



## Sylvia Plath e o Impossível no Holocausto<sup>1</sup>

Sylvia Plath and the Impossible in the Holocaust

Ana Cecília Carvalho\*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é focalizar o uso da metáfora do Holocausto na poesia de Sylvia Plath (1932-1962), a fim de examinar tanto as funções quanto os limites da criação literária. Levando em consideração a poética autobiográfica e o suicídio da escritora norte-americana, estarão no horizonte a leitura e a análise dos poemas "Daddy", "Lady Lazarus", "Words" e "Edge".<sup>2</sup>

**Palavras-chave:** Holocausto. Metáfora. Sylvia Plath.

**Abstract:** The aim of this article is to focus on the use of the metaphor of the Holocaust in the Sylvia Plath's poetry (1932-1962), in order to examine both the functions as the limits of literary creation. Taking into consideration the autobiographical and poetic suicide of the American writer, will be on the horizon the reading and analysis of poems "Daddy", "Lady Lazarus", "Words" and "Edge".

**Keywords:** Holocaust. Metaphor. Sylvia Plath.

Agradeço ao Núcleo de Estudos Judaicos da Faculdade de Letras (FALE/UFMG) pelo convite para voltar a esta Casa, o que muito me honra e me alegra. Aqui fiz meu doutorado em Literatura Comparada, no final dos anos 1990, na linha de pesquisa Literatura e Psicanálise, sob orientação da minha querida Ruth Silviano Brandão. Naquela época, tendo vindo da Psicanálise, disciplina que eu lecionava no Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG), encontrei, na FALE, um espaço privilegiado de interlocução, no qual conviviam estudiosos de diferentes abordagens, campos e perspectivas teóricas. Pude então viver uma experiência extraordinária de troca respeitosa, que reafirmou em mim a importância da constante interpelação das nossas convicções e preferências teóricas. É dessa interpelação que, tal como penso, procede um constante exame do lugar onde nos apegamos e das lentes que usamos para enxergar a realidade, a fim de vermos se elas fazem sentido, sobretudo quando comparadas com as lentes de outros campos.

Essa posição equivale à do exilado que, obrigado a se desapegar da terra de origem, a falar uma outra língua, acaba não apenas tendo de olhar de modo



distanciado e crítico a tudo que passa despercebido pelo nativo, mas também ao desconhecido dentro de si mesmo, os cacoetes que trazia consigo e dos quais ele não se dava conta. Daí que, se porventura o exilado volta às posições que o definiam anteriormente, na sua terra de origem, ele nunca mais se encaixará inteiramente nelas. Gosto desse desalojamento, dessa falta de lugar, esse exílio que é bastante parecido com o que propiciou Freud a inventar a psicanálise, e que certamente é algo bastante familiar ao poeta e ao escritor criativo, cujos trabalhos consistem, em grande parte, em reinventar a língua<sup>3</sup> e recriar a realidade.

Se a literatura foi o que me levou à psicanálise, o curioso é que, enquanto lecionei no Departamento de Psicologia da UFMG, pouca gente veio a saber que a “Ana Cecília” dos livros de ficção e a “Ana Cecília” psicanalista eram a mesma pessoa. Quando algum colega descobria, era sempre motivo de espanto, como se fosse descabido, mesmo uma heresia, um psicanalista ser também um escritor de ficção; como se o material de trabalho do psicanalista e o material com que trabalha o escritor não fossem da mesma natureza. Isso me faz lembrar de um “incidente clínico”, ocorrido há uns anos. Um dia, um paciente que tinha começado a fazer análise comigo, me disse que estava lendo um livro de contos cuja autora era minha homônima. “Veja que coincidência”, ele disse, “pois não apenas vocês têm o mesmo nome, mas vocês duas se parecem muito fisicamente”. Ele se referia à fotografia da autora na orelha do livro. Num esforço evidente de negação das evidências, cujo sentido logo ficou claro, ele concluiu que não podíamos ser a mesma pessoa, uma vez que a contista “Ana Cecília Carvalho” era “completamente doida.”

Esse incidente, tão caricatural quanto possa parecer, aponta para alguns problemas que frequentam o campo da crítica literária, terreno tão mais movediço quanto mais o leitor permanece obstinado em encontrar referentes aos quais tenta se agarrar como índices de aferição para definir o que é realidade e o que é pura invenção no texto literário.

Talvez tenha sido a minha familiaridade com as duas áreas, a psicanálise e a escrita literária, que me ajudou a reconhecer a pertinência das formulações de Freud a respeito da fertilização cruzada<sup>4</sup> entre o campo da psicanálise e os outros campos, incluindo a literatura. Na interpelação mútua que a literatura e a psicanálise se fazem uma à outra, ambas mostram que bordejam fenômenos comuns aos dois campos, mas sem que com isso percam a sua especificidade. Nessa interface, é preciso reconhecer que a psicanálise não é um gênero literário, assim como a literatura não é um método terapêutico, embora não seja fácil admitir que, embora a



escrita criativa possa funcionar bastante bem para alguns, não é remédio que se possa prescrever para qualquer um que esteja sofrendo emocionalmente.<sup>5</sup>

Digo isso porque, se continuarmos a pensar apenas na função terapêutica da arte e da escrita criativa, não conseguiremos entender um fenômeno inquietante, que é o suicídio do escritor, fenômeno sobre o qual andei pesquisando. Esse fenômeno continua a interpelar o psicanalista, obrigando-o a reexaminar certas noções e conceitos com os quais ele se acostumou a usar quando aborda a produção artística e literária. Entre essas noções, encontra-se o conceito de sublimação, empregado pela psicanálise para descrever o campo em que se processam a criação literária e a criação artística. Mas não vou me deter nesse assunto neste texto, porque isto nos afastaria do nosso tema, que é “o impossível no Holocausto” na poesia de Sylvia Plath.

