

MARCIO MARKENDORF

A INVENÇÃO DA FAMA EM SYLVIA PLATH

**FLORIANÓPOLIS
2009**

MARCIO MARKENDORF

A INVENÇÃO DA FAMA EM SYLVIA PLATH

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura – Área de concentração em Teoria Literária

Orientadora: Prof^a Dr^a Claudia de Lima Costa

**FLORIANÓPOLIS
2009**

Àqueles que me amam de todo corpo
e com toda voragem de espírito:
Lourdes Markendorf e
Nereu Markendorf,
meus pais.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo suporte financeiro da pesquisa.

À Claudia de Lima Costa, minha orientadora, por ter apostado e acolhido um pequeno menino. Saiba que fiz o possível para cumprir o rito de passagem para o mundo adulto. Entretanto, ainda daqui me vejo menino-homem, criança que não pára de precisar do gozo de um elogio teu.

À Tânia Ramos, pelas inúmeras provocações teóricas em torno da biografia, por sancionar a liberdade poética da minha escrita e por ter acompanhado de ouvido o amadurecimento deste menino-homem.

À Maria Adélia Menegazzo, por ser a razão da minha jornada pelo caminho da Teoria da Literatura e por mostrar o mel e o sal escondidos na linguagem – um tesouro para toda a vida daquele menino que conheceu.

À Elba Ribeiro, pelo carinho maternal com que me acolheu entre os seus preferidos do coração e por ter permitido que eu fosse menino sem deixar de ser homem.

À Camila Lourenço, deliciosa correspondente. Mulher moderna como Ana C. Dona do meu amor de primeiro grau. Minha luminária japonesa para as linhas escuras. Minha garota dos segredos e dos truques de armar o coração. Agradecimento e amor ainda seriam poucos para oferecer a ti.

À Sergio Peres, pelo fecundo encontro: de paixão pela biografia, de debates intelectuais e de amizade. Obrigado pela paciência, pelas sugestões e pelas leituras – invariavelmente – de *works in process*.

À Fernanda Müller, pela parceria firmada desde a graduação. Agradeço pelas funções acumuladas de conselheira – teórica e amorosa –, indispensáveis a uma amizade mais intensa e íntima.

À Geovana Quinalha de Oliveira, com o carinho mais doce, por ser a irmã que nunca tive e a primeira a correr descalça comigo pelos campos de trigo.

Aos meus pais, por todo apoio e carinho. Ainda que possa parecer pouco diante de tudo que me ofereceram, só posso retribuir uma criação tão doce e dedicada com os meus sucessos – pessoais e profissionais. E com todo o amor.

Agradeço também aos amigos que me apoiaram de todas as formas possíveis – e incríveis – para vencer a batalha, derrotar o dragão e escapar do demônio do meio-dia.

I am I am I am

Esther Greenwood,
The bell jar.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo propor um estudo teórico a respeito da fama póstuma de uma escritora suicida, Sylvia Plath. A notoriedade que a poeta norte-americana atingiu não se restringe apenas ao âmbito da literatura, pois encontra repercussão também nas manifestações da cultura de massa. Assim, em busca dos suportes contextuais que a teriam transformado em mito e ícone do século XX, um diálogo reflexivo com a cultura, a literatura e as formas de consumo é proposto. Ao fazer uso das ferramentas metodológicas da Teoria da Literatura e dos Estudos Culturais, esquadram-se os elementos responsáveis pela invenção da fama, dentre os quais merece destaque o campo das representações biográficas, a tarefa da avaliação crítica e o lugar de recepção do leitor comum. A partir dessas três frentes principais desdobram-se outros temas fundamentais para a época em questão e que contribuem sobremaneira para a manifestação do fenômeno da fama: a espetacularização da sociedade, a prática do voyeurismo, a transformação da negatividade em objeto de negociação, a estetização da morte via indústria cultural, a midiaticização e mercantilização dos indivíduos, a celebração das personalidades e a perda de objetos de referência na sociedade moderna. As linhas interpretativas levantadas oferecem a possibilidade de leitura da celebração da vida trágica de Sylvia Plath como produto cultural pertencente à dinâmica dos objetos na sociedade de consumo.

Palavras-chave: Sylvia Plath, fama, representação, cultura de massa, sociedade de consumo.

ABSTRACT

The aim of the present work is to propose a theoretical study concerning the postmortem fame reached by a suicidal writer, Sylvia Plath. The status attained by the North-American poet is not restricted to literature, as it finds repercussion also in the mass culture manifestations. Thus, as to find contextual support that would have transformed her in myth and icon of the 20th Century, a reflexive dialogue with the culture, literature and consumptions forms is presented. Making use of the methodological tools of the Literary Theory and of the Cultural Studies, we map the elements that are responsible for the fame invention, among which we highlight the field of the biographical representations, the critical evaluation task and the reception place of the ordinary reader. From those three main fronts we deploy other fundamental themes for that particular time, and which contribute strongly to the fame phenomenon manifestation: the spectacularization of society, the voyeurism practice, the transformation of the negativity in negotiation object, the esthetics of death via cultural industry, the mediatization and merchandizing of the individuals, the celebrization of personalities and the loss of reference objects in modern society. The interpretative lines brought here offer the possibility of reading the celebrization of Sylvia Plath's tragical life as a cultural product belonging to the dynamics of the objects in the consumption society.

Key words: Sylvia Plath, fame, representation, mass culture, consumption society.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Capa de <i>The bell jar</i> , Victoria Lucas, Heinemann, 1963.....	221
Figura 02 – Capa de <i>The bell jar</i> , Sylvia Plath, Faber & Faber, 1966.....	221
Figura 03 – Capa de <i>The bell jar</i> , Sylvia Plath, Harper & Row, 1971.....	221
Figura 04 – Capa de <i>The bell jar</i> , Sylvia Plath, Harper & Row, 1971.....	221
Figura 05 – <i>A morte de Sócrates</i> , 1787, Jacques-Louis David.....	222
Figura 06 – <i>A morte de Marat</i> , 1793, Jacques-Louis David.....	222
Figura 07 – <i>Charlotte Corday</i> , 1860, Paul-Jacques Aimé Baudry.....	222
Figura 08 – <i>A morte de Sardanapalo</i> , 1827, Eugène Delacroix.....	223
Figura 09 – <i>A jangada do Medusa</i> , 1819, Théodore Géricault.....	223
Figura 10 – <i>A morte de um soldado republicano</i> , 1936, Robert Capa.....	224
Figura 11 – <i>The falling man</i> , 2001, Richard Drew.....	224
Figura 12 – <i>129 morrem em jato</i> , 1962, Andy Warhol.....	225
Figura 13 – <i>Desastre de ambulância</i> , 1963, Andy Warhol.....	225
Figura 14 – <i>Cinco mortes em laranja</i> , 1963, Andy Warhol.....	225
Figura 15 – <i>Exposição Body Worlds</i> , 2001, Gunther von Hagens.....	226
Figura 16 – <i>Exposição Body Worlds</i> , 2001, Gunther von Hagens.....	226
Figura 17 – <i>Fonte</i> , 1917, Marcel Duchamp.....	227
Figura 18 – <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919, Marcel Duchamp.....	227
Figura 19 – Foto de Sylvia Plath [sem data].....	227
Figura 20 – Foto de Sylvia Plath e o filho Nicholas, 1962, Devon.....	227
Figura 21 – Foto de Sylvia Plath e Ted Hughes, 1956, Paris.....	228
Figura 22 – Foto de Sylvia Plath, 1957, Cambridge.....	228
Figura 23 – Foto de Sylvia Plath, 1954, Wellesley.....	228
Figura 24 – Foto de Sylva Plath, 1952, Boston, Rollie McKenna.....	228
Figura 25 – Foto de 23 Fitzroy Road.....	229
Figura 26 – Foto do jazigo de Sylvia Plath, Heptonstall Churchyard, Yorkshire.....	229

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FUNDAMENTOS DA FAMA.....	16
1.1 As edições póstumas e outras polêmicas.....	16
1.2 Ariel e as conseqüências do confessional	43
1.3 O relato de Alvarez e o Jogo do Destino	64
1.4 Apontamentos sobre o projeto biográfico de Amarga Fama.....	76
2. CULTURA, LITERATURA E CONSUMO DA MORTE	93
2.1 Representações da morte na cultura.....	93
2.2 Dadá: o suicídio como arte	114
2.3 Deslocamentos: o acontecimento suicida e o ready-made de Duchamp.....	121
2.4 A sedução das biografias trágicas	129
3. RELIGIOSIDADES NEGATIVAS E A DECADÊNCIA DAS ILUSÕES.....	142
3.1 A star do boom ao crash.....	144
3.2 A ascensão da nova estrela: a diva	151
3.3 As divas abandonadas e a escritora-diva	157
3.4 A diva-em-morte e a mitobiografia.....	164
3.5 A decadência da ilusão ou a morte da biografia.....	175
4. APONTAMENTOS FINAIS: SYLVIA PLATH E ANA CRISTINA CESAR.....	192
REFERÊNCIAS.....	211
ANEXOS	220

INTRODUÇÃO

O pesquisador que ousa se debruçar teoricamente sobre uma autora suicida descobre nos territórios limítrofes da representação e da literatura uma espécie de risco permanente, pois os elementos integradores do objeto – temas interditos, morais e estéticos – oferecem uma resistência perturbadora.

O percurso proposto para esta tese guia-se pelo olhar do ensaísmo pós-moderno para avaliar um fenômeno de construção literária e, por extensão, social. Este trabalho acadêmico absorve constantemente e toma como amparo os apontamentos de diferentes campos disciplinares oferecidos por Jean Baudrillard. Com marcas reconhecíveis da presença de teóricos importantes – dos quais merecem destaque Edgar Morin, Georges Bataille, Michel Foucault, Guy Debord e Roland Barthes –, o pensador francês oferece mais que uma forma de pensar: autoriza um *modo* de escrever. Apenas um estudioso multifacetado poderia ter possibilitado uma operação múltipla de análise que encontra na Teoria da Literatura e nos Estudos Culturais as suas ferramentas. Como consequência do repertório teórico escolhido o aspecto inacabado do gênero ensaístico prevalece ao modo de força produtiva e provocadora no estudo proposto. O que, de outra forma, significa dizer que habilita um procedimento metodológico para lidar com o objeto.

A princípio a cartografia do confessionalismo parecia ser o caminho natural da pesquisa, contudo, problematizar o confessional e compreendê-lo em suas diferentes facetas – a de conceito, de prática, de poética e de estilo – conduzia a um terreno por demais explorado. A análise minuciosa de pares de oposição (realidade x ficção, real x representação, verdade x mentira) ou de consequencialidade (loucura = criatividade, dor = literatura, arte = estado de ânimo) alinharia a pesquisa sob a mesma bandeira de trabalhos críticos anteriores. Ademais, avaliar a incorporação da memória e da experiência na literatura, assim como sua possível visibilidade, afigurava-se uma batalha perdida, porque investir nesse *front* exigiria um posicionamento teórico pouco inovador.

Pareceu-me mais produtivo e original investir numa proposta que averiguasse o impacto provocado pelas representações iniciais de Sylvia Plath. Desse modo, o desmonte do discurso biográfico e de sua dimensão mítica deu

abertura para que os feixes de relações mantidos entre identidade e representação fossem expostos a um olhar clínico. Além disso, as correntes pós-modernas, contaminadas por certo niilismo, sugeriram que o discurso biográfico, nascido de um efeito ilusório, não poderia ser aferido nem pela verdade nem pelo real e que, em vista de tal condição, deveria encaminhar o exame teórico desse objeto para o de um artefato literário. Assim, a biografia deveria ser esquadrihada a partir das estratégias romanescas que apresenta e o seu objeto primordial, o biografado, deveria ser analisado ao modo de uma personagem. Biografia e Literatura seriam, portanto, engendradas por uma mesma ilusão. E, nesses termos, só poderia ser possível pensar a fama a partir da genealogia de sua invenção.

Por isso, o objetivo principal a ser atingido aqui é responder a uma pergunta desdobrável – que razões poderiam levar uma jovem escritora do quase anonimato para a mais intensa celebração? O cidadão comum poderia pensar que a razão estaria no tipo de literatura produzida e/ou na máquina publicitária que a lançou na mídia. Marcada pelo contexto sócio-cultural dos fins do século XX, a resposta não seria equivocada. A escritora norte-americana Sylvia Plath contraiu ampla fama póstuma com a divulgação biográfica de detalhes a respeito do seu suicídio. É preciso somar a esses suportes contemporâneos os festejos modernos em torno da morte trágica para que o leitor tenha noção da notoriedade atingida pela poeta. Assim, será possível compreender como o valor atingido pela trajetória de vida e pela auto-aniquilação final torna-se mais ou tão importante quanto a obra deixada como legado.

Estruturalmente o trabalho está organizado em três grandes capítulos que, ao longo do trânsito especulativo por campos como o da biografia, o da estética, o da cultura de massas e o da sociedade de consumo, remetem uns aos outros.

Com o intuito de oferecer ao leitor uma visão concentrada a respeito das bases que erigiram a fama de Sylvia Plath, o primeiro capítulo reúne quatro instâncias principais de legitimação: as edições póstumas, o rótulo confessionalista, o relato memorialístico de Alvarez e a biografia de Anne Stevenson.

O segundo capítulo detém-se nas possibilidades oferecidas pela cultura e pela estética de inverter o procedimento do olhar para a literatura, sobretudo ao permitir um movimento incessante de fora-dentro e dentro-fora e habilitar a ascensão do gesto como performance artística.

O terceiro capítulo, ao se dedicar à cultura de massas e à sociedade de consumo, ataca o campo das religiosidades midiáticas, da mitificação contemporânea de personalidades, bem como procura desmi(s)tificar o lugar das ilusões e das representações biográficas. Como fechamento, um sutil diálogo é estabelecido entre o caso de Sylvia Plath e o da escritora carioca Ana Cristina Cesar, igualmente suicida, prevendo uma análise comparativa dos efeitos da fama provocados pela morte de ambas.

É imprescindível que se assuma, também, a pequena e minuciosa tarefa do cartógrafo, pois os conteúdos que abrangem cada capítulo merecem ser apresentados na forma de mapeamento geográfico para o leitor.

Fundamentos da fama apresenta um panorama cronológico das publicações e dos principais acontecimentos responsáveis pela “mitologia plathiana” e que provocaram o embaralhamento de limites entre a experiência e a representação. A recepção crítica em vida e aquela surgida depois da morte da escritora constitui um dos pontos de apoio principais da discussão, fato que gerou contradições e polêmicas no meio literário. Entretanto, do território da mídia de massa provém o efeito mais devastador: em matéria da revista *Time* surge a devastadora e metastática noção do gesto suicida de Sylvia Plath como “last unwritten poem”. Assim, partindo de tal perspectiva, a biografia se tornaria responsável por elucidar os sintomas discursivos de sua poética e atrelar o objeto literário ao impróprio signo do confessional. Pela via dos excessos das leituras biográficas e psicológicas formou-se o mercado editorial póstumo de Sylvia Plath – lançado a partir do chamariz estratégico de um drama pessoal encenado por meio da linguagem e para além dela.

A lendária destruição dos últimos diários da escritora pelo ex-marido Ted Hughes – “documentos” essenciais para compreensão de seu suicídio – abriu as possibilidades narrativas do mito e provocou a angústia da coleção incompleta no leitor. A visão dos últimos dias de vida é oferecida pelo crítico A. Alvarez e provoca *frisson* pela atmosfera de acontecimento predestinado com a qual seu relato biográfico é construído, condição que lança os primeiros questionamentos a respeito dos motivos para a repercussão desse tipo de história entre o público. Por fim, alguns itens da polêmica biografia de Anne Stevenson – *Amarga Fama* – são

destacados para argumentar a respeito das implicações de um fazer discursivo marcado por posições subjetivas mediadas e contrafadoras.

Cultura, literatura e consumo da morte privilegia o estudo do interesse público pela morte, pela (auto)destruição e por histórias trágicas de vida. Parte do princípio de que o voyeurismo mórbido pelo espetáculo da morte nunca deixou de existir na história da cultura de massa, seus centros de fascínio foram apenas reformulados, deslocados e oferecidos pelo viés amoral dos produtos de consumo. Para uma época imersa no relativismo dos valores, o acontecimento enquanto tal é elevado ao grau de objeto estético, a ponto de Karlheinz Stockhausen exaltar o 11 de setembro como uma excepcional obra de arte. Marca até certo ponto recorrente no século XX, engendrada a partir da descrença nos valores iluministas – que ordenavam o fazer do homem – após a deflagração das Grandes Guerras Mundiais.

No universo absurdo e niilista da destruição, os dadaístas propuseram que se conferisse qualidade poética ao gesto suicida dos artistas – atitude irresponsável que nada tem a ver com engajamento estético ou protesto político. Dessa maneira, a perspectiva anárquica dadá contribuiu para a indistinção entre texto social e texto literário – embaralhamento potencializado em décadas posteriores – e levou a efeito uma espécie de corte ético na política estética da vida. A obra de Sylvia Plath está marcada por esse talho profundo, reducionismo que possibilita explicar o “last unwritten poem” à luz do procedimento *ready-made* proposto por Marcel Duchamp e sob a maquinaria de reprodução da indústria cultural. Semelhante incursão pelas fantasias em torno da morte procura ilustrar o quanto a cultura do entretenimento busca organizar as estruturas imaginárias da sociedade de massa a partir de uma tentativa: a de identificar os feixes secretos de relações e o sentido predestinado da catástrofe. Via narrativa biográfica sensacional, portanto, Sylvia Plath é empurrada para uma zona de troca na qual a história de seu corpo é incorporada ao mercado comum na forma de produto comercial. Do voyeurismo à ascensão da parte maldita como valor, o capítulo é marcado por uma crítica ao marketing do desejo responsável pelos fetiches de nossa era.

Religiosidade negativas e a decadência das ilusões penetra no espaço das formas de culto estimuladas pela sociedade de consumo. A fim de romper a tradição do imaginário trágico da cultura – bem como superar a crise mundial que a afligia nas primeiras décadas do século XX – a indústria de Hollywood apostou em uma

elaborada construção artificial. A figura divinizada da *star*, que alcançava a plenitude total com o irromper da felicidade *happy end*, era o resultado da fusão do espaço público ao privado e da personalidade da atriz aos das personagens interpretadas. O período áureo do *star system* concentrou todos os atributos possíveis de positividade num só objeto. Assim, a beleza, a fama, o *glamour* e o dinheiro seriam a única direção possível para a felicidade. O suicídio de Marilyn Monroe, uma das maiores vedetes da indústria cinematográfica, leva, contudo, essa crença ilusória ao fim. E como a parte maldita já havia entrado para o circuito das trocas, a dissonância assumiu a função de objeto de negociação e valor estético no mundo hedonista e licencioso que se pronunciava.

Substituta da *star*, a categoria da diva, pela multiplicidade social que engloba em seu conceito, tornou-se um produtivo ponto de vista para avaliar a entrada de Sylvia Plath no mercado midiático. Sobretudo depois que a jornalista Teté Ribeiro elencou o nome da escritora no rol das sete maiores divas do século XX e a apresentou em meio a narrativas nas quais beleza, fama e tragédia se imbricam. A fama póstuma, pois, passa a ser explicada em torno do apreço visual pela morte e das narrativas fundadoras do mito, elementos apresentados nos capítulos anteriores. Como tentativa de derrubar as ilusões artificiais da representação, questionam-se as artificialidades do discurso biográfico e a impossibilidade de seu lugar na linguagem. O que, de outro modo, atesta a transformação de Sylvia Plath em personagem ficcional e de sua vida em romance.

