

O AR VICIADO EM SYLVIA PLATH

THE ADDICTED AIR IN SYLVIA PLATH

Lara Luiza Oliveira AMARAL¹

RESUMO: Sylvia Plath cria a imagem da redoma de vidro para dar nome ao seu único romance, publicado sob pseudônimo, poucos meses antes de cometer suicídio. Sufocada em seu ar viciado, Plath, ainda que buscasse objetividade, encontrava na subjetividade alimento para sua escrita. Neste artigo, pretendemos evidenciar como esse “ar viciado”, sua própria vivência, atua na obra plathiana, comparando diferentes textos em prosa da autora. Para tanto, nos pautaremos em teóricas tais como: Carvalho (2003), Arfuch (2002), Assmann (1999), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Sylvia Plath. Memória. Autobiografia.

ABSTRACT: Sylvia Plath creates the image of the bell jar to give name to her only novel, published under pseudonym, a few months before committing suicide. Suffocated in her own addicted air, Plath, even though she sought objectivity, found in subjectivity sustenance for her writings. In this article, we intend to point how this “addicted air”, her own experience, acts in plathian’s work, by comparing different texts from the author’s prose. The study is based on theorists such as Carvalho (2003), Arfuch (2002), Assmann (1999), and others.

KEYWORDS: Sylvia Plath. Memory. Autobiography.

1. Sob a redoma

Quando a redoma de vidro² desce sobre a personagem, o mundo silencia, as pessoas riem e conversam, mas o som é mudo. As paredes de vidro conservam o barulho ensurdecedor de um coração que pulsa, três vezes lenta e repetidamente, aquilo que somos: eu sou, eu sou, eu sou. O vento das árvores é bloqueado pela figura invisível do vidro e o ar continua o mesmo. O ar viciado entra e sai de seus pulmões, percorre o mesmo caminho e retorna para o contorno opaco do vidro. Nas páginas em que

1. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Email: lalaruizaoliveira@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6870-3576>.

2. *A Redoma de Vidro* (1963) é o único romance publicado por Sylvia Plath. Neste artigo, retomamos a imagem metafórica da redoma, - metáfora que retrata uma angústia diante do vazio -, para evidenciar a relação vida e obra em textos plathianos. Uma análise mais pormenorizada das metáforas presentes em seu romance podem ser encontradas no artigo: “Uma redoma e uma figueira: o abismo do eu e o suicídio em *The Bell Jar*, de Sylvia Plath” (ANDRÉ, AMARAL, 2017) publicado nos *Anais do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas* (Disponível em: <https://literaturasuicidio.files.wordpress.com/2017/09/uma-redoma-e-uma-figueira.pdf>).

escrevia, seja nas madrugadas enquanto os filhos dormiam ou trocando turnos com o seu marido na máquina de escrever, a grande redoma muitas vezes sufocava Sylvia Plath. Cada uma de suas criações nascia e morria ali, do seu próprio sopro de vida. O ar viciado que dava vida a elas transpassa seus poros, pulmões e ações: os alter egos, os outro-eu, os biografemas, a biografia, a vida retratada e refratada na ficção. Sylvia Plath, principalmente em sua ficção em prosa, parecia sempre aprisionada dentro de si.

A autora escreveu poemas, contos e um romance. Mais reconhecida por sua poesia, a prosa de Plath carrega a característica particular de se aproximar de um tom autobiográfico, menos presente em seus versos. Dessa forma, selecionamos aqui a prosa plathiana para análise. Pretendemos evidenciar como os fatos vividos se mesclam com a ficção em diferentes textos. Isso porque, conforme os exemplos selecionados, é possível visualizar claras (re)construções de eventos e personagens de sua vida em sua ficção. Nesse eterno reconstruir e desconstruir de fatos vividos em palavras, Ana Cecília Carvalho, em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, caracteriza a escrita plathiana como um “trabalho de Sísifo”, pois “consistia em inscrever um poema interminável do eu” (CARVALHO, 2003, p. 65). O mito grego de Sísifo retrata a figura de um homem condenado a levar uma pedra até o cume da montanha todos os dias, contudo, a cada final de dia a pedra voltava a descer. Desse modo, Plath estaria a cada novo texto tentando fugir de si mesma, mas a pedra voltava a acertá-la e a retratar a si mesma em seus personagens: um eterno poema do eu.

Para a análise a seguir, selecionamos o romance *The bell jar* (1963), alguns contos publicados em *Johnny Panic and the bible of dreams* (1977), além da mais recente edição dos seus diários³ e sua coletânea de cartas⁴. Em *Johnny Panic and the bible of dreams*, temos contato com as narrativas curtas da autora, escritas originalmente entre os anos de 1952 e 1962. É justamente no início desse período – entre 1952 e 1955 – que nos reencontramos com os resquícios de sua vida descritos em *The bell jar*. Primeiro e único romance publicado da autora⁵, a obra traz fortes indícios autobiográficos. Sua primei-

3. A edição organizada por Karen V. Kukil, publicada originalmente em 2000 e recentemente traduzida para o português (2017), apresenta os registros de 1950 a 1962. Esta edição inclui dois cadernos outrora lacrados por Ted Hughes, que referem-se ao período da vida de Plath enquanto professora no Smith College e um ano como escritora em Boston. Contudo, os últimos dois cadernos de capa dura escritos por Sylvia antes de seu suicídio não estão incluídos. De acordo com Hughes, um dos diários desapareceu e o outro foi por ele destruído.

4. Também organizado por Karen V. Kukil, *The letters of Sylvia Plath* (2017-2018) é dividido em dois volumes, com cartas referentes ao período de 1940 a 1963. Assim como os diários de Plath foram alterados por Ted Hughes em sua primeira edição, a seleção de cartas publicada anteriormente por Aurelia Plath, *Letters Home* (1975), não correspondia ao conjunto total de cartas escritas pela autora. Ainda que Kukil tenha organizado um volume gigantesco para cada período de cartas, muitas vezes nos deparamos com cartas incompletas ou com pedaços rasurados.

5. De acordo com Ted Hughes, no prefácio do livro *Johnny Panic and the bible of dreams*, Plath chegou a iniciar um segundo romance – havia escrito cerca de 130 páginas – que teria como título provisório *Double Exposure*. Contudo, o manuscrito desapareceu por volta de 1970 (cf. HUGHES in PLATH, 2008, p. 1).

ra edição, de janeiro de 1963 – pouco antes do suicídio de Plath – foi publicada sob o pseudônimo Victoria Lucas. O uso de um pseudônimo parece ressaltar certa necessidade de se “esconder” por trás de um nome falso, como se isso evitasse que o que quer que estivesse sendo descrito ali não fosse diretamente relacionado à sua vida particular. Condenada a essa escrita sisífrica, entre o tentar fugir de si e, ao mesmo tempo, estar atada à escrita do eu, a dimensão autobiográfica da obra plathiana é analisada por Carvalho nos seguintes termos:

Como outros observaram, seu objetivo parecia duplo, pois tanto parecia procurar a representação mais precisa, como pretendia liberar as palavras de qualquer aspecto referencial. É por meio desse desmembramento que Sylvia Plath desconstrói e reconstrói o elemento autobiográfico, transformando o texto em um espaço de construção irreduzível aos elementos factuais e fazendo desaparecer qualquer pretensão de que o registro da memória seja uma apreensão fiel desses elementos. A memória que alimenta a escrita de Sylvia Plath está para sempre perdida e, portanto, é uma fonte “infiel”, constituindo, por isto mesmo, de modo paradoxal, um ponto de apoio, cuja instabilidade essencial é propiciadora da criação literária (CARVALHO, 2003, p. 66).

