

ESCREVER COMO QUEM TEM SEDE DE UM GOLE D'ÁGUA FRESCA

Raíssa Varandas Galvão¹

RESUMO: Este trabalho analisa os diários da escritora Sylvia Plath compreendendo-os como um espaço de organização de si e de resistência aos processos de silenciamento que perpassaram a vida da autora. A busca por expressão e as tentativas de silenciá-la são pensadas a partir das questões de gênero perante uma sociedade patriarcal. Em seus escritos a condição feminina surge como temática constante, sempre atravessada por críticas à sociedade e dúvidas com relação a sua trajetória enquanto escritora.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero; Diários; Silenciamento; Construção de si.

ABSTRACT: This paper analyses Sylvia Plath's diaries that are understood as a place of self-structuring and resistance in view of the silencing process that permeated the author's life. The search for self-expression and the silencing attempts are considered based on gender issues in a patriarchal society. In her writings, the female condition emerges as a constant theme, always permeated with criticism towards society and doubts about her own path as a writer.

KEYWORDS: Gender; Diary; Silencing; Self-structuring.

Introdução

Em seu curto período de vida, a poeta estadunidense Sylvia Plath enfrentou uma luta constante contra a depressão e, após sua primeira tentativa de suicídio, contra as marcas geradas pelo tratamento por eletrochoque ao qual foi submetida durante a internação em uma clínica psiquiátrica. No ano de 1963, com apenas trinta anos de idade, ela encerra a batalha ao se matar, deixando como legado sua obra poética. Entre seus textos encontram-se também uma série de diários que são constantemente descritos pela autora como um espaço de acolhimento. Acredito ser possível pensar os textos de Sylvia Plath enquanto ferramentas de organização do eu diante de situações-limite. É em um trecho de seus diários que a poeta irá registrar o uso da escrita na busca por reordenar-se:

Agora estou vivendo numa situação crítica. Estamos todos na beira do precipício, isso exige muito vigor, muita energia, seguir pela borda, olhar para baixo, ver a escuridão profunda sem ser capaz de identificar através da névoa amarelada e fétida o que jaz abaixo do lodo, na lama que escorre cheia de vômito; e assim sigo em frente, imersa nos meus pensamentos, escrevendo

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários do programa de pós-graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

muito, tentando achar o centro, um significado para mim (PLATH, 2004, p.47).

“A literatura é uma saúde” (DELEUZE, 2011, p.9), assim afirma Gilles Deleuze ainda no prólogo da obra *Crítica e clínica* (1993). Em sua definição, o escritor é um médico de si e do mundo, atuando como um sintomatologista através da atividade literária. Dessa forma, o escritor é pensado como alguém que se deparou com algo excessivamente forte e intolerável, cuja escrita surge como um modo de se libertar do desassossego, criar novas possibilidades e potências. Quando percorro os diários de Sylvia Plath, certas passagens parecem se entrelaçar com as ideias do filósofo:

Minha saúde é criar histórias, poemas, romances, da experiência [...] é por isso que é bom que eu tenha sofrido e descido ao inferno, embora não a todos os infernos. Não posso viver só pela vida: mas sim pelas palavras que detêm a torrente. [...] Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os anjos proféticos (PLATH, 2004, p. 330- 331).

Ecoando as percepções deleuzeanas, no texto “Pensamento, corpo e devir”, Suely Rolnik afirma que a escrita é um tratamento para as marcas-feridas, definidas pela autora como “marcas de experiências que produzem em nós um estado de enfraquecimento de nossa potência de agir que ultrapassa um certo limiar, uma espécie de intoxicação” (ROLNIK, 1993, p. 247). Capaz de adentrar nas marcas-feridas, a escrita é um antídoto que, injetado na veia, anula o veneno que se espalha na corrente sanguínea. Como a própria Sylvia Plath descreveu em seus diários: “A fúria entope a garganta e espalha veneno, mas assim que começo a escrever, ela se dissipa, fluindo através das figuras das letras” (PLATH, 2004, p.480).

Antídoto, vacina, remédio, acolhimento. A escrita pode ser pensada como um espaço de auto-hospitalidade. Em certo momento de seu diário, em primeiro de agosto de 1951, Sylvia Plath reflete: “Se não tiver esse período para ser eu mesma, para ficar aqui sozinha, escrevendo, de certo modo perderia minha integridade, inexplicavelmente” (PLATH, 2004, p.103). A sensação descrita pela poeta pode ser relacionada à capacidade de auto-hospitalidade que Philippe Lejeune detecta na escrita íntima. O autor de *O pacto autobiográfico*, refletindo sobre suas próprias experiências com a escrita de diários íntimos, menciona em determinada passagem de sua obra: “Eu tinha uma vida interior e ninguém que a acolhesse. [...] Eu mesmo deveria me dar hospitalidade. Pedi asilo ao papel” (LEJEUNE, 2008, p. 308). O papel em branco, portanto, como um convite para que o sujeito elabore aquilo que, no mundo exterior, se apresenta como incomunicável.

Acolhimento que, no entanto, cobra na mesma medida em que dá. Hospitalidade e hostilidade, como a forma e o seu duplo sombrio, rememorando uma origem comum: *Hostis*².

² De acordo com Émile Benveniste, em “A hospitalidade”, o termo em latim *hostis*, que para nós se associaria ao termo “hóspede”, era dotado de duplo significado uma vez que, se inicialmente ligava-se à ideia de igualdade por

Não por acaso o filósofo francês, Jacques Derrida, cria o termo *hostipitalidade*, referindo-se à hospitalidade que se deixa corromper pela hostilidade. No livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, o autor nos apresenta a utopia daquela que seria a hospitalidade absoluta e incondicional. Em nome dessa incondicionalidade, exigir-se-ia que o desconhecido e anônimo fosse aceito enquanto hóspede sem que dele se cobrasse qualquer tipo de reciprocidade. A hospitalidade absoluta, no entanto, ainda estaria relacionada ao porvir, um futuro que está sempre por chegar e que se faz apenas enquanto promessa. Distingue-se, portanto, aquilo que se pretende como A Lei da hospitalidade, incondicional em sua própria definição, das leis da hospitalidade, que estariam ligadas às normas e restrições impostas ao hóspede. Para que a hospitalidade possa se concretizar, é preciso que ela se deixe corromper pelas leis. Maculada pela hostilidade, para que se efetive, a hospitalidade torna-se *hostipitalidade*.

