

A ARTE DE MORRER: A POÉTICA DO SUICÍDIO EM SYLVIA PLATH

Lara Luiza Oliveira Amaral (UEM)¹

Resumo: Em 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath deixa sobre a mesa um manuscrito do seu novo livro de poemas, *Ariel* (1965), coloca a cabeça dentro do fogão e liga o gás. Quase como se estivesse sofrendo de um “impulso de morte”, a última parte de sua obra parece retratar sua relação com o suicídio. Neste trabalho, pretendemos fazer uma análise do poema “Lady Lazarus”, partindo de alguns traços biográficos, assim como de elementos líricos da poética. Para tanto, utilizaremos como referência teórica Alvarez (1999), Carvalho (2003) e, para os estudos da poesia lírica, adotaremos, principalmente, Friedrich (1978), Paz (2012) e Rosenfeld (2014).

Palavras-chave: suicídio; Sylvia Plath; Lady Lazarus.

“I desire the things which will destroy me in the end.”
Sylvia Plath

A fênix que não renasceu: uma introdução

Em 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath deixa sobre a mesa um manuscrito, segue para a cozinha, coloca um pano dentro do forno do fogão para repousar sua cabeça e liga o gás. Não foi a primeira vez; ela já havia tentado antes, mas a ingestão de pílulas falhara. Era necessária uma segunda tentativa, e essa, fatal. Quanto mais próxima do seu suicídio, mais violentamente as palavras chegavam compondo seus versos. Mas estas não foram rápidas o suficiente. O bilhete ao lado do fogão, pedindo para ligarem para o seu psicólogo, foi lido tarde demais. A morte dessa vez chegara

¹ E-mail: laraluizaoliveira@gmail.com.

para Sylvia, o sino letal não tocou, os dois executivos não vieram, mas ela já lhes pertencia². Estivera ela longe o suficiente desde a primeira vez?

Foi após esse incidente que tomamos o conhecimento de seu último livro de poemas: *Ariel*. Publicado inicialmente por Ted Hughes, seu marido, em 1965, o livro de Sylvia não era o mesmo. Já separados, vivendo sozinha com seus dois filhos, Plath deixou expostos, em alguns de seus últimos poemas, resquícios da separação – e da traição –, que Ted preferiu “esconder”. Na primeira versão, ele incluiu, por conta própria, doze poemas: “Sheep in fog”, “The hanging man”, “Little fugue”, “Years”, “Totem”, “Paralytic”, “Ballons”, “Poppies in July”, “Kindness”, “Contusion”, “Edge” e “Words”. Contudo, a versão original deixada por Sylvia pouco antes de seu suicídio era diferente. Na versão original, publicada apenas em 2004, os poemas antes retirados por Hughes voltam a compor sua obra: “The rabbit catcher”, “Thalidomide”, “Barren woman”, “A secret”, “The jailer”, “The detective”, “Magi”, “The other”, “Stopped dead”, “The courage of shutting-up”, “Purdah”, “Amnesiac”, “Lesbos”.

A mudança de Ted não apenas ofuscava muitos de seus poemas, como também mudava a ideia original de Plath. No prefácio da mais recente tradução de *Ariel* (2010), sua filha, Frieda Hughes, explica: “Minha mãe havia delineado o manuscrito de *Ariel* começando com a palavra ‘amor’ e terminando com a palavra ‘primavera’, e ele foi claramente ajustado para abranger o período entre o quase término do casamento e a decisão sobre uma vida nova, com todas as agonias e fúrias no meio do caminho” (Hughes 2010: 16). Quando analisamos apenas a versão editada por Hughes, vemos que sua ideia, ao finalizar o livro com o poema “Words”, era deixar explícita a ânsia de escrever que atormentava Sylvia – o que, de fato, acontecia, podendo ser comprovado pelos registros de seu diário, e em outras poesias que refletem sua angústia. Mas, dessa forma, estaríamos esquecendo que um livro de poemas deve ser entendido como um todo, sua seleção e organização devem ser consideradas de acordo com a escolha do próprio autor, e não de terceiros, como bem aponta Frieda no prefácio ao último livro de sua mãe. Sylvia pretendia florescer com a primavera, indicando seu novo começo, uma nova vida após o amor mal sucedido. Contudo, o inverno não lhe abriu as portas para as flores³.

Quando estava completando 30 anos, entre os dias 23 e 29 de outubro de 1962, Sylvia Plath escreve “Lady Lazarus”. O suicídio nunca se mostrou mais presente em suas palavras. O eu lírico do poema nos relata três tentativas de autoaniquilamento, sendo possível entender a terceira como o próprio ato da escrita. Sabemos que a terceira, para Sylvia, foi a fatal. Seria sua voz predizendo o que iria acontecer alguns meses mais tarde? Seria um pedido de ajuda que falhara? A resposta não nos alcança. Estaremos, sempre, entre as armadilhas da autobiografia e da ficção com as palavras

² Referência ao poema “Morte & Cia” que, de acordo com a autora, “é sobre a natureza dupla ou esquizofrênica da morte, a frieza marmórea da máscara mortuária de Blake, digamos, as mãos enluvadas com medo da viscosidade dos vermes, da água e dos outros catabolitos. Imagino esses dois aspectos da morte como dois homens de negócios que vêm nos buscar” (Plath 2010: 203).