Dessa forma, vemos o texto de Plath como um local de construção: a memória é lapidada em diferentes contextos, versões e gêneros. Ainda que seus personagens se diferenciem, encontramos resquícios que os interligam aos demais e, principalmente, à própria autora. Em *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath* (2009), Anélia Pietrani discute a escrita, muitas vezes autobiográfica, das duas escritoras. Com vidas semelhantes (mulheres, escritoras, suicidas), a escrita para Cesar e para Plath ia para além do texto: a vida é escrever, escrever é falar sobre a vida. Nesse sentido, mais especificamente no caso de Plath, Pietrani comenta:

o texto de Plath acirra a discussão em torno do fato de a linguagem dominar e potencializar um eu que avança do estado bruto biográfico e se vulcaniza em erupção, através de um processo de escrita que – tal como a imagem do porco-espinho – agoniza o eu, mas aponta o outro, que se consolida etimológica e romanticamente na figura indiscreta do alter-ego, na escrita sobre outra Esther-Plath (PIETRANI, 2009, p. 108).

A autora faz referência ao considerado alter-ego de Plath, Esther Greenwood, protagonista do romance *The bell jar*. O que Pietrani chama de “estado bruto biográfico” é aquilo que alimenta a escrita plathiana, sendo frequentemente e incansavelmente lapidada pela linguagem ficcional de seus textos. Esther é personagem, mas é também espelho e reflexo. Plath busca em seus diários e em sua memória os fatos de dez anos atrás e os reescreve em formato de romance. Tais fatos também aparecerão em contos, escritos anos antes, que provavelmente serviram de guia para a história de Esther.

Feita esta apresentação entre a relação vida e obra em Sylvia Plath, damos início aos estudos mais voltados à memória e seus reflexos na escrita plathiana. A *Redoma de vidro*, imagem que dá título a este trabalho e figura o sufocamento em si mesma da autora, foi publicado originalmente sob pseudônimo. O detalhe é importante pois, indo na direção dos estudos autobiográficos, tal como aponta Philippe Lejeune (1975), para que um determinado livro seja considerado uma autobiografia é necessário que o nome do personagem, autor e narrador correspondam, selando o **pacto autobiográfico**. Nesse caso, o romance de Plath não concretizaria o pacto e, portanto, não poderia ser considerado uma autobiografia. Independente da classificação dada por Lejeune, devemos estar cientes da proximidade entre vida e ficção na obra. Por isso, Carvalho faz a ressalva:

Um outro ponto deve ser lembrado com relação ao romance. Nele, Sylvia Plath também abole a categoria do “nome próprio” apontada por Philippe Lejeune como elemento diferenciador entre o romance e a autobiografia, pois o nome da autora (“Victoria Lucas”) que ali aparece é uma invenção. Além desse pseudônimo, em um dado momento, a personagem Esther Greenwood, narradora e protagonista, inventa para si mesma o pseudônimo “Elly Higginbottom”, para se sentir “mais segura” e porque “não queria que nada do que fizesse ou dissesse”, naquela ocasião, pudesse ser ligado a ela mesma e a “seu nome verdadeiro” (*RV*, p. 22). Em outro momento, Esther tenta escrever um romance sobre as memórias de uma moça que “seria ela mesma, mas chamada Elaine” – nome que, como o de Esther, “tinha seis letras” (*RV*, 113), mesmo número de letras do nome de Sylvia. Com isso tudo, Plath efetua, enfim, um verdadeiro *mise en abîme* (CARVALHO, 2003, p. 70-71).

Dissemos que Esther era tal como um reflexo: Sylvia se coloca frente ao espelho e seus personagens a refletem/refratam. Contudo, seus personagens também veem a si mesmos frente a espelhos, e continuamente os reflexos se multiplicam e se borram. Dessa forma, temos o efeito de *mise en abîme* mencionado por Carvalho. Entre o jogo de imagens, perdemos a figura inicial; o efeito colabora para que a figura de Sylvia se perca e cada vez mais enxerguemos seus reflexos/personagens, e não sua própria imagem.

A não adequação do romance com a teoria da autobiografia proposta por Lejeune não compromete a proximidade entre vida e obra presente em *The bell jar*. Pelo contrário, é justamente por distorcer a ideia de autobiografia que a escrita plathiana vai além. Partindo dos estudos clássicos de Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2002), problematiza alguns conceitos dados pelo autor e oferece uma nova visão da obra autobiográfica:

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiográfico, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biográfico* – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial – que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (ARFUCH, 2010, p. 55).

O comentário de Arfuch justifica nossa opção por não classificar *A Redoma de vidro* para além da categoria mais geral do romance. A semelhança entre personagem e autor é clara, mas qualquer tentativa de buscar reproduções fideis, comprovações de veracidade, foge do intuito declarado neste artigo. Isso porque, conforme complementa a autora: “mesmo quando estiver em jogo uma certa ‘referencialidade’, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, “*não é isso o que mais importa*”, ou seja, “não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa” (ARFUCH, 2010, p. 73). O que nos importa, para as análises apresentadas a seguir, é o **modo** como Sylvia lapida suas memórias e as repete em diferentes textos e contextos: “Não a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra” (ARFUCH, 2010, p. 73). Em resumo, o que é realmente significativo em textos autobiográficos não é a verossimilhança, mas essa “qualidade autorreflexiva” que menciona Arfuch.

Ilustramos a imagem asfíxiada do autor e suas criações sob a redoma, condenado a escrever eternamente um poema do eu, já que lhe é impossível fugir de si mesmo. Adentramos as paredes vítreas e vemos agora com nitidez a figura aprisionada em seu próprio corpo, a rememorar suas cicatrizes.

2. Entre memórias e cicatrizes

Sylvia Plath tentou o suicídio aos 20 anos, ingerindo pílulas e se escondendo no porão de sua casa, sendo encontrada três dias depois. Ela ingeriu pílulas demais, vomitou, e retornou à consciência perdida no escuro. Durante sua vida, Plath provavelmente pensou mais de uma vez em tentar se matar novamente, mas qualquer afirmação concreta sobre isso se torna borrada. Dez anos depois da primeira tentativa, já com dois filhos, separada do seu marido Ted Hughes, Plath, que acordava nas madrugadas para

escrever, liga o gás do forno do fogão e deita sua cabeça sobre a tampa. O suicídio é, portanto, a cicatriz que marcou Sylvia Plath. Seja como memória traumática da juventude, seja como ânsia que a angustiava constantemente, falamos de uma memória de dor que a invadia e, conseqüentemente, reaparecia em seus textos.