Também o papel carrega, em seu convite à entrega, doses de hostilidade. *Hostipitalidade*, melhor dizendo. O asilo oferecido nunca pode ser incondicional. É, mais uma vez, Lejeune quem nos adverte que o espaço do diário não deve ser compreendido como um território sem lei. Nesse espaço, o sujeito que escreve assume um duplo papel, é hóspede e anfitrião simultaneamente e, como tal, decreta suas próprias leis, dando origem a uma mistura de normas e direitos, criando uma espécie de autocensura, em maior ou menor grau, em relação à escrita. Há um potencial libertador na escrita a partir da capacidade do papel de acolher o desassossego. Um potencial que, no entanto, esbarra nos limites das regras e censuras impostas pelo próprio indivíduo que escreve.

Em meio a essa possibilidade da escrita como acolhimento, é possível perceber que Sylvia Plath recorre às palavras para trabalhar suas angústias, muitas delas inegavelmente atreladas à condição feminina. Expressa em questionamentos e desabaços em seus diários, transformada em poesia em suas publicações, a linguagem foi a ferramenta que a escritora encontrou para afirmar seus posicionamentos e criticar os papéis impostos às mulheres do período. Papéis que ainda se impõem como obstáculo em nosso caminho, ao qual nos cabe desviar, questionar, subverter até que se torne tema de reflexões. Fazer do obstáculo matéria de criação.

1. Ter nascido mulher. Tornar-se mulher.

Plath transformou a própria dor em material literário, como se a cura passasse pela palavra escrita. Afogando-se entre momentos de euforia e outros de depressão profunda, era pelo escrever que a poeta buscava manter sua integridade. Às crises depressivas e às marcas deixadas pela experiência de internação, somavam-se outras questões que pouco a pouco

compensação, ou seja, uma dádiva que é recompensada por outra, mais tarde passou a assumir também o sentido de inimigo, associando-se à noção de hostilidade. Ambos significados da palavra *hostis* estariam, segundo o autor, relacionados à questão do estrangeiro e à forma ambígua com a qual esse pode ser encarado: favorável enquanto visto como hóspede, com hostilidade quando visto como inimigo.

fraturavam a autora: as constantes recusas dos seus poemas por parte das editoras; a competição com o marido, o também poeta Ted Hughes, que em uma sociedade ainda profundamente patriarcal, não se deparava com os mesmos obstáculos encontrados por uma mulher decidida a se dedicar à escrita; e, principalmente, a violência doméstica da qual apenas recentemente descobriu-se que a autora foi vítima.

Foi apenas no começo desse ano que um total de nove cartas trocadas entre Plath e sua terapeuta foram descobertas³. Na correspondência a poeta relata ter sofrido agressões físicas e verbais da parte do marido, e a ocorrência de um aborto em consequência dos episódios de violência. Embora não houvesse nos escritos da autora, até a descoberta das cartas, registros das agressões, as questões de gênero e os aspectos abusivos do seu relacionamento eram temas constantemente explorados em seus textos, seja por meio de seus questionamentos com relação ao papel que a sociedade lhe impunha enquanto mulher, seja pela percepção da estrutura de desigualdade na qual o casamento se assentava. “Ter nascido mulher é minha tragédia horrorosa” (PLATH, 2004, p. 96), escreveria a autora, nos fazendo recordar de uma outra escritora que, contemporânea à Sylvia, revolucionaria as discussões a respeito de gênero ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 9).

A autora viveu uma época que, embora aparentasse certa abertura às transformações comportamentais, ainda se encontrava fortemente dominada pelas imposições patriarcais. Dessa forma, ao mesmo tempo em que almejavam maior emancipação, as mulheres continuavam a ser cobradas a cumprirem um modelo ideal que lhes era socialmente imposto, como a necessidade de um bom casamento, o desejo pela maternidade e a dedicação para com o lar. Algo que não parece tão distante de nossos dias. É esse plano infligido às mulheres que Sylvia questionava em muitas passagens de seu diário:

Não me submeterei a um marido que comande minha vida, que me tranque no círculo maior de suas atividades, para me nutrir vicariamente dos relatos de suas façanhas reais. Preciso ter um campo próprio e legítimo de atuação, separado do dele e que ele respeite. Portanto, tenho uma ou duas opções! Posso escrever? Conseguirei escrever se me dedicar o suficiente? Quanta coisa preciso sacrificar para poder escrever, de todo modo, até descobrir se sou mesmo boa? [...] Eu não restringirei meu círculo de amizades aos colegas de profissão de meu marido. Contudo, vejo que isso ocorrerá se eu não encontrar uma saída... de algum tipo (PLATH, 2004, p.120).

É preciso encontrar uma saída. É preciso que se tenha um teto protetor sobre nossas cabeças e uma renda que nos garanta a independência, diria Virginia Woolf. Uma segurança, material e simbólica, que nos assegure a autonomia de pensamento. Afinal, como aponta a autora inglesa, a restrição aos recursos materiais impostos às mulheres era apenas uma manifestação de uma opressão que se estendia ao âmbito social e cultural, de modo que a

³ A descoberta foi noticiada pelo jornal britânico *The Guardian*, no dia 11 de abril de 2017.

dependência financeira garantia a subjugação da mulher não apenas por atrelar o acesso à segurança material a uma figura de autoridade masculina, mas por possibilitar que, a partir da restrição econômica, a mulher fosse cerceada em sua produção intelectual. Privada de exercer sua liberdade de pensamento, as obrigações impostas a partir do casamento e da maternidade consumiam o tempo dessas mulheres. Impossibilitadas de reservarem para si um momento de contemplação e de exercício intelectual.

