

DO POEMA À VIDA: UMA HISTÓRIA DE *ARIEL*

José Mariano Tavares Junior

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

RESUMO: Quando Sylvia Plath cometeu suicídio em Londres, em fevereiro de 1963, aos 30 anos de idade, as situações de autobiografia e os ritos de auto-aniquilamento e morte, tratados como matéria estética no espaço do livro *Ariel*, terminaram por invadir o real e se espelhar de dentro para fora do poema, criando um complexo jogo de refrações onde representado e representação se embaralham e se tornam, por vezes, indistintos. Tornada início e fim, a morte da poeta alterou não apenas a cronologia das coisas, mas fez com que a obra se apresentasse como um mapa a ser decifrado. Seu suicídio converteu-se, a partir de então, numa espécie de epicentro de sua obra, um lugar de onde tudo nasce e para onde tudo converge, produzindo significados dentro e fora da escrita, e se transformando num discurso que altera sobremaneira os olhares com os quais seus textos são abordados. A morte real da autora, dentro dessa perspectiva, pareceu atuar como uma espécie de confirmação das tentativas de suicídio e dos ritos de morte performados no texto literário, de modo que todos os outros temas tratados no livro – o casamento, a maternidade, a traição amorosa, a situação da mulher oprimida pela figura masculina, as guerras, o holocausto, etc. – também ganhassem a aparência de “realidade”. Este artigo é uma tentativa de recontar ou reconstituir alguns eventos que envolveram as circunstâncias das primeiras publicações de *Ariel*, e de sua recepção crítica, que ainda hoje continuam a moldar sua permanência no cânone.

PALAVRAS-CHAVE: Ariel; Sylvia Plath; Performance; Recepção.

ABSTRACT: When Sylvia Plath committed suicide in London, in February 1963, at 30 years of age, the autobiographical situations and the rites of self-destruction, treated as

aesthetic matter in the space of her book *Ariel*, ended up invading reality and creating a complex game of refractions where represented and representation were mixed up, and sometimes made indistinct. Turned into beginning and end, the death of the poet changed not only the chronology of things, but made the poetic work seem to be presented as a map to be deciphered. Her suicide became, then, a kind of epicentre of her work, a place from where everything is born and to where everything converges, producing meanings in and out of the poems, and turning into a discourse that greatly alters the views with which her texts are addressed. The factual death of the author, from this perspective, seemed to act as a sort of confirmation of her suicide attempts and of the death rites performed in the literary text, so that all the other topics covered in the book – marriage, motherhood, betrayal, the woman oppressed by the male figure, wars, the holocaust, etc. – also got the appearance of “reality”. This article is an attempt to retell or reconstruct the events surrounding the circumstances of *Ariel*'s first publications and critical receptions, which still continue to shape its permanence in the canon.

KEYWORDS: Ariel; Sylvia Plath; Performance; Reception.

O livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode).

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Por decisão familiar, a natureza da morte de Sylvia Plath não foi imediatamente revelada. Talvez por contrariar o que se considera ser instintivamente natural ao humano – a pulsão de vida, o impulso para a sobrevivência – o suicídio é um tipo de ritual que desperta sentimentos como repulsa, medo, incompreensão e raiva; uma espécie de fardo

que parentes e amigos tentam administrar e esconder, quando possível. Portanto, mesmo que rumores logo tenham se espalhado entre conhecidos e no meio da comunidade literária, as primeiras notícias publicadas sobre seu falecimento, ou simplesmente não faziam menção às circunstâncias em que a poeta morreria, ou imputavam uma pneumonia viral como *causa mortis*.

Muito embora já tivesse publicado em praticamente todos os periódicos mais importantes de sua época, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, no momento de sua morte Plath ainda era uma autora desconhecida fora dos ambientes literários. Naquele momento, sua obra editada em livro se resumia apenas a *The Colossus* e *The Bell Jar*, e sua vasta produção poética ainda se achava longe do fenômeno editorial que, nas décadas posteriores, venderia quase tudo escrito por ela, ou sobre ela. Para Paul Alexander, a “segunda vida” de Sylvia Plath começa num domingo, 17 de fevereiro de 1963, quando o jornal *The Observer* publica, em um único parágrafo, o tributo *A Poet’s Epitaph*, escrito pelo crítico literário Alfred Alvarez:

Na última segunda-feira, Sylvia Plath, poeta norte-americana e esposa de Ted Hughes, morreu subitamente em Londres. Ela tinha trinta anos. Publicou seu primeiro e extraordinário livro, *The Colossus*, em 1960. Mas só recentemente a intensidade peculiar de seu gênio encontrou sua perfeita expressão. Nos últimos meses ela vinha escrevendo continuamente, quase como se estivesse possuída. Nesses derradeiros poemas, vinha sistematicamente investigando aquela área estreita e violenta entre o viável e o impossível, entre a experiência que pode ser transmutada em poesia, e aquela que é esmagadora. Seu trabalho final representa um avanço absolutamente novo para o verso moderno e a afirma, na minha opinião, como uma das mais talentosas poetisas de seu tempo... Para a literatura, a perda é inestimável (1963 *Apud* ALEXANDER, 1999, p. 335).

Juntamente com o tributo de Alvarez, o *The Observer* publicou uma foto de Sylvia e quatro dos últimos poemas aos quais o crítico se referia: *Contusion*, *The Fearful*, *Kindness* e *Edge*. Se por um lado a força e o brilho desses textos ilustravam o

tipo de “possessão” que Alvarez tentava capturar, justificando o elogio a uma autora quase desconhecida, por outro, como observou Alexander, poemas como *Edge* e *The Fearful*, “cujos narradores contemplam a autodestruição, punham em dúvida a afirmação abrupta de que Plath morrera subitamente” (ALEXANDER, 1999, p. 335). Ainda assim, mesmo que a comunidade literária na Inglaterra e nos Estados Unidos estivesse a par dos detalhes sobre sua morte, foi como se tivessem feito um pacto de silêncio.

Na verdade, nos meses posteriores à morte da poeta, a única referência explícita a seu suicídio foi feita na edição de 22 de fevereiro de 1963 do *Saint Pancras Chronicle*, um pequeno jornal local que cobria notícias de *Camden Town*, bairro londrino onde ela morreu. Com o título *The Tragic Death of a Young Authoress*, o artigo citava o inquérito policial e era bastante claro e objetivo em suas afirmações, dando conta dos últimos dias da poeta e do método utilizado para o autoextermínio. Talvez por causa do tamanho e do tipo de audiência atingida pelo *Saint Pancras Chronicle*, ninguém, a não ser os familiares mais próximos, pareceu ter lido o texto.