Antes, um parêntese. Para chegar até Sylvia Plath, enquanto examinava o fenômeno do suicídio do escritor, eu me debrucei sobre o “cânone” dos autores suicidas do século 20. Lembro a vocês que dele fazem parte Virginia Woolf, Florbela Espanca, Izabel Marie, Martha Lynch, Primo Levi, Paul Celan, Ernest Hemingway, Richard Brautigan, Anne Sexton e Ana Cristina Cesar, só para mencionar alguns. Embora estejam reunidos nesse “cânone” sinistro, seria um equívoco traçar algo como um “perfil do escritor suicida”, uma vez que existem diferenças importantes entre eles, diferenças que vão desde a singularidade de seus projetos literários e os contextos históricos em que viveram, até as suas problemáticas pessoais e a sua relação com a escrita. Por que então me concentrei no estudo da vida e da obra de Sylvia Plath?<sup>6</sup> Porque o seu projeto literário aparece marcado por uma linha autobiográfica e confessional que a distingue. Além disso, porque mais de uma vez ela afirmou a natureza organizadora, senão terapêutica, que a escrita literária tinha para ela. Achei que isso poderia mostrar alguma coisa sobre os aspectos funcionais e disfuncionais da escrita literária.

No seu caso, assim que se começa a pesquisar sobre sua vida e sua obra, fica notável o fato de que, em todos os gêneros onde ela incursionou – da poesia ao romance, dos contos ao texto teatral e aos ensaios, sem falar da escrita diarística e epistolar –, seus textos alimentavam-se constantemente dos fatos da sua vida. Não sem razão, como já antecipei, a literatura de Sylvia Plath tem sido descrita como “confessional”, autobiográfica e mesmo “ficção realística”. Isso porque o seu projeto literário se produziu em um movimento incessante na via de mão dupla entre a vida e a escrita. O resultado é uma poética autobiográfica, como prefiro descrevê-la, para ressaltar nela o esforço de transformação tanto da vida quanto da



obra. Nessa poética, chama a atenção a entidade textual criada na enunciação, uma entidade que se aproxima ou evoca, mas sem recobrir completamente, a pessoa da autora.

O que resulta desse movimento aparece no romance *The Bell Jar* e em poemas tais como “Lady Lazarus”, “Daddy” (“Papai”), “Fever 101” (“Febre 40 graus”), “Cut” (“Corte”) e “The Eye-Mote” (“Cisco no olho”), só para citar alguns.<sup>7</sup> Os acontecimentos mais banais e também dramáticos do dia-a-dia da poeta servem de material para a construção de textos que também se remetem uns aos outros, numa trama que se realimenta tanto da vida como da própria obra, impossibilitando o estabelecimento do “grau zero” da escrita. Esse aspecto nos permite levantar a suspeita de que talvez seja difícil, senão impossível, fazer uma correspondência par a par entre o vivido e o escrito. Esse tipo de escrita como que perturba a pretensão da busca por uma estabilidade, uma equivalência definitiva entre a realidade factual e o texto. O texto de Sylvia Plath recria, se não inventa a realidade, ao mesmo tempo que uma entidade textual inventa a si mesma, num trabalho incessante de ficcionalização<sup>8</sup> que torna impossível equivaler, de modo absoluto, o sujeito da enunciação com o *self* do autor – seja lá o que isto quer dizer.

Ao ler Sylvia Plath, devemos ter em mente que, na sua escrita, tudo é transformado no texto, tudo ali já é outra coisa. Disso procede o caráter inescapavelmente ficcional de sua poética autobiográfica. Daí fracassa qualquer tentativa de “corrigir” o que ali se apresenta. Parafraseando Jorge Luis Borges,<sup>9</sup> poderíamos dizer: “Não sei quem escreve esse texto.”

Contudo, diante de um texto que parece nos propor um pacto<sup>10</sup> para que o leiamos como confessional e autobiográfico, para muitos torna-se inevitável uma comparação entre o escrito e a vida da autora, sobretudo se o leitor se guiar pelas referências que, fora do texto, se oferecem como, digamos, pontos de apoio. Numa leitura que transita entre a vida e o texto, tendo o suicídio como elemento inarredável, o leitor não demora a suspeitar que, se os acontecimentos da vida de Plath alimentam o texto, nada garante que a escrita não tenha efeitos sobre aquela que escreve. A esses efeitos chamei de “toxidez da escrita”,<sup>11</sup> para mostrar que nem sempre o que funciona bem do ponto de vista literário, é bem sucedido do ponto de vista psíquico.

No terreno em que se constrói poética autobiográfica de Sylvia Plath, a aproximação entre o eu que escreve e o eu que sofre implica, como advertiu um crítico, um risco, cujos dois lados são “o trunfo para a escrita e a derrota do autor”.<sup>12</sup> Como eu disse agora há pouco, mais do que qualquer outro autor suicida,



Sylvia Path sempre enfatizou a natureza organizadora, senão terapêutica, da escrita, tendo deixado registrada a sua convicção de que escrever era, para ela, tão essencial quanto “água e alimento”.<sup>13</sup> Em sua biografia, vemos que uma primeira tentativa de suicídio ocorreu quando Plath tinha 20 anos de idade, num período em que ela acreditava que não conseguia mais falar ou escrever. Contudo, o seu suicídio, ocorrido dez anos depois, aos 30 anos, em meio a uma intensa produção literária que lhe daria o reconhecimento internacional como uma das vozes mais importantes da literatura do século 20 – tragicamente, uma fama póstuma, como alguém a descreveu,<sup>14</sup> – pareceu colocar essa função terapêutica em questão. De novo: podemos suspeitar da presença de aspectos funcionais e disfuncionais interagindo nos processos dos quais resulta a escrita literária.