A passagem do diário de Sylvia aponta para um sentimento de medo diante de uma perspectiva em que o cumprimento das imposições sociais significaria o abandono de suas ambições artísticas. O intuir de uma trajetória pré-estabelecida desde que, ao nascer, a sociedade lhe marcou com o epíteto mulher. Ecoando, dessa forma, as reflexões de Simone de Beauvoir ao relatar o espanto da menina ao perceber-se mutilada em sua condição de indivíduo. De acordo com a autora de *O Segundo Sexo*, desde criança a mulher é ensinada a assumir uma posição passiva em sua vida. Educam-na para que se torne aquilo que se convencionou entender por mulher. Essa transformação que busca orientá-la para a passividade, contudo, é vista pela menina como uma mutilação: “ela é um ser humano antes de se tornar uma mulher; e já sabe que aceitar a si mesma como mulher é demitir-se e mutilar-se; e se a demissão é tentadora, a mutilação é odiosa” (BEAUVOIR, 2009, p.35). Se, durante os anos de inocência, a menina percebe-se enquanto ser dotado de autonomia, não demora muito para que ela comece a apreender o universo masculino no qual está inserida. Percebendo, com um choque, que esse mundo lhe foi negado, que nele lhe resta cumprir o papel do outro. O outro, colocado às margens, a quem se nega o acesso a linguagem. A quem se nega o exercício da subjetividade. A quem se nega o transcender⁴, atando seus passos a um caminho previamente traçado:

Que seja ambicioso, parvo ou tímido, é para um futuro aberto que se atira o menino; será marinheiro ou engenheiro, ficará no campo ou irá para a cidade, verá o mundo, tornar-se-á rico; sente-se livre em face de um futuro em que possibilidades imprevistas o aguardam. A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada: tem 12 anos e sua história já está escrita no céu; ela a descobrirá dia após dia sem nunca a fazer; mostra-se curiosa mas assustada quando evoca essa vida cuja etapas estão todas de antemão previstas e para a qual cada dia a encaminha inelutavelmente (BEAUVOIR, 2009, p.39).

Mutilada em sua condição de sujeito autônomo, a partir de uma educação que a todo custo poda seus excessos, a mulher, ao atingir a juventude, vê-se infligida à espera: aguarda o

⁴ A filósofa define o conceito de transcendência como a capacidade do ser em ultrapassar a condição inicial que lhe é dada. O sujeito que transcende lança-se ao mundo, adotando uma postura ativa com relação à própria vida e, assim, exerce sua capacidade de fazer as próprias escolhas. Diferencia-se, portanto, da imanência, que estaria associada à noção do permanecer no estado inicial, assumindo uma postura não de superação, mas de passividade. Dessa forma, a autora acredita que, quando a sociedade impõe um destino pronto à mulher, é retirado dela, enquanto ser humano, a possibilidade de transcender.

homem que lhe concederá o sustento, material e simbólico. Nesse destino imposto, o casamento e a maternidade surgem como a única carreira desejável, justificativa social da mulher. Assim, enquanto o homem é educado para a ação, a mulher é criada para não agir e nem construir, sentindo-se, portanto, podada em sua natureza de indivíduo. Analisando a condição feminina na primeira metade do século XX, Beauvoir afirma que:

Não é permitido à mulher fazer uma obra positiva e por conseguinte fazer-se reconhecer como pessoa acabada. Por respeitada que seja, é subordinada, secundária, parasita. A grave maldição que pesa sobre ela está em que o sentido mesmo de sua existência não se encontra em suas mãos. Eis por que os êxitos e os malogros de sua vida conjugal têm muito mais gravidade para ela do que para o homem: este é um cidadão, um produtor, antes de ser um marido; ela é antes de tudo – e muitas vezes exclusivamente – uma esposa, seu trabalho não a arranca de sua posição; é desta, ao contrário, que ele tira ou não seu valor (BEAUVOIR, 2009, p.209-210)

Podemos, assim, associar as percepções de Simone de Beauvoir aos receios de Sylvia Plath. A poeta expressa o medo de mutilar-se enquanto ser humano ao abraçar aquilo que a sociedade patriarcal impôs como o “destino feminino”. Sylvia deseja ser ativa com relação ao seu próprio destino, entregando-se aos seus estudos e ao investimento na carreira literária. Luta, portanto, contra a ideia de que deve assumir-se como objeto passivo, ameaça que pode vir a se concretizar no casamento.

A busca por independência, no entanto, se apresenta como um desvio repleto de obstáculos. Encontrando não somente a resistência da família e os julgamentos da sociedade, mas também um conflito interno no qual o desejo de autonomia esbarra na cobrança pela realização do papel social ditado pelos costumes. Há o desejo pela liberdade, pela trajetória profissional, pelo afirmar-se enquanto indivíduo dotado de agência. Mas há também o receio de que, ao fim da trajetória, reste o remorso pelo planejamento que não se cumpriu. Vemos Sylvia expressar tal conflito em seus escritos, pendendo entre a recusa a submeter-se enquanto indivíduo a um futuro marido e o desejo de se casar. E a sua busca por conciliar tais funções é angustiante, como bem sintetiza Beauvoir: “cada desejo seu comporta uma angústia: está ávida por entrar na posse de seu futuro, mas teme romper com o passado; almeja ‘ter’ um homem, repugna-lhe ser sua presa” (BEAUVOIR, 2009, p.90).