Durante o resto do ano, vários periódicos na Inglaterra (*The Critical Quarterly*, *The London Magazine*, *The Atlantic Monthly*, *The Observer*) e nos Estados Unidos (*Poetry*, *The New Yorker*) começaram a publicar os poemas que Sylvia Plath havia escrito em seus últimos meses de vida. Como herdeiro do espólio literário da esposa – eles ainda estavam legalmente casados quando ela morreu –, nesse período Ted Hughes negociou os direitos de publicação com jornais e revistas, preparando o terreno para o lançamento póstumo de *Ariel*, cujo datiloscrito, arranjado em cuidadosa sequência, ele havia encontrado guardado dentro de uma pasta sobre a escrivaninha onde a poeta costumava trabalhar.

Numa manobra que também responde por grande parte da estrutura do mito confessional, o *Ariel* publicado dois anos depois da morte de Sylvia Plath era um outro livro, em grande parte diferente daquele deixado por ela ao cometer suicídio. Em seu

lugar, foi uma outra obra que surgiu. Como indicam suas próprias anotações, Sylvia provavelmente fez a última revisão do manuscrito na segunda quinzena de dezembro de 1962. Depois disso, ela continuou escrevendo obsessivamente, com a mesma voz furiosa e destruidora, remontando os fragmentos da experiência do corpo e da mente em paisagens cada vez mais sombrias, até que nos últimos poemas – *Edge* foi provavelmente finalizado em 5 de fevereiro, seis dias antes do suicídio – há apenas o sujeito e seu encontro com a morte, cuja beleza ele contempla sem dor.

De posse do manuscrito e desses últimos poemas, a interferência de Hughes parece ter sido motivada tanto por razões individuais quanto artísticas. Por um lado, como crítico da obra de Sylvia, ele reconhecia o valor literário daqueles últimos textos como uma realização impressionante, pois a autora havia finalmente encontrado sua voz, aquela que, segundo Alvarez, “destranca cadeados, abre portas, e lhe permite dizer o que quiser dizer” (2006, p. 24). Em entrevista ao *The Paris Review*, Hughes alegaria que, por causa do estranhamento causado por essa voz, naquele momento a qualidade da poética de *Ariel* ainda não era tão óbvia, o que dificultava sua publicação. O poeta também ressaltaria seu desejo de que a obra pudesse revelar toda a evolução estética da autora e o aperfeiçoamento do que ele considerava um método só plenamente concluído em seus últimos trabalhos: “juntar um amontoado de boas palavras e objetos vívidos e construir um molde; um modelo que seria projetado de algum lugar profundo dentro dela” (HUGHES, 1995).

Por outro lado, os motivos de Hughes também eram levianos, uma vez que os poemas excluídos foram exatamente aqueles que o atingiam mais diretamente, e que ele considerou pessoalmente agressivos, escritos durante o período da separação e nos meses imediatamente posteriores. Segundo argumentos do próprio escritor, sua interferência se justificava como defesa dos filhos e da própria reputação, e o corte só não foi maior porque alguns desses poemas já haviam sido publicados em periódicos e

eram conhecidos do público. Desse modo, mesmo sabendo que a própria autora reconhecia naqueles textos um tipo novo de inspiração, provavelmente a ser utilizada em um terceiro livro, ele eliminou quatorze poemas, adicionou outros treze, selecionados de sua produção derradeira, e reestruturou a ordem de *Ariel*.

As mudanças feitas por Ted Hughes no manuscrito original do livro são parte indissociável do mito erguido em torno de Sylvia Plath. Por serem insolúveis, as discussões e controvérsias em volta desse tema nunca se esgotam. A revelação de sua “interferência” somente foi feita em 1982, no prefácio que o poeta escreveu para o lançamento de *The Collected Poems*, quase duas décadas depois da primeira publicação de *Ariel*, e só acirrou ainda mais a polêmica relação entre ele e a crítica plathiana, especialmente aquela de orientação feminista. O formato original de *Ariel* só viria a ser publicado em novembro de 2004 quando Frieda Hughes, filha do casal, lançou *Ariel: The Restored Edition*, uma edição fac-similar com o datiloscrito original e vários rascunhos do poema *Ariel*, dando-nos a clara compreensão de como Sylvia reescrevia um mesmo texto inúmeras vezes, até obter uma forma final satisfatória.

Apesar da relevância inegável dessa edição, principalmente para os temas ora tratados nesse artigo (a recepção crítica de sua obra e as relações de duplicação entre a morte da poeta e as mortes performadas no texto literário, ambas como possibilidade de ressurreição), os argumentos por mim defendidos se baseiam sempre, e em primeira instância, na primeira edição publicada na Inglaterra em Março de 1965, e na edição norte-americana publicada um ano depois (contendo três poemas a mais) com prefácio do poeta Robert Lowell. É esse o *Ariel* que, ao longo de quase cinco décadas, tem sido estudado, discutido e constantemente reeditado, e foi sobre ele que uma das maiores fortunas críticas do século XX se construiu. Vista em perspectiva, a atitude de Hughes não me parece nem inocente nem criminosa, mas torna ainda mais complexas as relações dialógicas entre a poética de Sylvia Plath e o real, fragmentando ainda mais o

que por si só já tem como método a *collage* de pedaços da experiência concreta. Até sua morte, em 1998, Hughes continuou a ser acusado de desordenar e ocultar as intenções da própria autora, o que de certo modo põe em questão o estatuto da obra de arte como objeto sagrado e intangível.

Muitos anos depois, quando a sequência original do livro foi revelada no prefácio que o poeta escreveu para *The Collected Poems* (1981), o ensaio *The Two Ariels: The (Re) Making of the Sylvia Plath Canon*, de Marjorie Perloff, comparou a sequência elaborada por Plath com as alterações feitas por Hughes. Inspirando toda uma geração de estudiosos da obra de Sylvia Plath, a leitura de Perloff propõe que a poética de *Ariel* deve ser vista não como uma obra surgida no fluxo de uma hemorragia inestancável, arrastando o sujeito em direção à morte, mas como um objeto artístico cuidadosamente finalizado.

Para Perloff, a sequência organizada pela poeta tem uma estrutura narrativa particular que começa com o nascimento de Frieda no poema *Morning Song*, atravessa a loucura e o desespero advindos da descoberta da traição em *The Rabbit Catcher*, *The Jailor*, *Elm*, etc., mergulha no período de fúria e misoginia que se seguiu ao fim do casamento em *Lesbos*, *The Other*, *Stopped Dead*, etc., até culminar com a morte ritual e a ressurreição nos últimos poemas do livro, a célebre sequência das abelhas: *The Bee Meeting*, *The Arrival of the Bee Box*, *Stings* e *Wintering*. Adversamente, argumenta Perloff, o *Ariel* de Hughes eliminou a possibilidade dessa cerimônia de renovação para enfatizar o que lhe era oposto, uma vez que os poemas acrescentados pareciam ter sido “escritos de um lugar além da fúria, por alguém que não culpa mais ninguém por sua condição e se reconcilia na morte” (PERLOFF, 1990, p. 181). Os textos suprimidos, de acordo com Perloff, foram aqueles que deixavam claro que o abandono do marido era a principal causa de sua depressão.