Em um curioso efeito de leitura, o suicídio de Sylvia Plath fará com que, para sempre, a sombra da sua morte caia como uma sombra sobre os seus textos. Esse efeito não é raro na leitura da obra de autores suicidas, mas aparece de modo muito intenso quando se lê um texto como o de Sylvia Plath, pelo caminho de mão dupla que ela parece percorrer entre o vivido e o escrito. Nessa leitura, é preciso fazer um esforço redobrado para – não custa repetir – não embaralharmos os fios da biografia com os fios da escrita; o que não é fácil, devido à tentação de se usar a biografia como “medida de aferição” do que aparece no texto. Além disso, temos de lidar com um outro efeito de leitura comum nas obras de autores suicidas: elas como que convidam o leitor a ler esses textos como “bilhetes de despedidas” ou como algo que contém as pegadas que, se seguidas, levariam o leitor a descobrir por que razão o escritor se matou.

Na recepção crítica à obra de Sylvia Plath, foram muitos os que se colocaram certos de que os dados biográficos poderiam ser usados como “critério de validade”. Com isso, terminaram por privilegiar a realidade factual em detrimento da construção da escrita. Outros, na tentativa de evitar a patografia, de modo a não usar o texto como teste projetivo da mente da autora, preferiram ignorar o dado biográfico do suicídio ou do sofrimento emocional e abordaram a obra como se ela se fizesse por si só, sem a menor consideração ao contexto do sofrimento emocional de onde a autora incansavelmente buscava o material a ser transformado em texto.

Assim, não é fácil encontrar a justa medida para abordar a obra de um autor suicida, sobretudo quando seu projeto literário é confessional, como parece ser o caso de Sylvia Plath. Ainda mais porque essa escrita agita a tranquilidade com que nos costumamos a pensar nos limites e na função de representação metafórica. Em Plath, nada é o que parece ser. No entanto, ela fala com a autoridade de “quem



esteve lá”. Não sem razão, um crítico dirá que “seus poemas deveriam ser lidos como se tivessem sido escritos postumamente”.<sup>15</sup> Outro dirá que, “ao baixarem-se as cortinas, era o seu próprio cadáver que jazia no palco, sacrificada pelo seu próprio enredo”.<sup>16</sup>

Talvez a dificuldade para se descrever e mesmo classificar o texto de Plath tenha se iniciado após a publicação, em 1971, nos Estados Unidos, do seu romance *The Bell Jar*, oito anos depois de seu suicídio, agora não mais com o pseudônimo Victoria Lucas, tal como tinha aparecido na primeira edição inglesa, em janeiro de 1963, mas com o nome de Sylvia Plath. Lido até então como ficção, o livro relata a história do colapso nervoso e da tentativa de suicídio seguida de internação em um hospital psiquiátrico de uma jovem chamada Esther Greenwood. Ao ser revelada a autoria de Sylvia Plath, os críticos passaram a se concentrar nas semelhanças entre a história de Esther e a de Plath, que, em seguida a uma tentativa de suicídio aos 20 anos de idade, havia sofrido uma internação em uma clínica psiquiátrica.<sup>17</sup> Quando da publicação de *Ariel*, em 1965, depois que os detalhes da morte de Plath já tinham vindo à tona, o tom fortemente pessoal e íntimo dos poemas chamou a atenção para as representações singulares do sofrimento emocional que aparecem na enunciação, entre elas o uso da metáfora do Holocausto no poema “Daddy”. Nele aparecem expressões em alemão e menções ao nazismo, no meio das comparações entre o sofrimento do judeu no campo de concentração e o sofrimento do sujeito da enunciação.

Não demorou muito para alguns críticos passassem a se referir a essa poesia como “estridente” e “sensacionalista” e as imagens “monstruosas”, “ilegítimas” e “desproporcionais”.<sup>18</sup> Um deles, Leon Wieselter,<sup>19</sup> diria mesmo que, após a tragédia de Auschwitz ter deixado para a arte subsequente a mais impressionante de todas as metáforas que se poderia criar para as situações extremas, a literatura passou a apresentar essa metáfora de modo abusivo. O poema “Daddy”, na visão de Wieselter, poderia ser apontado como o exemplo mais explícito desse “abuso”. Sem pretender duvidar da genuinidade da dor expressa no poema, nem retirar o Holocausto do mundo da arte, ele acredita, no entanto, que os judeus com os quais Sylvia Plath se identifica foram vítimas de algo mais do que um “estranho caso”, pois o que a poeta sofreu nas mãos do seu pai<sup>20</sup>, seja a o que tenha sido, não deve ser comparável ao que os judeus sofreram nas mãos dos nazistas.

Nesse caso, Wieselter conclui, “a metáfora é que é inadequada, pois, se, contrariamente ao que o filósofo Adorno pensava, ainda é possível escrever poesia depois de Auschwitz, isto, contudo, só pode ser feito se a familiaridade do poeta



com esse tema infernal for algo vivido, e não apenas suposto. Ou seja, para aqueles que, como Wieselter, rejeitam a pertinência ou adequação da imagem do Holocausto no poema, qualquer que fosse o sofrimento do poeta – e, especificamente no caso de Sylvia Plath, não sendo judia e muito menos tendo vivido a experiência do campo de concentração –, seu sofrimento relacionado ao pai, Otto Plath, não pode ser comparado ao sofrimento causado aos judeus pelos nazistas. Ou seja, na opinião desses críticos, apenas aqueles que viveram a experiência do Shoah é que teriam o direito de falar dela. Assim, nessa visão, a metáfora do Holocausto é inapropriada e mesmo injusta e desrespeitosa.