Por fim, as considerações finais procuram aproximar minimamente a vida das escritoras Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. Ambas são marcadas pelo signo da loucura, pelo fazer literário e pelo suicídio, mas apresentam caminhos distintos de festejo entre os pares e o mercado. São levantadas aproximações e distanciamentos, por meio do empréstimo de vozes nas quais Sylvia “fala” por Ana Cristina e vice-versa. É o lugar textual da tese intencionalmente distanciado do peso teórico, pois é feito da leveza metalingüística, do olhar clínico do ensaísmo descomprometido com verdades duras, secas e impossíveis. É antes uma tentativa de provocação do que um erro argumentativo, embora seja mais dado à crise que propriamente à bem-aventurança.

Possivelmente um cheiro de azedume seja experimentado quando o autor-leitor, ao esquadrihar a própria produção, não veja aquilo que está e permanece no

texto e, sim, perceba apenas as marcas da ausência – as feridas que não tocou. O que pode até soar um modo poético de experimentar a violência e o sentimento de fracasso. Nada disso. Houve coragem e trabalho neste lugar de pesquisa, bem como suor e choro, amor e choro, arfar incessante de palavras e vozes. E choro. Este trabalho é feito na medida que deveria e da multiplicidade permitida. Entra para dizer, no meio da sala, o que pretende, talvez sem querer oferecer tudo, mas se ouriçar os pêlos do leitor, já se dá por satisfeito.

Marcio Markendorf
Florianópolis, outono, 2009.

1. FUNDAMENTOS DA FAMA

*Quando você morrer
os caderninhos vão todos
para a vitrine de exposição póstuma.
Relíquias.*

Ana Cristina Cesar

1.1 As edições póstumas e outras polêmicas

Nascida em 27 de outubro de 1932, na cidade de Boston, Estado de Massachusetts, Sylvia Plath teve uma história acadêmica marcada pelo sucesso. Quando entrou para o Smith College, em 1950, ganhou uma bolsa de estudos doada pelo Wellesley Smith Club e outra do novelista Olive Higgins Prouty. Ao longo de sua estada na maior faculdade feminina da época, o merecimento de dois prêmios Smith de poesia, a eleição para a Sociedade Honorária de Artes e a participação na equipe do departamento editorial do *The Smith Review* são alguns dos destaques. Durante a graduação, em 1952, foi uma das vencedoras do concurso literário da revista *Mademoiselle* e trabalhou como editora convidada nessa mesma revista, na cidade de Nova Iorque, no ano seguinte. Disciplinada no exercício da escrita, sentiu o prazer da primeira aprovação literária em 1950, com a publicação de apenas um dos quarenta e seis contos que anteriormente havia submetido à revista *Seventeen*. Em virtude dessa quantidade significativa de recusas, o ano de 1953 pareceu constituir um divisor de águas, pois além do estágio na redação de um periódico de grande circulação, conseguiu publicar ainda três poemas no *Harper's Magazine*. Essas realizações constituíram os primeiros sucessos profissionais na carreira de escritora.

Contudo, no retorno a Boston, aconteceu uma viravolta na aura de entusiasmo e felicidade que a cercava quando enfrentou uma grave crise depressiva. Porque rejeitara o mundo dissimulado da moda, a “vida” fútil de Nova Iorque e esgotara suas forças em um trabalho servil e degradante¹, qualquer coisa poderia funcionar como disparador de um processo de desestruturação. É

¹ STEVENSON, Anne. *Amarga fama: uma biografia de Sylvia Plath*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 67.

presumido que a rejeição em um curso de redação criativa em Harvard, ministrado por Frank O'Connor, tenha acionado a “armadilha da mente”. Além disso, o retrocesso na confiança quanto ao futuro como escritora, sobretudo após o poeta W. H. Auden ter criticado seus poemas na universidade², colaborou para enfraquecer as forças. Assim, de um modo dramático, escondeu-se num vão escuro debaixo da casa onde morava e ingeriu uma superdosagem de pílulas para dormir. O desaparecimento da escritora chegou a ser manchete nos jornais de Boston, que a retrataram como uma bem-sucedida estudante do Smith College, perfeccionista e ansiosa. Encontrada acidentalmente no porão, quatro dias depois da tentativa de suicídio, foi encaminhada para o hospital. No espaço de duas semanas seria transferida para a ala psiquiátrica do McLean Hospital³.

Recuperada após o tratamento de eletrochoque e as sessões de análise com a psiquiatra Ruth Beuscher, retorna aos estudos no Smith College, em 1954, ano em que também ganha outros prêmios literários e vende novos poemas e contos. Gradua-se em inglês com distinção e mérito e recebe uma bolsa Fullbright para fazer o mestrado no Newnham College, Universidade de Cambridge, Inglaterra. Em 1956, após um breve noivado, casa-se com o poeta Ted Hughes. No ano seguinte, volta aos Estados Unidos para lecionar no Smith College, instituição que a considerou uma das melhores professoras que já haviam contratado. Dois anos depois, decide deixar o magistério e dedicar-se *full-time* à literatura, retornando com seu marido para a Inglaterra. Por essa época era constantemente incentivada a manter um ritmo regular de escrita, mesmo que se tratasse apenas daquilo que Ted Hughes chamava de “exercícios” para liberar a criatividade: olhar fixamente um objeto, trabalhar algum tema específico, qualquer imagem que valesse a pena.

Em abril de 1960, morando em Chalcot Square, Primrose Hill, dá a luz à primeira filha, Frieda. No mesmo ano publica o livro de poemas *The Colossus*, pela editora londrina Heinemann e, com ligeiras alterações, a versão americana, intitulada *The Colossus & Other Poems*, sai pela Knopf, em 1962. A recepção da obra poética logo após seu lançamento foi bastante fria e não agradou muito os

² STEVENSON, op. cit., p. 68.

³ Na época, o McLean era um hospital psiquiátrico renomado tanto pelo seu método progressista de tratamento, quanto por sua clientela famosa na qual se inclui nomes como os cantores James Taylor e Ray Charles, o matemático nobel John Forbes Nash Jr. e os escritores Robert Lowell, Anne Sexton e Susana Kaysen. Cf. KAYSEN, Susanna. *Moça, interrompida*. Tradução de Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1996. [contracapa]

críticos na época⁴. Sylvia Plath continuou firme na sua opção *free lancer* e seguiu publicando poemas em jornais e participando de programas de rádio da BBC. Em 1962, na casa de campo de Court Green, Devon, Sylvia tem o segundo filho, Nicholas, e assina o contrato para publicação do romance *The Bell Jar*. Também é o ano em que se divorcia de Ted Hughes, depois de descobrir o *affair* do marido com Assia Wevill, e no qual se muda com os filhos para Fitzroy Road, Primrose Hill. Em Londres, Sylvia ocupa o apartamento no qual vivera o poeta Yeats, o que lhe parecera um bom presságio quanto ao futuro, renovando seu ânimo depois do aparente desastre na vida pessoal. Ironicamente, pouco tempo depois, no mesmo lugar, dará cabo da própria vida.

No ano seguinte, 1963, Sylvia Plath publicou o romance *The Bell Jar* pela Heinemann. O projeto do livro nascera quando a escritora finalmente havia decidido se libertar de um bloqueio quanto a escrever romances⁵. Embora já tivesse se candidatado a uma bolsa Eugene F. Saxton⁶ anteriormente – a fim de dar seguimento a *The Colossus* –, o auxílio foi concedido apenas quando o solicitou para terminar um romance do qual já havia escrito cerca de 50 páginas, ainda em maio de 1961⁷. Concomitante a esse trabalho em prosa, Sylvia Plath escreveu os primeiros poemas que integrariam, mais tarde, *Ariel*. *The Bell Jar*, concluído em fins de 1962, foi publicado em janeiro do ano seguinte. No Brasil, a primeira tradução do romance, *A Redoma de Cristal*, proposta pela Artenova, foi lançada oito anos depois, em 1971, quando a Harper & Row concedeu os direitos de publicação à editora⁸.

Na primeira edição do livro, Sylvia Plath preferiu não assinar seu verdadeiro nome na capa, preferindo dar voz e vez a uma entidade ficcional, sem registro civil, chamada Victoria Lucas. De acordo com alguns críticos, o pseudônimo foi um recurso do qual a autora se valeu porque duvidava do valor literário daquele

⁴ ALVAREZ, A. Prólogo. In: _____. *O deus selvagem – um estudo do suicídio*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 26.

⁵ AMES, Lois. Sylvia Plath: a biographical note. In: PLATH, Sylvia. *The bell jar*. New York: Harper & Row, 1996. p. 10.

⁶ O fundo era concedido pela editora Harper & Brothers e havia sido criado em homenagem a um editor de destaque dessa mesma empresa. Era realizado na forma de doações em dinheiro concedidas para que escritores terminassem seus projetos literários. AMES, op. cit., p. 09.

⁷ AMES, op. cit., p. 10.

⁸ Em 1991, depois do pioneirismo da editora Artenova, os direitos de edição foram repassados à Editora Globo, que traduziu o romance como *A redoma de vidro* pelas mãos da escritora Lya Luft. A Record optou por re-lançar o livro com tradução de Beatriz Horta em 1999.

material⁹. De acordo com outros, Sylvia Plath só esperava produzir um *pot-boiler*, uma novela de boa vendagem¹⁰, e não pretendia que seu trabalho poético, considerado por ela mesmo mais sério e dedicado, fosse associado a uma produção menor¹¹. Também há quem defenda que a opção pelo anonimato se devia ao fato de que as personagens do livro eram todas retiradas do espaço de convivência social de Plath e, com isso, pretendia evitar qualquer tipo de sofrimento caso houvesse identificação entre pessoas/personagens¹². Seja qual for o motivo determinante para que outra tenha sido a assinatura do romance, esta última suposição – que relaciona diretamente experiência e literatura – ganhou mais destaque entre a crítica e o público, sendo, portanto, a que provoca maior interesse analítico.

Pouco depois do suicídio, as circunstâncias biográficas que o motivaram apenas entraram em pauta quando um vínculo entre biografia e literatura foi sugerido em leituras subseqüentes da obra de Sylvia Plath. Isso se deu com a publicação de *Ariel*, em 1965, em Londres, pela Faber and Faber e, sobretudo, pelo prefácio assinado por Robert Lowell para a edição americana, lançada pela Harper & Row no ano seguinte, no qual se lê:

Tudo nesses poemas é pessoal, confessional, sentido, mas a maneira de sentir é alucinação controlada, a autobiografia de uma paixão... Esta poesia e esta vida não são uma carreira, elas dizem que a vida, mesmo quando disciplinada, simplesmente não vale a pena ser vivida¹³.

Considerado o fundador da “escola” confessional americana, o escritor redige um *mea culpa* por não ter prestado atenção suficiente na potência poética daquela que havia sido sua aluna num curso ministrado em 1958. Referindo-se à “leveza macabra” com a qual Sylvia Plath se valia para tratar de determinados temas – “o suicídio, a morte do pai, o desgosto por si mesma” – escreve em tom de axioma que “a imortalidade de sua arte é a desintegração da vida”¹⁴. Por isso, de um modo impressionista e mesmo teatral, Lowell definiu *Ariel* como um volume que continha

⁹ AMES, op. cit., p. 251

¹⁰ FIORILLO, Marília Pacheco. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 09.

¹¹ RATNER, Rochele. Sylvia Plath: além do biográfico. In: KOSTELANETZ, Richard. *Viagem à literatura americana contemporânea*. Tradução de Jaime Bernardes et al. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1985. p. 340

¹² AMES, op. cit., p. 03

¹³ RATNER, op. cit., p. 340.

¹⁴ FIORILLO, op. cit., p. 08

poemas que brincavam de roleta russa com seis balas no cilindro¹⁵. Para defender sua tese, o poeta valeu-se de eventos biográficos que foram caros à Sylvia Plath – dos quais o trauma provocado pela morte do pai, aos nove anos, assume centralidade – com o intuito de justificar as escolhas temáticas e a natureza estilística do trabalho em questão. O posicionamento confessionalista esboçado nesse prefácio condicionou o tom das críticas a respeito de Sylvia Plath que se seguiram. O enfoque dado por Lowell – que tem por base a leitura de outras obras em relação à sua própria – ao enquadrá-la num gênero a que nunca pertenceu, diminuiu o valor da poeta e, conseqüentemente, de sua poesia¹⁶. Além disso, a impropriedade do rótulo confessional não fez mais que contradizer os críticos entre si e os críticos a si mesmos¹⁷, sobretudo por vincular poetas de linhas significativamente opostas a um movimento que nunca existiu¹⁸. Essa fusão de identidades, portanto, só pode eclipsar o valor de uma poética, bem como criar tensões problemáticas entre literatura e crítica.

Em *The Blood Jet is Poetry*¹⁹, resenha apresentada pela revista *Time* no ano de lançamento de *Ariel* nos Estados Unidos, em 1966, as neuroses da autora, o processo depressivo sofrido por ela, a morte do pai e as tentativas de suicídio são responsabilizadas pelo nascimento de uma poderosa voz literária que praticaria poesia como forma de ab-reação²⁰. Nesse mesmo texto, sugere-se que Plath vivia em uma Auschwitz pessoal, construída por ela mesma, antes de cometer suicídio e que, de acordo com um crítico não mencionado, o gesto autodestrutivo seria seu “último poema não-escrito”²¹. Considerando tal epíteto apropriado, a matéria valida

¹⁵THE BLOOD jet is poetry. *Time Magazine*. 10 jun. 1966. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,942057-1,00.html>> Acesso em: 15 de janeiro de 2008.

¹⁶ É no mínimo curioso notar que na entrada de 25 de fevereiro de 1959 de seu diário pessoal, Sylvia Plath registra sua decepção quanto às aulas de Lowell, chegando a afirmar que regrediu na escrita ao invés de contemplar um avanço. Segundo ela, “Lowell é bom, a seu modo suave algo feminino e ineficaz”. KUKIL, Karen V. (org.). *Os diários de Sylvia Plath*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004. p. 545.

¹⁷ RATNER, op. cit., p. 340

¹⁸ LOPES, Rodrigo Garcia. Sylvia Plath: delírio lapidado. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 118.

¹⁹ TIME MAGAZINE, op. cit.

²⁰ Ab-reação é um termo proveniente da psicanálise que descreve o tipo de descarga emocional que ocorre quando um indivíduo revive um acontecimento traumático, liberando-o da repressão à qual estava submetido.

²¹ A referência ao campo de concentração nazista como metáfora para o cenário suicida de Sylvia Plath, asfixiada com gás, remete diretamente para o polêmico poema *Daddy*. No original: The next morning, in an Auschwitz all her own, she executed what one critic calls her “last unwritten poem”. THE BLOOD, op. cit.

esse ponto de vista por meio de dois versos de Sylvia Plath, um dos quais dá título ao texto, entendidos como o “coração de sua arte”²²: “The blood jet is poetry,/ There is no stopping it”²³. Mediante afirmações de igual gênero, não é de se estranhar que, em 1965, *Ariel* (que poderia até ser subtítulo “os últimos poemas de Sylvia Plath”) tenha vendido cerca de quinze mil cópias em menos de dez meses, um número muito próximo daquele que é estimado na venda de romances *best-sellers*²⁴.

Em 1971, o crítico britânico A. Alvarez trouxe a público um estudo a respeito do suicídio, no qual avalia a natureza da autodestruição tanto na cultura quanto na literatura, sem deixar de ser orientado por questões e impulsos iminentemente pessoais²⁵. Assumindo certo risco, poderia-se dizer que *O Deus Selvagem* atraiu mais olhares do que seria esperado, não fosse o prólogo a respeito de Sylvia Plath que introduz as discussões. Definindo a gênese do livro como uma tentativa de descobrir porque o suicídio acontece, Alvarez diz recorrer à memória do tempo que conviveu com a escritora a título de tributo – por considerá-la uma das poetisas mais talentosas do seu tempo – e por uma questão de ênfase. Isto se deve porque, ao abrir o livro com a história de Sylvia Plath e fechá-lo com a sua própria experiência suicida, duas histórias de caso, pretende fundamentar as teorias e abstrações apresentadas em particularidades humanas²⁶. No entanto, quando se propõe, a “mapear as alterações e confusões de sentimento que levaram à morte de Sylvia”²⁷ da forma mais objetiva possível, tal como ele as entende, o efeito obtido é devastador.

Alvarez era da opinião de que o ofício de crítico exigia o devido distanciamento entre quem faz literatura e quem escreve sobre. Conhecer a pessoa humana por trás da escrita representava um complicador da avaliação crítica que, a seu ver, poderia ser contornado com a recusa em associar um rosto a um texto²⁸. Tal regra de trabalho, no entanto, foi quebrada por Alvarez quando precisou entrevistar o poeta Ted Hughes a pedido de uma das “sessões mais bisbilhoteiras”²⁹ do *Observer*, curiosa com o autor dos bem-sucedidos poemas de *Hawk in The Rain*,

²² THE BLOOD, op. cit.

²³ Os versos fazem parte da estrofe final de *Kindness*, escrito em 1º de fevereiro de 1963.

²⁴ THE BLOOD, id.

²⁵ Alvarez havia tentado suicídio e, segundo ele, sua própria participação nesse “clube” que teria colaborado ainda mais para sua aproximação de Sylvia Plath.

²⁶ ALVAREZ, op. cit., p. 12

²⁷ ALVAREZ, op. cit., p. 12

²⁸ ALVAREZ, op. cit., p. 19-20.

²⁹ ALVAREZ, op. cit., p. 20.

1957, e de *Lupercal*, 1960. Por puro acaso soube que a “jovem mãe e dona de casa” com quem Ted Hughes estava casado era a escritora Sylvia Plath, de quem havia escolhido um poema para publicação no jornal um ano antes, o *Night Shift*.

O crítico britânico defendia não ser afeito às análises moralizantes em voga na época, por isso acreditava que a crítica mais honesta seria aquela que se desinteressava pela biografia. Porém, com a quebra do seu preceito crítico inicial, enveredou para aquele caminho comum que lê a literatura a partir da pessoa que a produziu. Em *O Deus Selvagem*, Alvarez critica o modo como a poesia de Sylvia Plath foi superestimada ao ser lida à luz de sua morte, afirmando categoricamente que “o suicídio não acrescenta em nada à poesia em si” e que a imagem da vítima passiva criada em torno da mulher escritora é bastante equivocada³⁰. Nesse entremeio, censurou o artigo da revista *Time*, *Blood Jet is Poetry*, por acreditar que não foi escrito no sentido de uma celebração literária, mas pelo que considerou pertencer à esfera do “interesse humano extraliterário” e da “bisbilhotice”³¹.

Por outro lado – feito movimento ambíguo ou vacilante – aponta indícios biográficos nos poemas que teriam formado *Ariel*, enfraquecendo sua qualidade poética ao mesmo tempo que confere aos “ataques frontais brutos e crus” dessa fase a representação máxima de sua maturidade poética³². Alvarez reconhece que compreendia os poemas dessa forma porque conseguia perceber, com o pouco que sabia da vida da poeta, o quanto “ela estava envolvida na ação”³³. Além disso, contraindo a personalidade do escritor e a *persona* textual em uma só identidade, o crítico explica que as “pistas fornecidas pelos poemas” e as “pistas fornecidas pela pessoa” mantiveram-se díspares por algum tempo porque não identificara nas “maneiras sociais” de Sylvia Plath “qualquer indício do desespero e da implacável energia destrutiva que apareciam nos poemas”³⁴. Energia esta que, quando descoberta pelo mercado editorial, transformou todos aqueles poemas anteriormente recusados pelos jornais em alguns de seus melhores e mais festejados textos³⁵. Deixando-se seduzir pelo gosto das leituras psicanalíticas, pelo rótulo confessional e pela cultura *voyeur* da época, Alvarez não consegue sustentar por muito tempo o posicionamento que segue a favor do estético e em detrimento do biográfico. Pelo

³⁰ ALVAREZ, op.cit., p 51.