A partir dessa relação entre memória e cicatriz, recorreremos aos estudos de Aleida Assmann em *Espaços da recordação* (1999), onde a autora discute a relação entre dor, memória e cicatriz. Para o estudo que segue, manteremos uma relação metafórica com a teoria de Assmann, já que, para a autora, a cicatriz é muito mais física do que psicológica. No caso de Plath, o suicídio se torna uma cicatriz metafórica, pois não há marcas físicas em seu corpo que a relembram do ato.

Aleida Assmann parte da teoria da mnemotécnica de Nietzsche para descrever a relação entre dor e memória:

Sua tese sobre a “dor como acessório mais poderoso da mnemotécnica”, Nietzsche a desenvolveu em uma retórica simples de pergunta e resposta. Sua pergunta: “Como se cria uma memória para o animal humano? Como se entalha nesse entendimento de natureza instantânea, em parte embotado, em parte confuso, nesse esquecimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali?”. E a resposta: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, *o que dói*, fica na memória” (ASSMANN, 2011, p. 263-264).

Ainda partindo de Nietzsche, Assmann ressalta: “Nietzsche associou à memória não apenas o problema da armazenagem, mas também o da fixação de um presente constante. O que será confiado à memória precisa não apenas manter-se indelevelmente inesquecível, mas também permanentemente presente” (ASSMANN, 2011, p. 265). A morte mantinha a cicatriz sempre ardente, mas Sylvia se recusava a aceitá-la. Quanto mais próxima da dor suas palavras chegavam, mais ela desejava fugir de si mesma, levantando a pedra mais uma vez até o cume. Contudo, era o interior de Sylvia que a guiava entre as palavras. A pedra caía mais uma vez.

A memória nunca se cala, e a dor é sempre forte demais para não ser ouvida. A recorrência de determinados temas não se baseia apenas em uma afinidade ou estilo de escrita, mas, muitas vezes, remete a relatos biográficos da própria autora. Muitas vezes, vemos o fato primeiro, ocorrido com a própria Sylvia, transcrito com datas e detalhes em seu diário, ser transformado em um conto pouco tempo depois. Por exemplo: “Widow Mangada”, retirado dos seus diários durante o verão de 1956, e “That widow Mangada”, um conto escrito no outono do mesmo ano.

Caminhando conforme as páginas de *A Redoma de vidro*, temos uma primeira imagem recorrente e significativa: o caso dos Rosenberg. Esther Greenwood menciona o caso logo na primeira página: “Era um verão estranho, sufocante, o verão em que

eletrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York. Tenho um problema com execuções” (PLATH, 2014, p. 7). Antes disso, em 19 de junho de 1953, Sylvia Plath escrevera em seu diário: “Certo, as manchetes anunciam que dois deles serão executados às onze horas de hoje. E eu sinto um embrulho no estômago” (PLATH, 2017a, p. 626). Avançamos (ou retrocedemos) da ficção para o registro biográfico: tanto Esther quanto Sylvia sentem-se angustiadas de alguma forma pela execução. Ao falar com uma colega sobre o caso, Esther se assusta com a resposta:

– É horrível que pessoas daquele tipo continuem vivas.

Ela então bocejou, e sua boca pálida e alaranjada abriu-se revelando uma escuridão profunda. Fascinada, olhei fixamente para a caverna que se escondia em seu rosto, até que os dois lábios se encontraram e o demônio falou de dentro de seu esconderijo: – Que bom que eles vão morrer (PLATH, 2014, p. 114).

Um trecho muito parecido aparece em seu diário:

A moça alta felina linda que usava um chapéu original para trabalhar diariamente se levantou e se apoiou sobre o cotovelo no divã em que cochilava, na sala de reuniões, bocejou e disse com fascinante maldade entediada: “Fico contente em saber que eles vão morrer”. Ela olhou vaga e presunçosamente em volta da sala e fechou os olhos verdes enormes e voltou a dormir (PLATH, 2017a, p. 626-627).

Notemos como, em ambos os casos, a figura feminina se repete, sempre representadas com imagens distorcidas. No romance, seu rosto é um buraco, um vazio de onde o demônio sai e solta as palavras amargas. Em seu diário, Sylvia a descreve como linda, porém entediada. Em resumo, tanto Esther quanto Sylvia desejam representar como o fato é visto com banalidade pelas outras pessoas. A moça desfigurada do romance deixa que o demônio fale por ela, e a moça alta e felina sente-se entediada diante da morte alheia. Neste primeiro exemplo, evidenciamos como Plath reconstrói fatos que a angustiaram de diferentes formas em seus textos. Ainda que relatem o mesmo ocorrido, a autora, como menciona Arfuch, joga com os modos de representação de suas experiências, indo para além do mero relato autobiográfico.

A angústia, que também poderia ser diagnosticada como depressão nos moldes atuais, é um sentimento recorrente, seja em Sylvia, seja em suas personagens. Veremos como esse sentimento se aproxima em seus mais diferentes textos. O conto “Tongues of stone” (1955) será um dos mais frequentes entre as análises, pois é tido como o conto mais próximo de seu romance. No conto, uma personagem presa em seu mundo sufocante não consegue realizar as tarefas comuns do dia a dia, como dormir ou tomar banho, o que a leva a tentar suicídio. Sobre essa aproximação entre o conto e o romance, Carvalho ressalta:

Na visão de uma pesquisadora, a “peça de aprendiz”, que é o conto “Tongues of Stone”, tem todas as partes isoladas que comporiam em uma só unidade o romance, mas não tem nem o estilo nem o tema que, apenas em *The bell jar*, serão desenvolvidos plenamente. É verdade que esses textos exibem todo o esforço da autora para rever, recriar, enfim, inscrever a mesma experiência em um número infindável de possibilidades textuais, nas quais se desdobram distintas vozes e representações do eu – e, como é evidente, do outro a quem se dirige (CARVALHO, 2003, p. 70).

Indo ao encontro do que propõe Arfuch, Carvalho menciona essa necessidade de escrever uma “mesma experiência em um número infindável de possibilidades textuais”. Ou seja, lidando com diferentes estratégias auto ficcionais ao lapidar a experiência bruta biográfica. A partir da relação entre o conto e o romance, podemos destacar alguns pontos importantes que se repetem. Iniciaremos pelo sono como um dos tópicos a serem comparados:

Por dois meses ela não tinha chorado ou dormido, e até agora ela ainda não tinha dormido, mas o choro veio cada vez mais durante o dia. Através de suas lágrimas, ela olhou pela janela, para a luz do sol borrada nas folhas, que estavam ficando vermelhas brilhantes. Era algum dia de outubro; ela há muito perdera a noção dos dias, e isso não importava, porque um dia era igual ao outro e não existiam mais noites para separá-los, porque ela nunca mais dormiu (PLATH, 2008, p. 274, tradução nossa)⁶.

A dificuldade para dormir também é recorrente em Esther: “Fazia vinte e uma noites que eu não dormia” (PLATH, 2014, p. 164). Além disso, Esther ainda nos descreve que sua situação a impedia de realizar coisas simples, como o simples fato de tomar um banho:

Eu não tinha lavado minhas roupas ou cabelo porque aquela me parecia uma ideia estúpida.