De qualquer modo, ao projetar a inevitabilidade da morte como *leitmotiv*, Hughes alterou radicalmente a estrutura, a expressão e a recepção do livro. Entretanto, ainda que seu ato tenha sido manipulador, não há como negar que o livro organizado por ele foi o responsável pela inserção de Plath no cânone da poesia norte-americana e mundial. Movido por razões pessoais ou estéticas, sua leviandade “criou” um objeto fragmentado, inacabado e múltiplo; ao mesmo tempo um e vários, passível de diferentes encaixes e aberto a vários sentidos. Sob esse ponto de vista, *Ariel* é um acontecimento que se confunde com a experiência de onde foi gerado, entrelaça criador e criatura e deixa de ser um simples objeto artístico para se constituir num elemento da própria vida, sujeito às interferências de seu tempo.

O resultado dessa intromissão – eu tento evitar julgamentos históricos aqui – trouxe à cena da literatura de língua inglesa um livro que considero ainda mais impactante que o manuscrito original. De certo modo, estimulada pela crítica do autobiográfico e do confessional que se formou a partir de seu lançamento, pela sequência e popularidade das publicações póstumas, e por sua própria e complexa urdidura, a poética de *Ariel* pareceu representar a trajetória da autora até o palco do suicídio, lugar onde o ciclo performático do *self* se fecha e, perfeito, “seu corpo morto exhibe um sorriso de satisfação” (PLATH, 1966, p. 84). Dentro dessa perspectiva, o mosaico de emoções contraditórias e violentas – amor/ódio, ventura/desdita, autodeterminação/insegurança, vida/morte, etc. – construídos pelo enunciador a partir da fragmentação da experiência factual (sua matéria-prima), termina por borrar as fronteiras que separam o corpo da poeta, o gesto da escritura e a obra de arte em si.

A edição britânica de *Ariel* foi lançada em Londres em março de 1965, sem a introdução que Hughes se propôs a escrever, mas não conseguiu. Sem fazer qualquer menção às circunstâncias de sua morte, na sobrecapa do livro a sinopse afirmava apenas que aqueles poemas tinham sido escritos entre a publicação, em 1960, do primeiro livro

de Sylvia Plath, *The Colossus*; e seu falecimento, em 1963. De acordo com Alexander, os primeiros críticos de *Ariel* agiram quase como um grupo que tivesse deliberado sobre o assunto, recusando-se a revelar que Plath tinha cometido suicídio. Mais que isso, eles pareciam perplexos diante de poemas que desafiavam as regras da crítica tradicional:

No *The Listener*, P. N. Furbanck chamou o trabalho de Plath de “bravata histérica”; no *Spectator*, M. L. Rosenthal expressou preocupação com “seu fascínio pela morte”; e no *New Statement* Francis Hope questionou “um enorme talento destruído pela morte prematura”. Finalmente, no *The Observer*, Alvarez afirmou que, embora os poemas de *Ariel* sejam “desesperados, vingativos e destrutivos”, no fundo eles são “trabalhos de grande pureza artística e, apesar de todo o niilismo, grande generosidade”. Alvarez também observou (e ele foi o primeiro a fazê-lo) que desde a morte de Plath “um mito vem aderindo ao seu trabalho”. Para Alvarez, esse mito derivava de sua morte prematura, que parecia “preparada e entendida – de certo modo, até justificada, como um tipo de *“last unwritten poem”* (ALEXANDER, 1999, p.141).

A partir de Alvarez, a leitura do gesto suicida de Sylvia Plath como *last unwritten poem* torna-se recorrente na crítica plathiana, e inaugura criticamente esse processo de fusão entre o real e o texto poético. Embora possa ser vista como um elemento redutor, que responsabiliza a biografia do artista pela elucidação plena do objeto estético, limitando-o aos signos da autobiografia e do confessionalismo, a expressão também pode nos remeter à idéia de que o gesto final de um autor suicida e a lógica do *last unwritten poem* de Sylvia Plath podem ser vistos como um tipo de performance que desafia, interfere e redimensiona a recepção de sua obra. De certo modo, a partir do suicídio da poeta não se pode mais ignorar os elementos autobiográficos e confessionais que mobilizaram a escrita, nem tampouco limitar a leitura de sua poética a eles. Dentro dessa perspectiva, o sujeito enunciativo da poética plathiana remete sempre a uma identidade performática.

Mesmo ligando a criação do mito à morte da autora, naquele momento Alvarez preferiu não se manifestar a respeito do autoextermínio. O silêncio só começaria a ser quebrado na edição de 7 de outubro do *Reporter*, quando George Steiner publicou seu ensaio *Dying Is an Art*, falando abertamente do suicídio da poeta e trazendo para a cena crítica um assunto evitado, mas já plenamente conhecido. Para Steiner, desde *Death and Entrances*, de Dylan Thomas, nenhum outro grupo de poemas havia causado um impacto tão forte nos críticos e leitores ingleses quanto *Ariel*. Os últimos poemas de Sylvia Plath, dizia, “ganharam uma aura de lenda, tanto por serem representativos do nosso atual caráter de vida emocional como inigualáveis em seu brilho impecável e áspero” (STEINER, 1988, p. 179).

Steiner foi um dos primeiros a identificar a presença fantasmática do autoextermínio de Sylvia Plath incidindo sobre a recepção da obra. Para o crítico inglês, parte do fascínio dos poemas de *Ariel* residia exatamente no suicídio de sua autora, que passou a significar, culturalmente, “a franqueza e os riscos específicos da condição do poeta” (STEINER, 1988, p. 179). Em sua visão, Sylvia havia pago um preço alto em tormentos íntimos para que seus poemas atingissem o que ele chamou de “sinceridade” e “autoridade dramática própria”:

Todos esses elementos dificultam a apreciação dos poemas. Com isso quero dizer que a veemência e a intimidade da poesia são tais que constituem uma retórica de sinceridade extremamente vigorosa. Os poemas agem sobre nosso nervos com sua soberba nudez, fazendo exigências tão imediatas e insistentes que o leitor se retrai, desconcertado com as descrições evasivas e rotineiras de sua própria sensibilidade. No entanto, para criarem vida em nós, para serem mais do que peças expostas na história da tensão psicológica moderna, esses poemas têm que ser lidos com toda a inteligência e escrúpulo que pudermos mobilizar. São demasiado honestos, demasiado valiosos para serem submetidos ao mito. (STEINER, 1988, p. 180)

Percebe-se que há uma enorme contradição nessa passagem do texto de Steiner, que de certo modo reflete quase toda crítica que se formaria a partir de então. Mesmo afirmando que os poemas de *Ariel* eram por demais valiosos para serem submetidos ao mito que se formava em torno do suicídio de Sylvia Plath, fomentando-lhe a imagem de poeta torturada, o crítico britânico termina por ser um dos primeiros a sujeitar a poética de Plath à ideia de uma mera retórica da sinceridade, da franqueza e do desabafo, justificando a atração que ela exercia nos leitores pelo gesto de autoextermínio de sua autora. Dentro dessa perspectiva, o ensaio de Steiner inaugura o consenso que se formaria nos anos seguintes, de que a escritura plathiana – tendo *Ariel* como mote – era uma representação plena de sua trajetória de vida e morte.