³¹ ALVAREZ, op. cit, p. 51.

³² ALVAREZ, op. cit., p. 25.

³³ ALVAREZ, op. cit., p. 31.

³⁴ ALVAREZ, op. cit., p. 31.

³⁵ ALVAREZ, op. cit., p. 32.

contrário, alimenta ainda mais a fornalha do confessional e da leitura psicanalítica, sobretudo ao tratar de um assunto delicado e proibitivo, o suicídio da autora. Embora o crítico britânico questione a criação do “mito da poeta como vítima sacrificial”, que oferta o corpo em benefício de sua arte³⁶ e que faz o pacto fáustico da fama, ele próprio colaborou com suas memórias na fundação do estatuto narrativo desse mito.

Em uma narrativa na qual abundam sinais e profecias – ou o Grande Jogo do Destino –, Alvarez descreve de modo cinematográfico aquelas que teriam sido as últimas horas da escritora norte-americana. A imagem da mãe que antes de se matar deixa o café da manhã no quarto das crianças é indefinidamente reproduzida pelo mundo – nas contracapas, orelhas de livro, introduções, posfácios. Em correspondência ao crítico britânico, Ted Hughes despreza o caráter de “texto oficial” que o relato memorialístico do suicídio de Sylvia Plath alcançou entre o público, classificando-o como fruto de uma ação “inominável” da parte de Alvarez³⁷. Os detalhes do suicídio são comparados à exumação de um cadáver sobre o qual, em meio a ossos e palavras, os estudiosos de literatura irão se debruçar. Esse caráter sensacionalista do relato é depreciado por Hughes principalmente quanto aos pormenores apresentados:

Você diz que eu sei perfeitamente bem que seu texto não é sensacionalista. É fácil de dizer. Não estou certo – nem você [...] Hoje, Sylvia está tendo de atravessar a morte detalhada, ponto a ponto, de um sacrifício público. Os poemas que ela escreveu só constituem o acompanhamento vocal do espetáculo. Seu relato, em estilo aparentemente documentário, de como ela levou seu clamor às últimas conseqüências é a culminância e a conclusão inevitável da representação. Agora existe de fato um corpo. Os gritos atraíram a multidão, mas eles não vieram para ouvir mais gritos – vieram ver o corpo. E agora conseguiram – podem sentir o cheiro de seus cabelos e de sua morte. Você apresenta em carne e osso o que os gritos de morte vinham conjurando. O público só se interessa pelos gritos de morte quando eles garantem um corpo morto, uma morte lenta e dolorosa, com o máximo de sinais dos sentimentos que provocou. E é isso que você lhes apresenta, a coisa que o público realmente quer e necessita – a morte absolutamente convincente finalizada oficial visível e cruenta [...]³⁸

Assim, partindo do princípio de que as massas “idolotram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa seqüência espetacular”³⁹ e de que a dimensão irracional que desperta, justificada por seu valor emocional, é que

³⁶ ALVAREZ, op. cit., p. 51

³⁷ MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 131

³⁸ MALCOLM, op. cit., p. 133- 134

³⁹ BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas – o fim do social e o surgimento das massas*. Tradução de Suely Bastos. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 15

provoca a fascinação pública, Hughes afirma que aquilo que serviria de entretenimento para os leitores por “cinco minutos” será para a vida dos familiares um “desastre permanente”⁴⁰. O tempo provou que aquilo que aparentava ser apenas um presságio, irrompeu no mundo como um acontecimento imensurável, principalmente porque os anos 1960 assistiram ao advento da mídia, da cultura de massas e da sociedade do espetáculo. A vida privada de Hughes, a contragosto, tornou-se terminantemente parte de uma esfera de domínio público.

Se por um lado Alvarez é responsável por dar *força* de oficialidade à morte, quem forneceu a *forma* foi Ted Hughes. De modo consciente ou não, as opções de edição dos livros da ex-esposa e as declarações que deu a respeito dela construíram as fundações narrativas do mito. A controversa edição de *Ariel*, por exemplo, responde a grande parte da estrutura mítica da poética suicida, tudo porque o projeto original do livro, finalizado por Sylvia Plath em fins de 1962, foi subvertido em termos de composição. Dos quarenta poemas que o constituíam, treze foram substituídos por outros, escritos no começo de 1963, semanas antes da morte. Talvez mais importante que a troca, entretanto, seja a alteração da seqüência dos escritos ao longo do livro. O que deveria constituir um todo coeso, imagetivamente narrativo e representativo de um ciclo de nascimento, morte e renascimento, manifestou-se na forma de um discurso de anúncio da morte, o que justifica a enorme importância dada aos poemas finais. O *Ariel* editado por Hughes termina com *Kindness*, *Contusion*, *Edge* e *Words*, textos que não constavam na primeira organização, ao passo que o *Ariel* de Plath é fechado com *The Arrival of the Bee Box*, *Stings*, *The Swarm* e *Wintering*. Em primeira instância, o livro havia sido delineado para começar com a palavra ‘amor’ – o nascimento – e terminar com ‘primavera’ – o renascimento/desabrochar –, o que em segunda instância foi alterado para a idéia de um vir ao mundo da palavra (*Morning song*) e a conseqüente perda do seu domínio (*Words*). Deste modo criou-se uma sutil narrativa que tende a “ênfatar que o suicídio de Plath teria sido inevitável, provocado mais pela tendência suicida da poeta que pela dor da traição do marido, pela separação e mudança para Londres e pela necessidade de um novo recomeço”⁴¹. Hughes, a fim de validar a subversão intencional do manuscrito, argumentou que estava

⁴⁰ MALCOLM, op. cit., p. 131

⁴¹ LOPES, Rodrigo Garcia. O caso Ariel. In: PLATH, Sylvia. *Ariel: edição restaurada*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007. p. 09.

defendendo “a memória da mãe de seus filhos e de pessoas vivas, além da própria reputação”⁴², e entendia a omissão de alguns deles como medida defensiva às ofensas e ao grande prejuízo moral que encerravam. Contrariamente ao que pretendia criar como efeito – resguardar a si mesmo e aos seus familiares –, o *Ariel* de 1965 empurrou a vida de Sylvia Plath para uma sedutora vitrine, na qual Hughes constitui parte do mostruário, e os expôs como objeto de apreciação. O impacto causado pela leitura dos “últimos poemas” ou mesmo de versos pinçados do montante, em grande parte reduzidos a um biografismo ingênuo, comprovam tal assertiva. O caso de *Kindness* é bastante esclarecedor a respeito desse problema:

Kindness glides about my house.
Dame Kindness, she is so Nice!
The blue and red jewels of her rings smoke
In the Windows, the mirrors
Are filling with smiles.

What is so real as the cry of a child?
A rabbit's cry may be Wilder
But it has no soul.
Sugar can cure everything, so Kindness says.
Sugar is a necessary fluid,

Its crystals a little poultice.
O kindness, kindness
Sweetly picking up pieces!
My Japanese silks, desperate butterflies,
May be pinned any minute, anesthetized.

And here you come, with a cup of tea
Wreathed in steam.
The blood jet is poetry,
There is no stopping it.
You hand me two children, two roses.

1º de Fevereiro de 1963.

Esse texto poético teria sido inspirado numa novela radiofônica de Ted Hughes, na qual um rapaz atropela um coelho, vende-o e, com o dinheiro manchado de sangue, compra rosas para a namorada. No plano semântico executa uma forma de crítica à “polidez asfixiante e à gentileza britânica dos ‘chás-das-cinco’” e revela uma visão irônica do ritual de trocas de receitas e de simpatias⁴³. A dedução do que teria motivado/estimulado a criação do poema não enriquece em nada o texto, pelo

⁴² LOPES, *O caso Ariel*, p. 08

⁴³ LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda. Notas aos poemas e à tradução. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 104.

contrário, até limita as propriedades imagéticas e metafóricas dos versos. Exceto pela aparição dos vocábulos ‘coelho’, ‘sangue’ e ‘rosas’ nada parece estar diretamente ligado ao conteúdo biográfico inventariado. A convocação da novela radiofônica para leitura, feita com o intuito de elucidar a origem do poema, sequestrou o sentido mais apropriado para os versos “the blood jet is poetry,/ there is no stopping it” (O jato de sangue é poesia, / Não há nada que o detenha”) e substituiu-o por uma imagem outra, inteiramente confessional. Lidos isoladamente e sob o signo da data em que foram escritos, dez dias antes do suicídio da autora, obviamente o efeito que se alcança é o de uma afirmação declarativa de que aquela é uma poética escrita com o próprio sangue/corpo. Por esse motivo, o suicídio como “last unwritten poem”, conforme endossado pela matéria da *Time*, ganhou ampla repercussão e acolhida. Longe de efetuar um resgate do “real” sentido metafórico, poder-se-ia pensar que os versos tratam do trabalho visual do poeta, pois a metáfora do “jato de sangue” remeteria à idéia de que a poesia pode ser retirada de todas as coisas, inclusive do sangue de um coelho morto. Tudo porque o olhar do escritor nunca descansa, a fila de imagens está sempre em marcha; e o poeta, vadiando pela floresta de símbolos.

Vindo à baila nessa mesma discussão, o poema *Edge* aprofunda ainda mais a idéia de um esvaziamento do real em função do simulacro poético, bem como de sua transmutação na própria matéria do real:

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her wood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

5 de Fevereiro de 1963

Conforme declarou Ted Hughes, *Edge* havia sido o último texto que Sylvia Plath escreveu em vida (ou com a vida). Nesse sentido, maior amplitude atinge a fábula de que o outro “último poema”, o poema não-escrito, seria o próprio suicídio. Fixando-se em tal enfoque é difícil não acolher a crença de que *Edge* seja “a declaração e a antevisão explícita da própria morte”⁴⁴. Ao atingir o auge/perfeição, a mulher se prepara para a extinção completa do corpo e do real depois de ter caminhado longe demais na estrada e na floresta de símbolos. Ao completar sua obra com as próprias vísceras e realizar perfeitamente o simulacro, atinge o absoluto. As substâncias corpóreas da mulher se esgotam em benefício da arte e, assim, “o fim da mulher é o fim da linguagem”⁴⁵. Lido em paralelo com o poema anterior, *Edge* parece consolidar a idéia de que em cada poema há uma gota de sangue, uma porção de vida. Sem possibilidade de estancar o jorro, a literatura vampiriza o corpo da escritora e o prepara para sua transformação completa em corpo textual – ao mesmo tempo ataúde e *persona* virtual. Alvarez bem observou que, de acordo com essa lógica, o “suicídio se transforma na razão de ser de toda história, o ato que valida seus poemas e lhes confere interesse, e que atesta sua própria seriedade”⁴⁶. Por essa via, o confessional só pode ser visto como um tipo de estratégia publicitária que lança Sylvia Plath no jogo infinito da troca e do consumo.

A publicação do romance *The Bell Jar* não incidiu diretamente sobre o problema de fusão corpo-arte, mas igualmente repetiu a fixação pública pelo autobiográfico, sobretudo quando examinou o ficcional à luz das reminiscências da autora. Em 1966, sob coordenação da editora londrina Faber & Faber, pela primeira vez o nome próprio da autora apareceu na capa do livro. Em razão da polêmica inicial acerca da massa de experiências que teria originado o romance, o lançamento de *The Bell Jar* aconteceu com certo atraso nos Estados Unidos, apenas depois de, com relutância, a mãe de Sylvia, Aurelia Plath, autorizar a

⁴⁴ LOPES; MENDONÇA, op. cit., p. 105.

⁴⁵ LOPES; MENDONÇA, op. cit., p. 105.

⁴⁶ ALVAREZ, op. cit., p. 51

publicação pela Harper & Row, em 1971. É imprescindível considerar que quando o original foi enviado pela primeira vez para essa mesma editora, a proposta de Sylvia Plath havia sido recusada com um parecer que apontava “inverossimilhança” da história⁴⁷. O suicídio da autora e o debate biográfico que se seguiu provavelmente colaboraram para que a Harper & Row repensasse o julgamento anterior em vista do sucesso editorial atingido pelo romance do outro lado do Atlântico. Devido ao peso da revisão crítica e, em certa medida, pela atenção despertada pela mídia, o romance foi tomado como autobiografia possível e verdadeira, mesmo que anteriormente tivesse sido invalidado em termos ficcionais.

Recorrendo ao argumento de que *The Bell Jar* fora escrito com base em acontecimentos e pessoas do universo social da filha, Aurelia Plath entendeu que a publicação em solo americano do romance causaria grande repercussão e sofrimento. Mesmo que tenha conseguido retardar a publicação, conformou-se com o inevitável processo ofensivo que supunha que a representação ficcional pudesse provocar. Em vista de tal contexto, não parece ser difícil entender o porquê da subsequente vedetização dos incidentes pessoais vivenciados pela escritora e do uso literário que deu a eles, sobretudo os do ano de 1953, quando sofreu a grave crise depressiva responsável pela internação no Hospital Psiquiátrico McLean. Assim, o lançamento da versão americana foi protelado em vista da crença de que *The Bell Jar* se tratava de um *roman à clé*. Tal gênero se caracteriza por descrever disfarçadamente eventos da vida real por uma fachada de ficção. A arquitetura da frente, a face que se posiciona aos olhos do leitor, teria suas razões: 1) satirizar os eventos descritos; 2) escrever sobre os pontos controversos de uma história e/ou apresentar informações escandalosas sobre um acontecimento, sem abrir espaço para difamação; 3) conceder a liberdade para o escritor mudar o rumo dos fatos conforme seu desejo. Tal técnica narrativa sempre deixaria pelo caminho as condições textuais, as chaves de leitura, que permitiriam ao leitor decodificar as origens da *real-life* que o inspirou. Partindo desse pressuposto, o do semi-ficcional ou semi-autobiográfico, as “portas” de *The Bell Jar* foram arrombadas sem cuidado algum, sem técnica ou profissionalismo, atraindo para o edifício literário um sem número de curiosos.

⁴⁷ FIORILLO, op. cit., p. 08.

Em conseqüência de semelhante contexto de recepção, um particular comportamento acometeu as editoras no que se refere à tipografia do material em prosa. A capa de *The Bell Jar*, da Heinemann, com o pseudônimo Victoria Lucas, é ilustrada pela silhueta de uma mulher sentada numa cadeira, pensativa ou triste, coroada por uma transparente redoma de vidro (figura 1 do anexo). A primeira edição com o nome verdadeiro da autora, publicada pela Faber & Faber, estampa uma figura geométrica que lembra aquela dos círculos hipnóticos ou da propagação de ondas sobre uma superfície (figura 2 do anexo). As capas das outras edições dessa mesma editora londrina traziam fotos de Sylvia Plath, opção gráfica que fez mais que associar um rosto ao texto, posto que confirmaria a hipótese do *roman à clé*. Nos Estados Unidos a Harper & Row escolheu a fotografia tirada para a revista *Mademoiselle*, na qual Sylvia Plath, sentada num sofá, segura uma rosa (figura 3 e 4 do anexo). A preferência possivelmente tirou vantagem do tumulto editorial provocado por Aurelia Plath e a provocadora referência visual poderia ser muito bem uma estratégia para aquecer ainda mais as vendas, pois, a princípio, a *Mademoiselle*, revista onde Sylvia Plath estagiou como redatora convidada, teria como duplo literário a *Ladies' Day* da personagem Esther Greenwood.

O desejo de Aurelia Plath atrasar ou mesmo evitar a publicação do romance se deve, em parte, às conseqüências da aplicação dessa leitura ao texto. O que provoca impacto é que, de acordo com a jornalista Janet Malcolm, a licença para o lançamento de *The Bell Jar* nos Estados Unidos se deu à custa de uma negociação comercial. Ted Hughes em carta à Aurelia Plath argumenta que os direitos de publicação do romance deveriam ser imediatamente vendidos, antes que o interesse público por ele caducasse e o livro deixasse de ser tão vendável, a ponto de ser apenas motivo de “curiosidade para estudiosos”⁴⁸. Além de constituir uma evidência de que Hughes tinha a devida consciência do “mercado Sylvia Plath”, parece ainda mais criminoso que o entendimento com a mãe da escritora tenha se dado à custa de uma propriedade imobiliária⁴⁹.

Assim, com o intuito imediato de provar que “a persona desagradável de *Ariel* e *The Bell Jar* era a ‘falsa identidade’ doentia de Sylvia Plath e que sua

⁴⁸ MALCOLM, op. cit., p. 47.

⁴⁹ De acordo com a carta, Ted Hughes desejava comprar uma casa na costa norte de Devon, mas não queria se desfazer de uma propriedade recém-adquirida em Yorkshire, muito menos a casa de Court Green, onde havia vivido com Sylvia Plath. MALCOLM, op. cit., p. 47 – 48.

‘verdadeira identidade’ saudável era a de uma moça gentil, bondosa e ‘prestativa’⁵⁰, Aurelia Plath solicitou a permissão de Ted Hughes para organizar e publicar uma seleção de cartas enviadas pela filha entre 1950 e 1963. *Letters Home – correspondence*, publicado na Inglaterra e nos Estados Unidos, em 1975, produziu um impacto diverso do esperado, pois ao invés de revelar a “verdadeira” identidade de Sylvia Plath – e mesmo de aplicar um “corretivo” à representação literária –, as cartas levaram o leitor a inferir que a relação doentia com a mãe fosse a causa da personalidade “íngrata, odiosa e odienta, [d]a mulher cambiante de *Ariel* e *The Bell Jar*”⁵¹. Em consequência do desnudamento da outra vertente/face textual da escritora, a correspondência abriu espaço para um intenso conflito de identidades e de representações. Foi posto em questão se as cartas – nascidas de uma disposição pessoal, espontânea e privada – fariam parte de uma das superfícies de escrita que Sylvia Plath gostaria de expor ao público, contrariando “a persona pela qual gostaria de ser representada e lembrada” – a de *Ariel* e de *The Bell Jar*⁵². *Letters Home* ao invés de liquidar a imagem negativa de Sylvia Plath/Esther Greenwood, desorientou ainda mais o público quanto à imagem da escritora, porque ninguém queria acreditar que a personalidade infantil das cartas habitava aquela outra – irônica, sarcástica e ácida – dos livros. Dessa forma, ao lado do problema biográfico, o das identidades francamente se pronunciava.

Além disso, a exposição das cartas para escrutínio do mundo não se limitou apenas a um ato de violação da privacidade de Sylvia Plath, mas abriu espaço para um expediente que a transformou numa espécie de objeto familiar que poderia ser passado de mão em mão⁵³. O leitor, então, sofria as consequências de um fenômeno complexo – e muito comum nos dias de hoje – que pode ser descrito em termos de uma sensação de presença participativa, ainda que intrusa, na intimidade alheia. Obviamente o conteúdo da correspondência não foi isento de censura, pois Ted Hughes, na condição de executor literário, reservou a si o direito de aprovar ou não o material sugerido por Aurelia Plath. Ainda que o resultado final implicasse abertura à força do objeto textual – lacunas, elipses, elisões –, *Letters Home* não parece ser notável pelo que é alienado por Hughes, mas pelo que se conserva no

⁵⁰ MALCOLM, op. cit., p. 42.