³ De acordo com A. Alvarez, um dos agravantes para o suicídio de Sylvia pode ter sido o clima: “os canos de água de seu apartamento novo estavam congelados; o telefone ainda não fora instalado; não chegava resposta do psicoterapeuta; e o tempo continuava horrendo. Mal-estar, solidão, depressão e frio, combinados à exigência de duas crianças pequenas, eram demais para ela” (Alvarez 1999: 47).

de Sylvia. Por isso, a análise a seguir se fundamenta em textos biográficos da autora, estudos sobre o tema do suicídio e, também, em estudos sobre a poesia lírica.

Uma poética do suicídio: análise de “Lady Lazarus”

Em “Lady Lazarus”, é possível estabelecer, logo de início, uma relação com o reconhecido personagem bíblico, Lázaro. Além do próprio título, no decorrer do poema, há recorrências à passagem bíblica, conforme apontaremos. Quando Lázaro falece, suas irmãs clamam para Jesus ressuscitá-lo, e assim ele o faz: “Tendo dito isso, gritou em alta voz: ‘Lázaro, vem para fora!’ O morto saiu, com os pés e mãos enfaixados e com o rosto recoberto com um sudário. Jesus lhe disse: ‘Desatai-o e deixai-o ir’ (João 11: 43-44). E assim fez-se o milagre na história narrada por João. Mas, quando o Jesus de Saramago, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, vê Lázaro morto em sua tumba, repensa:

só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ele há-de regressar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes (Saramago 1991: 428).

E assim, Jesus não o faz. O milagre fica escondido entre as palavras de Maria de Magdala. Em seu poema, Sylvia nos conta de alguém que atingiu três vezes o “milagre”. Ainda lhe faltam seis, afinal, ela tem, “como o gato, nove vidas para morrer” (Plath 2010: 45). A necessidade de renascimento, que percorre todo o poema, às vezes nos engana. Somos forçados a acreditar que, com a presença da morte, está prescrita uma nova vida, independente do preço que se pague. Mas para Sylvia, e para seu eu lírico, é sempre ainda mais difícil voltar. O preço é alto para os que buscam – novamente – a vida, após tê-la liquidado com suas próprias mãos. Em um minucioso trabalho, *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, Ana Cecília Carvalho descreve alguns dos elementos fundamentais da poesia de Plath. Em especial, sobre “Lady Lazarus”, comenta:

será útil superpor à leitura do poema “Lady Lazarus” pelo menos duas passagens em que Sylvia Plath referiu-se ao tema de Lazarus, em seus diários. Numa delas, datada de 19 de fevereiro de 1955, enquanto refletia sobre sua primeira tentativa de suicídio, confessou que se sentia “como Lazarus e sua história fascinante”: tendo morrido, ergueu-se novamente. (...) Na outra passagem, escrita em 31 de maio de 1959, quando se encontrava pela segunda vez em psicoterapia, lê-se: “HISTÓRIAS DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO: tema de Lazarus. Retornou dos mortos. Chutando termômetros. Pavilhão violento. LAZARUS, MEU AMOR” (UJ, p. 497) (Carvalho 2003: 83).

Como mencionado anteriormente, as palavras de Sylvia se embaralham entre o ficcional e o biográfico e, conseqüentemente, ficamos tentados a, cada vez mais, aproximá-las de sua vida “real”. O tema de Lázaro esteve presente em sua vida em um momento muito próximo a sua tentativa de suicídio, vê-se por sua presença em uma clínica de psicoterapia. O que nos leva a seguir o rastro autobiográfico da autora. Nos estudos da lírica, alguns autores irão reforçar a ideia de que a *experiência* dos autores podem (a)tingir seus versos. Assim o faz T. S. Eliot em *De poesias e poetas*: “há sempre comunicação de alguma nova experiência, ou uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de algo que experimentamos e para o que não temos palavras” (Eliot 1991: 29). Do mesmo modo o faz Alain Badiou em *Pequeno manual de inestética*: “o poema permanece sujeito à imagem, à singularidade imediata da experiência (...) De modo que o poema mantém com a experiência sensível um laço impuro, que expõe a língua aos limites da sensação” (Badiou 2002: 31). Pintados com as cores das suas próprias angústias interiores, muitas vezes o eu lírico apenas ressoa, seja com pigmentos ficcionais ou não, as vivências de seu criador. Desse modo, quando Plath inicia seu poema com “tentei outra vez./ um ano em cada vez/ eu dou um jeito -” (Plath 2010: 45), somos levados a relacionar tais versos com suas experiências passadas, descritas mais detalhadamente na sequência do poema.