No interior desse contexto, a tão conhecida estrutura do suicídio de Sylvia Plath como *last unwritten poem* começa a se consolidar a partir da publicação norte americana de *Ariel*, em 1966, e de uma resenha de grande repercussão publicada na revista *Time*. Depois do êxito na Inglaterra, várias editoras tentaram comprar os direitos de publicação nos Estados Unidos, mas Hughes acabou fechando com a proposta da *Harper & Row*, que imediatamente convidou o poeta Robert Lowell para escrever um prefácio com o objetivo de “preparar os leitores para os poemas e garantir o sucesso do lançamento” (ALEXANDER, 1999, p. 340).

Estampado na capa da primeira edição americana, um trecho do texto de Lowell dizia: “Nesse poemas, escritos nos últimos meses de sua vida, muitas vezes acelerados à velocidade de dois ou três por dia, Sylvia Plath torna-se ela mesma, torna-se algo imaginário, novo, selvagem, e subitamente criado...”. E prosseguia afirmando que, naqueles poemas, a autora se convertia em algo como uma entidade mítica, “distante de uma pessoa real, ou de uma mulher, certamente não apenas mais uma ‘poetisa’, mas uma daquelas heroínas supra-reais, hipnóticas, clássicas” (LOWELL, 1966, p. vii).

Na perspectiva de Marília Pacheco Fiorillo, o prefácio de Lowell tinha um leve tom de *mea culpa*, quase um susto, diante da chama irresistível dos poemas de *Ariel*. Sylvia havia sido sua aluna em um seminário de poesia na Universidade de Boston e ele não havia notado nada de especial em sua escrita. Agora, sua surpresa adquiria um tom de lamento por não ter prestado atenção suficiente a um trabalho que, ainda confuso, já era bastante refinado, “e se pergunta como não suspeitou do assombroso potencial que tinha diante dos olhos” (FIORILLO, 1991, p. 8). Em suas próprias palavras, era doloroso olhar para trás e se dar conta de que o “segredo” daqueles poemas “havia se perdido em algum lugar entre as pausas e a delicadeza de sua laboriosa timidez inicial” (LOWELL, 1966, p. ix).

Para o poeta norte-americano, tudo nos poemas de *Ariel* era “pessoal, confessional, experimentado, mas à maneira de uma alucinação controlada, a autobiografia de uma febre” (LOWELL, 1966, p. vii). Em vista de tal perspectiva, ao afirmar que “a imortalidade de sua arte é a desintegração da vida” (LOWELL, 1966, p. viii), Lowell foi um dos primeiros a sugerir que a experiência poética de Sylvia Plath, de maneira quase sobre-humana, envenenada e cheia de riscos, indicava o suicídio da autora como o desfecho inevitável e espetacular de um jogo de “roleta russa com seis cartuchos no cilindro” (LOWELL, 1966, p. viii). Se até aquele momento tudo contribuía para indicar a possibilidade de uma complexa fusão entre biografia e obra, seu texto veio dar ainda mais legitimidade a essa ideia. Considerado um dos mais influentes poetas de seu tempo, sua “presença” na edição norte-americana de *Ariel* cumpriu o papel de direcionar as primeiras leituras críticas da poética de Sylvia, alinhando o trabalho dos dois escritores dentro do rótulo confessional.

Essa teoria que sugere a formação de uma trama mortal entre a autora e sua poética ganha um de seus pilares mais determinantes quando a revista *Time* publica, na edição do dia 10 de junho de 1966, a resenha *The Blood Jet is Poetry*. Citando frases do

prefácio de Lowell, o texto da *Time* responsabilizava as neuroses e o traumas vividos por Sylvia – tendo a perda do pai e do marido como núcleo do drama – pelo surgimento de uma voz literária sem precedentes, que praticava poesia como um tipo de ab-reação.

Nos dois primeiros parágrafos, lia-se:

Em um dia úmido de fevereiro de 1963, uma jovem mãe de dois filhos foi encontrada em um apartamento de Londres com a cabeça no forno e os jatos de gás abertos. A mulher morta era Sylvia Plath, de trinta anos, uma poeta americana cujo casamento com Ted Hughes, um poeta britânico, tinha fracassado pouco tempo antes. Seus versos, publicados ocasionalmente em revistas americanas e reunidos em um único volume, *The Colossus*, já exibiam toques de refinamento, embora ainda não tivessem alcançado um tom tão poderoso.

Mas uma semana depois de sua morte, a intelectualidade de Londres se debruçou sobre cópias de um estranho e terrível poema que ela havia escrito durante seu último deslizamento em direção ao suicídio. *Daddy* era seu título; o tema era um mórbido amor-ódio pelo pai; seu estilo era tão brutal quanto um porrete. Mais que isso, *Daddy* era apenas o primeiro jato de fogo de um dragão literário que em seus últimos meses de vida expeliu um ardente rio de misérias por toda a paisagem literária¹.

Ilustrado com fotografias de diversas fases da vida da autora, ao modo de um álbum de família, o foco da resenha era certamente extraliterário e sensacionalista, mais direcionado aos detalhes da trajetória de vida e morte da poeta – da infância-prodígio até o suicídio – do que à investigação do estranhamento gerado por sua escrita. De acordo com o artigo, a ferocidade de *Daddy* e *Lady Lazarus* – já naquele tempo seus poemas mais famosos – fundiam “medo, ódio, amor, morte e a identidade da própria poeta com a figura de seu pai, e através dele, com a culpa dos exterminadores alemães e o sofrimento dos judeus” (1966). Ao final, antes de concluir com o poema *Daddy*, na íntegra, o texto sustentava que na madrugada do dia 11 de fevereiro, “em uma

¹ *The Blood Jet is Poetry*. Time Magazine. Friday, June 10, 1966. Disponível <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,942057,00.html>. Acesso em: 29/04/2016.