⁵¹ MALCOLM, op. cit., p. 42-43

⁵² Janet Malcolm aparentemente se esqueceu de que *The bell jar* havia sido publicado sob pseudônimo. MALCOLM, op. cit., p. 42.

⁵³ MALCOLM, op. cit., p. 44.

material epistolar⁵⁴. Aliás, são as escolhas do que apresentar a respeito de Sylvia Plath que definem os feixes formadores da representação mítica. Sem contar que *Letters Home* ampliou a lenda em torno da escritora já que até então a história de sua vida era “breve e contida, um drama lacônico e austero tendo por únicos cenários alguns aposentos tristes e escassamente mobiliados” e que, reforçada pelo potencial de “parábola feminista” do prólogo de Alvarez, “transformou-se num vasto e panorâmico romance cinematográfico, com cenários do realismo mais consumado e minucioso: roupas de época, móveis e utensílios de cozinha de verdade; um elenco de personagens liderados por uma Sylvia Plath que lembrava Doris Day (uma Doris Day alta, que ‘escrevia’) e um Ted Hughes parecido com Laurence Olivier no papel de Heathcliff”⁵⁵.

Vale lembrar que o material epistolar constituía uma das seis visões sobre Sylvia Plath que estavam circulando e provocando inúmeros choques de opinião no meio literário – as poetas de *The Colossus*, *Ariel*, *Crossing The Water* e *Winter Trees*, a romancista de *The Bell Jar* e a missivista de *Letters Home*. Vindos a lume em 1971 esses dois outros volumes de poesia, muito embora constituíssem um montante poético contemporâneo ao de *Ariel* não atraíram a mesma atenção de seu antecessor. A razão para tal ofuscamento repousa numa questão distinta da qualidade poética dos poemas, já que *Crossing The Water* e *Winter Trees* não possuem o mesmo fundamento narrativo, no sentido de uma história paralela à vida, como está construído em *Ariel*. Por outro lado, *The Colossus*, à luz da morte de Sylvia Plath, foi sobreestimado pela crítica literária, que chegou a constranger os discursos anteriores sobre sua natureza estética, porque, agora, era possível entender que o livro continha os indícios do que estava por vir – “de forma límpida e cristalina”⁵⁶ – nas “duas” obras posteriores: *Ariel* e o suicídio. Em resumo, *The Colossus* acabou fazendo mais sucesso por sua “importância histórica”, documental, que pela “qualidade dos versos”⁵⁷.

Entremeio à jogatina editorial, alguns anos antes, em 1969, outro fato renovou a tumultuosa memória de Sylvia Plath e incendiou os bastidores da vida privada de Ted Hughes. A mulher vista como responsável pelo fim do casamento dos dois poetas – ou assim construída pela mídia –, Assia Wevill, lacra as portas e

⁵⁴ MALCOLM, op. cit., p. 44.

⁵⁵ MALCOLM, op. cit., p. 43-44.

⁵⁶ ALVAREZ, op. cit., p. 25.

⁵⁷ ALVAREZ, op. cit., p. 26

as janelas da cozinha, abre o gás, engole alguns sedativos com whisky e deita-se no chão com a filha de quatro anos, Shura. A re-encenação da morte de Sylvia, com um toque de fúria Medéia, lançou outro punhado de lama sobre a reputação de Ted Hughes. Se antes, o público não parecia se decidir se o tomava por vilão ou não na história da escritora, o suicídio da amante condicionou as respostas. O que de certo modo intensificou os atos de vandalismo ao túmulo de Sylvia – atribuído freqüentemente às feministas da época – nos quais arrancava-se o sobrenome de Hughes da lápide por considerá-lo culpado pela morte da escritora. Por essa mesma época e, possivelmente por essas mesmas causas, Sylvia Plath assumia no meio feminista a condição de ícone e símbolo da mulher vitimizada.

Alguns anos mais tarde, em 1977, foi a vez de uma coletânea de textos em prosa e fragmentos de diário intitulada *Johnny Panic and the Bible of Dreams* reabrir a jazida literária e reavivar outro problema: o das identidades. No prefácio à obra, Ted Hughes afirma que aquela organização “não ilustra a prosa da poetisa de *Ariel*, do mesmo modo que os poemas de *The Colossus* não ilustram a poesia da poetisa de *Ariel*”, mas pode dar “luzes sobre as primeiras fases do estranho conflito entre o que dela se esperava e o que finalmente lhe veio a ser exigido”⁵⁸. A estranheza desse apontamento reside no fato de que a literatura ali presente é obrigada a aceitar um formato que vai para além do biográfico, visto que teria por função iluminar o caminho que leva à exigente força autodestrutiva de *Ariel*. Hughes enfatiza tal possibilidade cartográfica ao afirmar que, superando a visível debilidade narrativa dos contos, o volume como um todo pode oferecer outros apontamentos para a “autobiografia interior” de Sylvia Plath⁵⁹. Além do mais, o prefácio inaugura a provocadora fábula dos materiais desaparecidos e/ou destruídos quando Ted Hughes faz menção a um romance inacabado, escrito logo após *The Bell Jar* e provisoriamente intitulado *Double Exposure*, cujo original teria desaparecido por volta de 1970⁶⁰. Nesse sentido, e pela primeira vez, é sugerida ao leitor a hipótese de que um artefato textual novo pode surgir a qualquer momento ou que a montagem integral do quebra-cabeça biográfico-literário de Sylvia Plath pode estar postergada para sempre. Aliás, como será possível perceber mais tarde, é

⁵⁸ HUGHES, Ted. Introdução. In: PLATH, Sylvia. *Zé Susto e a Bíblia dos sonhos*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1995. p. 14.

⁵⁹ HUGHES, op. cit., p. 12

⁶⁰ HUGHES, op. cit., p. 11.

exatamente o caráter de falta, inacabamento ou incompletude, que vai se apresentar como principal aspecto totêmico da biografia de Sylvia Plath.

A polêmica semificção de *The Bell Jar* migrou das páginas do livro para o cinema quando, em 1979, o diretor Larry Peerce lançou a versão fílmica do romance nos Estados Unidos. A relação ambivalente do real com a ficção – as fantasmagorias das memórias de Sylvia Plath – criou reações inesperadas, como o processo instaurado pela psiquiatra Dr. Jane V. Anderson contra os produtores do filme. De acordo com a reclamante, que supostamente teria servido de base para a personagem Joan Gilling, ela nunca havia indicado tendências lésbicas em seu comportamento, não possuía cicatrizes no peito, nem tentara o suicídio. O caso apenas foi julgado em 1987, depois de longos seis dias de discussões, e no qual Anderson recebeu uma significativa quantia em dinheiro e a admissão pública de difamação involuntária por parte dos produtores do filme. Para muitos, a disputa judicial constituía uma incomum maneira de colocar a prova os limites e as obrigações do ficcionista quanto ao que toma da vida real como base para literatura⁶¹. Em 2007, depois de adquirir os direitos de adaptação de *The Bell Jar* da StudioCanal, a atriz Julia Stiles declarou estar à frente do projeto de *remake* do filme dirigido por Larry Peerce, no qual fará o papel de Esther Greenwood⁶². O lançamento do filme, de acordo com o The Internet Movie Database, está previsto apenas para 2011⁶³.

Outro pavimento do edifício biográfico surge com *Collected Poems*, lançado em 1981, volume que propõe uma visão panorâmica e cronológica da produção poética de Sylvia Plath, contando com 274 poemas dos quais 50 são da juvenília. Em razão de sua excelência, o livro foi agraciado nos Estados Unidos com o Pulitzer de poesia, premiação raramente conferida a um autor morto. Além de oferecer um considerável apanhado da produção poética de Sylvia Plath, um “segredo” inesperado aparece por baixo da porta nas notas aos poemas de 1963⁶⁴: Ted

⁶¹ KIERNAN, Laura A. 'Bell Jar' Suit Settled; 'Defamed' Psychiatrist to Get \$150,000. 30 de janeiro de 1987. *The Washington Post*. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-1303589.html>> Acesso em: 22 de abril de 2008.

⁶² ZEITCHIC, Steven. Stiles likes ring of 'Bell' – Actress takes on Sylvia Plath 'Bell' tools for Stiles in Plum deal. Los Angeles. 24 de abril de 2007. *Variety*. Entertainment news. Media. Disponível em: <<http://www.variety.com/article/VR1117963712.html?categoryid=1236&cs=1&query=the+bell+jar>> Acesso em: 11 de julho de 2008.

⁶³ IMDB – The Internet Movie Database. The bell jar. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0844467>> Acesso em: 26 de janeiro de 2009.

⁶⁴ HUGHES, Ted. (ed.). *The Collected poems – Sylvia Plath*. New York: Harper & Row Publisher, 1981. p. 295

Hughes acrescenta o sumário do manuscrito original de *Ariel*. O fato de ter incluído no *Collected Poems* os textos que antes havia omitido não livrou o poeta de ser alvo de severas críticas quanto ao “arranjo” apresentado em 1966. Grande onda de agitação acometeu novamente a crítica, sem contar que o Pulitzer deu mais impulso ao fascínio exercido pela triste história de Sylvia Plath. Porém, de um modo inversamente proporcional, quanto mais informações se colocavam disponíveis, menos as chaves que poderiam abrir os “poèmes à clé” de *Ariel* pareciam estar nas mãos do público. O mistério se ampliava e a Musa não cedia no seu trabalho incessante de alimentar o fogo. O labirinto se expandia e o leitor, emparedado, tocado pelo fogo, não conseguia esboçar uma reação outra que não aquela de seguir o fio da literatura como sintoma. Era seduzido ou deixava-se seduzir pela idéia de sentir o terreno textual como *clé*, criptograma da paixão, divertindo-se com a tentativa dele também encontrar o acesso ao altar de sacrifício onde Sylvia Plath padeceu. As chaves literárias exigiam um trabalho mais acurado, de chaveiro profissional, que descobrisse as lingüetas que abririam os segredos do território privado, do meramente confessável que precede a literatura e revela a face mais bruta da experiência biográfica.

Assim, juntamente das correspondências, gozando de igual qualidade de fonte primária para estudo biográfico, os diários pessoais seriam os artefatos textuais que prontamente poderiam oferecer outro acesso aos segredos não revelados da literatura, porque, ao menos a princípio, constituiriam o reduto mais imediato e não-lapidado da confissão. Sendo assim, em 1982, *The Journals of Sylvia Plath*, uma cuidadosa seleção dos cadernos pessoais mantidos pela autora entre os anos de 1950 e 1962, veio a público a fim de tentar preencher uma falha do conjunto biográfico. Entretanto, Ted Hughes frustrou a expectativa de quem esperava cotejar aqueles “documentos confessionais” com a literatura de *Ariel*. Na introdução da primeira edição de *The Journals*, o escritor esclarece o destino de dois dos últimos diários, abrangentes do período de 1959 até três dias antes do suicídio de Sylvia. Segundo Hughes, o último diário escrito foi destruído por ele porque “considerava o esquecimento parte essencial da sobrevivência”⁶⁵ e não pretendia que seus filhos o lessem. O outro, pouco mais recente, supostamente teria desaparecido. Na segunda versão do prefácio, fomentando ainda mais o enigma de Sylvia Plath, sugere que o

⁶⁵ MALCOLM, op. cit., p. 12

diário perdido ainda poderia ser encontrado, o que, para alguns, nutria a especulação de que, na verdade, o diário sempre esteve em poder de Ted Hughes⁶⁶. Sem contar que a publicação dos diários soa como um “contra-corretivo” à tentativa de Aurelia Plath revelar a verdadeira identidade da filha, pois, a princípio, os diários seriam mais “sinceros” que o material epistolar da escritora, no sentido de uma sinceridade que não precisa ser encenada por não levar em conta as expectativas de outrem.

Depois de um aparente esgotamento da jazida de novos elementos, fundamentais para dar substância à intriga, Hughes lança o volume *Birthday Letters*, em 1998, quebrando um silêncio de 35 anos a respeito da relação mantida com a ex-esposa, propondo, entrelaçando-se à vida e à obra de Sylvia Plath, revisitar certos temas literários a fim de oferecer não apenas um outro ângulo poético a respeito deles, mas também uma justificativa de seu papel nas histórias que (re)conta. Nesse sentido, a classificação dos poemas como cartas se dá por uma qualidade estilística, porque “a natureza da obra tende mais para a crônica de circunstâncias do que para o despojamento dos versos que vivem só pela forma, desvencilhando-se dos fatos que os terão motivado”⁶⁷. Ao modo de um acerto de contas com o passado, Ted Hughes trata “poeticamente” da relação mantida com Sylvia Plath, criticando o que considerava seus detonadores de neuroses – o americanismo, o perfeccionismo, a ambição, a ansiedade, o medo de errar, a intolerância à frustração, o ciúme – e os enigmáticos dramas interiores que pareciam ter todos origem na morte do pai. Na época do lançamento, o livro mereceu editorial e manchete na *Time* de Londres, chegando a ocupar o primeiro lugar na lista dos mais vendidos na Inglaterra e nos Estados Unidos, posição rara de ser alcançada por uma obra poética. No Brasil, o livro foi lançado pela editora Record numa edição bilíngüe e sob o título *Cartas de Aniversário*, no ano seguinte, em 1999.

Antes de morrer de câncer, no mês de novembro do mesmo ano, e colocando fim ao que poderia ser uma espera de cinquenta anos, Ted Hughes finalmente autorizou a abertura de dois volumes de diários, redigidos entre agosto de 1957 e novembro de 1959. Lacrados pelo próprio escritor e sob proteção do espólio literário de Sylvia Plath na Inglaterra, o acesso a eles estava previsto para

⁶⁶ MALCOLM, op cit., p. 13.

⁶⁷ FROÉS, Leonardo. As febres altas da poesia na relação de Ted e Sylvia. In: HUGHES, Ted. *Cartas de aniversário*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 13.

acontecer apenas a 11 de fevereiro de 2013. Apesar de terem preenchido outra porção do vazio intencionalmente criado na série autobiográfica da poeta, com detalhes a respeito de sua carreira de professora no Smith College e das sessões de terapia com Ruth Beuscher, ainda assim não gozam do mesmo valor decodificador que se espera dos dois últimos diários – o destruído e o extraviado. Publicado em 2000, sob orientação de Karen V. Kukil, curadora-assistente de obras raras do Smith College, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* oferece ao leitor uma experiência de leitura menos incompleta sobre a produção “legitimamente” confessional da autora, além de incluir apontamentos e anotações avulsas que podem ser confrontadas com entradas de diário. Nas terras tupiniquins, a editora Globo lançou *Os Diários de Sylvia Plath* com tradução de Celso Nogueira em 2004.

No mesmo ano, 2000, a memória de Sylvia Plath foi agraciada com uma placa azul do English Heritage, oferecida para adornar a casa onde uma pessoa notável viveu. Como seria de se esperar, foi sugerido que fosse instalada em 23 Fitzroy Road, residência onde a escritora havia se suicidado. No entanto, Frieda Hughes, contrariando a sugestão do órgão inglês e da própria opinião pública, optou pelo endereço de 3 Chalcot Square, argumentando que o melhor trabalho de sua mãe não foi produzido em sua última moradia, na qual viveu por oito semanas, escreveu somente treze poemas, cuidou de duas crianças doentes e se matou⁶⁸. A decisão provocou um escândalo na imprensa nacional londrina, pois Fitzroy Road, afinal, era o cenário mais famoso da história de Sylvia Plath, o local de sua morte. Repudiando o que considerava um sensacionalismo dispensável – “já temos um túmulo, não precisamos de outro”⁶⁹ – Frieda Hughes sustentou que a homenagem tinha razão de ser se contemplasse o lugar onde a personalidade *viveu*. Partindo desse ponto de vista, Chalcot Square constituía a alternativa mais adequada, pois foi onde Sylvia morou com Ted Hughes, deu à luz a Frieda, finalizou *The Bell Jar* e *The Colossus*⁷⁰. O apartamento da Fitzroy Road continuou ostentando apenas uma placa, a de Yeats, a mesma que a escritora havia visto na fachada, em 1963, e entendido como sinal de bom agouro. Assim, fazendo parte de um trajeto

⁶⁸ HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel: edição restaurada*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007. p. 20

⁶⁹ HUGHES, F. op. cit., p. 21

⁷⁰ HUGHES, F., op. cit., p. 21

obrigatório, devidamente sinalizado, o jazigo em Heptonstall Churchyard, Yorkshire, ao lado das duas residências de Primrose Hill, transformou-se em atração turística⁷¹.

Provocando outra grande polêmica no meio literário, a cinebiografia *Sylvia*, de Christine Jeffs, 2003, transpôs o drama pessoal de Sylvia Plath do papel para as telas de Hollywood. Assim, o auge do mito é atingido com essa adaptação feita para o chamado indivíduo médio da cultura de massas, por meio da linguagem áudio-visual do cinema, mais acessível e prontamente consumível em imagem. O “romance cinematográfico” pode não ter sido estrelado por uma Doris Day ou um Laurence Olivier, mas contou com a performance de correlatos mais contemporâneos, a atriz estadunidense Gwyneth Paltrow e o ator britânico Daniel Craig. Valendo-se imensamente das memórias contidas no prólogo de Alvarez, a película veste com uma couraça de aço a imagem cristalizada de uma tragédia que tem a própria literatura como começo e fim. De acordo com John Brownlow, o argumentista do filme, o esforço mobilizado por seu trabalho foi o de “encontrar um sentido biográfico em cada verso”, pois, conforme acredita, os últimos poemas de Sylvia Plath desnudam por completo seu drama interior⁷². Preocupada com a massificação do drama da mãe⁷³, sobretudo com a possibilidade de que a carga violenta de *Ariel* ditasse o tom da produção, Frieda Hughes fez uso da poesia para repudiar o filme. Inspirando-se no voyeurismo mórbido de *Lady Lazarus* e na irônica mulher-boneca de *The applicant*, a filha da poeta escreve *My mother*:

They are killing her again,
She said she did it
One year in every ten,
But they do it annually, or weekly,
Some do it daily,
Carrying her death around in their heads,
And practising it. She saves them
The trouble of their own;
They can die through her
Without ever making
The decision. My buried mother
Is dug up for repeat performances

⁷¹ O status de “tourist attraction” foi constatado por Frieda Hughes e declarado em entrevista. Cf. SACHS, Andrea. Q&A with Frieda Hughes. *Time Magazine*. 13. Mar. 2008. Entertainment. Disponível em: <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1598800,00.html>> Acesso em: 16 de out. 2008.

⁷² Brownlow, John. O legado da poesia no filme. In: ATALANTA FILMES. *Sylvia – Dossiê de imprensa*. Disponível em: <<http://www.atalantafilmes.pt/2004/sylvia/Sylvia.doc>> Acesso em: 13 de julho de 2007. p.06

⁷³ REUTEURS. Filha da poeta Sylvia Plath condena filme sobre sua mãe. *Folha On-line*, São Paulo, 04 fev. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u28007.shtml>> Acesso em: 05 fev. 2003.

Now they want to make a film
For anyone lacking the ability
To imagine the body, head in oven,
Orphaning children. Then
It can be rewound
So they can watch her die
Right from the beginning again.

The peanut eaters, entertained
At my mother's death, will go home,
Each carrying their memory of her,
Lifeless — a souvenir.
Maybe they'll buy the video
Watching someone on TV
Means all they have to do
Is press 'pause'
If they want to boil a kettle,
While my mother holds her breath on screen
To finish dying after tea.

The filmmakers have collected
The body parts.
They want me to see.
But they require dressings to cover the joins
And disguise the prosthetics
In their remake of my mother.
They want to use her poetry
As stitching and sutures
To give it credibility.
They think I should love it –
Having her back again, they think
I should give them my mother's words
To fill the mouth of their monster,
Their Sylvia Suicide Doll.
Who will walk and talk
And die at will,
And die, and die
And forever be dying.