Ao receio de uma vida restrita aos cuidados com o lar e o anseio por se realizar romântica e sexualmente, o envolvimento com o também poeta, Ted Hughes, parece surgir como uma resposta. Acreditando que desfrutariam de uma parceria em suas ambições literárias, Sylvia enxergou no futuro marido aquele que incentivaria sua vocação ao invés de tolhê-la. Contudo, em suas anotações, após alguns anos de matrimônio, a escritora parece tomar consciência das hostilidades e desequilíbrios inerentes ao seu casamento. Em passagens recorrentes de seus diários, a autora expressa o sentimento avassalador de inferioridade perante as conquistas profissionais de Ted Hughes:

Pior: isso [a recusa do livro de poesia de Plath] fez com que eu sentisse tanta pena de mim que comecei a me preocupar com Ted: o sucesso de Ted [...] muito gratificante, já que ele chegou lá, mas sem deixar de desejar imensamente poder fazer com que nós dois nos sentíssemos melhor caso tivesse a capacidade plena de compartilhar sua alegria. Eu preferia que fosse assim, se um de nós fizesse sucesso: por isso pude casar com ele, sabendo que era um poeta melhor que eu, e que jamais precisaria reprimir meu pequeno dom, que poderia estimulá-lo e me dedicar ao máximo, sempre sabendo que ele estava à frente (PLATH, 2004, p.341).

A crença de Sylvia na possibilidade de um casamento equilibrado mostra-se ilusória quando pensamos na estrutura de desigualdade sobre a qual o matrimônio sustenta-se em nossa sociedade. Uma relação harmônica predispõe que que ambos passem a ser vistos como sujeitos livres e dotados de igualdade. Em uma sociedade patriarcal, no entanto, o casamento apresenta-se de um modo propício para que o homem expresse seus anseios imperialistas, regozijando-se com a posição de soberano. Criado para assumir a posição de chefe de família, o homem busca manter a mulher como subordinada, “ele se acha tão convencido de seus direitos que a menor autonomia conservada pela mulher lhe parece uma rebeldia” (BEAUVOIR, 2009, p.223).

Cabe, aqui, especularmos sobre as consequências caso os papéis se encontrassem invertidos e a esposa obtivesse mais sucesso que o marido. A própria Sylvia se entrega a esse exercício imaginativo ao descrever uma ideia para um novo conto a respeito dos conflitos conjugais. Refletindo sobre a temática, ela escreve:

Um conto de casal “avançado”, sem filhos, mulher envolvida com sua carreira, recusa-se a pregar botões, cozinhar. Considera-se acima disso. O marido acha que concorda. Brigam por causa de pregar botões. Na verdade, a briga não é por causa disso. Enfrenta os conceitos profundamente arraigados sobre feminilidade, como o resto dos homens, quer as mulheres grávidas e na cozinha. Deseja envergonhá-la em público (PLATH, 2004, p.514).

A temática escolhida por Sylvia Plath parece questionar a existência de uma relação equilibrada entre marido e mulher, colocando em dúvida o apoio que aquele daria às investidas profissionais da esposa. Alguns parágrafos após a menção ao tema para o novo conto, vemos Sylvia descrever um momento de tensão com Hughes quando esse critica a indisposição dela para os serviços domésticos: “e os botões, ele contou a Marcia e Mike que: escondo as camisas, rasgo meias furadas, nunca prego botões. Seu motivo: eu pensei que isso a forçaria a pregar botões! Portanto, ele deduziu que poderia me manipular, envergonhando-me” (PLATH, 2004, p.514).

Acerca das inseguranças de Sylvia Plath com relação à sua escrita e ao sucesso de Ted Hughes, é interessante acrescentarmos algumas ideias apresentadas por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*. A autora inglesa, em seu ensaio essencial, pontou as dificuldades vivenciadas

pela mulher que almejava dedicar-se ao campo da literatura, uma vez que era preciso vencer não apenas os obstáculos já existentes no caminho de um escritor, mas também enfrentar as limitações sociais que eram impostas em função do gênero. Com suas palavras, sempre precisas, Virginia sintetizou:

Para as mulheres [...] essas dificuldades eram infinitamente mais desconhecidas. [...] A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: “Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim”. O mundo dizia numa gargalhada: “Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?” (WOOLF, 1990, p.65-66).

A insegurança, a necessidade da publicação como comprovação de seu talento e a inabilidade em lidar com os fracassos no âmbito profissional, levaram Sylvia, muitas vezes, a se acreditar dependente do marido, seja no aprimoramento de sua técnica literária, seja em outros aspectos em relação à sua vida, como percebemos na citação seguinte:

Meu risco, em parte, é me tornar dependente demais de Ted, creio. [...] É como se eu fosse sugada por um redemoinho tentador, porém desastroso. Não há obstáculos entre nós – é como se nenhum de nós dois – ou eu, especialmente – não tivesse pele, ou tivéssemos uma única e ficássemos a nos chocar e esfregar. Gosto quando Ted sai um pouco. Posso desenvolver a minha própria vida interior, meus próprios pensamentos, sem seu contínuo “o que você está pensando? O que pretende fazer agora?”. Isso me leva, imediata e inevitavelmente, a parar de pensar e fazer. Somos surpreendentemente compatíveis. Mas eu preciso ser eu mesma – tornar-me eu mesma e não permitir que minha personalidade seja construída por ele. Ted me dá ordens – mutuamente exclusivas: ler baladas por uma hora, ler Shakespeare por uma hora, estudar história por uma hora, pensar por uma hora e depois “não ler nada em períodos de uma hora, ler os textos inteiros” (PLATH, 2004, p.466).