As três estrofes seguintes trarão um elemento comum da poética plathiana: o campo semântico do nazismo. Temos tais referências nos seguintes versos: “brilha feito abajur *nazista*”; “meu rosto inexpressivo, fino/linho *judeu*” e “oh, meu *inimigo*” (Plath 2010: 45, grifos nossos). A língua alemã percorre a escrita de Sylvia, seja com referências diretas ao nazismo, seja com expressões particulares da língua (ex: *Herr*). Em “Lady Lazarus”, encontraremos ambas as formas. A influência veio de sua própria família, já que seu pai, Otto Plath, nasceu em Grabow, na Alemanha. Além disso, a Segunda Guerra Mundial havia eclodido não muito antes (1939-1945), sendo algo que, provavelmente, marcou não apenas Sylvia, mas qualquer um que a tenha presenciado de alguma forma. Falar sobre temas como o nazismo e, conseqüentemente, o holocausto, trouxe para a crítica de Plath opiniões diversas. De acordo com Ana Cecília Carvalho, o uso do tema para Sylvia é muito mais metafórico do que literalmente referente às atrocidades da guerra:

A eficiência literária dessa escrita reside no fato em que consegue mostrar como o horror inominável ligado a uma catástrofe que ameaça toda a humanidade repete, em seu bojo, a experiência de desamparo primordial com a qual todo ser humano se defronta nos momentos inaugurais de sua constituição – desamparo fadado a renovar-se pelas perdas sucessivas e inevitáveis na história de cada um (Carvalho 2003: 93-94).

A recorrência do tema se torna uma tentativa de representar o irrepresentável pela linguagem. Sylvia Plath, em suas diversas tentativas de traduzir o intraduzível por meio da escrita, o utilizou para dar nome a tudo aquilo que a desesperava em seu íntimo. A linguagem não era, e jamais será, suficiente para traduzir o desamparo que nos invade vez ou outra. A representação falha. A linguagem se esvai. Aquilo que nos ligava ao objeto desaba: estamos diante do abismo – e Sylvia prostrou-se na

beirada, cuspiendo palavras e palavras até que sua obra poética atingisse seu ápice. Então, se deixou cair. A linguagem não foi suficiente para fixar a ponte que ligava suas palavras à sua alma, de forma que nos permitisse atravessá-la sem turbulências. Deixou-nos com suas tentativas, tão desesperadamente poéticas, fazendo com que nós, leitores, cheguemos cada vez mais perto, quase podendo tocá-las, mas então, de repente, caímos também.

É através de – atravessando e perfurando – suas letras, que Sylvia Plath cria e recria suas *imagens poéticas*. O lírico acentua suas letras com os traços daquilo que quer (tentar) representar, mas é preciso que ela se afunde em si mesma sem volta, sem medo, e pinte as imagens com o fluido corrente de alma. Sobre a lírica e sua função imagética, recorremos a Octavio Paz em *O arco e a lira*, que observa: “ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, também, é outra coisa: imagem” (Paz 2012: 30). Na quinta estrofe de “Lady Lazarus”, os versos “o nariz, as covas dos olhos, a/dentadura toda” desenhavam os traços de uma caveira que, com seus dentes à mostra, pergunta-lhe, com um sorriso amarelo: “eu te aterrorizo? –” (Plath 2010: 45). Devemos estar cientes que a recorrência à imagem implica em algo muito mais implícito, como aponta Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*: “são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições” (Calvino 1990: 104). A imagem poética volta a aparecer na estrofe seguinte: “em muito breve a carne/que a caverna carcomeu vai estar/ em casa, em mim” (Plath 2010: 45). A caverna pode remeter à passagem bíblica de Lázaro: “comoveu-se de novo Jesus e dirigiu-se ao sepulcro. Era uma gruta, com uma pedra sobreposta” (João 11:38, grifos nossos). A morte aprisiona a ambos em suas próprias redomas, não mais translúcidas⁴.

O eu lírico sorri frente à morte. Essa é apenas a número três, “e como um gato, [tenho] nove vidas para/Morrer” (Plath 2010: 45). O número nove é estudado como um número mítico. Em *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX e meados do século XX*, Hugo Friedrich explica: “segundo a doutrina teológica-cristã, o céu superior é a transcendência verdadeira, o céu de fogo, o empíreo. (...) Por fim, a mística costumava articular a ascensão em nove degraus, mesmo se o conteúdo variasse, pois se trata do número nove sacral (...) Nove são precisamente, as esferas acima das quais a alma deve elevar-se” (Friedrich 1978: 48). Indo além, podemos relacionar o número aos nove círculos do inferno de Dante Alighieri, na *Divina Comédia* (1472). É preciso, ainda, alcançar os nove degraus, enfrentar os nove círculos. Apesar de já ter iniciado, enfrentado as três primeiras lutas, a batalha continua longa. Não para Sylvia. O terceiro degrau foi suficiente. O terceiro círculo arrebatou-lhe a vida sem que tivesse chance das outras seis. O paradoxo entre querer morrer e querer renascer faz com que a mulher de trinta anos continue a sorrir, e que ainda lhe restem seis vidas para morrer.