Auschwitz própria”, Sylvia Plath executara seu *last unwritten poem*. O epíteto, segundo a *Time*, era justificado por dois versos retirados (isoladamente) do poema *Kindness*, escrito em sua última semana de vida: “The Blood Jet is Poetry,/There’s no stopping it” (PLATH, 1966, p. 82).

Nos meses seguintes, *Ariel* foi resenhado pelas mais importantes revistas americanas – entre elas *Newsweek* e *New York Times Book Review* –, todas repetindo o destaque e o tom sensacionalista da *Time*. De acordo com dados pesquisados por Paul Alexander, somente na Inglaterra, no primeiro ano de sua publicação, *Ariel* vendeu mais de 15.000 cópias. Nos Estados Unidos, as vendas certamente ultrapassaram essa marca com folga. Por volta de 1985, ao fim dos primeiros vinte anos de constantes reimpressões, diz o biógrafo, “*Ariel* havia ultrapassado em muito a marca de meio milhão de cópias vendidas, tornando-se um dos livros de poesia mais bem sucedidos do século vinte” (ALEXANDER, 1999, 344).

Depois das publicações na Inglaterra e nos Estados Unidos, os versos de *Ariel* deram origem a um fenômeno editorial e artístico que transformaria Sylvia Plath num misto de mártir e gênio literário. Elevada à categoria de celebridade, sua fama póstuma parece ser consequência não apenas do interesse por sua arte, mas também por suas catástrofes pessoais, sua trajetória de vida e seu suicídio. Utilizando elementos autobiográficos e dramas pessoais como matéria-prima, Sylvia fez coincidir gestos reais e inventados dentro da escrita, criando caricaturas do real que mais tarde terminaram por incidir sobre sua própria biografia – ou pelo que dela nos foi possível compreender.

Por outro lado, as circunstâncias de publicação e a própria estrutura narrativa do romance *The Bell Jar* também colaboraram para dar ainda mais crédito à tese de uma poética autobiográfica e confessional. Cerca de um mês antes do suicídio, o livro havia sido lançado em Londres pela editora *Heinemann*, sob o pseudônimo Victoria Lucas. Com a morte da poeta e a divulgação da real autoria do texto, feita em seguida pela

própria editora, não demoraria muito para que os eventos reais recriados dentro do espaço literário fossem “identificados” com aqueles vividos por ela no período situado entre o estágio em Nova Iorque, o colapso nervoso, a primeira tentativa de suicídio, e o tratamento por eletrochoque.

Como consequência, a complexidade das relações de interpenetração e espelhamento entre Sylvia Plath e a protagonista Esther Greenwood, tida como sua representação autobiográfica, só fez aumentar a crença de que *Ariel* guardava os segredos da vida e da morte da poeta: a história nunca antes contada, o quebra-cabeças a ser montado, e o desfecho de seu destino trágico. Em 1966, quando a segunda edição do romance veio a público já com o nome real de sua autora, o interesse e a polêmica em torno de sua poética cresceu ainda mais. A partir de então, o que antes pareciam apenas indícios tentando confirmar a tese do suicídio como *last unwritten poem*, tomou finalmente a aparência de “verdade”.

The Bell Jar narra a história de Esther Greenwood, jovem escritora e estudante de graduação, que ganha como prêmio num concurso literário um estágio de editora-chefe na revista feminina *Ladie's Day*, em Nova Iorque, onde virá ter suas primeiras experiências sexuais. Na volta para sua cidade natal, Esther entra em profunda depressão, sofre um colapso nervoso, tenta suicídio, e em seguida é internada numa clínica psiquiátrica, onde é submetida a um violento tratamento por eletroconvulsoterapia. Ao final do romance, tendo sobrevivido ao mais absoluto terror, ela vai lentamente renascendo para a vida, “remendada, cerzida e aprovada para a jornada” (PLATH, 1991, p. 221). Esse percurso representa um rito de passagem da adolescência para a fase adulta que, na perspectiva de Axelrod, diz respeito ao indivíduo e seu confronto “com a sociedade, com suas próprias estratégias de auto-expressão e, de maneira mais geral, com as dificuldades de se passar da subordinação juvenil para a autonomia adulta” (AXELROD, 2010).

A sensação de inadequação e estranhamento diante de um mundo competitivo e consumista, que a transforma numa espécie de *outcast*, igualam-se àquelas vividas por Holden Caulfield, protagonista *The Catcher in the Rye* (1951)², de J. D. Salinger, que Sylvia parece ter tomado como modelo. Entretanto, no caso de *The Bell Jar*, a superposição de diversos enredos extraídos da experiência real funde várias formas romanescas para dar origem a um gênero híbrido. À vista disso, o único romance escrito pela poeta pode ser avaliado como um *Bildungsroman* (romance de formação ou educação que retrata os vários processos de maturação de um jovem); um *Künstlerroman* (romance que retrata os processos de formação de um artista, da infância à maturidade); um *romance picaresco* (que retrata os movimentos do pícaro dentro de um determinado espaço geográfico, satirizando a sociedade em que vive); ou, finalmente, um *Schlüsselroman* (romance de ficção no qual pessoas reais são apresentados com nomes fictícios).

Embora não se defina por este ou aquele gênero, *The Bell Jar* parece se aproximar mais do que se entende por *Schlüsselroman* – também conhecido como *livre à clef* ou *roman à clef* –, uma narrativa que satiriza eventos e pessoas reais escondendo-as sob disfarces e nomes fictícios. Construído ao modo de uma caricatura do real, no *Schlüsselroman* o escritor se isenta de qualquer compromisso de fidelidade com os episódios factuais que o originaram, mas geralmente deixa indícios que possam levar o leitor aos acontecimentos utilizados como modelo.

Ainda que não tenha o mesmo poder fabular de sugerir que a mulher que fala nos poemas e aquela que os escreve são a mesma pessoa, *The Bell Jar* repete um padrão ritual essencial e central na poética de Sylvia Plath: a morte/quase-morte e o

² A partir dos anos 50 e 60, *The Catcher in the Rye* (O Apanhador no Campo de Centeio) tornou-se um dos mais populares romances norte-americanos de todos os tempos, especialmente entre adolescentes. Ainda que evoque o mesmo ethos do romance de Salinger e de outras narrativas de formação do mesmo período, *The Bell Jar* é o único que retrata os ritos de transformação e renascimento femininos. Frequentemente adotados como leitura obrigatória em escolas, ainda hoje os dois romances são lidos por milhares de jovens nos Estados Unidos.

renascimento do *self*. Quando confrontado com os eventos reais aos quais se reporta, e com os poemas de *Ariel*, ele amplia a problemática do entrecruzamento vida/arte e traz à cena crítica discussões sobre o texto literário visto como um autorretrato, jogando com a “impossibilidade de se decidir sobre os limites da representação no espaço autobiográfico” (CARVALHO, 2003, p. 73).