Eu via os dias do ano se estendendo diante de mim como uma série de caixas brancas e brilhantes, separadas uma da outra pela sombra escura do sono. Só que agora a longa perspectiva das sombras, que distinguia uma caixa da outra, tinha subitamente desaparecido, e eu via os dias cintilando à minha frente como uma avenida clara, larga e desolada até o infinito.

Eu achava estúpido lavar algo num dia para no dia seguinte ter que lavar de novo.

Ficava cansada só de pensar naquilo.

Queria fazer as coisas de uma vez e me ver livre de tudo (PLATH, 2014, p. 144).

6. Original: “For two months she had neither cried nor slept, and now she is still did not sleep, but the crying came more and more, all day long. Through her tears she stared out the window at the blur sunlight made on the leaves, which were turning bright red. It was sometime in October; she had long ago lost track of all the days and it really didn’t matter because one was like another and there were no nights to separate them because she never slept anymore” (PLATH, 2008, p. 274).

A complementar a comparação, no dia 3 de novembro de 1952 (poucos meses antes da tentativa de suicídio recontada no romance), Plath escreve no diário sobre a dificuldade de dormir, e como isso a angustiava:

Meu Deus, se em algum momento cheguei perto de querer cometer suicídio foi agora, sentindo o sangue grogue insone a se arrastar pelas veias e a atmosfera pesada e cinzenta de chuva e os homenzinhos desgraçados do outro lado da rua batendo no telhado com picaretas, machados e formões, além do fedor acre infernal do piche. Caí na cama novamente esta manhã, implorando pelo sono, refugiando-me na escura, quente fétida escapada da ação, da responsabilidade. Péssimo (PLATH, 2017a, p. 177).

Esther, Sylvia e a personagem do conto imploram pelo sono, que se recusa a vir. A falta de sono é um dos considerados “sintomas” da depressão, pois é a partir desse constante cansaço que se desencadeiam os demais sentimentos, como menciona Esther em seu relato. Os dias de Esther, claros e brilhantes, separados pela escuridão do sono, agora se viam em uma fila infinita de caixas brancas cintilando a sua frente. O sono se foi, seus dias corriam sem intervalos, assustadoramente brancos. A rotina dos dias é borrada, há uma necessidade de fazer com que as coisas se acabem. Esse sentimento é abordado por Andrew Solomon em *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão* (2001), ao comentar sobre como é difícil para uma pessoa depressiva realizar pequenas atitudes normais do cotidiano, como tomar um banho, por exemplo:

Lembro de estar deitado na cama, imobilizado, chorando por estar assustado demais para tomar um banho, e ao mesmo tempo saber que chuveiros não são assustadores. Eu continuava dando os passos, um por um, na minha mente: você gira e põe os pés no chão, fica em pé, anda até o banheiro, abre a porta do banheiro, vai até a borda da banheira, abre a água, entra embaixo dela, passa sabonete, enxagua-se, sai da banheira, enxuga-se, volta para a cama. Doze passos, que me pareceram então tão sufocantes quanto as estações da via-crúcis (SOLOMON, 2014, p. 51).

A via-crúcis entre o quarto e o banheiro pareciam demais, tanto para Esther quanto para a personagem de “Tongues of stone”, a simples repetição do ato cotidiano perdia qualquer importância: “Não havia nada para ela agora a não ser o corpo, um enfadonho boneco de pele e ossos que tinha que ser lavado e alimentado dia após dia” (PLATH, 2008, p. 274, tradução nossa)⁷. Isso porque o mundo parecia isolar-se da personagem. Nesse mesmo sentido, Plath cria duas imagens fundamentais em seu romance: a redoma e a figueira. Quanto mais próxima do seu próprio eu, mais a linguagem

7. Original: “There was nothing to her now but the body, a dull puppet of skin and bone that had to be washed and fed day after day” (PLATH, 2008, p. 274).

se mostra insuficiente para descrever aquilo que vê ou sente e, desse modo, recorre a metáforas. As imagens em Plath funcionam inversamente para representar o vazio, sendo, respectivamente, a primeira uma metaforização do vazio pela falta, enquanto a segunda, a representação do vazio através da abundância.

A redoma, figura que dá título ao romance de Plath, aparece em vários momentos durante a narrativa. Contudo, a sua recorrência é mais frequente quando nos tornamos cientes do estado emocional de Esther: “Afundei no banco de veludo cinza e fechei meus olhos. O ar da redoma me comprimia, e eu não conseguia me mover” (PLATH, 2014, p. 209). O não conseguir agir, não conseguir dormir, não se mover diante do abismo que se abria sob seus pés. A ânsia de pular, de apagar as luzes, não mover-se, não seguir, estancar no mergulho obscuro de si. Permanecer onde o silêncio prevalece, envolta e segura em sua própria concha, como a personagem em “Tongues of stone”:

Nada no mundo poderia tocá-la. Até mesmo o sol brilhava distante em sua concha de silêncio. O céu e as folhas e as pessoas recuavam, e ela não tinha nada a ver com eles porque ela estava morta por dentro, e nem todas as risadas ou todo o amor deles poderiam alcançá-la. Como uma lua distante, extinta e fria, ela via seus rostos suplicantes e tristes, suas mãos estendidas para ela, congeladas em atitudes de amor (PLATH, 2008, p. 278, tradução nossa)⁸.

O vidro da redoma, assim como a imagem metafórica da “concha de silêncio”, permite que ela enxergue o mundo e as pessoas, mas impede que a alcancem. A metáfora para o isolamento está desenhada nas palavras de Plath, que parecia conviver com o seu próprio ar viciado, fosse nas linhas romanescas, ou nos breves períodos de um conto. Havia sempre o medo de que os vidros descessem novamente sobre Esther, que a redoma a aprisionasse e a fizesse ouvir o silêncio gritante de seu coração: “Mas eu não tinha certeza. Eu não tinha certeza de nada. Como eu poderia saber se um dia – na faculdade, na Europa, em algum lugar, em qualquer lugar – a redoma de vidro não desceria novamente sobre mim, com suas distorções sufocantes?” (PLATH, 2014, p. 270). Em eco, Sylvia Plath escreve também em seu diário sobre essa angústia diante do aprisionamento: “O maior progresso, porém, estaria em sentir que eu me libertava da redoma de vidro” (PLATH, 2017a, p. 544). A redoma é ainda mencionada em uma carta para sua amiga Marcia B. Stern, em 23 de julho de 1952: “É realmente impressionante como eu passei a maior parte da minha vida como se estivesse na atmosfera rarefeita de uma redoma de vidro, de acordo com o cronograma” (PLATH, 2017b, p.

8. Original: Nothing in the world could touch her. Even the sun shone far off in a shell of silence. The sky and leaves and people receded, and she had nothing to do with them because she was dead inside, and not all their laughter nor all their love could reach her anymore. As from a distant moon, extinct and cold, she saw their supplicant, sorrowful faces, their hands stretching out to her, frozen in attitudes of love (PLATH, 2008, p. 278).