Todavia, continuamos presos: “esta é a Número Três”. Ela ainda precisa continuar: “que besteira/aniquilar-se a cada década” (Plath 2010: 45). A elevação de Friedrich, a travessia de Alighieri, ainda estão longe de seu fim. No entanto, a morte

⁴ Referência ao título do romance de Sylvia Plath, *A Redoma de Vidro* (1963).

nunca esteve mais presente: “A poesia ignora o que a morte traz consigo. Mas esta a atrai, pois é a possibilidade de conduzir ao ‘novo’. E o novo? É o indefinível, a vazia contraposição à desolação do real” (Friedrich 1978: 49). O renascimento de Lázaro lhe possibilita uma nova vida, talvez apenas para reviver os pecados que havia ressaltado Maria de Magdala, talvez para um recomeço. Nunca saberemos o que esperava Sylvia ao deixar o pequeno bilhete sobre a mesa, enquanto repousava a cabeça no fôgo da cozinha.

Quando voltamos ao eu lírico, que não morreria em sua terceira tentativa, podemos entender a “número três” como sendo o próprio poema. A escrita torna-se seu próprio suicídio. A. Alvarez, um dos grandes amigos de Plath, que dedicaria a ela o prefácio de seu livro *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*, fundamenta essa hipótese: “Sylvia encarava seus terrores íntimos com determinação e sem desviar o olhar, mas o esforço e o risco envolvidos na tarefa agiam sobre ela como um estimulante: quanto mais as coisas pioravam e quanto mais diretamente ela escrevia sobre elas, mais fértil sua imaginação se tornava” (Alvarez 1999: 38-39). A poeta aniquilava-se a cada vez que escrevia, e quanto mais próxima da autoaniquilação completa, mais as palavras a sufocavam, e assim reescrevia, e sufocava, e continuava a morrer suas nove vidas incessantemente.

Assim, seu espetáculo recomeçava: “um milhão de filamentos./A multidão, comendo amendoim,/Se aglomera para ver”. Seria o grande momento. Eis que ela ressurgiu e clama: “Desenfaixem minhas mãos e pés/O grande striptease” (Plath 2010: 47). A ironia ri do retrato bíblico, transformando a ressurreição em um grande show de striptease: “Eis minhas mãos/Meus joelhos. Posso ser só pele e osso,” (Plath 2010: 47). E “I may be Japanese”, complementou Sylvia ao ler o poema pela primeira vez para seu amigo Alvarez, que retrucou: “Por que japonesa? Impliquei. Você realmente precisa da rima? Ou está tentando pegar uma carona fácil, trazendo à baila as vítimas da bomba atômica?” (Alvarez 1999: 31)⁵. Avançamos anos e anos, mas podemos ver, na exibição do corpo de Lázaro ao retirar seus panos, as feridas expostas das crianças, meninas, mulheres atingidas pela bomba atômica em 1945. Deixamos de ser a plateia vulgar comendo amendoim diante de um milagre, e nos transformamos em monstros que assistem e aplaudem a explosão radioativa. Pela terceira vez.

Seguindo o desenvolvimento do poema, voltamos para sua primeira morte: “tinha dez anos na primeira vez” (Plath 2010: 47). A idade mencionada nos permite aproximar novamente o lado autobiográfico. Segundo Luiz da Costa Lima, em *Teoria da literatura e suas fontes*: “o trabalho poético tem também uma função referencial, alguns defensores do segundo ponto de vista às vezes o consideram como sendo um documento da história cultural, das relações sociais, da *biografia*” (Lima 2002: 515, grifos nossos). Estamos entre a história e a vida de Sylvia, percorrendo às cegas suas

⁵ Conforme sabemos, Plath seguiu o conselho do amigo e retirou o verso “I may be Japanese” (“Posso ser japonesa”) na versão final do poema. Alvarez, mais tarde, lamentaria o ocorrido: “Ela rebateu minhas críticas com veemência, porém mais tarde, quando o poema foi finalmente publicado, depois de sua morte, o verso desaparecera. E isso, a meu ver, foi uma pena: ela precisava, sim, da rima; o tom é mais do que suficientemente contido para suportar a alusão em aparência não muito relevante; e eu estava tendo uma reação exagerada diante da brutalidade inicial do verso, sem entender sua estranha elegância” (Alvarez 1999: 31).