É possível perceber, pela leitura dos diários, a influência de Ted Hughes em seus exercícios literários e na busca por seu estilo de escrita, fato que, na verdade, parece dificultar a descoberta de sua voz própria enquanto escritora. Podemos recorrer mais uma vez a Simone de Beauvoir para interpretar a situação mencionada. Para a autora francesa, o homem, criado a partir de costumes patriarcais, busca afirmar-se não apenas como a superioridade econômica e social da família, mas também como autoridade intelectual. Integrado ao mundo, enquanto a mulher era destinada a clausura do lar, educado para assumir um cargo profissional, o homem buscava moldar as opiniões políticas e intelectuais da mulher de acordo com as suas, como explica a filósofa:

Por vezes a mulher procura lutar. Mas, amiúde, ela aceita por bem ou por mal, como a Nora de *A Casa das Bonecas* que o homem pense por ela; ele é que será a consciência do casal. Por timidez, inabilidade, preguiça, ela deixa ao homem o cuidado de forjar as opiniões que lhes serão comuns acerca de todos os assuntos gerais e abstratos. [...] O marido compraz-se geralmente nesse papel de mentor e chefe. Ao fim de um dia em que conhece dificuldades em suas relações com iguais, em que tem de submeter-se a superiores, ele gosta de se sentir um superior absoluto e oferecer verdades incontestadas (BEAUVOIR, 2009, p.222).

Embora Sylvia Plath fosse uma mulher inteligente e privilegiada pelo acesso a uma educação de alto nível, é perfeitamente compreensível que o contexto social no qual vivera a levasse a aceitar Hughes, ainda que inconscientemente, como o mentor intelectual da casa, submetendo-se a suas opiniões a respeito da atividade literária. Com o tempo, contudo, a poeta toma consciência dessa influência e passa a lutar pela independência na sua escrita. Assim escreve em seu diário: “Preciso tentar escrever poemas. NÃO MOSTRE NENHUM A TED” (PLATH, 2004, p.540). Antes de sua decisão de não mais partilhar seus escritos com o marido, Sylvia Plath parece reconhecer a existência de uma situação de desequilíbrio entre eles:

Com quem mais no mundo eu poderia conviver e amar? Ninguém. Escolhi um caminho árduo, que precisa de roteiro próprio e eu não posso atormentar (ou seja: insistir em corte de cabelo, banho, lixar unhas, planos para ganhar dinheiro no futuro, filhos – tudo que Ted não gosta: isto é atormentar); ele, claro, pode me atormentar sobre refeições leves, colarinhos duros, exercícios de redação, a partir de sua posição de superioridade. A famosa e fatal rivalidade profissional – felizmente ele está tão na minha frente que jamais precisarei temer ser esmagada por sua superioridade – por impulso, num momento de fraqueza. Talvez a fama o livre do sofrimento. Vou lutar para que não seja assim. Preciso trabalhar e sair do embotamento – escrever e não lhe mostrar nada: romance, contos e poemas. [...] Será que nós, como vampiros, nos alimentamos um do outro? (PLATH, 2004, p.489).

Na quarta parte de *O Segundo sexo*, intitulada “A caminho da libertação”, a autora francesa nos esclarece que, embora alguns direitos tivessem sido conquistados pelas mulheres até o momento em que escrevia a sua obra, a situação feminina ainda estava longe da libertação, uma vez que estrutura social e mentalidade mantinham-se as mesmas. A autora defende que a mulher precisava ser independente economicamente para se sentir livre, uma vez que apenas sendo produtiva na sociedade ela poderia se sentir um indivíduo autônomo, concordando, então, com as ideias apresentadas por Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, de que a mulher precisava conquistar renda própria para que fosse capaz de exercer sua vocação. Beauvoir advertia, no entanto, que apenas os direitos civis conquistados e a autonomia econômica não se mostravam suficientes para que a mulher fosse vista como igual pela sociedade ainda dominada culturalmente pelo universo masculino. Ainda que conquistasse sua independência financeira e

investisse em uma profissão como forma de se apresentar como um ser ativo, a maneira como fora educada desde criança se distinguia daquela que o rapaz vivenciara, já que, perante a sociedade, os dois sexos ainda eram vistos de forma distinta. Conforme esclarece Beauvoir:

O privilégio que o homem detém, e que se faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de homem. Da assimilação do falo e da transcendência, resulta que seus êxitos sociais ou espirituais lhe dão um prestígio viril. Ele não se divide. Ao passo que à mulher, para que se realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie a suas reivindicações de sujeito soberano. É esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher libertada. Ela se recusa a confinar-se em seu papel de fêmea porque não quer mutilar-se, mas repudiar o sexo seria também uma mutilação (BEAUVOIR, 2009, p.452).

A mulher viveria, portanto, uma luta entre três anseios: a vontade de afirmar-se enquanto ser humano, o papel que a sociedade lhe impusera como destino e o desejo de realizar-se também enquanto mulher, sobrecarregando-se na tentativa de conciliar sua independência à feminilidade, à maternidade e à vida de casada, como explica Beauvoir:

Quer a mulher viva com os pais, ou seja casada, raramente os que a cercam respeitarão seu esforço como respeitam o de um homem; impor-lhe-ão serviços, tarefas desagradáveis, cercear-lhe-ão a liberdade; ela própria ainda se acha profundamente marcada por sua educação, respeitosa dos valores que os mais velhos afirmam, obsidiada por seus sonhos de criança e de adolescente; dificilmente concilia a herança de seu passado com o interesse de seu futuro (BEAUVOIR, 2009, p.467).

Para se obter o equilíbrio, seria preciso que a mulher fosse reconhecida enquanto indivíduo autônomo, sendo, desde criança, educada de maneira igual ao homem, obtendo os mesmos privilégios e respondendo às mesmas cobranças. Seu futuro deveria se apresentar aberto para o mundo, assim como o de seu companheiro, ao invés de seguir a uma predestinação. Sendo educada da mesma forma, obtendo as mesmas possibilidades de estudo e de se impor ao mundo, viver-se-ia, segundo Beauvoir, um mundo andrógino no lugar de um mundo majoritariamente masculino.