471-472, tradução nossa)⁹. De forma breve, evidenciamos como a imagem da redoma, ainda que em diferentes formas, e em diferentes gêneros, representa um mesmo sentimento: o aprisionamento de si em si mesma.

A segunda imagem a que Plath recorre para representar sua angústia é a da figueira. A ideia de futuro angustia Esther, porque se vê frente a inúmeras opções, e todas elas excludentes. Tal qual uma árvore, com seus diversos galhos, cada um com um figo guardando um futuro, e cada qual com seu prazo para o apodrecimento:

Eu via a minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.

Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com maridos e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar.

Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés (PLATH, 2014, p. 88-89).

Na ânsia da escolha de uma decisão que poderia anular a seguinte, Esther via o seu futuro. Contudo, a espera fez com que seus figos apodrecessem e todas as opções fechassem seus caminhos. Em resumo, não há mais saída. A ideia da abundância de escolhas que levam ao vazio é retomada por Plath em seu conto “Stone by with the dolphin” (1957/58). Dody, a protagonista, enxerga a vida como uma árvore: “A vida é uma árvore com muitos galhos. Escolhendo esse galho, eu rastejo para longe do meu ramo de maçãs. Eu recolho para mim meus Winesaps, meus Coxes, meus Bramleys, meus Jonathans. Conforme eu vou escolhendo. Ou eu devo escolher apenas um?” (PLATH, 2008, p. 187, tradução nossa)¹⁰. Os nomes exóticos de garotos se repetem, assim como em seu romance, e as escolhas lhe parecem difíceis e múltiplas como os galhos de uma árvore. A recorrência nos leva, mais uma vez, para os diários de Plath, que em 1951 escreve: “O que seria melhor? A escolha é assustadora. Não sei: é isso que eu quero. Só posso arriscar palpites em relação aos pobres coitados que conheço dizendo: ‘Isso é o

9. Original: “It’s quite amazing how I’ve gone around for most of my life as in the rarefied atmosphere under a bell jar according to schedule” (PLATH, 2017b, p. 471-472)

10. Original: “Life is a tree with many limbs. Choosing this limb, I crawl out for my bunch of apples. I gather unto me my Winesaps, my Coxes, my Bramleys, my Jonathans. Such as I choose. Or do I choose?” (PLATH, 2008, p. 187).

que eu não quero” (PLATH, 2017a, p. 123). A jovem Sylvia Plath aflige-se diante da escolha. Esther quer ser poeta, mas também gostaria de ser mãe. Dody deve escolher entre seus amantes. A abundância de galhos de uma árvore não nos permite escalá-la, continuamos aos seus pés, vendo os figos lentamente apodrecerem. Nos vemos submersos em frutos e futuros, malcheirosos e escuros, que perderam o seu prazo. O vazio continua, mesmo no muito.

A mudez do mundo, seja na redoma ou embaixo dos galhos da figueira, enaltece as batidas de um coração que repete: Eu sou. Eu sou. Eu sou. Como os batimentos cardíacos em uma máquina, com suas elevações e sequências (*I am I am I am*). Esther, durante um passeio com uns amigos na praia, sente-se vazia e decide deixar sua vida no mar: “resolvi que nadaria até estar cansada demais para voltar. Enquanto avançava, eu sentia o coração batendo como um motor surdo nos meus ouvidos. Eu sou eu sou eu sou” (PLATH, 2014, p. 177). O corpo, contudo, luta pela vida, ainda que ela resista. Mesmo tentando afogar a si mesma, a cada novo mergulho, ela era levada para cima. Um trecho em seu diário parece retomar exatamente essa insistência do existir que cabe na repetição “eu sou”: “Eu [I]: que letra firme, quanta tranquilidade nos três traços: um vertical, orgulhoso e afirmativo, depois duas linhas horizontais curtas, em rápida e presunçosa sucessão. A caneta rabisca no papel...I...I...I...I...I” (PLATH, 2017a, p. 49). Para Sylvia, o “eu” é orgulhoso e afirmativo, presunçoso, assim como as batidas de seu coração. Ele insiste em viver, em ser, apesar de uma parte de si buscar a aniquilação. Ironicamente, a repetição da letra “I” ocorre seis vezes: S-Y-L-V-I-A. É ela a figura presunçosa, orgulhosa e afirmativa, que **ainda** (r)existe.

A presença da morte parece ressaltar a necessidade de ser nas personagens de Sylvia. Agnes, no conto “The wishing box” (1956), depressiva por não conseguir sonhar, recorrerá à mesma estrutura frasal, e, principalmente, à (re)afirmação de **ser**:

A totalmente auto-suficiente, imutável realidade das coisas ao redor dela começaram a deprimir Agnes. (...) Agnes lamentou, em uma doce alucinação, que um polvo veio deslizando até ela pelo chão, em um padrão de caxemira roxo e laranja. Ela deveria abençoá-lo. Qualquer coisa para provar que seus poderes imaginativos não estavam irremediavelmente perdidos; que seu olho não era meramente uma lente de câmera aberta que registrava os fenômenos ao seu redor e pronto. “Uma rosa”, ela se viu repetindo para si mesma de forma vazia, como se fosse um canto fúnebre, “é uma rosa é uma rosa...” (PLATH, 2008, p. 218, tradução nossa)¹¹.

11. Original: The utterly self-sufficient, unchanging reality of the things surrounding her began to depress Agnes. [...] I, Agnes mourned, in some sweet hallucination an octopus came slithering towards her across the floor, paisley-patterned in purple and orange, she would bless it. Anything to prove that her shaping imaginative powers were not irretrievably lost; that her eye was not merely an open camera lens which recorded surrounding phenomena and left it at that. “A rose”, she found herself repeating hollowly, like a funeral dirge, “is a rose is a rose...” (PLATH, 2008, p. 218).

Há ironia nas últimas palavras, em que um canto fúnebre afirma ser a rosa o que ela é, instaurando um tempo presente na morte. Em um funeral, a morte nos assume como seres que fomos, mas Plath coloca a rosa no presente do indicativo, pois ela **ainda** é. Apesar do que lhe pesa, do que lhe dói e angustia, o coração ainda bate presunçosamente: eu sou, eu sou, eu sou. Continuamos sendo. Os dias continuam para Esther e, enquanto comenta com uma colega sobre sua situação, sua falta de sono, incomodada por não conseguir escrever, surge a “solução” mais próxima para seus problemas¹²: “Doutor Gordon – disse Teresa. – É um psiquiatra” (PLATH, 2014, p. 142). O período de internamento, tratamentos e sua relação com os médicos é um dos temas mais dolorosos de Sylvia Plath, juntamente com o próprio suicídio. No romance, Esther é internada em dois hospitais diferentes, sendo o primeiro aquele que a traumatizará devido ao tratamento escolhido para “curá-la”: eletrochoques.

Após a internação, e sem sinal de melhoras, o médico de Esther decide que a melhor opção para ela seria a terapia eletroconvulsiva. O modo como Plath descreve a situação, e a crescente agonia que gera no leitor, nos leva a pensar que essa situação é muito mais particular e viva na memória de Plath do que uma simples reconstrução ficcional de uma experiência vivida na juventude:

Deitei na cama.