Penso que a abordagem daqueles que rejeitam o uso das metáforas do Holocausto na poesia de Plath, revela ser cativa do efeito de leitura que mencionei, ou seja, o efeito produzido pela convicção de que o enunciado no texto deve ser aferido pelos dados da realidade. O problema que surge nessa abordagem é que ela ignora o trabalho de ficcionalização envolvido nessa poética, trabalho de transformação de um material não literário (no caso, o Holocausto) em material literário (o poema). No mínimo, essa abordagem ignora o fato de que o que torna o poema possível é justamente esse trabalho de transformação – isto é, o trabalho de dar forma ao material extraliterário, por meio de certos significantes e imagens. E sobretudo ignora a possibilidade de recolocação, em um outro contexto, de algo que, pela sua natureza de catástrofe, não encontraria nenhum outro modo de apreensão simbólica.

Em uma direção diferente daquela que um crítico tal como Wieselter toma, diante do que se costuma chamar de “literatura do Holocausto”, lembro a análise feita por Shoshana Felman.<sup>21</sup> Focalizando o romance *A peste*, de Albert Camus, para problematizar o ficcional e o não ficcional na literatura do Holocausto, Felman sustenta que a importância desse tipo de texto é justamente demonstrar que “a literalidade da história inclui algo que, de dentro do evento, faz a literalidade desaparecer”. Não se trata simplesmente da “literalidade da história”, mas da sua “desrealidade”, isto é, “o ponto de desaparecimento histórico de sua incredibilidade”.

Em suma, o inenarrável da experiência do Holocausto, aquilo que fez Paul Celan<sup>22</sup> afirmar que “ninguém testemunha pela testemunha” – encontra no poema uma possibilidade de inscrição e, portanto, de inserção em uma cadeia histórica de sentido. Ou seja, talvez justamente porque a poeta não esteve lá, no horror do *lager*, sob a bota do nazista, é que ela pode, não sem sofrimento, dar uma forma ao inexprimível, ampliando o limite de uma experiência em que um sujeito se vê



ameaçado de aniquilamento, para o campo mais amplo da cultura, no qual se pode compartilhar aquilo que permaneceria impossível de se lidar, de se registrar e transmitir. Se, ao contrário do que disse Adorno, é possível fazer poesia depois de Auschwitz, é porque é apenas pelo trabalho incessante de inscrição de algo indizível, numa cadeia histórica de sentido, que se pode impedir que a tragédia do Holocausto caia no esquecimento. Num poema tal como “Daddy”, se uma lembrança é inventada, ela não é menos significativa do que o relato da testemunha.

Diante do uso da metáfora do Holocausto na poesia de Sylvia Plath, o leitor poderia também evocar a “banalização” do que se passou em Auschwitz e concluir, preocupado, que nada impediria que esse tipo de texto viesse a ser usado pelos revisionistas antissemitas que, como sabemos, negam a tragédia do Holocausto, crentes de que tudo não passou de uma “invenção judaica”.<sup>23</sup> Destaco, assim, um paradoxo na ideia de que apenas os que viveram a tragédia do Shoah teriam o direito de falar sobre ele. Se Primo Levi e Paul Celan estavam certos, os que viveram plenamente a catástrofe não sobreviveram e não podem falar dela. Contudo, não há como não indagar, com Levi e Celan: quem vai falar pela testemunha? Quem pode falar sobre a tragédia, quem vai torná-la apreensível em sua natureza traumática, brutal, devastadora, aniquiladora? Se impedimos alguém de usar a imagem do Shoah, não estaremos repetindo a posição do nazista que cassa o direito do judeu de usar a linguagem?<sup>24</sup>

O Holocausto, o grande desastre na história moderna, revelou o lado mais sombrio, cruel e bárbaro de uma cultura que, desde o Iluminismo, valorizava o que havia de mais refinado na arte, na música e na literatura. Esse desastre, verdadeira catástrofe no interior da razão – tal como uma experiência traumática primitiva de ameaça de aniquilamento, ameaça dolorosa por ser excessiva e estar fora da linguagem –, impõe um trabalho de inscrição e significação para aqueles que, como os escritores, se ocupam em construir e recompor o tecido cultural. Esse trabalho é feito por aproximação e ao mesmo tempo por distanciamento, num esforço permanente de ficcionalização e metaforização que é tanto inscrição como transformação e busca de sentido.

Convoquemos a psicanálise, para ver o que ela pode nos dizer sobre esse esforço. Na visão psicanalítica, esse esforço se compara ao trabalho do psiquismo mobilizado diante do excesso de uma experiência traumática. Lembro a observação feita por Freud<sup>25</sup> ao lidar com um fenômeno intrigante: entre os sobreviventes de desastres, o surgimento de sintomas neuróticos e sonhos





repetitivos acontecia com frequência entre aqueles que não tinham sido feridos gravemente, ao contrário dos que apresentavam sequelas físicas. Daí Freud ter passado a associar o trauma à repetição que, do ponto de vista da economia psíquica, funciona para elaborar – isto é, para ligar ou integrar – o excesso da experiência traumática que, de outro modo, permaneceria desintegrada.<sup>26</sup> O acontecimento traumático, sendo algo contra o qual o psiquismo não estava preparado para se defender, mobiliza um esforço de metabolização ou integração, esforço cuja função é a busca de contenção e de construção de um sentido.

É tempo de concluir.