Sylvia Plath foi uma mulher que buscava sua independência e sua afirmação como sujeito. No entanto, imersa em uma sociedade que mantinha estruturas patriarcais, a poeta foi influenciada por seu contexto e pelos próprios valores que incorporara a partir da educação que recebera. Procurou, contudo, romper seu silêncio através da escrita. E, talvez, a possibilidade de libertação tenha sido um dos motivos de seu encanto com o ofício das palavras. A grande obsessão dos diários de Sylvia era, afinal, o próprio fazer literário. “Só escrevo porque há uma voz dentro de mim que não se cala” (PLATH, 1992), registrou a autora. Uma voz que precisava dizer no papel o sofrimento da doença e o corroer do corpo feminino pelas marcas da violência.

Mas se houve a escrita, houve também o calar-se. Como o susto após a interrupção repentina de um ruído intenso, há dois momentos de silêncio na trajetória da autora: aquele que abrange o período de internação da poeta e o seu gesto de silenciamento final.

2. Falar, silenciar

De acordo com Rolnik, a violência das marcas nos impõe a escrita, ou antes, são as próprias marcas que escrevem. “O jato de sangue é poesia” (PLATH, 2007, p.87), diria Sylvia Plath. Essa urgência da escrita é perceptível nos textos da poeta, uma fome da linguagem que é sempre insaciável e por isso mesmo trágica. A necessidade vital da palavra e a afasia manifestam-se simultaneamente em seus escritos, se Plath busca na escrita um meio para reordenação de si, não deixa de se atormentar com os limites da linguagem e com sua dificuldade de dizer-se: “Palavras secas, sem destino” (PLATH, 2007, p. 89). As marcas escrevem, mas também silenciam. Segundo Rolnik, há momentos em que o “eu” intensifica-se demais, tornando-se surdo para os chamados do desassossego e inaugurando uma temporada de seca. Sylvia Plath interrompeu o registro nos seus diários durante o período de internação e nos dois anos que se seguiram. O calar-se, contudo, pode ser também a escrita gestando-se em silêncio, até o momento do parto no papel. As palavras sobre o acontecimento viriam mais tarde, nos poemas e no romance *A Redoma de vidro* (1963), não como relatos puramente autobiográficos, mas como textos nos quais a invenção ficcional e a experiência se confundem.

Existem também outras formas de silenciar. Sylvia Plath produziu incessantemente nos dias que antecederam seu suicídio. Foi nesse período que a autora escreveu os poemas que compõem aquela que é considerada sua obra-prima, o livro intitulado *Ariel*. Há uma inquietação em pensar que o momento de intensa produção literária da autora tenha sido, também, aquele no qual ela decide se calar. De acordo com Ana Cecília Carvalho, surpreende-se nessa escolha a “presença de forças destrutivas no centro do processo de criação” (CARVALHO, 2003, p. 14). No ensaio “A estética do silêncio”, Susan Sontag coloca o suicídio como uma opção do artista pelo silêncio. Mas o reconhecimento do silêncio depende da presença do ruído, é preciso falar para depois calar. Para a autora, “o silêncio é o último gesto extraterreno do artista” (SONTAG, 1987, p. 3), e só se efetua após o artista ter demonstrado seu gênio. O calar de Sylvia Plath foi antecedido por dias de loquacidade nos quais a autora produziu os poemas que a consagrariam.

Há o silêncio como decisão, mas há também o que é imposto. Susan Sontag menciona o silêncio como punição, obrigado pela sociedade a partir da censura, do exílio, da prisão ou da destruição das obras do artista. No caso de Sylvia Plath acredito ser possível pensar também no silenciamento imposto pelo outro a partir da destruição e reestruturação de seus escritos após sua morte. Publicado postumamente, *Ariel* saiu das editoras bem distinto do manuscrito detalhadamente organizado pela autora. Responsável pela obra de Plath, o ex-marido, Ted Hughes, suprimiu do livro a ser editado os poemas que ele acreditava serem pessoalmente agressivos, substituindo-os por outros que não constavam no volume organizado pela autora e

alterando o sumário previamente arranjado. Da gráfica nasceu um outro livro cuja narrativa distinguia-se daquela idealizada por Sylvia Plath, dos poemas selecionados por Hughes parece ecoar a inevitabilidade do destino trágico da autora. De acordo com Rodrigo Garcia Lopes:

Se o *Ariel* de Hughes termina com o profético e trágico “Palavras”, de tom resignado em sua aceitação da morte, Plath, segundo revelou em entrevista concedida à BBC em 1962, imaginava seu *Ariel* como um sintoma de seu renascimento, de superação de uma crise: começava com a palavra “amor” (em “Canção de manhã”) e terminava, no poema “Hibernando”, com a palavra “primavera”, numa nota bem mais otimista que na versão do marido (LOPES, 2007, p.9).

À mutilação do livro original, somou-se a perda dos diários finais da autora que abrangiam os seus últimos anos. Compostos por dois cadernos, o primeiro foi declarado como desaparecido, enquanto o último, cujos relatos iam até três dias antes do suicídio da autora, foi destruído por Ted Hughes no que ele alegou ser um ato de preservação de sua família e da memória de Plath. Há algo de aterrador no ato de extirpar as palavras de alguém. Uma violência que, diante das recentes acusações, parece ecoar as agressões sofridas por Sylvia Plath em vida. Os abusos físicos, as tentativas de interferência na produção artística da autora, disfarçadas de uma proteção quase paternal. Como se, por meio da tentativa de apagamento da voz de Sylvia, ele a violasse até mesmo em sua morte.