4 de fevereiro de 2003.

Questionando a extrema popularização que o filme poderia conferir ao suicídio da mãe, Frieda Hughes faz valer na mídia – o texto só foi publicado integralmente na revista britânica *Tatler* – seu poema-crítica contra qualquer pretensão sensacionalista que pudesse ser capturada na transição de imagens. No entanto, uma aparente incoerência acomete a forma como constrói os versos, posto que praticamente compactua com a fusão eu-lírico e eu-autor da crítica biográfica ao tomar a voz de Lady Lazarus (“She said she did it/ One year in every ten”) como a própria voz de Sylvia Plath. Realizando poesia ao modo de ataque – uma

impropriedade desnecessária e equivocada que sempre rondou a leitura dos poemas de Sylvia Plath –, os versos repudiam os “comedores de amendoins” (“the peanut eaters”) que se reunirão nas salas escuras para fazer da morte um entretenimento; do filme, um *souvenir*; e criticam a produção da BBC quanto a um projeto que entende como a reprise comercial de uma exumação. O temor parece ter razão quando levado em conta que o público do cinema quer mais que um narrador onisciente, como contido no relato de Alvarez, pois exige que a cena seja representada diante de seus olhos. Percebendo com o canto do olho tal perigo, a última estrofe de *My mother* alerta para o “monstro” ventríloco a ser criado pelo cinema, uma boneca Sylvia-suicida, que não terá o direito de usar o material literário da escritora para repetir um gesto mortal que nunca tem fim.

Talvez por esse motivo, Frieda Hughes tenha entendido que a contestação de uma narrativa contínua da morte pudesse se dar com outra publicação: *Ariel – The Restored Edition*. Lançada em 2004, o original do mais famoso livro de Sylvia Plath, considerado uma das obras literárias mais importantes do século XX, ganha materialidade cerca de quarenta anos depois da edição apresentada por Ted Hughes. A filha de Sylvia Plath, contudo, não esboça qualquer esperança de superação de um dano que já se estendeu de modo permanente pela literatura da mãe. Referindo-se ao que temia acontecer na produção de Christine Jeffs, Frieda redige:

Os poemas de minha mãe não podem ser enfiados na boca de atores, em qualquer reinvenção cinematográfica de sua história, na expectativa de que possam dar vida a ela novamente. Tampouco a ficcionalização literária da vida dela atinge outro propósito que não o de parodiar a vida que ela realmente viveu. Desde que morreu, ela tem sido dissecada, analisada, reinterpretada, reinventada, ficcionalizada e, em alguns casos, completamente fabricada. Resumindo: suas próprias palavras descrevem melhor minha mãe e seus estados de espírito em constante mutação, definindo o modo como ela via o mundo e a maneira como fixou seus temas com um olhar impiedoso⁷⁴.

Quando manifesta que as próprias palavras de Sylvia Plath constituem o melhor modo de descrevê-la, Frieda Hughes apenas reafirma sua opinião de que a literatura da mãe era, sim, repleta de poemas de fúria, ataque e mutilação. Ao longo desse prefácio não mede esforços para defender a imagem de Ted Hughes da “mais vasta calúnia” a que foi submetido, nem em concordar com a personalidade extremada que se atribui freqüentemente a Sylvia Plath, o que soa estranho para

⁷⁴ HUGHES, F., op. cit., p. 22.

quem perdeu a mãe aos dois anos de idade e só descobriu a verdade sobre sua morte aos quatorze⁷⁵. Porque se referiu a *Ariel* como algo feito de uma massa de experiências pessoais das quais era preciso se livrar⁷⁶ também desperta incômodo o desprezo de Frieda Hughes pelas versões biográficas da escritora, “inventadas para refletir apenas os inventores”⁷⁷, e provenientes da dissecação da vida de Sylvia Plath em sua obra. A filha da poeta se esquece de que igualmente esteve à mercê das representações e de ter sido vítima das invenções e dos inventores – Ted havia lhe dito que a mãe havia morrido de pneumonia⁷⁸ – sobretudo porque endossa a imagem do último livro, *Ariel*, como “ato de vingança”⁷⁹ ao pai e lamenta como a história o tomou por algoz. De qualquer modo, deste ou daquele, Frieda Hughes conclui de modo pontual que cada versão desse volume de poemas tem significado próprio, embora as duas histórias sejam uma só, de uma pessoa só⁸⁰. O significado que irá perpetuar, no entanto, será sempre o da primeira representação, o do inventor de Sylvia Plath.

Em outubro de 2008, a British Library anunciou ter adquirido um extenso arquivo de cartas, desenhos e diários de Ted Hughes – “fundamental para o estudo da poesia no século XX”, como afirmam os curadores –, que não parece interessar mais à poesia em si que à bibliotecária por outras informações que completem a coleção biográfica Sylvia-Hughes⁸¹. A mitologia a respeito da escritora, contudo, nunca estará completa, perfeita ou fechada. Uma biografia pode ordenar os fatos numa série espacial e os inventariar no tempo a partir das experiências subjetivas de uma personalidade em particular, mas será sempre uma coleção incompleta de “objetos biográficos”. A ausência de informações e documentos na matéria que forma o drama de Sylvia Plath estimula ainda mais o desejo e o jogo passional dos colecionadores – críticos e leitores – pela coleção/série. O gesto destrutivo de Hughes em relação aos últimos diários da esposa confere aos objetos ausentes a função simbólica de totalidade significativa da vida da colecionada. Tal ausência é tão brutal que ameaça a qualidade da coleção inteira – livros, rascunhos, objetos

⁷⁵ SACHS, op. cit.

⁷⁶ HUGHES, F., op. cit., p. 16.

⁷⁷ HUGHES, F., op. cit., p. 19.

⁷⁸ SACHS, op. cit.

⁷⁹ HUGHES, F., op. cit., p. 22.

⁸⁰ HUGHES, F., op. cit., p. 22.

⁸¹ McROBIE, Heater. Can't we leave Plath and Hughes alone? *Guardian*. 16 out 2008. Books Blog. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2008/oct/16/hughes-plath-archive-myth>> Acesso em: 21 nov. 2008.

personais, fotos, etc. – por conta da energia sedutora, angustiante e ciumenta provocada pela extinção egoísta e o “extravio” dos últimos diários por Ted Hughes. Essa falta constitui matéria de movimentação do discurso e a procura pelo “objeto perdido” pode ser traduzida como paixão ou fascinação⁸². O interesse pela coleção biográfica emerge de uma cultura na qual o próprio indivíduo foi reduzido a um valor de troca, oferecido como objeto de consumo e consumido como espetáculo.

O panorama biobibliográfico apresentado, um conjunto peculiar de informações surgidas de modo espaçado, não sanciona a suspeita de que o suicídio de Sylvia Plath possa constituir a “razão real” para sua elevação a ícone feminista⁸³, nem mesmo quando se tem em mente que a simples menção do seu nome invariavelmente evoca “a imagem da poetisa torturada da América”⁸⁴. Nem válida a hipótese de que a notoriedade de *Ariel* tenha como centro de origem o fato de ser um manuscrito deixado sobre a escrivaninha antes da morte da escritora, algo que nada teria a ver com seu extraordinário valor estético⁸⁵. Pensar que o suicídio em si é suficiente para a consagração de um poeta constitui uma visão simplista demais. E mesmo a suspeita de uma força que provoca o deslizamento do sucesso para o fracasso, da existência para aniquilação, ainda que assustadora, não entalha um totem. A força da mitificação nasce de uma perspectiva de leitura tornada possível em vista dos materiais que completam um certo cânon: a discussão espetacularizada dos simulacros da poesia e da prosa, a dramaticidade fatalista das representações biográficas, o problema das identidades sociais e textuais, a exploração econômica do drama pelo mercado editorial, a condição de artefato *cult*, a iconização pop feminista, a incorporação ao domínio da indústria cultural. A fama de Sylvia Plath, em si mesma, é uma complexa invenção.

Nesse sentido, a construção de um cânon suicida de leitura não é um problema essencialmente literário, porque é, em grande parte, sustentado por um aparato sócio-cultural. Assim, a literatura somente pode ser observada no cruzamento com outros campos epistemológicos e sociais, visto que tem sua origem na cultura e é por ela atravessada em diversas direções. O interesse humano pela morte, sobretudo pelo suicídio, responde aos anseios primitivos nascidos da própria

⁸² BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 112-113.

⁸³ HUGHES, F., op. cit., p. 20.

⁸⁴ RATNER, op. cit., p. 337.

⁸⁵ HUGHES, F., op. cit., p. 20.

civilização. Provavelmente esse é o motivo para que a crítica literária, ao invés de arredar o fato mortuário, traga o corpo do escritor suicida para dentro do ofício de análise textual. Nesse sentido, quanto maior energia estiver contida nos componentes trágicos da história – liberada por uma fissão nuclear do *pathos* –, mais complexo será o jogo de relações com a cultura, dos quais a literatura não conseguirá escapar.

Uma vez transformada em forma de espetáculo, porque assim foi construída coletivamente no imaginário ocidental, a morte assume a qualidade de entretenimento para a cultura de massas. Tal construção não se refere às experiências herdadas pela humanidade – como é o inconsciente coletivo – e, sim, a um aprendizado coletivo de imagens e do consumo delas. A fama póstuma de Sylvia Plath, pois, constitui um fenômeno da ordem da representação, especialmente de uma obsessiva relação mantida entre vida e morte. É por isso que os diversos lançamentos póstumos – sobretudo o caso *Ariel* – a tomada de *The Bell Jar* como *roman à clé*, as memórias evocadas por Alvarez, as cartas entusiastas enviadas pela mãe, o caso da destruição e/ou desaparecimento dos últimos diários, o apelo por privacidade da parte dos Hughes, dentre outros vários elementos, não constituem apenas filigranas ou adornos da mitologia de Sylvia Plath, são as representações que constroem o mito. Somadas, claro, a inúmeras biografias e incontáveis estudos críticos sobre as obras literárias. Apesar da inseqüentemente contração de vida e obra nos textos de Sylvia Plath, foi a exploração mercadológica do caso biográfico que, ironicamente, permitiu aos estudos literários descobrirem a importância de um trabalho que se inclui hoje entre os mais importantes da literatura de língua inglesa. O estudo proposto por essa tese trabalha nos limites oferecidos pelo próprio objeto, preocupando-se em levantar de que modo as leituras biográficas tornam-se resultado das representações efetuadas e como correspondem a uma necessidade cultural e a um objeto sedutor da sociedade de consumo.

1.2 *Ariel* e as conseqüências do confessional

Toda "literatura" não é fundamentalmente teatro?
Paul Zunthor

A intimidade era teatro.
Ana Cristina Cesar

Depois de ganhar o prêmio Pulitzer com *Lord Weary's Castle*, em 1947, a reputação poética de Robert Lowell foi renovada com um trabalho literário que provocou grande impacto na literatura americana do pós-guerra. Influenciado pelas linhas do experimentalismo, sobretudo pelas formas poéticas de Williams Carlos Williams, da Escola de São Francisco e da poesia *beat*, Lowell lançou em 1959 o volume *Life Studies*. De acordo com as notas introdutórias do próprio autor, o projeto do livro teria nascido depois da experiência de interno na ala psiquiátrica do McLean Hospital, para onde se retirava durante as crises maníaco-depressivas. Ironicamente também foi o lugar onde foi incentivado a explorar as memórias de vida que, vertidas para o literário, constituiriam quase um "registro imediato" da lembrança e, também, um desnudamento honesto e sincero de problemas pessoais que o afligiam. Ainda que o projeto estético se apoiasse em tal descrição, sua característica mais premente é o modo como o mal-estar cultural e político que pairava nos Estados Unidos na época foi assimilado ao discurso⁸⁶.

Entretanto, a resenha crítica assinada por M. L. Rosenthal, intitulada *Poetry as Confession*, direcionou os rumos de leitura para a poesia de Lowell bem como a de outra vertente de trabalhos contemporâneos ao dele. Ao optar pela definição de "poesia confessional" para referir-se a um trabalho que mesclava memória, experiência e investigação psicanalítica, o crítico acidentalmente fundou o que seria entendido, mais tarde, como uma espécie de movimento na literatura americana dos anos 1950 e 1960 – o dos poetas confessionalistas. Isto porque a "etiqueta" poética foi aplicada sem qualquer distinção para agrupar trabalhos absolutamente idiossincráticos no estilo, tais como os de Anne Sexton, John Berryman, W. D. Snodgrass, Clayton Eshleman, Stanley Plumly, William Heyen e Sylvia Plath. A fim de ordenar minimamente o conjunto, a única aproximação possível entre tais

⁸⁶ KIERNAN, Robert F. *A literatura americana pós-1945: um ensaio crítico*. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1988. p. 173.

escritores se deu pelo biográfico, pois alguns sofreram com desordens mentais temporárias ou cometeram suicídio.

O impacto provocado pela popularização do rótulo confessional entre os críticos literários perturbou gravemente a recepção das obras dos referidos escritores ao fundar uma impropriedade e alimentar uma fantasia. Ao definirem a poesia do “grupo” como autobiográfica, bruta e sem máscaras discursivas, diziam que o ato poético constituía uma prática voluntária de ab-reação que levava o leitor a um recôndito próximo da loucura e o comprometia com uma “dança macabra de *voyeurismo* voltado para dentro”⁸⁷. A fantasia disseminada por esse ponto de vista é a de que a poesia confessional era proveniente de um discurso esquizofrênico, gerado por uma psicose conflitante entre o pensamento, a vida emocional e o mundo exterior dos poetas. A tese defendida inicialmente era de que o espaço da página desempenharia uma função sublimadora⁸⁸, de expulsão de demônios, que seria comprovada pela maneira como os confessionalistas revelavam “as mais dolorosas verdades sobre si mesmos, em parte como uma terapia auto-imposta para psicoses reais ou imaginárias, e em parte pela convicção de que a época exigia tal franqueza”⁸⁹.

De acordo com tal idéia, o “estilo” confessional estaria muito próximo ao da escola romântica, no sentido de uma visão de mundo centrada em um indivíduo que explora as emoções mais intensas do eu. Contudo, ao passo que o centralismo do poeta tradicional romântico implicava uma alta avaliação do ser individual e da individualidade humana como tal, o confessionalista teria menor auto-estima por si mesmo, porque estaria “cl clinicamente fascinado pelos sintomas de sua psicose” tendo, assim, “pouca necessidade de moralizar sua condição ou de mover-se em direção a uma resolução”⁹⁰. Diferenciava-se da visão romântica, também, por penetrar em outro substrato de subjetividade e lançar mão de outras saídas textuais para representá-lo. A crítica, ignorando o caráter mediador da linguagem, passou a assumir o discurso como extensão natural e autêntica do sujeito que o escrevia, dando enorme margem para a fúria biografista que se seguiu.

⁸⁷ KIERNAN, R., op. cit., p. 174

⁸⁸ Ana Cecília Carvalho defendeu uma análise psicanalítica a respeito de Sylvia Plath na qual investiga os limites da sublimação e sua relação com a criatividade literária e o suicídio da escritora. C.f. CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

⁸⁹ KIERNAN, R., op. cit., p. 173-4

⁹⁰ KIERNAN, R., op. cit., p. 174.

Por essa mesma razão, ainda que o escritor apresentasse apuro técnico em sua literatura, efetuaram-se autópsias psicológicas⁹¹ em sua obra, que não fizeram mais que propor ao público uma visão sensacionalista. Fato que pode ser comprovado por um reforço da mítica relação entre loucura e criatividade que, longe de ser uma comprovação científica, constitui apenas uma especulação teórica. Historicamente, a suposta causalidade existente entre a figura do gênio criativo e a da loucura – bem como a do “artista como sofredor exemplar”⁹² – é tão antiga quanto controversa, e remonta ao pensamento de Aristóteles e Sócrates, que já naquele tempo sugeriam uma ligação entre melancolia e criatividade⁹³. Tal relação, contudo, parece se limitar ao campo das artes em geral e raramente é aplicada a áreas como ciência, economia, política ou matemática⁹⁴. Nesse sentido, a descrição “franca” de Robert Lowell a respeito do modo como usou experiências de desregramento em sua obra dão ainda mais repercussão de espetáculo clínico ao processo criativo dos confessionalistas.

A literatura, avaliada pelos parâmetros de um movimento literário que não elucida o artefato textual nem lança luzes a respeito da criação literária, vê com o confessional a simplificação do *homo scriptor*. Sobretudo porque o vocábulo sinceridade, conforme a acepção empregada por Robert Lowell para definir sua poesia, parece ter condicionado a crítica a fixar na poesia da época um valor semântico ao de verdade. Assim, ao apostar que os confessionalistas efetuavam uma exploração *voyeur* de experiências pessoais, um movimento problemático contaminava as leituras: o texto literário teria identidade com o texto social, ou seja, assumir-se-ia como idêntico à realidade de onde foi retirado. Desfuncionalizando uma série de tecnologias literárias, o confessionalismo perturbava o entendimento da literatura ao lidar com uma relação simplista de causa e efeito que empobrecia o processo criativo e reduzia o texto a um documento pessoal. O contextualismo

⁹¹ Procedimento que consiste em recolher informações sobre alguém, em geral de um suicida, por meio de depoimentos de parentes, de amigos e de textos deixados, que componham um determinado quadro clínico.

⁹² Cf. SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In: _____. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

⁹³ WOLPERT, Lewis. *Tristeza maligna*. Tradução de Waldeá Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 132 - 133.

⁹⁴ Ao contar a história de vida de John Forbes Nash Jr., por exemplo, a jornalista Sylvia Nasar relata como a genialidade do matemático foi *ameaçada* pela esquizofrenia. Ao passo que estudos sobre artistas, de um modo geral, entendem episódios depressivos ou doenças afetivas como estímulos para a produção criativa de um gênio. Cf. NASAR, Sylvia. *Uma mente brilhante*. Tradução de Sergio Moraes Rego. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

biográfico que examina o literário a partir desse *status* documental desconsidera que não se deve “tirar qualquer influência válida para a biografia de um escritor das suas afirmações ficcionais”⁹⁵. No caso de Sylvia Plath, a infeliz coincidência entre a *voz suicida dos seus textos literários* e a *ação suicida do texto social* da escritora deu sustentação a esse expediente analítico.

Visto que o discurso escrito por um sujeito não constitui garantia de que se possa conhecê-lo – a ontologia não garante a epistemologia –, a apreciação do texto literário como resposta direta aos fatores ambientais e psicológicos não invalida o estético. O aspecto mais pessoal de uma experiência não exerce qualquer influência ditatorial sobre as formas e os conteúdos da literatura, a não ser no sentido de um *pretexto* literário. Contudo, como na década de 1960 estava em voga o estudo conjugado da psicologia e da literatura, não demorou para que os excessos e os desvios de uma crítica que analisa o autor através daquilo que produz embarcasse na onda do confessionalismo. Ao invés de empregar essa ciência ao modo de uma ferramenta para realçar os atributos de um texto literário, a crítica fez da psicanálise um instrumento de limitação do valor artístico, detendo-se no julgamento moral de um “caso clínico” e restringendo a liberdade do escritor de selecionar, manipular e reconstruir elementos da realidade segundo suas necessidades poéticas. O surgimento dessa categorização poética problematizou os estatutos da literatura ao equivaler e sobrepor circunstâncias identitárias (eu textual = eu(s) social(is)), planos discursivos (texto literário = texto social) e valores semânticos (confessional = verdade).