A enfermeira vesga voltou. Ela tirou meu relógio e o guardou no bolso. Então começou a tirar os grampos do meu cabelo.

O dr. Gordon destrancou o armário e tirou dali uma mesa de rodinhas, sobre a qual havia uma máquina, e a empurrou até a cabeceira da cama. A enfermeira começou a lambuzar as minhas têmporas com uma pasta fedorenta.

Quando ela se debruçou sobre mim para alcançar o lado da minha cabeça que estava mais perto da parede, seus peitos enormes taparam meu rosto como uma nuvem ou um travesseiro. Um vago odor medicinal emanava de seu corpo.

- Não se preocupe – sorriu a enfermeira. – Todo mundo fica morrendo de medo na primeira vez.

Tentei sorrir, mas minha pele tinha ficado dura como um pergaminho.

O dr. Gordon colocou duas placas de metal nas minhas têmporas, prendeu-as com uma tira que apertava a minha testa, e me deu um fio para morder.

Fechei os olhos.

Houve um breve silêncio, como uma respiração suspensa. Então alguma coisa dobrou-se sobre mim e me dominou e me sacudiu como se o mundo estivesse acabando. Ouvei um guincho, *iii-ii-ii-ii*, o ar tomado por uma cintilação azulada, e a cada clarão algo me agitava e moía e eu achava que meus ossos se quebrariam e a seiva jorraria de mim como uma planta partida ao meio.

Fiquei me perguntando o que é que eu tinha feito de tão horrível (PLATH, 2014, p. 160-161).

12. A depressão, ou a angústia, das personagens pode ser vista no decorrer de todo o romance e em demais contos de Plath. Entretanto, respeitando a extensão do artigo, passaremos diretamente aos demais focos, que, de uma forma ou de outra, dialogarão sempre com esse sentimento que assola suas personagens.

A descrição lenta e fragmentada de todos os passos faz com que uma imagem seja cuidadosamente criada. Estamos dentro da sala, vendo os grampos serem retirados lentamente, o doutor se aproximando com suas máquinas e o cheiro azedo da pasta arde nas nossas próprias narinas. O choque nos atinge no guincho agudo, e o nosso corpo, frente às páginas escritas, se dobra de pavor. O trecho segue com um espaço em branco: esperamos que alguém responda à pergunta de Esther. Afinal, o que fez ela de tão errado para merecer tal tortura? Vazio. Tal como ocorre em seu conto que dá título ao livro *Johnny Panic and the bible of dreams*. Neste conto estamos, novamente¹³, frente à vida de uma funcionária em um hospital, e sua função é escrever os sonhos – *bible of dreams* – dos pacientes para o grande Johnny Panic. A protagonista, ao roubar um dos livros que conteriam os sonhos dos pacientes, é pega por alguns médicos e levada para uma sala para “pagar” pelo erro cometido:

O berço branco está pronto. Com uma terrível gentileza, sra. Milleravage tira o relógio do meu pulso, os anéis dos meus dedos, os grampos do meu cabelo. Ela começa a me despir. Quando estou nua, eu sou ungida nas têmporas e vestida em lençóis virginais como a primeira neve.

Então, dos quatro cantos do quarto e da porta atrás de mim se aproximam cinco falso sacerdotes em trajes brancos e máscaras cirúrgicas, cujo único trabalho é tirar Johnny Panic do seu trono. Eles me estendem de costas no berço. A coroa de arames na minha cabeça, a hóstia do perdão na minha língua. Os sacerdotes mascarados movem-se para os seus postos e seguram-me: um na minha perna esquerda, outro na minha direita, um no meu braço direito, um no meu braço esquerdo. Um atrás da minha cabeça, na caixa de metal, onde não posso ver (PLATH, 2008, p. 171, tradução nossa)¹⁴.

Parecemos estar, novamente, vendo Esther e seus grampos sendo lentamente retirados de seu cabelo. O ritual está sendo realizado da mesma forma, com os mesmos passos sagradamente repetidos, metodicamente, prontos para a realização final. Ela é o grande sacrifício, envolta pelas “divindades” em branco, prestes a ceder cada célula do seu ser em uma espera de ressurreição como um novo ser humano. Ela

13. Como em alguns outros casos, aqui há uma aproximação entre a protagonista do conto “The Daughters of the Blossom Street” e o conto em questão, já que ambas trabalham em um hospital psiquiátrico. Sylvia Plath parece “reutilizar” suas personagens em textos diferentes, corroborando, mais uma vez, uma possível relação com si mesma.

14. Original: The white cot is ready. With a terrible gentleness Miss Milleravage takes the watch from my wrist, the rings from my fingers, the hairpins from my hair. She begins to undress me. When I am bare, I am anointed on the temples and robed in sheets virginal as the first snow.

Then, from the four corners of the room and from the door behind me come five false priests in white surgical gowns and masks whose one lifework is to unseat Johnny Panic from his own throne. They extend me full-length on my back on the cot. The crown of the wire on my head, the wafer of forgetfulness on my tongue. The masked priests move to their posts and take hold: one of my left leg, one of my right, one of my right arm, one of my left. One behind my head at the metal box where I can't see (PLATH, 2008, p. 171).

precisa pagar pelo erro cometido, o roubo do livro, a falta de sono, o não conseguir tomar banho, a depressão. Seu erro de sofrer e não conseguir se levantar e seguir, como qualquer outra menina, frente às alegrias e possibilidades da vida. No conto, Plath parece abusar ainda mais do lirismo, provavelmente porque a contenção de palavras – por se tratar de um gênero muito mais conciso e exigir que o fato seja descrito com muito menos – se torna inevitável para tentar expressar algo que a linguagem talvez não atinja completamente:

Dos seus lugares apertados ao longo da parede, os devotos levantaram suas vozes em protesto. Eles começam o canto devocional:

A única coisa a amar é o próprio Medo.

O amor do medo é o começo da sabedoria.

A única coisa a amar é o próprio Medo.

Que o Medo e o Medo e o Medo estejam em todo lugar.

Não há tempo para a sra. Milleravage ou o diretor da clínica ou os sacerdotes amordaçá-los.

O sinal está dado.

A máquina os trai.

No momento em que penso estar mais perdida, a face de Johnny Panic aparece como um lustre de luzes no teto. Eu estou tremendo como uma folha nos dentes da glória. A sua barba é relâmpago. Relâmpago em seus olhos. Suas palavras dão descargas elétricas sobre o universo e o iluminam.

O ar crepita com esses anjos de raio azul.

Seu amor é o salto de vinte andares, a corda na garganta, a faca no coração.

Ele não esquece os seus (PLATH, 2008, p. 171-172, tradução nossa)¹⁵.