Tomados separadamente, os episódios do romance são um relato semidocumental de situações reais vividas pela autora, modelados de forma a compor um cenário para a morte e o renascimento da protagonista. O que nele se relata, na perspectiva de Ted Hughes, é a autobiografia psíquica da poeta (não da mulher) e o mito criacionista de uma *persona* lírica cujo canto só emergiria plenamente mais tarde, nos poemas de *Ariel*.

Howard Moss observa que o romance é “a história de uma poeta que tentou cometer suicídio, escrita por uma que cometeu” (MOSS, 1985, p. 125), o que faz dele uma ficção que não pode evitar ser lida, ao menos em parte, como autobiografia. Embora não seja determinante para a avaliação da obra lírica de Sylvia Plath (muitos aventam que a qualidade do texto está muito aquém de suas realizações poéticas), esse jogo de desdobramentos identitários e factuais terminou por incidir sobre a recepção de *Ariel*, cujo artesanato utilizava o mesmo princípio de manipulação da experiência. Em *The Bell Jar*³, a camuflagem de eventos reais e os processos de entrecruzamento de

³ O embargo perpetrado por Aurélia Plath, que durante oito anos vetou a publicação do romance nos Estados Unidos, fundamentava-se na afirmação de que as personagens eram representações de pessoas reais – entre as quais ela mesma, na figura de uma mãe castradora e sinistra – que seriam prejudicadas caso o romance viesse a ser editado, o que só aconteceu em 14 de abril de 1971. Baseada tanto em suposições quanto em evidências, tal atitude parece ter surtido um efeito contrário ao pretendido, pois pareceu confirmar as suspeitas de que os personagens eram de fato representações genuínas de pessoas reais. A versão cinematográfica do romance (tida como uma das piores adaptações da história do cinema), lançada em 21 de março de 1979 com direção Larry Peerce, também contribuiu para problematizar as relações entre o texto de *The Bell Jar* e o real. Em 19 de março de 1982, a psiquiatra Jane Anderson, conhecida de Sylvia da época de sua internação no Mclean Hospital, onde também era paciente, abriu um processo contra os produtores do filme alegando se sentir difamada pela película. Solicitando uma indenização de 6 milhões de dólares por danos morais e emocionais, Anderson alegava que a personagem Joan Gilling – que os roteiristas e produtores do filme haviam transformado em lésbica, mas que no romance é heterossexual – era baseada em sua figura. Na sequência que ofendeu a psiquiatra (e que não existe no livro), a personagem Joan “beija os seios da protagonista e tenta convencê-la a entrar num pacto

personalidades, dentro e fora do texto, contribuíram para borrar ainda mais a linha divisória que – na poética plathiana – separa o eu que performa a escritura, daquele que performa no texto.

Outro importante capítulo do debate crítico e público sobre a fusão corpo/arte na poética de Sylvia Plath se deu na forma de uma batalha entre Alfred Alvarez e Ted Hughes. Até conhecer o poeta inglês, Alvarez havia se mantido fiel à sua regra pessoal de que um crítico literário não deveria ter contatos muito próximos com escritores, especialmente relações de amizade. Na medida do possível, assim ele dizia acreditar, era mais fácil não associar um rosto ao texto e tecer seus julgamentos unicamente à partir da página impressa. No entanto, quando precisou entrevistar Hughes para o jornal *The Observer* na época do lançamento de seu segundo livro, os dois começaram um convívio esporádico de camaradagem. Grande entusiasta do trabalho do poeta, a quem considerava o melhor de sua geração, na avaliação de Alvarez, *Lupercal* (1960) conseguira facilmente “não apenas cumprir como superar todas as promessas vislumbradas em *The Hawk in the Rain*” (ALVAREZ, 1999, p. 21).

No dia em que foi à casa de Hughes para a referida entrevista, Alvarez também conheceu sua esposa, de quem ele havia publicado o poema *Night Shift* um ano antes, como curador literário do *The Observer*, mas não ligava o nome à pessoa. A partir desse encontro, embora visse a poeta com muito menos frequência do que a seu marido, o crítico manteve uma relação ao mesmo tempo afetiva e profissional com o casal. Na época do lançamento de *The Colossus*, por exemplo, ele foi um dos poucos a resenhar o livro favoravelmente. Com o tempo, Alvarez viria a se tornar um dos maiores admiradores do trabalho de Plath, e um de seus principais divulgadores.

suicida como ‘amantes’” (ALEXANDER, 1999, p. 361). No momento em que Esther rejeita o pacto, a personagem desaparece na mata e se enforca numa árvore. Argumentando que nunca havia tido relações homossexuais ou tentado suicídio, depois de seis dias de julgamento, a psiquiatra entrou num acordo financeiro com os produtores do filme, que foram obrigados a indenizá-la, a se retratar publicamente e a inserir o aviso “qualquer semelhança entre personagens do filme e pessoas reais é mera coincidência”, em qualquer cópia comercializada a partir de então.

Depois da separação dos poetas, de setembro de 1962 até a véspera do Natal do mesmo ano, Sylvia e o crítico passaram a se ver com mais frequência, sempre que ela visitava Londres e aparecia em seu apartamento para lhe mostrar os novos poemas. Segundo relatos do próprio Alvarez, nesses encontros ela não o deixava ler os textos, mas fazia questão de dizer os poemas ela mesma, em voz alta, argumentando que eles precisavam ser lidos daquela maneira. Desse modo, ele foi um dos primeiros a “ouvir” poemas como *The Applicant*, *Fever 103°*, *Ariel*, *Daddy* e *Lady Lazarus*, aqueles que depois de sua morte tornariam a poeta conhecida em todo o mundo.

Com base nisso, não foi grande a surpresa quando, na edição do dia 14 de novembro de 1971, o jornal *The Observer* publicou o primeiro episódio de um memorial escrito por Alvarez. Com o título *Sylvia Plath: The Road to Suicide*, o jornal também anunciava que o texto seria em breve publicado como prólogo de um longo estudo sobre o suicídio que o crítico vinha desenvolvendo. Alvarez havia estado ao lado de Ted durante os dias posteriores à morte de Sylvia, acompanhando-o em todas as etapas de seu sepultamento, inclusive durante o inquérito policial. Ainda que brilhantemente escrito, seu texto alternava momentos de grande maestria crítica e outros de puro sensacionalismo. Ele parecia disposto a contar tudo, desde o dia em que conheceu o casal até, e principalmente, os momentos finais da poeta, descritos com minúcias que ele conhecia quase tão bem quanto o próprio Hughes.