Somos todos sobreviventes do Holocausto. A partir desse desastre, devemos sempre nos lembrar, ainda e sobretudo porque não estivemos lá. Ao escrever um poema como “Daddy”, Sylvia Plath efetua um trabalho de inscrição e de transformação compartilhável de uma experiência de outro modo inominável e condenada ao esquecimento. A poeta sabe e mesmo aposta que o impossível do Shoah haverá de se presentificar sempre na letra da poesia. A pertinência das metáforas do sofrimento judeu, do horror de Auschwitz e da menina desamparada na impossibilidade de falar para ou de ser ouvida pelo pai idealizado, tão inacessível quanto cruel, não diminui quando se constata que não há equivalência entre a realidade factual (os fatos vividos pela poeta) e o que ela constrói no poema. Não sem razão o sujeito da enunciação menciona “a língua obscena”, a língua grudada na mandíbula”. Falar é apenas uma tentativa. Mas há de se continuar tentando.

Ela mesma o diz, numa entrevista gravada quatro meses antes do seu suicídio, quando enfatizou que a experiência pessoal é muito importante, mas que nunca deveria ser fechada em si mesma, narcisista e voltada só para seu próprio reflexo: “A experiência pessoal deve ser relevante, e relevante para as coisas mais amplas, os grandes acontecimentos, como Hiroshima e Dachau.”<sup>27</sup>

O uso da metáfora do Holocausto mostra, de modo muito estridente, o que todos sabemos na teoria literária: não apenas toda representação é infinita e não conclusiva, mas a representação é apenas uma aproximação. Ela nunca é idêntica ao objeto. Ambos pertencem a níveis distintos (quase disse têm natureza diferente, mas isso seria cair numa perspectiva essencialista) e, se metáfora e objeto se aproximam, os dois nunca coincidem. Nessas brechas entre a coisa, o Real, e o seu modo de apreensão, é que se dá o esforço poético, esforço que convive com outros recursos de que dispomos para lidar com o indizível.



O psicanalista sabe que, diante do sofrimento do outro, não se pode ficar indiferente. Ele sabe que não cabe a ninguém privar o outro do direito de ser expressar, do jeito que puder, para dar conta do próprio sofrimento. A abordagem da produção literária de um autor suicida o fará ciente de que existem limites na economia desse esforço. Se há triunfo na literatura, o mesmo não se pode dizer dos processos mentais que tornam a escrita possível. Sylvia Plath conviveu diariamente com esses limites, que têm a ver com a potência e ao mesmo tempo com a insuficiência da linguagem para conter, para abarcar o indizível do Real.<sup>28</sup> É isto que lemos no poema “Words”,<sup>29</sup> um dos últimos que Sylvia Plath escreveu. Em “Words”, as palavras tornaram-se ecos. Elas não mais restauram, não transformam nada. A linguagem mostra a sua insuficiência diante da invasão de elementos destrutivos e desorganizadores de que a própria escrita se alimentava: é a *toxidez da escrita* de que eu falava no início, mostrando os limites da sublimação. Beirando esses limites, a escrita é “feita com sangue”, tal como Sylvia Plath a descreveu poucos dias antes de se matar.<sup>30</sup>

No poema “Edge”<sup>31</sup> (“Limite”), escrito apenas uma semana antes do seu suicídio, destaca-se a indiferença da lua, indicando que nada protege o sujeito da enunciação dos perigos que rondam a cena que se quer apresentar. O caso de Sylvia Plath mostra que, para ela, no dia 11 de fevereiro de 1963, o recurso metaforizante da escrita, interminável até então, encontrou no suicídio o seu fim.

-----

\* **Ana Cecília Carvalho** é escritora, psicanalista e professora aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais. Autora de *A poética do suicídio em Sylvia Plath* (Editora da UFMG), *O livro neurótico de receitas* (Editora Ophicina de Arte & Prosa) e *Uma mulher, outra mulher* (Editora Lê), entre outros.

---

## Notas

<sup>1</sup> Texto elaborado a partir da palestra proferida no Núcleo de Estudos Judaicos da FALE/UFMG, no dia 27 de abril de 2016.

<sup>2</sup> Os poemas citados seguem o texto.

<sup>3</sup> Apoio-me, aqui, nas reflexões de Deleuze e Guatarri sobre a “desterritorialização” em *Kafka*: por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.



<sup>4</sup> FREUD, Sigmund. (1919) Sobre o ensino da psicanálise nas universidades. v. I. XVII das *Edição standard das obras completas de S. Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 217-220.

<sup>5</sup> Escrevi sobre esses aspectos no artigo “Escrita: remédio ou veneno”. *Revista de Psicanálise Percurso*, n. 18, 1, 1997, p. 79-86.