palavras mudas que gritam a dor de tantos. Aos dez anos, Sylvia Plath não tentou se matar, mas aos nove, a morte visitou-a de forma cruel. Seu pai falece em 5 de novembro de 1940, marcando para sempre a sua escrita. Além do famoso poema "Daddy" (1962), ela dedica o final de *Ariel* a um conjunto de poemas sobre abelhas, o antigo ofício de seu pai ("A reunião das abelhas", "A chegada da caixa de abelhas", "Ferroadas", "Hibernando" e "O enxame"). Mas é em "Daddy" que teremos uma relação mais direta com o poema em análise: "Tinha dez anos quando o enterraram./E aos vinte tentei morrer/E voltar, voltar, voltar para você./Achei até que os ossos iam querer" (Plath 2010: 155). A ausência do pai ecoa em Sylvia, e vem trazendo a morte muitas vezes em suas palavras. Alvarez, sobre isso, salienta: "a figura aparece para ela nas duas formas de sempre: como seu pai, idoso implacável e completamente morto, e também como um homem mais jovem e sedutor, uma criatura de sua própria geração e escolha" (Alvarez 1999: 44). Mas ainda não era a sua vez de seguir a figura que viera fazer-lhe uma visita.

Há sempre uma próxima vez. Na segunda tentativa, o eu lírico nos conta: "Na segunda quis/Ir até o fim e nunca mais voltar./Oscilei, fechada" (Plath 2010: 47). Novamente, caímos por entre os dedos da ficção para repousar na biografia. Estamos diante, mais uma vez, da *experiência*, abordada anteriormente. Nos embasamos nos estudos de C. Bousoño, em *Teoría de la expresión poética*, para tal aproximação:

no sabemos aún tampoco si se trata siempre de una experiencia personal del poeta (reducible o no al término vivencia) o si tal contenido puede ser sólo fruto de la fantasía creadora que al poeta asiste. (...) a veces el contenido anímico comunicado es expresión *formalizada* de las vivencias del poeta (Bousoño 1956: 24).

Partimos de uma experiência real do poeta para construir a sua metáfora na poesia. Quando tinha vinte anos, Sylvia Plath tomou uma overdose de comprimidos, escondeu-se no porão de sua casa e ficou desacordada por três dias. Essa tentativa foi a responsável por sua introdução aos tratamentos psiquiátricos e internamentos. Em *A redoma de vidro* (1963), a protagonista Esther Greenwood nos relata sua tentativa de suicídio por ingestão de pílulas, assim como o fez Sylvia Plath aos vinte anos (mesma idade que a personagem do romance). Ambas escondem-se no porão de casa após a ingestão, e esperam não ser encontradas. Mas a tentativa "falha". No poema, o eu lírico relata: "como uma concha do mar./ tiveram que chamar e chamar/E tirar os vermes de mim como pérolas/grudentas" (Plath 2010: 47). Nos deparamos, novamente, com uma imagem poética de sua situação após o "suicídio-falho". Desse modo, podemos recuperar Calvino, que ressalta:

O poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva (Calvino 1990: 99).

Torna-se ainda mais fácil criar uma imagem para um eu lírico quando estamos diante de uma experiência vivida pelo autor. As linhas da ficção borram aquilo que pode ter sido real, mas tentamos sempre delimitar as figuras dentre as manchas desfiguradas que nos são expostas. Ademais, quando comparadas as imagens entre o eu lírico e a personagem do romance, estes se aproximam: “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: 189). Na vez de Sylvia não foi diferente: “camuflara cuidadosamente o roubo dos soníferos, deixando um bilhete enganoso para cobrir seus passos, e se escondera no canto mais escuro e abandonado de um porão, rearrumando atrás de si os pedaços de lenha que tirara do lugar, e se enterrando como um esqueleto no armário mais subterrâneo da família” (Alvarez 1999: 46). O eu-lírico do poema, Esther e Sylvia estavam todas as três fechadas, enroladas em si mesmas, esperando, mais uma vez, por um fim.

A morte se faz presente, de novo e sempre. Morrer torna-se hábito: “Morrer/É uma arte, como tudo o mais./Nisso sou excepcional” (Plath 2010: 47). O eu lírico sorri amarelo diante da morte, como se tudo não passasse de mais uma piada, enquanto nós, leitores, não entendemos a graça. Imaginamos a cada corte fatal seu riso diante de nós: “Desse jeito faço parecer infernal./Desse jeito faço parecer real./Vão dizer que tenho vocação” (Plath 2010: 47). Além de excepcional, na arte de morrer ela tornara-se profissional. O tema da morte aparece como algo que já a dominou, podendo ela discorrer e, até mesmo, rir da sua caveira. Já passara uma vez, duas, estava agora na terceira. Quase como amigas, a morte lhe visita a cada década, buscando o reencontro fatal. O eu lírico continua dizendo: “É muito fácil fazer isso numa cela./É muito fácil fazer isso e ficar/nela./É o teatral” (Plath 2010: 47). O campo semântico do nazismo reaparece, e parecemos estar ainda mais próximos de descobrir quem é o judeu que nos conta de suas mortes. Sylvia Plath não era judia, mas esteve em uma cela e sofrera “torturas”. A palavra “cela” em seu verso, além de complementar as demais referências alemãs, também pode ser entendida como uma referência ao seu período de internamento em clínicas psiquiátricas. Esse período marcará Sylvia, sendo retratado também em seu romance, através de Esther:

Não dava para saber se a pessoa no retrato era homem ou mulher, porque sua cabeça estava raspada e tufo de cabelo brotava dela feito penas de galinha. Um lado de seu rosto estava roxo, inchado e sem forma. Ao aproximar-se das bordas o inchaço ficava esverdeado, evoluindo então para um amarelo desbotado. A boca da pessoa estava bege e tinha feridas rosadas nos dois cantos (Plath 2014: 196).

Tanto Esther quanto Sylvia sofreram com os tratamentos de eletrochoque receitado por alguns de seus psiquiatras. Por isso, quando Esther se olha no espelho pela primeira vez após o primeiro eletrochoque, pensa estar vendo um retrato de alguém, e não a si mesma. Por meio de tais relatos, podemos aproximar a palavra “cela” a este momento da vida da autora. Notemos ainda que, nas duas estrofes recém discutidas, há uma repetição proposital nos inícios de seus versos. A anáfora aparecerá de forma recorrente na poética de Plath, e em “Lady Lazarus”, a repetição

parece reforçar a ideia de ciclo que prende o eu lírico: morte-ressurreição-morte-ressurreição. Seu início é também o seu fim, como a famosa serpente que devora a própria cauda⁶. Cada renascer é uma morte. O teatro de Lázaro continua, repetindo o milagre, enquanto os outros exclamam ao vê-la despir-se de sua mortalha: “Regresso em plena luz do sol/Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao/mesmo grito/Aflito e brutal://”Milagre!”/Que me deixa mal” (Plath 2010: 49, grifos nossos). O renascer dói, expõe-lhe as feridas abertas. Isso porque, de acordo com Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*,

O gênero lírico foi (...) definido como sendo o mais subjetivo: no poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas (Rosenfeld 2014: 22).

Ao expor aquilo que fora escondido pela sua mortalha, vemos as feridas de sua alma. O preço do ciclo desgasta o eu lírico, que vibra: “Para olhar minhas cicatrizes, há um preço/Para ouvir meu coração -/Ele bate, afinal” (Plath 2010: 49). Sylvia Plath, ao “renascer” (após a tentativa de suicídio aos vinte anos) e enfim, após sua tentativa final, continua a renascer diariamente. De acordo com Frieda Hughes: “desde que morreu, ela tem sido dissecada, analisada, reinterpretada, reinventada, ficcionalizada e, em alguns casos, completamente fabricada” (Hughes 2010: 22). Questionamos, por fim, quem paga o preço: nós leitores, o eu lírico, ou a própria Sylvia, que renasce em seus versos a cada leitura, análise e dissecação do seu eu. Quando um escritor se mata, sua vida e escrita passam a ser idealizadas a partir de tal ato. Quando sua escrita reflete a sombra da navalha que a cortou, ou relata as reações químicas dos comprimidos ingeridos em excesso, o suicídio passa a esconder a ficção. Assim ocorre com Sylvia, que além de ter o autoaniquilamento presente em sua vida, carrega em palavras seu fardo.

Dentre a plateia que assiste seu milagre, o eu lírico chama: “E aí, Herr Doktor./E aí, Herr Inimigo” (Plath 2010: 49). A língua alemã volta a aparecer, nos lembrando o período em que muitos erguiam seus braços e bradavam: “Herr Hitler”, para um homem que idealizava um conceito de “raça pura”, e com ele levou milhares. O eu lírico continua: “Sou sua obra-prima,/Sou seu tesouro,” (Plath 2010: 49), e aqui nos permitimos, novamente, relacionar sua referência ao nazismo com o período de internamento em clínicas psiquiátricas. O termo “doktor” em alemão, “doutor”, faz com que, ao dizer ser sua “obra-prima”, as sessões e terapias durante um período de internamento ou acompanhamento médico sejam pintados com ironia. É como se o eu lírico dissesse: sou a paciente que deu certo, desisti de morrer e agora renasço, pronta para enfrentar a vida. Contudo, nos esquecemos de suas outras seis vidas que lhe restam e, principalmente, do preço que paga a cada renascimento.