Uma vez que o segundo episódio do projeto só sairia na semana seguinte, Hughes teve tempo de exigir que o jornal cancelasse a segunda parte da publicação, por não suportar a ideia de que “alguém profundamente familiarizado com a vida de Plath revelasse publicamente, em um dos periódicos mais lidos da Inglaterra, os detalhes de seu suicídio” (ALEXANDER, 1999, p. 350). No domingo posterior, o *The Observer* anunciou que, a pedido da família Hughes, a publicação do segundo episódio havia sido cancelada, substituindo-a por outro trecho do já mencionado livro de Alvarez, naquele

momento ainda inédito. O restante do memorial, dizia o jornal, o leitor poderá encontrar quando a obra for finalmente editada.

Depois de trocaram acusações e cartas na imprensa inglesa, *The Savage God: a Study of Suicide* (1972) foi publicado no ano seguinte e teve um sucesso popular inesperado. O memorial *Sylvia Plath* foi utilizado como introdução a uma obra que, segundo seu autor, buscava se fundamentar em particularidades humanas e por isso começava e terminava com dois estudos de caso: o da autora de *Ariel* como prólogo, e o seu próprio, como epílogo (Alvarez confessava ser, também ele, um suicida). Entretanto, na tentativa de “mapear as alterações e confusões de sentimento que levaram Sylvia à morte [...] da forma mais objetiva possível” (ALVAREZ, 1999, p. 12), o crítico envereda por tantos caminhos diferentes que termina por quase perder o foco de sua narrativa, ao misturar várias visões diferentes de uma mesma história.

Embora reconheça que a invenção do mito do poeta como vítima sacrificial – aquele que entrega a própria vida em troca de sua arte – não agradaria à própria poeta, Alvarez foi um dos maiores responsáveis por sua edificação. Como um tiro que errasse o alvo, seu texto empresta ainda mais credibilidade à tese autobiográfica e confessional ao redigir um documento que, na opinião de Alexander, foi “escrito por um autor que tem adoração por seu tema e que se deixou guiar pela culpa de não ter atendido ao seu último e desesperado pedido de ajuda” (ALEXANDER, 1999, p. 352). Ainda que demonstre ser profundo conhecedor da obra da poeta norte-americana, as últimas horas da vida de Sylvia Plath são descritas num tom quase sempre melodramático e excessivamente emotivo.

Dentro desse contexto, o grande dano causado, aquilo que Hughes tentou evitar e o que mais temia, terminou por se confirmar: o memorial de Alvarez acabou por assumir no imaginário público o caráter de “texto oficial”; não apenas a única verdade sobre o suicídio da poeta, mas também sobre sua trajetória pessoal e artística, sobre seu

artesanato lírico e, principalmente, sobre a gênese performática dos poemas de *Ariel*, um processo que só se completou no momento em que, nas palavras do crítico, “a poetisa e os poemas tinham uma só identidade” (ALVAREZ, 1999, p. 36).

Segundo Janet Malcolm, foi o texto escrito por Alvarez que deu o tom para a maior parte das abordagens críticas que surgiriam a partir de então. Ele também foi responsável por erguer a estrutura sobre a qual viria a ser publicamente apresentada – principalmente pelo viés da crítica literária feminista – “a narrativa em que Sylvia Plath aparece como mulher abandonada e maltratada, e Ted Hughes como um traidor sem coração” (MALCOLM, 1995, p. 32). Na interpretação de Alvarez, a poética de Sylvia Plath sugeria a possibilidade de uma relação sobrenatural e indissociável entre a escritora e o processo de produção dos poemas de *Ariel*, entre representado e representação:

Das outras vezes que ela escrevera sobre a morte, era sempre como algo a que ela tivesse sobrevivido, talvez até superado. “Lady Lazarus” termina com uma ressurreição e uma ameaça, e até em “Daddy”, ela acaba conseguindo dar as costas à figura que lhe sorri e acena – “Papai, papai, seu canalha, eu te esqueci”. Daí, talvez, a energia desses poemas, sua bizarra alegria a despeito de tudo, seu tom inconsequente. Agora, porém, como se a poesia fosse de fato uma espécie de magia negra, eis que a figura que ela tanto invocara, só para em seguida despachar triunfante, ergue-se diante dela, rançosa, inequívoca, inegável (ALVAREZ, 1999, p. 43-4).

Nas páginas seguintes, o crítico avança ainda mais:

Porque, então, Sylvia Plath se matou? Acredito que seu suicídio tenha sido, em parte, um “pedido de socorro” que saiu pela culatra, com consequências fatais. Mas também foi uma última tentativa desesperada de exorcizar a morte que ela tanto invocara em seus poemas. Já sugeri mais atrás que talvez existissem duas razões para Sylvia ter começado a escrever obsessivamente sobre a morte. Em primeiro lugar, ao separar-se do marido, querendo ou não, passara a reviver a profunda dor e sensação de

perda experimentada em criança quando o pai, com sua morte, parecera abandoná-la. Em segundo lugar, acredito que imaginava que o acidente de carro do verão anterior a libertara; pagara suas dívidas, qualificando-se como uma sobrevivente, e agora podia escrever sobre o assunto. No entanto, como já afirmei em outra oportunidade, para o próprio artista a arte não é necessariamente terapêutica; ele não se livra automaticamente de suas fantasias ao expressá-las. Ao contrário, por uma espécie de lógica perversa da criação, o ato da expressão formal pode simplesmente tornar o material trazido à tona mais prontamente disponível para o artista. O ato de lidar com essas fantasias em seu trabalho pode muito bem fazer com que ele de repente se perceba vivendo-as. Para o artista, em suma, a natureza muitas vezes imita a arte. Ou, para mudar de clichê, quando uma artista aponta um espelho para a natureza, ele descobre quem, e o que, ele é; mas essa descoberta pode modificá-lo irremediavelmente, a ponto de ele se tornar essa imagem (ALVAREZ, 1999, p. 50).

Mais do que simplesmente compor a narrativa doméstica da poeta traída por um marido perverso, o texto de Alvarez alimentou a crítica que se seguiu ao lançamento de *Ariel* com certas visões sobre o ofício poético que supunham uma relação fabular entre a escritora e o texto, entre o corpo e a arte, entre o real e sua representação. Por outro lado, seu ensaio também serviu para fornecer a um público ávido por histórias envolvendo grandes catástrofes pessoais – especialmente as que reproduziam o percurso do herói trágico, sua ascensão e queda – a oportunidade de mais uma vez bisbilhotar a intimidade alheia.