<sup>6</sup> Nascida nos Estados Unidos em 1932, Sylvia Plath, cometeu suicídio em 1963, aos 30 anos de idade, em Londres, onde morava. Antes de sua morte, publicou *The Colossus and Other Poems* (London: Heinemann, 1960) e o romance *The Bell Jar* (Londres: Heinemann, 1963, com o nome de Victoria Lucas; Harper & Row, 1971 (com o nome de Sylvia Plath). O livro foi traduzido para o português por Lya Luft e publicado em 1991 pela Editora Globo, com o título de *A redoma de vidro*. Entre as suas publicações póstumas de poesia, encontram-se os livros *Ariel* (London: Faber & Faber, 1965), *Crossing the Water* (London: Faber & Faber, 1971) e *Sylvia Plath: Collected Poems* (London, Boston: Faber & Faber, 1981). Além desses, foram publicados o volume de sua correspondência para sua mãe, Aurelia Schober Plath, com o título de *Letters Home: Correspondence 1950-1963* (New York: Harper Perennial, 1992) e dos seus diários, reunidos em *The Journals of Sylvia Plath* (New York: Random House / Ballantine, 1992) e em *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (New York: Anchor Books, 2000; traduzido para o português por Celso Nogueira (São Paulo: Editora Globo, 2004). Seus contos e outros textos de prosa estão reunidos no livro *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (London: Faber & Faber, 1977; traduzido para o português por Ana Luísa Faria com o título *Zé Susto e a Bíblia dos sonhos* (Lisboa: Relógio D’água Editores, 1995). Também foram publicados dois livros de literatura infanto-juvenil, *The It-doesn’t-matter Suit* (London: Faber & Faber, 1996; traduzido em português como Lia Wyler e editado pela Rocco, em 1997 com o título de *O terno tanto faz como tanto fez*) e *The Bed Book* (London, Boston: Faber & Faber, 1976). Em português, sua poesia encontra-se publicada em: *Pela água*. (Edição bilíngue). Trad. Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990; *Ariel* (Edição bilíngue). Trad. Maria Fernanda Borges. Lisboa: Relógio D’água Editores, 1996; *Sylvia Plath: XXI Poemas*. (Edição bilíngue). Trad. Deisa Chamahum Chaves e Ronald Polito de Oliveira. Mariana: Livre Impressão, 1994; *Sylvia Plath: poemas*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994.

<sup>7</sup> Os cinco poemas mencionados podem ser encontrados respectivamente nas páginas 244; 222-224; 231; 235 e 109 de *Collected Poems*.

<sup>8</sup> Evoco, aqui, a definição dada pela antropóloga Letícia Carvalho de Mesquita Ferreira (p. 29) de seu livro *Pessoas desaparecidas: uma etnografia para muitas*



ausências (Editora UFRJ, 2015). Apoiando-se em Francisco Ortega, Ferreira afirma que “algumas realidades precisam ser ficcionalizadas para que possam ser apreendidas” [...]. E acrescenta: “Para Ortega, ficcionalizar significa induzir um refeito de realidade por meio do uso de práticas discursivas, sendo um instrumento de compreensão especialmente produtivo em situações em que os cientistas sociais se veem diante do desafio de descrever e conferir inteligibilidade a acontecimentos traumáticos para os sujeitos neles envolvidos”. Embora esta formulação seja mencionada no contexto do trabalho do antropólogo e do cientista social, acredito que ela se aplica ao campo do literário, na medida em nos ajuda a examinar o uso da metáfora do Holocausto na poética autobiográfica de Sylvia Plath. A referência bibliográfica citada por Ferreira é: ORTEGA, Francisco A. *Rehabitar la cotidianidad*. In: \_\_\_\_\_. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidade*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar, 2008, p. 15-70.

<sup>9</sup> BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo: Editora Max Limonad, 1983. p. 13-14.

<sup>10</sup> LEJEUNE, P. The autobiographical pact. In: \_\_\_\_\_. *On autobiography*. Trad. Katherine Leary. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995. p. 3-30.

<sup>11</sup> CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

<sup>12</sup> DAVISON, P. Inhabited by a Cry: the Last Poetry of Sylvia Plath, In: Wagner, Linda W (Ed.). *Critical essays on Sylvia Plath*. New York: G. K. Hall & Company, 1984. p. 38- 41.

<sup>13</sup> PLATH, Sylvia. Sylvia Plath. In: OR, P. (Ed.). *The Poet Speaks*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. p. 167-172.

<sup>14</sup> STEVENSON, A. *Amarga fama: uma biografia de Sylvia Plath*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

<sup>15</sup> ALVAREZ, A. Sylvia Plath. In: NEWMAN, C. (Ed.). *The Art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1970. p. 56-68.

<sup>16</sup> HARDWICK, E. On Sylvia Plath. In: ALEXANDER, P. (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York: Colophon Books / Harper & Row Publishers, 1985. p. 100-115.

<sup>17</sup> Alguns incidentes mostram bem o ponto em que chegam certos esforços para tentar equivaler o textual ao factual. Entre eles, aconteceu que, em 1988, ou seja, dezessete anos depois da primeira edição norte-americana de *The Bell Jar*, produtores de cinema fizeram um filme baseado no romance. Uma psiquiatra de



Harvard, Jan Anderson, moveu então um processo contra eles, alegando que, tendo sido paciente no mesmo hospital psiquiátrico e na mesma época em que Sylvia Plath ali esteve, logo depois de sua primeira tentativa de suicídio, ao assistir ao filme sentiu-se injustamente descrita na pele da personagem homossexual e suicida chamada Joan Gilling, que aparece no romance. Durante o processo, ela alegou que essa descrição era difamatória, uma vez que ela não era homossexual. O júri considerou improcedente a queixa de difamação, diante do fato de que a própria Anderson dizia não se reconhecer na personagem Gilling descrita no livro. Vale a pena ler também o depoimento de Aurelia Schober Plath, mãe de Sylvia, logo depois que o nome de Plath passou a constar como autora de *The Bell Jar*, publicado inicialmente com o pseudônimo Victoria Lucas. (PLATH, Aurelia S. "Letter written in the actuality of Spring." In: ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York: Colophon Books. Harper & Row Publishers, 1985. p. 214-217.

<sup>18</sup> HOWE. The Plath Celebration: a partial dissent. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Modern Critical Views: Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 1989. p. 5-15.

<sup>19</sup> WIESELTHER, Leon. In a Universe of Ghosts. *New York Review of Books*, 25, Nov, p. 20-23, 1976.