Alguns anos antes de sua morte, Hughes passou a investir na publicação dos diários da fase adulta da autora, com a ausência óbvia dos dois últimos volumes. Há um sentido no silenciar da voz da ex-esposa, seja pelas alterações de sua última obra, seja pela destruição de seu último caderno. O suicídio de Plath aumentou o interesse dos leitores por aspectos da sua vida pessoal e o conhecimento da traição de Ted Hughes e dos aspectos abusivos de sua relação com a autora o colocaram, diante dos olhares externos, como o responsável pela tragédia. Quando Hughes manipula *Ariel* e silencia suas palavras finais, ele subverte o legado da autora, privilegiando não a ideia de renascimento, desejada por Plath, mas a do suicídio como a consumação de uma sina fúnebre.

Essa nova narrativa criada por Hughes, no entanto, apenas contribuiu para a construção de Sylvia Plath enquanto um mito na sociedade norte-americana, influenciando a maneira como público e crítica interpretaram a obra da autora. Ao trazer a tragédia para o centro da obra, alimentou-se a curiosidade dos leitores em relação a biografia de Plath e o afã por decifrar os detalhes enigmáticos de sua história. De acordo com Marcio Markendorf, em “A invenção da fama em Sylvia Plath”: “O *Ariel* de 1964 empurrou a vida de Sylvia Plath para uma sedutora vitrine, na qual Hughes constitui parte do mostruário, e os expôs como objeto de apreciação” (MARKENDORF, 2009, p.25). Nessa leitura funesta, o suicídio da poeta passou a ser interpretado como seu último poema, enfraquecendo a potência de sua obra. Nesse sentido Ana Cecília Carvalho menciona:

Produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio da autora tivesse caído permanentemente sobre o texto, de maneira que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, campo onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao autoextermínio (CARVALHO, 2003, p.15).

Segundo Susan Sontag, o silêncio é um instrumento sádico de poder, pois torna o indivíduo impenetrável ao outro. Acredito que o silêncio de Sylvia Plath assume uma dupla faceta: é sádico quando se coloca como um enigma que, por mais que seja explorado, permanece incompreensível. Mas é também masoquista, na medida em que se abandona à mesa de necropsia do outro. É a própria filha, Frieda Hughes, quem afirma:

Desde que morreu, ela tem sido dissecada, analisada, reinterpretada, reinventada, ficcionalizada e, em alguns casos, completamente fabricada. Resumindo: suas próprias palavras descrevem melhor minha mãe e seus estados de espírito em constante mutação definindo o modo como ela via o mundo e a maneira como fixou seus temas com um olhar impiedoso (HUGHES, 2007, p. 22)

3. “Eu é um outro⁵”

Deixar que Sylvia Plath fale com suas próprias palavras, é esse o conselho dado por Frieda Hughes. Mas escutar as palavras da poeta é se abrir para as diversas vozes construídas na sua escrita. Não é por acaso que a simbologia da “máscara” é recorrente na obra da autora, em suas mãos o texto tornava-se um espaço de criação de um eu que era sempre outro. A cada palavra o desnudar de uma máscara e o ocultar-se atrás de uma nova. Consta em um dos seus diários: “meu patrimônio de dias e máscaras é rico o bastante para que eu possa e deva passar anos pescando, içando os monstros marinhos de olhos perolados, chifrudos, barbudos que há muito, muito tempo vivem nas profundezas do sargaço da minha imaginação” (PLATH, 2004, p.390).

Sylvia Plath defendia o uso das experiências pessoais como material para a escrita, fazer da loucura e do tormento uma nutrição para o literário. Mas o elemento biográfico era sempre transformado em seus textos, em um constante exercício de ficcionalização. Ana Cecília Carvalho identifica um processo de “fertilização cruzada” entre os textos Plath, nas palavras da pesquisadora: “Em sua obra, poesia, diários, conto, romance e cartas sucedem-se e realimentam-se. O eu que ali fala é incessantemente inventado, composto e recomposto, assumindo posições diversas e nomes que se multiplicam e se reduplicam” (CARVALHO, 2003, p.28).

O interesse pelos aspectos biográficos, que a morte da autora despertou nos leitores, contribuiu para que muitos compreendessem seus escritos como confissões puramente

⁵ RIMBAUD, Arthur. *A carta do vidente*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 1998.

autobiográficas, desconsiderando a forma inventiva pela qual Plath trabalhava suas experiências e recriava-se. A esses leitores Ana Cecília Carvalho alerta: “A *Sylvia Plath* construída no texto não é a mesma *Sylvia Plath* que escreveu o texto, ainda que grande parte de seu esforço literário tenha se concentrado na tentativa de encontrar uma representação adequada de si mesma e de seu sofrimento emocional” (CARVALHO, 2003, p.40).

Mesmo escritos íntimos como os diários e correspondências, eram para a autora um espaço de criação de um eu no qual a experiência e o ficcional se mesclavam. Afinal, se essas escritas de si apresentavam uma intenção de relato ou registro, é verdade também que eram afetadas por um processo de seleção no qual a memória é manipulada e construída. A publicação dos diários da autora alimentou a curiosidade daqueles que acreditavam que o material privado preencheria as lacunas a respeito da vida da autora. De acordo com Markendorf, para o público: “os diários seriam mais ‘sinceros’ que o material epistolar da escritora, no sentido de uma sinceridade que não precisa ser encenada por não levar em conta as expectativas de outrem” (MARKENDORF, 2009, p.35). Desconsiderava-se que, apesar de sua natureza íntima, o diário possibilita a construção de uma autoimagem. Enquanto um espaço de arquivamento de si, o diário é forjado por um processo de manipulação, ainda que nem sempre consciente. É nesse sentido que Phillipe Lejeune afirma: “A anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’ que tornará minha vida memorável” (LEJEUNE, 2008, p.262). No caso de *Sylvia Plath* essa manipulação adquire contornos ainda mais interessantes, uma vez que o processo criativo da escritora consistia em perceber, nos acontecimentos cotidianos e em suas lembranças, elementos potenciais para uma criação artística constante que transbordava de um texto ao outro. Em 23 de fevereiro de 1958, a autora escreve:

Sinto-me presa ao passado como se ele fosse minha vida: farei dele o motivo do meu futuro [...] desvende o mistério: por que o laço do sapato de cada boneca é uma revelação? Cada anseio sonhado um prenúncio? Porque essas são as relíquias enterradas de meus eus perdidos que preciso tecer, com palavras, para obter os tecidos futuros (PLATH, 2004, p.390).