Ao propor que o suicídio de Sylvia Plath pode ter sido consequência de uma relação mística com a própria escritura, Alvarez acabou por projetar no imaginário a crença de que os detalhes e as cenas de seu auto-aniquilamento, a trajetória de seu espetáculo do sofrimento e as respostas às interrogações feitas diante do cadáver semi-anônimo da poeta, poderiam estar no texto poético. Seus argumentos e interpretações apontam claramente para a sempre controversa possibilidade de uma indistinção entre o real e a ilusão artística, entre representado e representação, e para a ideia wildeana de

que o artista pode, em algum momento, se transformar irremediavelmente naquilo que cria.

Depois da publicação do livro, Hughes e Alvarez trocaram cartas nas quais o poeta acusa o crítico de invadir a privacidade do casal e exumar publicamente o cadáver de Sylvia: uma humilhação para ele, para a mãe e o irmão dela, e para seus filhos. Na concepção de Ted, o que o texto trazia à tona era um veneno feito não apenas de fatos, mas de ficções e meras especulações tentando ser fatos. Se depois da morte de sua esposa Hughes tinha visto sua vida privada ser invadida pelo interesse cada vez maior em torno da figura de Plath, as palavras de Alvarez pareciam escancarar todas as portas de vez. Sua fúria advinha, assim ele argumentava, de ver suas experiências e sentimentos particulares “serem reinventados de maneira tão tosca, leviana e irresponsável, interpretados e publicados como se fossem a história oficial” (MALCOLM, 1995, p. 32).

Alvarez se defendeu como pôde, mas o estrago já estava feito. Em resposta a Hughes, ele afirma que seu texto nada mais era que um tributo escrito com grande cuidado, visando desmentir algumas fantasias loucas que circulavam sobre a morte da poeta. Em sua defesa, argumentava que sua aproximação com Sylvia nos últimos meses de sua vida se dera principalmente porque ela sabia que ele era um dos poucos que compreendia seu posicionamento intelectual e artístico. Na forma de uma carta extremamente longa, a réplica de Hughes parece ao mesmo tempo tomada de intenso rancor e lucidez. Para o poeta, Alvarez atraía a multidão de curiosos famintos ao colocar um corpo num altar onde antes só existia um vazio; Sylvia Plath era agora obrigada a morrer indefinidamente, na forma de um espetáculo público no qual os poemas constituíam o acompanhamento vocal do sacrifício.

De modo enigmático, a angústia e a violência de Hughes se justificavam e eram premonitórias. Não apenas as recordações de Alvarez se tornaram a versão oficial da

morte de Sylvia Plath, mas por causa delas seu último gesto pareceu ter se fundido de modo irremediável com sua poesia. A partir de *The Savage God*, para grande parte das interpretações críticas posteriores, a poética de *Ariel* passou a representar o que Hughes mais temia: um espetáculo de fúria e sofrimento no qual o corpo e o espírito de sua autora são supostamente ofertados ao público como um *objet d'art* perfeito, um simulacro completo, eternamente executando o autoextermínio de algum lugar entre o real e a ficção.

O erro de Alvarez é que, por mais que ele tente, seu texto acaba sempre sugerindo uma certa inconsciência de si ligada à redação de *Ariel*, um certo “perder-se” dentro de um jogo que acaba levando a poeta até o altar de sua morte, ao mesmo tempo em que sua trajetória fica gravada dentro da escritura. Dentro dessa visão, a literatura assumiria as funções de uma câmera fotográfica capaz de congelar a imagem do corpo do artista no espaço dos eventos reais onde ele atuou, o que só termina por menosprezar a inteligência artesanal da poeta e favorecer os rótulos do puramente autobiográfico e confessional. Por outro lado, algumas atitudes de Hughes – entre elas o silêncio que decidiu manter durante quase toda a vida, e a forma como gerenciou as publicações *post-mortem* da obra de Sylvia – também contribuíram para a cristalização dessa estrutura crítica.

Utilizando elementos autobiográficos e dramas pessoais como matéria-prima, Sylvia Plath fez coincidir gestos reais e inventados dentro da escritura. Ao dramatizar as experiências do corpo, a imagem de si que ela deixa é na verdade uma complexa urdidura que remete tanto ao ser real quanto à impossibilidade de sua plena representação literária. Nesse processo, projetando-se de dentro para fora do poema – e ao mesmo tempo em movimento inverso – seu suicídio assume a condição não de um poema, mas de sombra permanente, o que provoca a ilusão da presença fantasmática da poeta e de sua trajetória de vida e morte sobre a superfície do texto.

Se as visões que surgem dos versos de *Ariel* ecoam com a mesma violência e mistério ainda hoje, é talvez porque, como quando entramos num quarto de espelhos, é impossível decidir qual dos fragmentos apresentados é o reflexo da primeira imagem, ou da matéria real. Enquanto vasculhamos a floresta de indícios na busca pelo cadáver ausente, a voz que enuncia o poema, afinal, já não remete mais ao corpo tangível do sujeito enunciador, nem a uma simples ficção ou representação de si, mas à presença de um sempre novo indivíduo, um *performer* que se (re) constrói no escuro de cada ato de leitura.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Paul. **Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath**. New York: Da Capo Press, 1999.
- ALVAREZ, Alfred. **A Voz do Escritor**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. **O Deus Selvagem: Um Estudo do Suicídio**. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AXELROD, Steven Gould. **Alienation and Renewal in The Bell Jar**. In: BUCKLEY, W. K (Ed.). *Plath Profiles*. Vol. 3, 2010. Disponível em: <http://www.iun.edu/~nwadmin/plath/vol3/Axelrod.pdf>. Acesso em: 29/04/2016.
- CARVALHO, Ana Cecília. **A Poética do Suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FIORILLO, Marília Pacheco. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. **A Redoma de Vidro**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.
- HUGHES, Ted. **The Art of Poetry No 71**. Interviewed by Drue Heinz. *The Paris Review* N° 134, Spring, 1995. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/1669/the-art-of-poetry-no-71-ted-hughes>. Acessado em 29 de abril de 2016.
- LOWELL, Robert. Foreword. In: PLATH, Sylvia. **Ariel**. New York: Harper & Row, 1966.
- MALCOLM, Janet. **A Mulher Calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e Os Limites da Biografia**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MOSS, Howard. Dying: An Introduction. In: ALEXANDER, Paul (Ed.). **Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath**. New York, Harper and Row, 1985.
- PERLOFF, Marjorie. **The Two Ariels: The (Re) Making of the Sylvia Plath Canon**. In: *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- PLATH, Sylvia. **Ariel**. New York: Harper & Row, 1966.
- _____. **A Redoma de Vidro**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio: Ensaio Sobre a Crise da Palavra**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Recebido em: 30/04/2016

Aceito em: 06/05/2016