<sup>20</sup> Vale a pena mencionar alguns dados biográficos: o pai de Sylvia, Otto Plath, nasceu na Alemanha e imigrou para os Estados Unidos. As circunstâncias da sua morte, quando Sylvia tinha apenas 8 anos de idade, morte em decorrência a uma diabetes diagnosticada apenas quando já estava em estado muito avançado, a levaram a pensar nisso como um suicídio do pai, uma vez que Otto se recusara a procurar ajuda médica. Existem menções a isso nos seus diários. A descrição que temos dele, feita por Aurelia Plath na introdução de *Letters Home: Correspondence*, mostra um homem rígido e um tanto severo. O leitor fica tentado a concluir que, desses traços, procedem o temor sentido pela poeta e uma certa idealização que ela fez da figura paterna. Finalmente, mais de uma vez Sylvia Plath deixou registrada a dificuldade que ela enfrentava para aprender a falar a língua alemã.

<sup>21</sup> FELMAN, S. Camus' The Plague or a Monument to Witnessing. In: FELMAN, S.; LAUB, D. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York / London, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992. p. 93-119 (grifo meu). Sugiro também NESTROVSKI, Arthur. e SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. Além desse, sugiro a leitura de ROSE, J. *The Haunting of Sylvia Plath*. Londres: Virago Press, 1991, e de



---

LACAPRA, D. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1996.

<sup>22</sup> Recomendo a leitura de *A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catastrophe*, de Mariana Camilo Oliveira (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011).

<sup>23</sup> É sempre bom lembrar a polêmica em torno do livro *Fragments: memórias de uma infância*, de Benjamin Wilkomirski (pseudônimo de Bruno Doesseker), uma das grandes farsas da literatura, como se descobriu algum tempo depois que foi publicado. Cf. WILKOMIRSKI, B. (1995) *Fragments: memórias de uma infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>24</sup> Convém mencionar a tragédia de Paul Celan, acusado de plágio no final da sua vida. Podemos imaginar o impacto dessa acusação para o poeta, que sempre insistiu em escrever poesia em alemão, numa tentativa de elevar a língua dos assassinos a um nível mais sublime. De novo recomendo o livro de Mariana Camilo, *A dor dorme com as palavras*.

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund. (1916-1917). Conferência XVIII: Fixação em traumas – o inconsciente. v. XVI da *Edição standard das obras completas de S. Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 323-336.

<sup>26</sup> Lembremos que a palavra “trauma” se refere a um arrombamento da superfície cutânea, o que exige um esforço de contenção do material que jorra a partir do ferimento. Trauma é, ao mesmo tempo, ferimento e recomposição. Cf. LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. Santos: Martins Fontes, 1970. p. 678-684.

<sup>27</sup> PLATH, Sylvia. In: Orr, P. (Ed.). *The Poet Speaks*. p. 170.

<sup>28</sup> Lembro, aqui, a experiência literária de David Foster Wallace, escritor norte-americano que se matou em 2008, aos 46 anos de idade. Seus textos evocam o discurso negativista do melancólico, na medida em que denunciam não apenas a impostura da linguagem, mas também o fracasso das palavras. Cf. CARVALHO, Ana Cecília. A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. *Revista Psicologia USP*, v. 21, n. 3, 2010, jul./set., p. 513-530.

<sup>29</sup> Plath, Sylvia. *Collected Poems*, p. 270.

<sup>30</sup> Cf. SALDIVAR, R. *Sylvia Plath: Confessing the Fictive Self*. New York: Peter Lang, 1992. p. 206.

<sup>31</sup> Plath, Sylvia. *Collected Poems*, p. 272-273.



Poemas de Sylvia Plath citados neste artigo:

### **Papai**

Tradução: Ana Cecília Carvalho

Você não serve mais, você não  
Serve mais, sapato negro  
No qual vivi como um pé  
Por trinta anos, pobre e branca  
Mal ousando respirar ou espirrar.

Papai, eu tive de matá-lo.  
Você morreu antes que eu tivesse tempo –  
Pesado como mármore, uma bolsa cheia de Deus,  
Estátua lívida com um dedo do pé cinzento  
Grande como uma foca de Frisco

E uma cabeça no caprichoso Atlântico  
Onde verde-vagem se derrama sobre o azul  
Nas águas da linda Nauset.  
Eu rezava para recuperar você.  
*Ach, du.*

Na língua alemã, na cidade polonesa  
Esmagada pelo rolo compressor  
Das guerras, guerras, guerras.  
Mas o nome da cidade é comum.



---

Meu amigo polonês  
Diz que há uma ou uma dúzia.  
De modo que nunca pude dizer onde você  
Fincou seu pé, sua raiz,  
Nunca pude conversar com você.  
A língua grudava no maxilar.

Grudava numa armadilha de arame farpado.  
*Ich, ich, ich, ich.*  
Eu mal conseguia falar.  
Eu pensava que todo alemão era você.  
E a língua obscena.  
Uma locomotiva, uma locomotiva  
Me empurrando para fora como a um judeu.  
Um judeu mandado para Dachau, Auschwitz, Belsen.  
Comecei a falar como uma judia.  
Penso até que posso bem ser uma judia.  
As neves do Tirol, a cerveja clara de Viena  
Não são muito puras ou verdadeiras.  
Com minha ascendência cigana e meu destino estranho  
E meu baralho de Tarô e meu baralho de Tarô  
Posso ser um pouquinho judia.

Sempre tive medo de você,  
Com a sua *Luftwaffe*, a sua lenga-lenga.  
E o seu lindo bigode.  
E o seu olho ariano, azul brilhante.  
*Homem-panzer, homem-panzer, Oh você –*

Não Deus, mas uma suástica  
Tão negra que nenhum céu conseguia se esgueirar por ela.  
Toda mulher adora um fascista,  
A bota no rosto, o bruto  
Bruto coração de um bruto como você.