Se as análises do confessional não abrem mão do dado biográfico, seria preferível, ao menos, que a leitura crítica evidenciasse que nenhuma malha textual deixa de ser autobiográfica, uma vez que “revela o elemento biográfico como anteparo ou fonte, ao mesmo tempo que testemunha a constante transformação do mesmo elemento”⁹⁶. Além do que, o processo criativo necessita do mundo extralingüístico como parâmetro para construção da ficção, porque vale-se constantemente de experiências psicológicas, sociais, culturais, políticas ou históricas. Isto significa que *todo* e *qualquer* texto contém em seu interior elementos de ordem biográfica, mas os discursos diferem entre si quanto à “visibilidade” dessa

⁹⁵ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa, Portugal: Publicações Europa-América, 1962. p. 93.

⁹⁶ CARVALHO, op. cit., p. 16

massa bruta. Em geral, os componentes biográficos de uma personalidade são extraídos do texto – quase arrancados à força – quando se torna de conhecimento público que um escritor enfrentou experiências tais quais transtornos psiquiátricos, doenças terminais, abuso de drogas, homossexualidade e, em última instância, suicídio⁹⁷.

Não se pode negar a matéria literária que os elementos biográficos tem a capacidade de fornecer ao escritor, mas desconsiderar a transformação da experiência pessoal em experiência literária seria incorrer em dupla negação do processo criativo. Nenhum texto é isento da realidade do mundo extralingüístico, nem se relaciona de modo opositivo com a ficção. O que ocorre é uma complexa associação do real (dados, suposições, elementos extralingüísticos), do fictício e do imaginário⁹⁸. Nessa articulação tríplice, o texto ficcional não se esgota na descrição do real porque agrega componentes fictícios, prepara um imaginário e encena um fingimento⁹⁹ (finge ser a representação de algo/alguém). O ato de fingir provoca uma transgressão dos limites entre o imaginário e o real, determinando o difuso e tornando difuso o determinado, configurando o texto literário como um espaço de violência contra o real, de representação.

Mesmo que o texto possua uma raiz biográfica detectável, a repetição na escrita da realidade vivencial age como uma reiteração/adequação a um imaginário pelo qual “a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido”¹⁰⁰. Quando um escritor incorpora ao seu *leitmotiv* elementos biográficos, a ressonância de sua vida pessoal nos escritos está ligada a uma disposição para agir e significar que se converte numa atitude estilística¹⁰¹. A literatura sempre fica mais forte quando o escritor trabalha com aquilo que conhece, e não o contrário, condição que determina um jogo de recalques e poderes no interior do texto e que deve ser avaliado como um problema intrinsecamente literário¹⁰². Os elementos biográficos que entraram na composição de um texto são

⁹⁷ Lembrar dos casos como E. T. A. Hoffman, Edgar Allan Poe, Virginia Woolf, Oscar Wilde, Anne Sexton, Ernest Hemingway, Alejandra Pizarnik, Reinaldo Arenas, Florbela Espanca, Mário de Sá-Carneiro, Caio Fernando Abreu, Ana Cristina Cesar, Pedro Nava e tantos outros.

⁹⁸ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-385.

⁹⁹ ISER, op. cit., p. 385.

¹⁰⁰ ISER, op. cit., p. 386.

¹⁰¹ ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 09.

¹⁰² CESAR, Ana Cristina. O poeta é um fingidor. In: _____. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 202.

incorpóreos, imateriais e impalpáveis, bem como os componentes do imaginário a eles associados. O escritor pode converter experiências pessoais e fragmentos de lembrança em princípios formais de estilo e fatores internos de estruturação da obra, de tal forma associados ao imaginário que permita a definição de uma atitude estética, que independe de qualquer relação direta com fatos biográficos para se manifestar¹⁰³. Uma ação refratária do campo ficcional desvirtua a propagação do real, transforma-o e incorpora-o aos domínios simbólicos da linguagem.

Assim, o discurso não tem suporte para ser a imagem-reflexo da realidade, espelho do real, e só pode ser compreendido como representação e simulacro imperfeito do que apresenta. Há um fundamento refratário contido na linguagem que perturba a integridade do que é captado no real e transposto para o campo discursivo. A literatura é um lugar de refração, pois quando o escritor retira algo do mundo extralingüístico, trazendo-o para o campo do ficcional, os elementos alteram-se, invertem-se, deslocam-se, deformam-se. O território do literário é um *no man's land*, totalmente insubmisso ao real, feito de regras próprias. A tensão mantida pela linguagem entre identidade e diferença ou entre verdadeiro e ilusório constitui a evidência de que não é da natureza literária ser uma cópia do real, mas ser um tipo real fabricado pela ilusão ficcional. A incorporação da realidade ao discurso apenas contribui para construir um efeito de realidade ou um efeito de referente, responsáveis por produzir no leitor uma sensível ilusão de um mundo possível e de cópia da realidade.

Prevendo isso, a poesia de Sylvia Plath "agia como uma estranha e poderosa lente através da qual sua vida cotidiana era filtrada e transfigurada com extraordinária intensidade"¹⁰⁴. Refração, transfiguração, transformação e deformação fazem parte do *modus operandi* que caracteriza o trabalho literário e reforça a impossibilidade de homologia entre texto e vida. Não sendo uma transcrição do real, a literatura é o resultado de um processo independente da realidade, constituído pela racionalização das experiências pessoais, seleção de elementos, eleição de formas e de estruturas¹⁰⁵. É bastante ilustrativa a declaração de Sylvia Plath a respeito do trabalho técnico com a poesia:

¹⁰³ ARRIGUCCI JR., op. cit., p. 17 - 20.

¹⁰⁴ ALVAREZ, op. cit., p. 39.

¹⁰⁵ ALMEIDA, Valentina Isabel Oliveira. *Conseqüências do real: representação do corpo em The Bell Jar de Sylvia Plath*. Lisboa, Portugal: Universidade Aberta, 2002. 233 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Aberta. p. 12.

Penso que minha poesia seja fruto direto da experiência de meus sentidos e da minha emoção, mas devo dizer que não posso ter simpatia por aquele 'grito do coração' (...). Creio que se deve saber controlar, manipular as experiências, até as mais terríveis, como a loucura, a tortura (...). E se deva saber manipular com uma mente lúcida que lhe dê forma.¹⁰⁶

Demonstrando consciência técnica e artesanal da literatura, a escritora descreve o artefato poético como resultado da precisão elaborada da forma, que nada tem a ver com o discurso subdesenvolvido de um 'grito do coração'. A experiência, nesse entremeio, não funciona como uma escrita para confessorário, porque "se o poeta não consegue controlar as experiências por intermédio de associações verbais que a canalizem para uma atitude estrutural, então sua validade é a mesma que a da confissão de uma notícia: tem superfície pública e mais nada."¹⁰⁷. A poesia-confissão ou a poesia-notícia, pois, circunscrevendo-se a uma existência volátil e imediatista, teriam o mesmo aspecto da novidade informativa: exigem do leitor apenas o consumo, não a reflexão. É um trabalho técnico que não é afeito à noticiosidade do coração simula subjetividades e realiza a *conficção*¹⁰⁸ – a confissão ficcional – por meio de efeitos de discurso. Sylvia Plath embora fosse uma poeta do eu, "era mais uma surrealista das coisas internas, tentando revelar arquétipos e padrões em ação dentro e por trás dela"¹⁰⁹, e em busca de uma voz literária própria.

O confessional, entretanto, nivelou os planos e os atores poéticos no fio de uma mesma navalha. Os poemas daqueles que eram enfileirados nessa senda seriam como pequenas mercadorias de uma feira de subúrbio. O comprador só decide por levá-las se vierem embrulhadas em jornal velho e acompanhadas de um folheto explicativo. A satisfação não está no que o objeto em si comunica, mas, sobretudo, naquilo que dizem que ele realiza. É também um pouco como se o leitor quisesse se sentar ao lado de um padre, olhar diretamente pela janela de treliça e ser todo ouvido ao confessor. Não é exatamente o que os poemas pretendem, nem o que a autora parecia planejar. Sylvia Plath, num programa radiofônico da BBC, recitou alguns poemas e abriu as leituras com suas próprias notas explicativas.

¹⁰⁶ MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: técnica e máscara de tragédia. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 129

¹⁰⁷ LOPES, Sylvia Plath: delírio lapidado, p. 119.

¹⁰⁸ LOPES, Sylvia Plath: delírio lapidado, p. 118.

¹⁰⁹ STEVENSON, op. cit., p. 199

*Fever 103*⁹, por exemplo, foi descrito como um texto que trata sobre dois tipos de fogo – “the fires of hell, which merely agonize, and the fires of heaven, which purify. During the poem, the first sort of fire suffers itself into the second”¹¹⁰. A essas imagens agregam-se diálogos intertextuais e alusões históricas que incluem o filósofo Nietzsche (*Assim Falou Zaratrusta*), o cineasta Alain Resnais (*Hiroshima, Mon Amour*), o acidente fatal da bailarina Isadora Duncan, a explosão da bomba de Hiroshima, o cão infernal Cérbero¹¹¹. Ted Hughes, a despeito de tal dialogismo textual, dá ao poema um valor limitado ao pensá-lo como uma forma de crítica ressentida da poeta em relação a ele. Provavelmente por esse motivo tenha escrito *Fever*, publicado em *Birthday Letters*, ao modo de uma resposta ao poema de Sylvia Plath. Observe a correlação de ambos:

*Fever 103*⁹

Pure? What does it mean?
 The tongues of hell
 Are dull, dull as the triple
 Tongues of dull, fat Cerberus
 Who wheezes at the gate. Incapable
 Of licking clean
 The aguey tendon, the sin, the sin.
 The tinder cries.
 The indelible smell
 Of a snuffed candle!
 Love, love, the low smokes roll
 From me like Isadora's scarves, I'm in a
 fright
 One scarf will catch and anchor in the
 wheel.
 Such yellow sullen smokes
 Make their own element. They will not
 rise,
 But trundle round the globe
 Choking the aged and the meek,
 The weak
 Hothouse baby in its crib,
 The ghastly orchid
 Hanging its hanging garden in the air,

Fever

You had a fever. You had a real ailment.
 You had eaten a baddie.
 You lay helpless and a little bit crazy
 With the fever. You cried for America
 And its medicine cupboard. You tossed
 On the immovable Spanish galleon of a bed
 In the shuttered Spanish house
 That the sunstruck outside glare peered into
 As into a tom. 'Help me', you whispered,
 'help me'.
 You rumbled. You dreamed you were
 clambering
 Into the well-hatch and, waking, you wanted
 To clamber into the well-hatch – the all-
 clear
 Short cut to the cool of the water,
 The cool of the dark shaft, the best place
 To find oblivion from your burning tangle
 And the foreign bug. You cried for certain
 You were going to die.
 I bustled about.
 I was nursemaid. I fancied myself at that.
 I liked the crisis of the vital role.
 I felt things had become real. Suddenly
 mother,
 As a familiar voice, woke in me.
 She arrived with the certain knowledge. I
 made a huge soup.
 Carrots, tomatoes, peppers and onions,
 A rainbon stir of steaming elixir. You
 Had to become a sluice, a conduit

¹¹⁰ HUGHES, T., *Collected poems*, p. 293.

¹¹¹ LOPES, MENDONÇA, op. cit., p.100.

¹¹² PLATH, *Poemas*, p. 48-50

Devilish leopard!
Radiation turned it white
And killed it in an hour.

Greasing the bodies of adulterers
Like Hiroshima ash and eating in.
The sin. The sin.

Darling, all night
I have been flickering, off, on, off, on.
The sheets grow heavy as a lecher's
kiss.

Three days. Three nights.
Lemon water, chicken
Water, water make me retch.

I am too pure for you or anyone.
Your body
Hurts me as the world hurts God. I am a
lantern –

My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten
skin
Infinitely delicate and infinitely
expensive.

Does not my heat astound you. And my
light.
All by myself I am a huge camellia
Glowing and coming and going, flush on
flush.

I think I am going up,
I think I may rise –
The beads of hot metal fly, and I, love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean.
Not you, nor him

Not him, nor him
(My Selves dissolving, old whore
petticoats)-
To Paradise. ¹¹²

20 October 1962

Of pure vitamin C. I promised you,
This had saved Voltaire from the plague.
I had to saturate you and flush you
With this simmer of essences.
I spooned it

Into your helpless, baby-bird gape, gently,
Masterfully, patiently, hour by hour.
I wiped you tear-ruined face, your
exhausted face,
All lose with woe and abandon.
A spooned more and you gulped it like life,
Sobbing 'I'm going to die.'

As I paused
Between your mouthfuls, I stared at the
readings
On your dials. Your cry jammed so hard
Over into the red of catastrophe
Left no space for worse. And I thought
How sick is she? Is she exaggerating?
And I recoiled, just a little,
Just for balance, just for symmetry,
Into sceptical patience, a little.
If it can be borne, why make so much of it?
'Come on, now', I soothed. 'Don't be so
scared.
It's only a bug, don't let it run away with
you'.

What I was really saying was: 'Stop crying
wolf',
Other thoughts, chilly, familiar thoughts,
Came across the tightrope: 'Stop crying
wolf',
Or else I shall not know, I shall not hear
When things get really bad'

It seemed easy
Watching such thoughts come up in such
good time.
Plenty of time to think: 'She is crying
As if the most impossible of all
Horrible things had happened –
Had already happened, was going on
Still happening, with the whole world
Too late to help.' Then the blank thought
Of the anaesthesia that helps creatures
Under the polar ice, and the callous
That eases overwhelmed doctors. A twisting
thought
Of the overload of dilemma, the withe-out,
That brings baffled planarian worms to a
standstill
Where they curl up and die.

You were overloaded. I said nothing.

¹¹³ HUGHES, T., *Cartas de aniversário*, p. 104-108

I said nothing. The stone man made soup.
The burning woman drank it.¹¹³

O texto de Hughes não assume o mesmo caráter alegórico daquele ao qual se opõe, pelo contrário, desliza para uma “crônica de circunstância” que rememora um estado febril com exagero e drama. Em tal retrato, o homem se sente vítima de uma pessoa geniosa, de reações hiperbólicas, e, nada podendo fazer além de oferecer seu carinho, silencia-se e resigna-se a cumprir o papel de babá. Nesse sentido, o dado biográfico não apenas está manifesto explicitamente no texto de Hughes como parece desenhar um cenário para o leitor mais curioso. De outra sorte, os efeitos de ilusão selecionados por Sylvia Plath na composição de *Fever 103º* criaram zonas de sombra com tal eficiência que eclipsaram sua identidade. Não fosse o reconhecimento à força das origens biográficas, os dois tipos de fogo do poema não teriam o rosto de Sylvia Plath, diabólico e paradisíaco. Para qual dos lados penderia o confessional, então? E que tipo de perversão o deseja efetivado? A mesma que teria levado Frieda Hughes, ela mesma uma poeta, a manifestar um fio de decepção com os comentários “secos e breves” sobre os poemas lidos na BBC, nos quais Sylvia Plath “não faz referência a si mesma como personagem” porque “não precisava ser tão clara”?¹¹⁴ Se a própria autora não enfraquece a energia concentrada dos poemas com explicações biográficas, por que a tarefa *non grata* é assumida por outros? O alarde quanto à ferocidade extrema de textos que desmembravam pessoas próximas foi dado por Ted Hughes, especialmente ao referir-se ao seu trabalho em tornar *Ariel* um livro aceitável para os leitores.

A desconsideração desses fatores é, apenas em parte, responsável pela fabricação do cânon suicida e das leituras que acreditam ser o dado autobiográfico tão importante a ponto de se incluir imediata e diretamente nos poemas e narrativas de Sylvia Plath de um modo no qual a poeta e os poemas parecem ter apenas uma identidade¹¹⁵. Um emaranhado de condições contribui para os desmandos no tratamento confessional da escritora norte-americana, que comumente superpõe ao eu natural (escritor/a) o eu artificial (personagem/eu-lírico) da escrita, efetuando correspondências entre várias modalidades de representação completamente

¹¹⁴ HUGHES, F., op. cit., p. 17.

¹¹⁵ ALVAREZ, op. cit., p. 35.

dísparos — escrita, vivida, lembrada, encenada, mediada. Por isso, a leitura extrínseca da obra de Sylvia Plath só pode ser discordante, porque "a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado"¹¹⁶, o que equivale a dizer que mesmo que a escritora tenha utilizado elementos de sua vida no discurso literário, a identidade fica prontamente comprometida pelo *meio* de representação, o texto, pelo *tipo* de representação, a de um *eu artificial*, e pela *natureza* da representação, a vida refratada.

Entretanto, o sedutor processo de estetização conferido ao suicídio – a fábula do “last unwritten poem” – faz com que o real se confunda com o modelo literário. A seqüência de *Ariel* foi transformada na narrativa poética anunciadora da morte da autora e realizadora de um suposto vaticínio textual. Ou seja, o corpo morto de Sylvia Plath engloba a máquina de simulação literária, tornando ambas as maquinarias – corpórea e literária – um simulacro perfeito. A ‘repetição’ do gesto suicida de *Edge* faz o texto absorver todo o corpo da poeta, abrindo espaço para que a fantasia *voyeur* acompanhe a literatura de Sylvia Plath lado a lado de seu drama biográfico. Assim, uma vez reduzida aos objetos literários que a representam, o signo da fama póstuma não arredará a presença fantasmática de seu corpo jamais. A prática do voyeurismo não está voltada para dentro – como se dizia dos confessionalistas –, ao contrário, é uma curiosidade erótica pelo privado posicionada do lado de fora, no olhar ávido do público.

Os estudos biográficos aventaram que Sylvia Plath sofria de depressão e de transtorno ciclotímico do humor¹¹⁷, responsáveis imediatos pelo radical tratamento com eletroconvulsoterapia a que foi submetida no McLean Hospital¹¹⁸. O conhecimento público do referido diagnóstico, no entanto, não parece validar a natureza criativa da obra, pois às autópsias biográficas somaram-se leituras moralizantes, que agravaram uma equação já em si problemática: a de mãe, de mulher traída, da loucura e do suicídio que tem por amálgama a poesia¹¹⁹. Nesse

¹¹⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002. p. 21.

¹¹⁷ Ambas as doenças ainda não haviam sido naturalizadas pela medicina naquele tempo, sendo temidas e inaceitáveis pela sociedade porque o senso comum as relacionava diretamente à loucura. Nos dias de hoje, ao contrário, um diagnóstico de depressão não somente é popularizado nas clínicas como também é banalizado pela sociedade.

¹¹⁸ Curiosamente Sylvia Plath e Robert Lowell estiveram internados no mesmo hospital psiquiátrico, o MacLean, embora em épocas diferentes. Susanna Kaysen, que também foi internada lá, escreveu *Girl, interrupted* (*Moça, interrompida* na versão brasileira) outra obra passível cuja discussão teórica gira em torno da tensão entre ficção e realidade, por ser um romance que retrata seu internamento.

¹¹⁹ MENDONÇA, op. cit., p. 127.

sentido, a categoria confessional aparentemente foi usada como estratégia de marketing para a venda de Sylvia Plath como objeto de consumo. É por isso que a escritora "converteu-se num daqueles casos de culto póstumo, em que a obra só conquista o direito de atenção graças ao último gesto trágico do autor"¹²⁰, no qual a especulação dos fatos anteriores à morte e a espetacularização de seu fim trágico contribuem decisivamente para que os textos sejam lidos como o caminho da auto-aniquilação.