Como em um ritual, o canto inicia o grande momento que segue. As divindades cantam para o medo, pois o medo é o que está em todos os lugares: é o amor, o início da sabedoria. Seria o medo daquilo que está para iniciar, das luzes e tremores que virão, ou o medo do próprio ser humano, que canta sabedoria para métodos curativos que mais se assemelham a torturas medievais? A repetição é evidente. Novamente temos Esther deitada em sua cama branca, seu pavor, os tremores ininterruptos e o guincho que agora brilha a luz do saber do homem-divino. Em meio à carga, em um desespero final, a personagem vê o rosto de Johnny Panic aparecer sobre sua cabeça, com sua barba e olhos luminosos, um ser divino vindo para abrir-lhe o caminho, a sal-

15. Original: "From their cramped niches along the wall, the votaries raise their voices in protest. They begin the devotional chant: / *The only thing to love is Fear itself. / Love of Fear is the beginning of wisdom. / The only thing to love is Fear itself. / May Fear and Fear and Fear be everywhere. / There is no time for Miss Milleravage or the Clinic / Director or the priests to muzzle them. The signal is given. The machine betrays them. At the moment when I think I am most lost the face of the Johnny Panic appears in a nimbus of arc lights on the ceiling overhead. I am shaken like a leaf in the teeth of glory. His beard is lightning. Lightning in his eye. His Word charges and illumines the universe. The air crackles with this blue-tongued lightning-haloed angels. His love is the twenty-story leap, the rope at the throat, the knife at the heart. He forgets not his own*" (PLATH, 2008, p. 171-172).

vação perto do fim. Ao remontarmos a cena, tendo em vista a sua aproximação nítida com a descrição de Esther no romance, vemos que talvez Plath esteja muito além da recriação de um ritual. Os médicos, como pequenas divindades que a preparam para a grande chegada, são também como anjos em seus alvos jalecos. Todo ritual é feito para um deus, e, nesse caso, a figura luminosa de Johnny parece justamente situar-se sobre ela no momento final. Ela está no caminho para sua própria salvação. Seja enquanto Esther, no romance, ou no conto, esse é o caminho que ela deve seguir, mesmo com medo, afinal, medo é amor e a Sua palavra iluminará o universo no grande epílogo.

O rosto de Johnny Panic não apareceu para Plath em seus momentos de desespero¹⁶; o céu permaneceu vazio enquanto ela escolhia pegar os comprimidos e seguia para o porão; continuou mudo naquela madrugada fria de fevereiro. O tratamento por eletrochoques atua como um exemplo de memória da cicatriz a que se refere Assmann, pois é partindo de uma lembrança, provavelmente traumática, que Plath descreve sua experiência. É pela dor do tratamento, do medo, que a memória se instaura como cicatriz em seu corpo, física e psicologicamente. Em 1956, poucos anos após a tentativa de suicídio, e ainda a receber o tratamento, Sylvia escreve em seu diário:

E agora estou aqui sentada, reservada e exausta em meu devaneio, algo enferma do coração. Quero escrever uma descrição detalhada do tratamento de choque, curta, densa, explosiva, sem um pingão de sentimentalismo pudico, e quando tiver escrito o bastante mandarei o texto para David Ross. Não haverá pressa, pois estou desesperadamente vingativa, por enquanto. Mas deixarei que o material se acumule. Pensei na descrição do tratamento de choque na noite passada: o sono mortífero de sua loucura, e o café da manhã que não veio, os pequenos detalhes, a volta ao tratamento de choque que deu errado: eletrocussão entra em cena, a inevitável descida ao salão subterrâneo, acordar num mundo novo, sem nome, renascer, mas não de mulher (PLATH, 2017a, p. 247).

Ela sente-se “desesperadamente vingativa”, e deseja retratar isso em seus textos. A representação da experiência, seja no conto, seja no romance, atinge muito bem esse sentimento de vingança diante do tratamento. Lemos aqui aquilo que a própria Plath parecia levar no corpo, a dor do choque insuportável, o lento desespero do ritual que se inicia e a queda do corpo no fim. A medicina se aproxima, mais uma vez, das torturas da Idade Média, das ditaduras ou de qualquer outro episódio cruel de opressão da nossa história – quando, na verdade, estamos ironicamente diante de um dos tratamentos considerados mais eficazes para a depressão até **hoje**. Andrew Solomon, ao abordar os tratamentos para a depressão em seu estudo, defende o eletrochoque como

16. Referência ao trecho do diário escrito em 19 de fevereiro de 1956: “Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada” (PLATH, 2017a, p. 232).

um dos métodos mais eficazes para sua cura. De acordo com o teórico, “o eletrochoque é especialmente indicado para pessoas que têm fortes tendências suicidas – pacientes dados à autoflagelação e que portanto correm sérios riscos de vida –, devido à sua ação rápida e seu alto índice de sucesso” (SOLOMON, 2014, p. 115). É preciso ressaltar, é claro, que o modo como Sylvia e Esther – na primeira vez em que passaram pelos eletrochoques – e a personagem no conto sofreram seus tratamentos, não é o mesmo aplicado atualmente. Hoje os choques são combinados com medicamentos, como podemos notar no segundo momento em que Esther descreve sua experiência, em uma clínica diferente da primeira¹⁷.

Após o eletrochoque, Esther recebe a visita de sua mãe e de seu irmão, que pergunta: “Como você está? – perguntou meu irmão. Olhei minha mãe nos olhos. Igual – eu disse” (PLATH, 2014, p. 193). O ritual, a luz no fim do túnel, a dor insuportável que parecia quebrá-la ao meio, não fora suficiente. A memória continuou viva. Da mesma forma, o narrador de “Tongues of stone” descreve a personagem do conto, que, toda vez que era questionada pelas enfermeiras, respondia: “‘Eu me sinto igual. Igual.’ E isso era verdade” (PLATH, 2008, p. 275, tradução nossa)¹⁸. Plath, mesmo utilizando um foco distante, com um narrador em terceira pessoa, insere o seu conhecimento sobre a personagem de forma muito mais íntima do que a de um mero narrador onisciente. Ela sabe, todos sabemos, que Esther continua igual. A protagonista do conto sente-se da mesma forma. Plath nunca se recuperou do espírito de morte que a assombrava e ao mesmo tempo iluminava todas as suas palavras.

Os efeitos colaterais parecerem não alcançar a parte boa, a cura, tão esperada. Estão ambas, personagens e autora, marcadas – como a letra escarlate que descreve Nathaniel Hawthorne em seu romance – pelo pecado que cometeram: a letra S, de Suicida, trazida na bochecha esquerda como a cicatriz da memória, e “as marcas impedem o esquecimento, o próprio traz em si as marcas da memória, o corpo é memória” (ASSMANN, 2011, p. 264). Estamos percorrendo seus corpos, com as marcas profundas de um eu angustiado e lírico, mas também suas deformações físicas e aparentes que nos gritam histórias que poderiam ter ficado escondidas em um porão.