Você está de pé junto ao quadro-negro, Papai,.





---

Na fotografia que tenho de você,  
Um furo no queixo em vez do seu pé,  
Mas não deixa de ser um demônio por isso, não menos  
Que o homem negro que

Mordeu meu lindo coração partindo-o em dois.  
Eu tinha dez anos quando você foi enterrado.  
Aos vinte tentei morrer  
E voltar, voltar, voltar para você.  
Pensei que até os ossos serviriam.

Mas me trouxeram de novo à vida,  
E me repregaram os pedaços com cola.  
E então eu soube o que fazer.  
Fiz uma réplica de você.  
Um homem de preto com ar de *Meinkampf*

E muito entendido na roda da tortura.  
Então eu disse sim, sim.  
Assim, Papai, finalmente terminei.  
O telefone preto está arrancado pela raiz,  
As vozes não podem mais passar feito vermes.

Se já matei um homem, posso matar dois –  
O vampiro que disse ser você  
E bebeu meu sangue durante um ano,  
Sete anos, se você quer saber.  
Papai, pode deitar-se agora.

Há uma estaca no seu coração gordo e negro  
E os aldeões nunca gostaram de você.  
Estão dançando e sapateando em cima de você.  
Eles sempre *souberam* que era você.  
Papai, papai, seu canalha, terminei.



12 de outubro de 1962.

## LADY LAZARUS

Tradução: Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça<sup>31</sup>

Tentei outra vez.  
A cada dez anos  
Eu tramo tudo --

Um tipo de milagre ambulante, minha pele  
Brilha como um abajur nazista,  
Meu pé direito

Um peso de papel  
Face sem feições, fino  
Linho judeu.

Livre-me dos panos  
Oh, meu inimigo.  
Eu te aterrorizo? –

O nariz, as covas dos olhos, os dentes postiços?  
O hálito azedo  
Some num só dia.

Logo logo a carne,  
Que a caverna carcomeu, vai voltar  
Pra casa, em mim.

Sou uma mulher que sorri.



---

Não passei dos trinta.  
E como um gato tenho nove vidas.

Esta é a Terceira.  
Que besteira  
Se aniquilar a cada década.

Milhões de filamentos!  
A plateia comendo amendoins  
Se aglomera para ver

Desenfaixarem minhas mãos e meus pés  
O grande strip-tease.  
Senhoras e senhores,

Eis minhas mãos,  
Meus joelhos.  
Posso ser só pele e osso,

Mas sou a mesma, idêntica mulher.  
Na primeira vez tinha dez anos.  
Foi acidente.

Na segunda tentei  
Acabar com tudo e nunca mais voltar.  
E rolei, fechada

Como uma concha do mar.  
Tiveram de chamar e chamar  
E arrancar os vermes de mim como pérolas grudentas.

Morrer  
É uma arte, como tudo o mais.  
Nisso sou excepcional.

Faço isso parecer infernal.



---

Faço isso parecer real.  
Digamos que eu tenha vocação.

É fácil demais fazer isso na prisão.  
É fácil demais fazer isso e ficar num canto.  
É teatral

Voltar em pleno dia  
Ao mesmo local, à mesma cara, ao mesmo grito  
Brutal e aflito:

"Milagre!".  
Que me deixa mal  
Há um preço

Para olhar minhas cicatrizes, há um preço  
Para ouvir meu coração --  
Ele bate forte.

E há um preço, um preço muito alto  
Para cada palavra ou um toque  
Ou uma gota de sangue

Ou um trapo ou uma mecha de cabelo.  
E então, Herr Doktor.  
E então, Herr Inimigo.

Sou sua opus,  
Seu tesouro,  
Seu bebê de ouro puro

Que se derrete num grito.  
Ardo e me viro.  
Não pense que subestimei sua imensa consideração.

Cinzas, cinzas –



---

Você remexe e atiça.  
Carne, ossos, não há nada ali –

Barra de sabão,  
Anel de noivado,  
Prótese de ouro.

Herr Deus, Herr Lúçifer,  
Cuidado  
Cuidado.

Renascida das cinzas  
Subo com meus cabelos ruivos  
E como homens como ar.  
23-29 de outubro de 1962

---

**Palavras**

Tradução: Ana Cecília Carvalho

Machados  
Que batem e ressoam na madeira,  
E os ecos!  
Ecos escapam  
Do centro como cavalos.

A seiva  
Se avoluma como lágrimas, como a  
Água tentando  
Restabelecer seu espelho  
Sobre a rocha

Que cai e se revira,  
Um crânio branco,  
Comido por ervas daninhas.  
Anos depois eu



---

As encontro no caminho –

Palavras secas, sem cavaleiro,  
O incansável som de cascos.  
Enquanto  
Do fundo do poço, estrelas fixas  
Governam uma vida.

1 de fevereiro de 1963.

**Limite**

A mulher está completada,  
Seu corpo

Morto mostra o sorriso da realização.  
A ilusão de uma necessidade grega  
Flui pelas dobras da sua toga,  
Seus pés

Nus parecem nos dizer:  
Caminhamos até aqui, acabou-se.

Cada criança morta, uma serpente branca  
Em volta de cada pequeno

Jarro de leite, agora vazio.  
Ela as acolheu

De volta em seu corpo como pétalas  
De uma rosa que se fecha quando o jardim

Se adensa e os odores sangram  
Das gargantas doces e profundas das flores noturnas.

A lua não tem nada com que se entristecer,  
Espionando tudo de seu capuz de osso.



---

Ela já está acostumada a esse tipo de coisa.  
Seu lado negro avança e arrasta.

5 de fevereiro de 1963