Dado tal contexto, ao invés de ceder às desmesuras de um gênero ou categoria confessionalista, por que não avaliar a literatura de Sylvia Plath sob o ponto de vista de um tom confessional, que nada tem a ver com uma verdade confessa, mas com um artifício literário? O expediente proposto soa mais adequado quando se leva em conta que a estrutura da lírica moderna tem por princípio inculcar na voz lírica experiências artificiais e artífices que neutralizam o coração pessoal¹²¹. Sylvia Plath, ao declarar não ser afeita ao “grito do coração”, poderia ser alinhada sob a mesma bandeira de poetas da modernidade como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, por exemplo, que fizeram emergir no texto poético um eu artificial, perfeitamente separado do sujeito empírico. Assim, devolvendo ao texto a capacidade para comunicar-se como fingimento – estratégia puramente discursiva – o artefato poético poderia revelar muito mais que uma face biográfica, e, sim a complexidade dos jogos de duplos, de identidades simuladas e de construções simbólicas¹²² da linguagem.

Uma amostragem do discurso poético de Sylvia Plath, extraída dos seus mais famosos poemas, pode exemplificar essa *práxis* criativa que se disfarça de outras faces e se veste de outros tecidos textuais. Os artifícios empregados demonstram por si mesmos que a poesia burla o confessional por meio de máscaras, *personae*¹²³, dando aos versos liberdade para performatizar diferentes

¹²⁰ FIORILLO, op. cit., p. 07.

¹²¹ Hugo Friedrich usou essa expressão ao se referir ao resultado poético de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 37

¹²² Palavras de Eneida Maria de Souza ao tratar de livros como *Em liberdade*, de Silviano Santiago e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. c. f. SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 119.

¹²³ No sentido original, *persona*, designava a máscara usada pelos atores para a caracterização da personagem, a projeção de voz e o disfarce de identidade. Esse último aspecto funcional impedia que fossem confundidos os atos e os pensamentos da personagem com os do próprio ator. Isso sugere que a fusão artista/arte só podia (e pode) gerar confusão e intercâmbio de papéis que não são reversíveis nem complementares.

superfícies de um eu. Uma das mais famosas “atuações” pode ser lida/assistida no poema *Lady Lazarus*:

I have done it again.
One year in every ten
I manage it -

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? -

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day.

Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me

And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.

What a million filaments.
The peanut-crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot -
The big strip tease.
Gentlemen, ladies

These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.
The first time it happened I was ten.
I was an accident.

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels like real.
I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.
It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical

Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

'A miracle!'
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing for my scars, there is a charge
For the hearing of my heart -
It really goes.

And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes.
So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash -
Your poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there -

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.¹²⁴

23-29 de outubro de 1962

¹²⁴ PLATH, *Poemas*, p. 60-64

Em virtude do uso da primeira pessoa e da semelhança com o histórico de tentativas de suicídio da escritora, diz-se que a personagem do poema é a própria Sylvia Plath. Nesse sentido, o poema foi tido como uma confissão dos “ensaios” para uma morte cometida a cada decênio. Lady Lazarus, a versão feminina da figura bíblica de Lázaro, não precisa da mesma compaixão solicitada para seu par lendário, porque é uma mulher que dispensa as forças exteriores – mágicas ou divinas – para retornar à vida. O ato da ressurreição soa prosaico, com ar de fato cotidiano, sujeito ao atraso e a uma pausa a mais (“They had to *call and call*”) no processo. Ainda assim, é uma mulher que ascende das cinzas, e, mesmo nocauteada pelo grande “milagre” do levante, está pronta para devorar os homens como se fosse ar. E além de requerer para si o drama da personagem bíblica e o processo renovador do animal grego, Lady Lazarus apropria-se da superstição ao comparar-se a um gato, esta entidade encantada que na cultura oriental possui nove vidas para viver/morrer. Talvez por isso essa *persona* furiosa prescindida de consideração, pois os diversos retornos à vida aterrorizam os inimigos dos dois lados (judeus/alemães, deus/diabo).

Lady Lazarus não parece ser o relato feito a respeito do que acontece nos bastidores da vida. É muito mais que as fofocas sobre a pressão de um *backstage* pessoal. O poema representa o drama de uma atriz que chama a atenção dos passantes para uma intervenção urbana, uma performance pública. Na terceira de uma série planejada, a morte é explorada com ironia ao ser aferida como espetáculo erótico: uma platéia se reúne ao redor do corpo suicida, comendo amendoins (“The peanut-crunching crowd”), para assistir ao *strip-tease* dos pés e das mãos enfaixados. O leitor, assim como o espectador da cena, cai na armadilha *voyeur*, e na vontade de saciar a curiosidade dos olhos, também se aglomera ao redor de um corpo, o do texto, pensando que Sylvia Plath despe a si mesma nos versos. Entretanto, para grande decepção da massa curiosa, o poema não é uma declaração pura e simplista do que a escritora reconheceria ter feito, mas um artefato imagético e imaginário com várias referências, completamente independente da realidade.

Além disso, o referido texto poderia ser tomado como a imagem mais representativa de um repertório que explora o fingimento via espetáculo. Sylvia Plath tinha o costume de sondar o meio literário a fim de escrever para suprir o mercado editorial dos temas em alta. Naquele tempo, os anos 1960, o voyeurismo da morte já

era bastante acentuado, sobretudo depois que a televisão enveredou pelo caminho das transmissões ao vivo, apresentando a um sem número de espectadores outra forma de intimidade com a destruição. Por esse viés, nasce a ironia: a morte não é apenas um *showbizz*, é uma forma de arte como outra qualquer (“Dying is an art/ Like everything else”). Contudo, a capacidade para fazê-la *parecer* infernal ou real, um tipo de vocação (“I guess you could say I’ve a call”), cabe apenas àqueles que exercem a profissão de ator/escritor. A força dessa arte, pois, nasce do princípio de teatralização: a pior tragédia é aquela inventada. A representação das mortes de *Lady Lazarus* só parece ganhar outro vigor porque o dado biográfico desabilita a máscara e apresenta uma matéria informe de real como rosto.

Uma leitura extrínseca desfaz a ilusão dramática e permite aos leitores e aos críticos estabelecer um paralelo inverossímil, visto que no mundo extralingüístico seria improvável uma encantatória vida/morte, o suicídio de cada decênio, a ressurreição das cinzas, como “confessa” a personagem do poema¹²⁵. Dos fatos que tirou da vida, ficaram apenas imagens universalizadas, “visões profundas, experiências míticas, rezas”¹²⁶ evocadas pela poeta-xamã Sylvia Plath no ritual de magia literária. Tendo como princípio criativo a universalização de experiências pessoais por meio da transmutação do contingente, do individual e do particular –, a autora amplificou os sentidos de uma imagem retirada da vida e deu a ela outro estatuto. Tal *poiesis* esquiva-se por completo de qualquer detalhe “convincentemente específico da ‘vida real’” se este não servir a um “propósito mais mítico e geral”¹²⁷. Assim, ao promover a alquimia da palavra, real e literário tornam-se uma só matéria, resultante de uma fusão com o imaginário.

A interpenetração dessas esferas permite inclusive que algumas imagens se repitam ao modo de um *leitmotiv* e façam parte da estrutura temática da obra poética. Assim, o duplo, ligado diretamente ao recurso da máscara por ser o Outro, pode ser encontrado nos espelhos, nas sombras, na imagem das águas e em toda sorte de recursos projetivos. O reflexo, da mesma forma que a *persona*, perfaz uma realidade ilusória: a de um duplo que é, ao mesmo tempo, o mesmo e o outro¹²⁸. O

¹²⁵ RATNER, op. cit., p. 341.

¹²⁶ RATNER, op. cit., p. 341.

¹²⁷ RATNER, op. cit., p. 342

¹²⁸ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988. p. 33

tecido textual nascido do espaço tensionado entre o verdadeiro e o ilusório pode ser visualizado, por exemplo, nos versos de *Mirror*:

I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful—
The eye of a little god, four-cornered.
Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long
I think it is a part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over.

Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.
Then she turns to those liars, the candles or the moon.
I see her back, and reflect it faithfully.
She rewards me with tears and an agitation of hands.
I am important to her. She comes and goes.
Each morning it is her face that replaces the darkness.
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish¹²⁹.

23 de outubro de 1961

A metáfora do espelho (eu = espelho) por si mesma renderia muito material analítico, incluindo a imagem de Narciso e suas implicações, contudo, é o tema da identidade entre a mulher e a poeta que será pinçado do montante. Estruturado em duas estrofes de nove versos, um espelhismo que “simboliza os nove meses de gestação”, o poema dá voz a um objeto personificado, o espelho. O eu-lírico que diz tudo ver (“whatever I see”), engolir com imediatez (“I swallow immediately”) e devolver ao mundo as coisas “devoradas” como são, exige para si a condição de ser verdadeiro e humano (“I am not cruel, only truthful”). O atributo, no entanto, esconde uma fina ironia no objeto em questão.

Ao transformar-se num lago (“Now I am a lake”), uma mulher se dobra sobre ele e procura a imagem que revele sua identidade (“Searching my reaches for what she really is”). Não é, contudo, o que encontra. Os refletores análogos espelho/água só dão a ver uma identidade dentro da diferença, porque o reflexo é uma ilusão do real, uma inversão do mundo¹³⁰. Partindo dessa noção, encontra-se nos versos de *Mirror* outro princípio da *poiesis* de Sylvia Plath: a mentira do simulacro. O reflexo,

¹²⁹ PLATH, *Poemas*, p. 26

¹³⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 394.

mesmo dizendo ser a coisa verdadeira, é falso, porque nas águas é uma mulher imperfeita e contrária que flutua na superfície. A outra, a que observa, acredita ser essa diferença sua identidade plena. Mas a mulher não faz mais que repor a escuridão de uma água pesada, feita do devaneio da morte, um espectro especular que invoca a destruição dos anos. Nela, uma jovem mulher se afoga para uma velha, dia após dia, levantar-se cada vez mais em direção à coisa refletida. Outros elementos colocam em relevo a questão da mentira (“Then she turns to those liars, the candles or the moon”): A lua, por não ter luz própria, apenas reflete a magnitude do sol. A vela, num mesmo sentido, é apenas um prolongamento artificial da luminosidade, não uma fonte, uma matriz. Ambos, também, representam uma promessa de regeneração – seja a do ciclo lunar, seja a da purificação pelo fogo – que o envelhecimento do corpo da mulher que se espelha não realiza. A importância do espelho, então, recai na capacidade de revelar um processo de mudança e da perda contínua da imagem, principalmente após a transmutação em espectro de água, que refrata e reverbera mais que reflete. Em resumo, o poema parece dizer que a representação é diferente da coisa representada.

Além do princípio do simulacro e do duplo, o aspecto teatral da mentira também está presente em outros textos, como na violência cáustica de *Lesbos*¹³¹:

Viciousness in the kitchen!
The potatoes hiss.
It is all Hollywood, windowless,
The fluorescent light wincing on and off like a terrible migraine,
Coy paper strips for doors —
Stage curtains, a widow's frizz.
And I, love, am a pathological liar,
And my child—look at her, face down on the floor,
Little unstrung puppet, kicking to disappear—
Why she is schizophrenic,
Her face red and white, a panic,
You have stuck her kittens outside your window
In a sort of cement well
Where they crap and puke and cry and she can't hear.
You say you can't stand her,
The bastard's a girl.
You who have blown your tubes like a bad radio
Clear of voices and history, the staticky
Noise of the new.
You say I should drown the kittens. Their smell!
You say I should drown my girl.
She'll cut her throat at ten if she's mad at two.
The baby smiles, fat snail,
From the polished lozenges of orange linoleum.

¹³¹ Publicado apenas no volume *Collected poems* embora fizesse parte do projeto original de *Ariel*.

You could eat him. He's a boy.
You say your husband is just no good to you.
His Jew-Mama guards his sweet sex like a pearl.
You have one baby, I have two.
I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair.
I should wear tiger pants, I should have an affair.
We should meet in another life, we should meet in air,
Me and you.

Meanwhile there's a stink of fat and baby crap.
I'm doped and thick from my last sleeping pill.
The smog of cooking, the smog of hell
Floats our heads, two venomous opposites,
Our bones, our hair.
I call you Orphan, orphan. You are ill.
The sun gives you ulcers, the wind gives you T.B.
Once you were beautiful.
In New York, in Hollywood, the men said: 'Through ?
Gee baby, you are rare.'
You acted, acted, acted for the thrill.
The impotent husband slumps out for a coffee.
I try to keep him in,
An old pole for the lightning,
The acid baths, the skyfuls off of you.
He lumps it down the plastic cobbled hill,
Flogged trolley. The sparks are blue.
The blue sparks spill,
Splitting like quartz into a million bits.

O jewel! O valuable!
That night the moon
Dragged its blood bag, sick
Animal
Up over the harbor lights.
And then grew normal,
Hard and apart and white.
The scale-sheen on the sand scared me to death.
We kept picking up handfuls, loving it,
Working it like dough, a mulatto body,
The silk grits.
A dog picked up your doggy husband. He went on.

Now I am silent, hate
Up to my neck,
Thick, thick.
I do not speak.
I am packing the hard potatoes like good clothes,
I am packing the babies,
I am packing the sick cats.
O vase of acid,
It is love you are full of. You know who you hate.
He is hugging his ball and chain down by the gate
That opens to the sea
Where it drives in, white and black,
Then spews it back.
Every day you fill him with soul-stuff, like a pitcher.
You are so exhausted.
Your voice my ear-ring,
Flapping and sucking, blood-loving bat.
That is that. That is that.

You peer from the door,
Sad hag. 'Every woman's a whore.
I can't communicate.'

I see your cute decor
Close on you like the fist of a baby
Or an anemone, that sea
Sweetheart, that kleptomaniac.
I am still raw.
I say I may be back.
You know what lies are for.
Even in your Zen heaven we shan't meet¹³².

18 de outubro de 1962

Nesse poema, a vida é vista como uma grande Hollywood, porque não há telas ou janelas que delimitem o espaço do espectador e o da atuação. As cortinas de teatro constituem o aparato sinalizador da condição dramática da própria realidade, na qual as coisas estão a serviço da ilusão e as pessoas, de performances interativas. Sylvia Plath não sugere uma supressão completa do corte real/representação e, sim, uma série de excessos na performance que poderiam romper tal fronteira, seja na caricaturização impiedosa dos atores em ação ("pathological liar", "schizophrenic", "bastard girl", "jew-mama", "orphan", "impotent husband", "doggy husband", "sad hag", "kleptomaniac"), seja nas possibilidades sugeridas por eles ("You say I should drown the kittens. Their Smell!/ You say I should drown my girl/ She'll cut her throat at ten if she's mad at two", "The baby smiles, fat snail [...]/ You could eat him. He's a boy", "I should wear tiger pants, I should have na affair"), seja nas conseqüências da atuação ("You say your husband is just no good for you/ His Jew-Mama guards his sweet sex like a pearl", "I'm doped and thick from my last sleeping pill", "You are ill. / The sun gives you ulcers, the wind gives you T.B." "Once you were beautiful./In New York, in Hollywood, the men Said: 'Through?/ Gee baby, you are rare'. You acted, acted, acted for the thrill", "A dog picked up your doggy husband. He went on". "Every woman's a whore./ I can't communicate", "Even in your Zen heaven we shan't meet").

Os diferentes textos sociais propoem identidades enganosas a fim de satisfazer o desejo de outros atores mediante a atuação de um papel. Nesse sentido, o eu-poético, uma mentirosa patológica, esquadrinha a mentira ao modo de um sintoma compulsivo. A doença é a mesma que ataca, metaforicamente, a própria escritora. Assim, o penúltimo verso do poema alimenta uma última provocação para

¹³² PLATH, *Poemas*, p. 42-47.

depois da fúria – "You know what lies are for". O leitor, sem prestar muita atenção, deixa de perceber que as mentiras se prestam apenas para enganar o "real" ao produzir outras realidades. Ele é ludibriado, por exemplo, pela sedução de uma *performer*, pelo artifício da máscara, pelo contato com um duplo. A "conficção" da matéria do mundo está feita; a escritora, rindo da platéia.

Assim, embora um conjunto de fatores possa ter gerado relações ambíguas entre texto e vida, o próprio material ficcional dá mostras de que o que está representado no papel é outra identidade, dissimulada, irrealizada no real e plenamente realizada no espaço textual. O movimento crítico que faz passar por homólogos o texto social e o texto literário invariavelmente desempenha um exercício de hermenêutica romântica¹³³, já que através da reconstrução do mundo mental e social de um escritor a partir de sua biografia, acredita ser possível recuperar/determinar a intenção dos textos produzidos. Não só é de pouca relevância o conhecimento das suposições ideológicas, das convenções simbólicas, da vida social e da psicologia do autor para a compreensão de um dado texto, como estes mesmos elementos não podem estabelecer uma relação causal ou determinante entre *contexto* e *texto*.

Enquanto produto de um sistema lingüístico instável, aberto e protéico, o texto literário tem sua autoridade significativa vinculada a uma relação de dependência com outros textos que, por sua vez, também dependem de outros textos. Dessa forma, o autor está ausente do processo de significação, visto que ao utilizar a linguagem escrita, tem sua presença postergada pelas propriedades do próprio sistema linguístico. Ademais, a audiência é desconhecida e o texto vomita múltiplas significações, conotações e implicações¹³⁴ do papel para os olhos do leitor. Apagar a figura do autor e não sobrescrever o texto social no texto literário parece ser a metodologia mais acertada para o estudo da literatura, ao contrário das propostas de resgate das intenções do autor, de localização de supostas audiências (e destinatários) e da consideração do texto literário como reflexo do texto social. Talvez a maior inadequação dessa linha biográfica seja considerar a linguagem o reflexo e/ou expressão *da* realidade, quando, na verdade, constitui e articula *uma* realidade distinta. Antes de tomar o texto literário como resposta/conseqüência de

¹³³ HARLAM, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. (orgs.). *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Unicamp, 2000. p. 20-21.

¹³⁴ HARLAM, op. cit., p. 22.

fatores ambientais, portanto, é preciso considerá-lo como produto e consequência de outros textos escritos antes dele.

Se a literatura de Sylvia Plath fosse apenas confessional, no sentido de uma arte terapêutica, condicionada a uma tensão emotiva e a uma intenção inscrita nas linhas e entrelinhas, seu significado teria se esgotado ao longo do tempo, fixando seu interesse apenas para a literatura americana dos anos 1960. No entanto, tal situação não procede e a produção literária da escritora permanece significativa e significativa porque os textos eclipsaram e transcenderam as intenções da autora¹³⁵, no sentido espacial (intertextual) e no sentido temporal (valoração), tornando-se canônicos e obrigatórios nos estudos da literatura de língua inglesa. Liberado da referência autoral e da intenção autoral, o texto torna-se um lugar de plurissignificação operante em eixos espaciais – o deslocamento de significados por intertextualidade e intratextualidade – e em eixos temporais – a valoração do texto conforme a época. As críticas que foram realizadas anteriormente não podem ser descartadas, uma vez que “as interpretações através das quais [um texto] chegou a nós”, constituem a “realidade histórica do seu ser”¹³⁶, outros argumentos podem ser apresentados com o intuito de elaborar diferentes saídas de leitura. A análise do manuscrito original de *Ariel*, então, só poderia ser feita a partir dessa narrativa subversiva de Hughes para que o desmonte da inexistente máquina do confessional fosse possível.

1.3 O relato de Alvarez e o Jogo do Destino

Uma espécie de segunda vida, notória, começou para Sylvia Plath na manhã de 11 de fevereiro de 1963, quando, após ter depositado duas xícaras de leite na cabeceira dos filhos Frieda e Nicholas, ela vedou a porta da cozinha e abriu o gás.