A marca suicida arde e nos faz mergulhar nesse mundo fechado do suicídio que parecia atormentar Sylvia Plath muito antes de qualquer tentativa. O suicídio mais próximo da “realização completa” de Esther é por ingestão de pílulas. Enquanto sua

17. Vale ressaltar também que, apesar de ter uma relação mais próxima e melhor com a sua nova médica, Esther continua apavorada frente ao tratamento por eletrochoques. É descrita no romance a sua ansiedade, todas as manhãs, para saber se iria receber o café da manhã ou não, pois aqueles que não recebiam seriam os próximos a passar pelo tratamento. Quando isso acontece com a personagem, ela se desespera a tal ponto que precisa ser levada por enfermeiros. Sua experiência é relatada com menos detalhes, porém notamos a mesma sensação de não entender o motivo desse tipo de “cura” – quase uma punição.

18. Original: “‘I feel the same. The same.’ And it was true” (PLATH, 2008, p. 275).

mãe estava fora, a personagem deixa um bilhete dizendo que iria dar uma caminhada, quando, na realidade, pega um frasco de comprimidos e desce para o porão da casa com um copo com água: “teias de aranha tocavam meu rosto, suaves feito mariposas. Enrolada na capa preta como em minha própria sombra, comecei a tomar as pílulas rapidamente, entre goles de água, uma depois da outra depois da outra” (PLATH, 2014, p. 189). As luzes começam a piscar e Esther desmaia. Sua “salvação” foi ter acordado e, engasgada com o próprio vômito, seus gemidos são ouvidos pelo irmão que a encontra. Como em uma sequência, a protagonista de “Tongues of stone” descreve uma situação próxima, além de seu “renascimento”:

Ela tinha lutado contra a escuridão e perdido. Eles a tinham puxado de volta ao inferno de seu corpo morto. Eles levantaram seu Lázaro de um morto sem mente, já corrompida com o fôlego do túmulo, pele pálida, com hematomas roxos inchados nas mãos e nas coxas e uma cicatriz aberta e crua na bochecha que distorcia o lado esquerdo do rosto em uma massa de crostas escuras e secreção amarela, fazendo com que ela não conseguisse abrir o olho esquerdo. De início, eles acharam que ela estivesse cega daquele olho (PLATH, 2008, p. 278, tradução nossa)¹⁹.

O escuro do porão se repete, e a sua luta foi perdida, novamente. Temos seu renascimento do mundo dos mortos, como uma *lady* Lázaro²⁰, surgindo lentamente da escuridão que não conseguiu abraçá-la por tempo suficiente: “Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face” (PLATH, 2017a, p. 232).

A mãe, em uma tentativa falha de amenizar a sua própria situação, com uma filha internada em um manicômio por tentar tirar a própria vida, parece estar passando por um processo de autoconvencimento de que tudo não passou de um sonho. E sonhos passam. Para Esther, entretanto, o sonho nunca foi mais do que sua própria realidade. A redoma de vidro, por mais translúcida que fosse, ainda recaía, e o seu ar a sufocava. E sufocaria outras vezes. Porque a memória não se apaga, e a dor a marca tal qual a de um soldado vindo da guerra mutilado. Há pedaços de si que se perderam, e ela sente falta. E a falta dilacera, porque a faz lembrar das enfermeiras, dos eletrochoques, da morte e seus muitos rostos.

19. Original: “She had fought back to darkness and lost. They had jolted her back into the hell of her dead body. They raised her like Lazarus from the mindless dead, corrupt already with the breath of the grave, sallow-skinned, with purple bruises swelling on her hands and thighs and a raw open scar on her cheek that distorted the left side of her face into a mass of browning scabs and yellow ooze so that she could not open her left eye. At first they thought she would be blind in that eye” (PLATH, 2008, p. 278)

20. Referência ao poema *Lady Lazarus* (1963), de Sylvia Plath.

Quanto mais Sylvia Plath permite que sua memória jorre em sua escrita, mais somos tentados a ouvir qualquer pedido de ajuda escondido, qualquer explicação barata para um fim tão repentino. Esquecemo-nos, entretanto, da redoma. Em um dos trechos finais do romance, Esther relata a onipresença daquele objeto que tanto a(s) tortura(ram):

Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse – fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado (PLATH, 2014, p. 208).

Seja entre as linhas longas de um romance, no lirismo breve dos contos, ou na fragmentação de seus versos, Sylvia Plath continuava a ser lentamente cozinhada em seu ar viciado. As ideias se repetem, as imagens se combinam, a angústia faz eco. A memória das cicatrizes continuava a doer, e a linguagem pedia uma repetição, seja com anáforas ou em uma recorrência de metáforas. Mas Plath se esquivava. A literatura ainda foge das relações eu-autor tão explícitas. É necessário esconder, criar alter egos que cumpram e narrem suas próprias palavras por outras bocas. É preciso exorcizar os demônios criando terceiros, mesmo que somente a sua voz saiba o caminho a seguir.

3. O último suspiro

A escrita constante em madrugadas, as reescritas incontáveis de um mesmo verso, a busca eterna da perfeição: essa é a Sylvia Plath que encontramos em seus diários. Encontramos a angústia de alguém que não alcança um ideal, a solidão, a necessidade de amor entre amantes vazios, o silêncio ensurdecedor em multidões que não dizem nada novo. Suas letras carregam a carga de uma memória que nunca se calou. Vemos suas cicatrizes marcadas nas folhas, impressas ou datilografadas, de uma máquina de escrever. Temos medo de encarar a sua vida e esquecer sua escrita, pois esse também era seu próprio medo. Queria ela ser além do que realmente foi, ou queria esconder qualquer marca que pudesse manchar sua imagem de escritora promissora? A exibição das feridas, como descreve em “Lady Lazarus”, é dolorosa, e as pessoas riem e comem amendoim enquanto a assistem. E ela quer falar da dor de renascer, mais uma vez e sempre, nas linhas em que se deixava se entregar. Ela não quer que vejam pela primeira, segunda ou terceira vez o mesmo show do seu renascimento, mas que temam a fênix renascida, impiedosa e má, que nos devorará no final. Morremos e renascemos em conjunto quando permitimos que sua palavra atinja o cerne, sem perder o poético.

Aceitamos o convite para adentrar a redoma, mais uma vez. Estamos frente à vidraça translúcida, assistindo o mundo que corre ao redor, em silêncio, enquanto ouvimos os ecos de cada página, as vozes de Esther, Elaine, Agnes ou inominadas, todas em um ritual uníssono de poesia. Quanto mais poéticos seus versos, mais passos são dados em direção ao grande abismo do eu. Sylvia Plath nos permitiu uma visão breve do que era, a imensidão negra e disforme do que guardamos no mais profundo. Temos medo do salto, renegamos a redoma e voltamos para o mundo em que a figueira continua a florescer. Quando Sylvia Plath chegou o mais próximo do limite²¹, mergulhou para sempre em um mundo entorpecente de si mesma.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vital. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.
- PLATH, Sylvia. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. New York: HarperCollins, 2008.
- _____. *A Redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- _____. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Organização Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.
- _____. *The Letters of Sylvia Plath Volume 1 (1940-1956)*. Introduction and editorial by Peter K. Steinberg and Karen V. Kukil. Foreword by Frieda Hughes. New York: HarperCollins Publishers, 2017b.
- SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Trad. Myriam Campello. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

21. Referência ao considerado último poema de Sylvia Plath, *Edge*, escrito antes de seu suicídio, em fevereiro de 1963.