⁶ Referência ao conceito grego “ouroboros”, representado pelo símbolo de uma serpente ou um dragão, que devora a própria cauda. O símbolo representa a continuidade, remetendo a um eterno retorno.

A voz de Esther ecoa até nós, novamente, ao ser questionada por médicos enquanto estava internada:

A porta basculante do outro lado da minha cama abriu-se e o quarto foi invadido por um exército cheio de moças e rapazes vestindo jalecos brancos, seguidos por um homem mais velho e grisalho. Todos tinham sorrisos brilhantes e artificiais. Eles se agruparam ao pé da minha cama.
- E como você está se sentindo esta manhã, senhorita Greenwood?
Tentei descobrir qual deles tinha dito aquilo. Odeio falar para grupos de pessoas. Normalmente escolho uma pessoa e me foco nela, mas aí fico achando que os outros estão me encarando e se sentindo excluídos. Também odeio gente que pergunta como você está e, mesmo sabendo que você está na pior, espera que você responda “tudo bem”.
- Estou péssima (Plath 2014: 198).

O tesouro dos médicos deve mostrar-se sempre disposto, feliz, renascido. Dessa forma, podemos entender a visão do eu lírico frente a tudo aquilo que o aprisiona e o faz recriar o ciclo vicioso que o aprisiona. Ele é “O bebê de ouro puro/Que se funde num grito./Me viro e carbonizo./” (Plath 2010: 49). Inicia-se uma espécie de gradação, em que esse “bebê de ouro”, após carbonizar, “Cinza, cinza - /Você fuça e atixa” (Plath 2010: 49), transforma-se em “Barra de sabão,/Anel de casamento,/Obturação de ouro.” (Plath 2010: 49). Todas as alternativas apontadas para o eu lírico parecem retratar a vida de uma mulher submissa: será a barra de sabão quando estiver lavando e limpando sua casa; terá o anel de casamento, pois é necessário que se case; ou a obturação de ouro que seu marido exibirá entre amigos e familiares com orgulho. Sobre o destino da mulher, em *A redoma de vidro*, Plath cria uma metáfora para Esther, que pensa em seu futuro:

Eu via 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 marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outra 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 significaria 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: 88-89).

As alternativas apodrecem e caem aos seus pés, a gradação dos figos nos remete aos destinos femininos esmagados pelo patriarcado. Por mais que tente ser

todas as profissões possíveis, a sua indecisão a faz perder a chance. O figo apodreceu e não matou sua fome. Suas opções parecem tornar-se agora como a do bebê de ouro, derretido e transformado em objetos de exibição e aprisionamento. É importante salientar que o uso de palavras como “barra de sabão” e “obturação de ouro” na poesia, ganham outro significado. Sobre isso, Friedrich comenta: “Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente” (Friedrich 1978: 18). A escolha não reflete apenas o significado do objeto em si, mas, também, um contexto muito mais amplo, e, como aponta o autor, “liricizado” a partir do contexto do poema. O que se reflete, também, na prosa lírica de Plath em seu romance. O uso da figura da figueira e seus figos carregam toda a angústia da personagem em seus galhos e folhas.

O discurso do eu lírico continua; apenas os personagens, chamados por meio de apóstrofes, trocam de nome: “Herr Deus, Herr Lúcifer/Cuidado./Cuidado.” (Plath 2010: 51). O alerta chega, novamente em anáfora, para reforçar o eterno retorno que a sufoca. Mas dessa vez, também serve para enaltecer o aviso aos seus inimigos sobre o que está por vir: “Saída das cinzas/Me levanto com meu cabelo ruivo/E devoro homens como ar.” (Plath 2010: 51). Deixamos de lado o mito bíblico de Lázaro, e recorremos ao mito grego da fênix. A cor vermelha do ruivo nos remete às penas brilhosas da ave, que renasce das suas próprias cinzas. O preço que ela pagou para morrer foi válido, pois agora ressurge, ainda mais forte, prestes a devorar todos os personagens masculinos (nota-se pelo uso dos substantivos sempre masculinos no decorrer do poema: “Inimigo”, “Doktor”) apresentados em seus versos. O verbo devorar, junto com a cor vermelha do ruivo, remetem ao erotismo e, concomitantemente, trazem a ideia de violência com que ela espera vingar-se. Renasce, assim, *Lady Lazarus*, a fênix que conseguiu. Diferentemente de Sylvia Plath, que permaneceu recostada, a observar as paredes do fogão na madrugada do dia 11 de fevereiro de 1963.