O trecho destacado demonstra a reflexão da própria escritora a respeito das suas lembranças como matéria para o fazer literário. Mais do que uma simples reflexão, a passagem leva a crer que essa transformação do autobiográfico em palavras se impunha à Plath como se a construção de seu eu, ou melhor, de seus “eus”, só se concretizasse na escrita. Dessa forma, criação e realidade se misturam nos escritos de Plath que, se não podem ser tomados como registros fiéis, também não se inserem no puramente fictício.

Por meio da escrita, *Sylvia Plath* gestou múltiplas facetas de si, parindo, a cada texto, um eu distinto, que nunca se permite capturar. “Máscaras estão na ordem do dia” (PLATH, 2004, p. 179), afirma a poeta. Recriando incessantemente as próprias lembranças, Plath

construiu identidades que só podem ser compreendidas como existentes no próprio texto, faces de papel que escapam às tentativas do leitor de encaixá-las ao rosto da própria autora.

4. Água fresca

Em *A Redoma de vidro*, quando ainda não havia sucumbido à depressão, a protagonista Esther Greenwood (*alter ego* a partir do qual Sylvia narra sua tentativa de suicídio e a experiência vivenciada em um hospital psiquiátrico) descreve o ato de banhar-se como um rito pessoal de purificação que ultrapassa à higiene do corpo:

a água tem que estar muito quente, tão quente que você mal consegue colocar o pé. Então você vai entrando, centímetro por centímetro, até estar com a água na altura do pescoço.

[...] Nunca me senti tão eu mesma como numa banheira de água quente [...] eu não acredito em batismo ou nas águas do rio Jordão ou nada do gênero, mas acho que vejo o banho quente do jeito que as pessoas religiosas veem a água benta.

[...]toda aquela bebida e aqueles beijos grudentos que testemunhei, e a sujeira que se instalou na minha pele no meu caminho de volta está voltando a ser algo puro.

Quanto mais tempo eu ficava ali, naquela água clara e quente, mais pura eu me sentia, e quando finalmente saí da banheira e me enrolei numa daquelas toalhas enormes e felpudas de hotel, me senti pura e doce como um bebê (PLATH, 2014, p. 27)

Quando o processo depressivo se agrava, Esther abandona os hábitos de higiene e os cuidados pessoais. Uma mudança que, para além do quadro sintomático comum à doença, revela uma dimensão simbólica: o ritual de purificação é abandonado e, tal como a pele acumula secreções, resíduos e células mortas, a personagem acumula em seu interior as frustrações e experiências traumáticas, construindo uma redoma asfíxica que a torna apática perante vida e ao seu próprio destino. Essa postura reflete-se também na relação da protagonista com a linguagem. Se a princípio a escrita, tal como a água, é capaz de lavar as marcas-feridas, diante da depressão a nascente seca e as lesões não cicatrizadas começam a infeccionar. Ou, quem sabe, não seja a fonte a se esgotar, mas sim uma vertigem indizível que impede o salto para dentro de si, interrompendo o contato ritualístico com a palavra. Essa vertigem, Sylvia soube relatar como ninguém, seja dando vida à personagem Esther, seja nas reflexões registradas em seus diários.

Não é por acaso, portanto, que tantas metáforas aquáticas ganharam presença nos textos de Sylvia. A autora procurou na escrita o “gole de água fresca” que o corpo anseia após a exaustão. O escrever se impunha à poeta como uma necessidade vital, busca pelo sossego em meio ao tumulto, pela cicatrização do ferimento exposto. Essa urgência, contudo, esbarrava nos limites da linguagem, na percepção da falibilidade das palavras que séculos de uso tornaram gastas, insuficientes. Entre o anseio pela palavra e a afasia, momentos de silêncio e som se

intercalavam: o silêncio necessário à digestão da experiência e que antecede a criação literária; o silêncio que rompe o período de vozes intensas; o silêncio infligido pelo outro através do corte das palavras.

Partindo de um incessante exercício de ficcionalização do autobiográfico, a poeta criava-se no texto. A essas diversas facetas engendradas na escrita, somaram-se as versões fabricadas pelos familiares e leitores a partir das interpretações de sua obra. Sempre múltipla, nunca a mesma, Sylvia Plath fez do papel um palco no qual suas máscaras alternavam-se em cena.

Referências Bibliográficas

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p. 9-34, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENVENISTE, Émile. A Hospitalidade, In: *O Vocabulário das instituições indo-européias: economia, parentesco, sociedade*. Campinas: UNICAMP, 1995.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. Campinas: Verus, 2007.

KEAN, Danuta. Unseen Sylvia Plath letters claim domestic abuse by Ted Hughes. *The Guardian*, Londres, 11 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/11/unseen-sylvia-plath-letters-claim-domestic-abuse-by-ted-hughes?CMP=share_btn_tw> Acesso em: 05/06/20

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOPES, Rodrigo Garcia. Apresentação: o caso Ariel. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. Campinas: Verus, 2007.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARKENDORF, Marcio. *A invenção da fama em Sylvia Plath*. Florianópolis: UFSC, 2009. 229 p. Teses (Doutorado) – Programa de pós-graduação em literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PLATH, Sylvia. *A Redoma de vidro*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____. *Ariel*. Campinas: Verus, 2007.

_____. *Poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Os Diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Letters home: correspondence 1950-1963*. New York: HarperPerennial, 1992.

RIMBAUD, Arthur. *A carta do vidente*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 1998.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de subjetividade*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 241-251, 1993.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.