Esta foi a Número Três

A literatura nos permite, quase sempre, traçar caminhos esquecidos e censurados da vida comum. Através das palavras, seja de romances ou versos, podemos encarar o abismo que habita cada ser humano. Os amores proibidos, as angústias, o medo, o querer a morte. Contudo, o suicídio continua, ainda, encoberto e esquecido muitas vezes. Por isso, falar de suicídio na literatura é, ainda, um “desmatamento” literário. Estamos no início de abrir seus caminhos, desenhando rotas e tradições, criando teorias e redescobrimos escritores sob a ótica do autoaniquilamento. É por isso que recorremos, na maioria dos casos, a estudos sobre o tema em outras áreas, como a psicologia, por exemplo. Isso porque a literatura nos atravessa, seja psicologicamente, biologicamente ou espiritualmente. Um romance, um conto, um poema, permite-nos visitar os cantos mais obscuros de nós mesmos. Encaramos nossos abismos, e mesmo com medo, não paramos no primeiro ponto. A oração sempre continua.

Discutir o suicídio em Sylvia Plath parece uma grande ironia e até mesmo um paradoxo. Submersa pelas ondas da praia, recortada pelas giletes, dopada pelos comprimidos, falar sobre o fim de uma vida soa sarcástico. Parece-nos muito simples

decidir que Plath nunca quis viver, que “Lady Lazarus” seja o apelido irônico que ela deu para si mesma entre uma tentativa e outra. Por mais que tentemos separar suas palavras daquilo que viveu, nos deparamos com suas próprias aflições, de não conseguir fugir do reflexo. Em *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*, Janet Malcom reescreve as palavras da poeta: “Simplesmente não consigo sair de mim mesma” (Plath *apud* Malcom 2012: 97). A tentativa é falha, mesmo criando eu líricos variados, personagens diferentes, parece afundar-se no que Ana Cecília Carvalho chama de *mise en abîme*, como o que ocorre no romance da autora:

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 verdadeiro nome” (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, p. 113), mesmo número de letras do nome de Sylvia. Com isso tudo, Plath efetua, enfim, um verdadeiro *mise en abîme* (Carvalho 2003: 70-71).

Ao recontar suas tentativas em “Lady Lazarus”, tão liricamente bordadas em versos, nos parece paradoxal, pois ela em si é suicídio. A morte a visitou aos dez, mas talvez estivesse presente desde muito antes. A busca pela escrita que não chegava a faz morrer aos poucos, a cada linha não escrita, a cada poema recusado, em cada leitura mal vista pelos amigos. Porque a escrita salva e fere. É através de cada letra que jorra o sangue, e o estancamento não vem com o ponto final. É a sua alma que vaza, escorrendo entre os versos, e enquanto lemos tão perplexos, ela paga o preço de ser, mais uma vez, Lázaros. Reabrimos suas feridas, como bem ressaltou Frieda, a cada releitura fechada. O cabresto que nos limita a visão continua a apontar apenas o frasco vazio escondido no banheiro, a descrição do porão, o bilhete rápido deixado na cozinha.

Mesmo que continuemos a recontar suas tentativas, a apontar os indícios e influências em seus versos, ainda nos esquecemos do seu silêncio, “o silêncio indicador da presença de morte” (Carvalho 2003: 18), que nos conta tanto em sua ausência. Ao fim de cada verso, o *enjambement* nos derruba para o verso seguinte sem pausas. Porém, há um silêncio que continua ali, naquela linha vazia, esquecida. Talvez o pedido de ajuda também continuasse ali, a cada vez que não o disse. Inscrito entre os números do telefone de seu psiquiatra, em cada ponto que não colocara, em cada frase quebrada pela ausência. A fênix renasceu, e ao sair das cinzas permaneceu quieta, muda. Tomamos sua voz para pintá-la com as cores da morte, mais uma vez. A tentativa, dessa vez, foi nossa. Mas ainda lhe restam seis vidas, e esperamos o seu renascimento.

THE ART OF DYING: SYLVIA PLATH'S POETICS OF SUICIDE

Abstract: On February 11st 1963, Sylvia Plath leaves a manuscript of her new poems book, *Ariel* (1965), on the table, puts her head inside the oven and turns on the gas. Almost like she was suffering from a “death impulse”, the last part of her work seems to portray her relation with suicide. In this article, we intend to analyze the poem “Lady Lazarus”, starting from some biographic trails, as well as lyrical elements of poetry. Therefore, we will use as theoretical reference Alvarez (1999), Carvalho (2003) and, for studies of poetry, we will mainly adopt Friedrich (1978), Paz (2012) and Rosenfeld (2014).

Keywords: suicide; Sylvia Plath; Lady Lazarus.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, A. *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BOUSOÑO, C. *Teoria de la expression poetica*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

ELIOT, T. S. *De poesias e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Evangelho Segundo São João. In: Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2012.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz Macedo. 2 ed. São Paulo: Versus Editora, 2010, p. 13-22.

LIMA, L. C. *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MALCOM, J. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATH, S. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz Macedo. 2 ed. São Paulo: Versus Editora, 2010.

PLATH, S. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ARTIGO RECEBIDO EM 22/09/2017 E APROVADO EM 18/11/2017