Marília Pacheco Fiorillo

Há uma parte da história trágica de Sylvia Plath que é construída com base na ordenação das edições póstumas de seus livros. O modo como está disposta a ficção parece inventar o único caminho de leitura possível: o biográfico. No passeio

¹³⁵ HARLAM, op. cit., p. 23.

¹³⁶ HARLAM, op. cit., p. 27.

por essa pavimentação, o leitor observa a paisagem e crê na informação fantástica do guia turístico: a escritora assinou o pacto fáustico da fama ao invocar a morte textual e corporalmente. A representação da morte contida em *Ariel* seria como a profecia que, de tanto ser repetida, se fortalece como realidade, fazendo o modelo se confundir com o real e mesmo apagá-lo. Por essa via, a literatura passaria para além da ordem do simulacro quando o referente – o sujeito – é reduzido aos objetos que o representam, fazendo-o esvaziar seu sentido para constituir-se apenas como um signo que não tem qualquer relação com a realidade¹³⁷. Como não há lugar no mundo para a co-existência do real e de seu duplo, um deles precisa ser sacrificado para o outro existir¹³⁸: sacrifica-se o autor para que o texto viva em seu lugar. Enquanto havia um princípio utópico de equivalência que regia a representação e a coisa representada, era possível identificar um referente real. Mas quando este é exterminado, a simulação, que é a negação radical do signo como valor, envolve todo o edifício da representação como simulacro¹³⁹. A literatura “mortífera” de Sylvia Plath assumiria tal condição não apenas porque se faz anunciadora da morte, mas porque o corpo morto engloba a máquina literária, essa máquina de simulação, e torna a maquinaria corpórea e literária no simulacro perfeito da realidade, no texto como profecia. O suicídio, nesse entremeio, é fortalecido como a grande jogada de marketing do demônio que deflagra a fama literária.

A notoriedade de Sylvia Plath parece repousar na necessidade das pessoas de consumir histórias de catástrofes individuais ou coletivas, sobretudo de trajetórias de vida marcadas dubiamente pelos signos do sucesso e do fracasso. As edições póstumas podem apelar para esse nicho de consumo, mas a plenitude do desejo apenas é alcançada com a narrativa dos últimos dias de sua vida. Nela, o trajeto magnético – a única linha possível – em direção à morte é parcialmente refutado por outra narrativa, na qual a própria vida é ficcionalizada no Teatro do Destino. O relato memorialista de Alvarez relativiza a certeza absoluta da autodestruição quando coloca a vida da escritora à mercê de uma sorte que lhe é exterior, ordenada pelos desígnios de uma vontade impessoal e objetiva, por uma alteridade divina. Nesse jogo com o desejo, a minoria contenta-se em saber da morte pela morte. A grande

¹³⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991. p.13

¹³⁸ BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 73

¹³⁹ BAUDRILLARD, *Simulacros e simulação*, p. 13

maioria, ao contrário, necessita a visão da *via crucis* do corpo, dos mínimos detalhes do sofrimento, do percurso completo e espetacular da aniquilação. Essa litania da destruição estimula uma zona erógena da mente, fazendo da morte uma forma de pornografia que satisfaz pulsões libidinosas e primitivas da consciência. Alvarez supre tal desejo que, no fundo, não é um interesse factual pela morte em si, mas um prazer mórbido do leitor em conhecer quais as ações e quais os atores que levam um sujeito à condição de morto. É preciso que estejam presentes a força do destino ou a da “sucessão necessária e fatal das coisas”¹⁴⁰ – representadas exemplarmente pelo acaso e pelo acidental –, para que se tenha a impressão de que o jogador não está sozinho no Tabuleiro da Vida.

As catástrofes nos colocam diante de um problema existencial: o medo da solidão da criatura. Se um acidente de grandes proporções acontece, quase ninguém se arrisca a perguntar onde estava a Justiça, a Verdade e o Amor de Deus. Já que o irromper da tragédia não foi impedido por nada nem por ninguém, isso significaria que, de algum modo, os sujeitos estão órfãos de uma onipresença protetora do Criador, e desamparados no mistério do Universo. Entretanto, se algum mecanismo ou arquitetura rigorosa é revelado na trama catastrófica – ainda que à força, para sugerir que há um sentido de funcionamento invisível e desconhecido para as coisas – o coração se amansa ao aceitar um papel pré-definido de vida e de morte¹⁴¹. A extração das causas que fazem irromper o anômalo alivia misteriosamente os indivíduos porque se as coisas ao redor revelam uma presença obstinada da sorte, isso “testemunha que nos tornamos um abscesso de fixação, que alguém ‘lá em cima’ se interessa por nós”¹⁴². O que representa quase um retorno “ao tempo em que os poderes celestes e infernais brigavam pela nossa alma”¹⁴³, determinando a sorte de nossos dias. A narrativa da catástrofe, ao conferir ao acontecimento um suporte mítico/místico, tem a capacidade de liberar no leitor um *pathos* demasiado intenso, visto que as pulsões de vida e de morte inspiram as mais violentas paixões no inconsciente humano. A experiência primeira da solidão não desaparece totalmente por meio de uma narrativa linear e causal, mas permanece obliterada, recalcada no aparato discursivo.

¹⁴⁰ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 81.

¹⁴¹ BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001. p. 73.

¹⁴² BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 91.

¹⁴³ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 91.

As histórias de catástrofes coletivas invariavelmente tocam em tais questões, desfrutando de uma mobilidade de análise temporal dos fatos – retrospectiva e prospectiva –, que permite definir os papéis das vítimas e dos heróis. Paralelamente às informações a respeito do incidente, abundam na mídia relatos dos que sobreviveram e sobre os que morreram na interconexão de fatores insólitos¹⁴⁴. Todos eles parecem querer dizer que a fatalidade da vida se dá por uma “bondade efetiva das coincidências”¹⁴⁵ ou por um pré-determinado encadeamento das causas. Entre o desastre coletivo e o individual há muitas semelhanças, excetuando o fato de que as narrativas sobre um sujeito em particular soam mais assombrosas por se aprofundarem em pormenores pessoais e não se perderem na multiplicidade dispersiva do coletivo. Nessa voracidade simbólica pela morte, o leitor não se vê obrigado a refletir sobre o sentido da vida, pelo contrário, resigna-se a consumir o destino do outro para que não pense no seu próprio. Uma das razões para a popularidade do gênero biográfico.

Porque está construída por meio de uma narrativa linear e heróica, a representação desse jogo de poderes do Destino possui um caráter de artifício mágico. Aliás, o território da morte, que é o mesmo do absoluto, é “apenas um dos lugares em que se estabelece uma nova ligação entre o arcaísmo (a magia) e a subjetividade moderna”¹⁴⁶, sobretudo ao incidir diretamente num espaço de fronteiras problemático e de transmutação contínua como é o da literatura. Tal ligação encontra maior estímulo quando determinada poética parece se aproximar do encantamento, da invocação, do primitivo. Em conseqüência, as representações biográficas de Sylvia Plath oferecem ao leitor uma gama diversificada de mitos, dentre os quais estão o da origem, o do sacrifício, o do desaparecimento, o da perpetuidade. Por ser convocada a participar de um gênero confessional, a literatura de Sylvia Plath assume uma espécie de dimensão religiosa que ligeiramente atrofia o estético ao erguê-la sob o fundamento da arte ritual – de duplicação pela imagem, conjuração e caça ao objeto-morte. As impressões de Alvarez, contidas no prólogo de *O Deus Selvagem*, sancionam essa dimensão e reforçam o percurso implícito de *Ariel*:

¹⁴⁴ Recentemente um livro que trata sobre os aspectos psicológicos dos sobreviventes virou *best-seller* mundial. Cf. RIPLEY, Amanda. *Impensável – como e por que as pessoas sobrevivem a desastres*. Tradução de Helena Londres. São Paulo: Globo, 2008.

¹⁴⁵ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 85

¹⁴⁶ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Necrose*. vol. 2. Tradução de Agenor Soares Santos. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 115.

Tomamos um vinho e, como sempre, ela leu alguns poemas para mim. Um deles era *Death & Co.* Dessa vez não havia como não entender o sentido. Das outras vezes que ela escrevera sobre a morte, era sempre como algo a que ela tivesse sobrevivido, talvez até superado (...) Agora, porém, como se a poesia de fato fosse uma forma de magia negra, eis que a figura que ela tanto invocara, só para em seguida despachar triunfante, ergue-se diante dela rançosa, inequívoca, inegável. (...)

Eu não sabia o que dizer. Os poemas anteriores sempre haviam insistido, cada um a seu modo, que ela não queria a ajuda de ninguém – muito embora de repente me ocorresse que a maneira como insistiam talvez fosse na verdade uma forma de dar a entender que uma ajuda poderia ser bem-vinda, se alguém estivesse disposto a fazer o esforço necessário. Agora, porém, ela estava fora do alcance de quem quer que fosse. No início, evocara esses terrores em parte na esperança de exorcizá-los e em parte para demonstrar sua onipotência e invulnerabilidade. Agora estava confinada junto com eles e sabia que não tinha defesa.

Lembro de ter criticado futilmente o verso ‘O nu/Azinhavre do condor’ [The nude/ Verdegri of the condor]. Disse que era exagerado, mórbido. ‘Ao contrário’, ela retrucou, ‘é exatamente assim que são as pernas de um condor’. Ela tinha razão, é claro. Eu só estava tentando, de alguma forma completamente inútil, diminuir a tensão daquele momento e fazer com que ela esquecesse por alguns instantes seus terrores íntimos – como se isso pudesse ser feito com argumentos e crítica literária! Ela deve ter achado que eu estava sendo um idiota insensível. E estava mesmo. Mas agir de outra forma teria significado aceitar responsabilidades que eu não queria e não podia assumir, tendo minha própria depressão para enfrentar. Quando saí, por volta das oito horas, para ir jantar em casa de meus amigos, sabia que a decepçãna de forma definitiva e imperdoável. E eu sabia que ela sabia. Nunca mais a vi viva¹⁴⁷.

Para o crítico britânico, o exercício da escrita não goza plenamente de uma função terapêutica, porque não livra o escritor de imediato das fantasias expressas no texto, pelo contrário, permite que o material trazido à tona permaneça tão prontamente disponível que se pode reexperienciá-lo¹⁴⁸. E mais: os poemas poderiam corporificar a morte interior¹⁴⁹, ou mesmo levar o escritor a adquirir poder sobre o objeto-morte com sua duplicação no discurso. Como o duplo literário e o original vivo não podem existir num tempo sincrônico, o universo exige o desaparecimento do real ou da cópia. Assim, o representado cumprirá a função ritual de sua arte ao entregar-se ao sacrifício: o corpo da escritora é oferecido em troca da tranqüilidade e da vida do duplo, o objeto-corpo textual.

Além de fazer a poesia figurar como procedimento dúbio de esconjuro e invocação de forças negativas, o crítico imprime à cena uma aura crítica na qual uma outra ação/reação de sua parte poderia ter contribuído para a história ter outro rumo. A impossibilidade violenta de reparar um dano permanente – a decepção de Sylvia Plath quanto a recepção de seus poemas – parece ser a única forma lógica de se observar o fato, o único sentido seguro que um olhar retrospectivo pode

¹⁴⁷ ALVAREZ, op. cit., p. 43-45.

¹⁴⁸ ALVAREZ, op. cit., p. 50.

¹⁴⁹ ALVAREZ, op. cit., p. 50.

oferecer. Não importa qual seja a magnitude de um fato, as causas e as conseqüências só encontram condições de entendimento, mesmo ilusórias, ao serem observadas *a posteriori*. Por essa via, o diagnóstico do tormento interior de Sylvia Plath a partir de seus poemas constitui algo que a tragédia final legitima e arremata, fechando escritora e escrito no simulacro da literatura-limítrofe.

Reforçando o mito do último cenário de vida, o mais melancólico, Alvarez descreve a pobreza de vivacidade do espaço, do tempo e da protagonista do relato:

Na véspera de Natal, em 1962, Sylvia telefonou-me. (...)

Sylvia parecia diferente. O cabelo, que normalmente usava preso num apertado coque de professora primária, estava solto. Caía direto até a altura da cintura como uma tenda, conferindo a seu rosto pálido e suas feições ossudas um ar curiosamente desolado e embevecido, como o de uma sacerdotisa esvaziada pelos ritos do seu culto (...), seu cabelo exalava um cheiro forte, acre como o de um animal. As crianças já estavam na cama, no andar de cima, e o apartamento estava em silêncio. Acabara de ser pintado, e era branco e frio. Ainda não havia, que eu me lembre, cortinas nas janelas, e a noite fria fazia pressão contra as janelas. (...) [O apartamento] Era bonito, a seu modo singelo e desguarnecido, mas frio, muito frio, e os retalhos franzinos de decoração natalina deixavam-no com um ar ainda mais abandonado, cada um deles parecendo repetir que ela e as crianças passariam o Natal sozinhas. Para os infelizes, o Natal é sempre uma época difícil: a terrível falsa alegria que nos atinge por todos os lados, urrando vivas à boa vontade, à paz e à diversão familiar, torna a solidão e a depressão particularmente insuportáveis. Eu nunca tinha visto Sylvia tão tensa¹⁵⁰.

Neste excerto, Sylvia Plath é evocada em três ordens diferentes de identidade – a mãe, a sacerdotisa e o animal. A primeira figura é solitária, infeliz, tensa. A segunda, inteiramente oca, extinguindo suas últimas forças no culto à Musa inspiradora e na preparação do auto-sacrifício. A terceira, o resultado embrutecido de quem se rebaixou a um código selvagem de desrespeito às abluções básicas do meio social. O tempo da personagem é o da celebração cristã – o tempo natalino – no qual a fratura na unidade familiar desestrutura a aura de positividade e amor que a festa deveria evocar. Os sentimentos de ausência e desolação estariam simbolicamente repetidos na economia dos enfeites para a festividade, uma pobreza intencional de quem espera mais a compaixão dos homens que o calor de um ambiente humano. O fim recente do casamento, assim, espalharia sobre todas as coisas os reflexos de uma ruína interior. Vigora na descrição o estatuto da vítima, pois o heroísmo dos sucessos acadêmicos e do bem-sucedido magistério desaparece diante da devastadora energia da paixão ofendida. Partindo deste princípio, a recente mudança para um novo apartamento, a falta de um emprego fixo

¹⁵⁰ ALVAREZ, op. cit., p. 43

e a preocupação com o sustento de duas crianças não figuram como as prováveis causas da pobreza decorativa para a natividade. A responsabilidade inteira reclinou-se sobre uma espécie de estupor dolorido que paralisa as forças, mesmo aquelas que haviam lutado contra a depressão. Ademais, sem considerar de modo explícito, o texto parece querer dizer que Ted Hughes é um dos responsáveis, senão o principal deles, pelo auto-extermínio da poeta. E antes que fosse considerado um dos outros culpados na história, Alvarez reveste-se do papel de vítima, ao definir-se como alguém igualmente desorientado na senda da depressão.

Transpondo a perspectiva de um espaço micro – o apartamento – para o espaço macro – a cidade de Londres –, o relato esmiúça a influência das forças hostis da natureza sobre a metrópole e o modo como podem ter agido sobre os ânimos da escritora:

Foi um inverno terrível; o pior, disseram, em cento e cinquenta anos. A neve começou a cair logo depois do Natal e não parou mais. Quando chegou o ano Novo o país inteiro parou. Os trens congelavam nos trilhos, os caminhos abandonados congelavam nas estradas. (...) Os canos de água tinham gelo (...) Faltava gás, e o assado de domingo ficava cru. Faltava luz – comprar velas, obviamente, era impossível. Faltava calma, e os casamentos desmoronavam. Faltava, enfim, ânimo para continuar vivendo. Parecia que o frio nunca chegaria ao fim. Um inferno¹⁵¹.

Alvarez parece querer repetir os signos da falta de Sylvia Plath com a visão panorâmica do caos da cidade. O crítico dramatiza de tal maneira a agressividade e a duração daquele inverno de 1963 que o faz responder pela ruína das relações matrimoniais e pelos sentimentos suicidas da civilização. Quase como um modo de dizer que não haveria outro caminho a seguir senão o que fora empreendido pela escritora: matar-se. Pouco mais adiante, revigorando seu parecer quanto a relação causal entre literatura e biografia, afirma ter ouvido do “editor literário de um dos principais semanários”¹⁵² uma opinião semelhante quanto aos poemas representarem a confissão de um estado de desequilíbrio. Os textos enviados para o periódico haviam sido recusados e enviados de volta à remetente por serem “estranhos” e “radicais demais” em seu estilo¹⁵³. Todavia, os títulos desses poemas sequer são citados, o que atíça a curiosidade e planta uma dúvida: Alvarez não estaria projetando suas próprias conclusões em um frágil e anônimo álibi? E se não

¹⁵¹ ALVAREZ, op. cit., p. 45

¹⁵² ALVAREZ, op. cit., p.46.

¹⁵³ ALVAREZ, op. cit., p. 46.

fosse esse o caso, seria possível identificar seguramente os traços de melancolia de um autor no discurso sem conhecer sua biografia? O crítico aposta que a ficção da escritora não mantém relações opostas ou mesmo intermediárias com seu temperamento, e, sim, um vínculo direto entre a escrita e a paisagem interior¹⁵⁴. Em consequência, no relato se evocam os espaços externos – o micro e o macro – e seus influxos sobre a personalidade de Sylvia Plath, pois, conseqüentemente, esses elementos perturbariam a fruição da obra ficcional.

Após esse destaque dado a ambiência, o discurso memorialístico de Alvarez abandona o ponto de vista de um narrador que testemunha os fatos, adquirindo uma posição onisciente:

O médico de Sylvia, um homem sensível e sobrecarregado de trabalho também achava [que ela precisava de ajuda]. Receitou-lhe sedativos e indicou um psicoterapeuta. Já tendo sido vítima da psiquiatria americana uma vez, Sylvia hesitou algum tempo antes de escrever a carta solicitando uma consulta. No entanto, sua depressão não diminuiu, e ela acabou mandando a carta. Mas foi inútil. Uma das cartas se extraviou, ou a de Sylvia ou a do próprio terapeuta marcando a consulta; aparentemente, o carteiro entregou no endereço errado. A resposta do terapeuta chegou à casa de Sylvia um ou dois dias depois de ela ter morrido. Esse foi apenas um dos vários elos na cadeia de acidentes, coincidências e enganos que culminaram em sua morte¹⁵⁵.

Nesse trecho, o relato penetra definitivamente no mundo das forças invisíveis do Jogo da Vida. A correspondência enviada por Sylvia Plath ao médico, um dos possíveis agentes de salvação da trama, teria sido desviada para um caminho paralelo, com o intuito de se investir do atraso necessário para o cumprimento de um desígnio secreto. Ao chegar ao destinatário correto, depois da fatalidade já ter se dado, a carta parece estampar o gozo irônico de algo implacável do qual não seria possível se desenredar. Sobretudo porque constitui o elemento final da sequência de acidentes que provocou a morte da escritora. Apesar dessa presença esquemática de regras do destino, o relato oscila entre o que seria um ato deliberado e um fim pré-definido:

¹⁵⁴ William Beckford, em 1780, escreveu um texto paródico sobre as biografias de artistas no qual ataca ironicamente as convenções que as estruturam: identificação do artista com a natureza que o circunda, o mito do talento manifesto na infância e o futuro destino, o vínculo entre o caráter do artista e os temas de suas obras. Por meio de provocações ao leitor, Beckford torna evidente a improdutividade dos dados biográficos na explicação do caráter e do sentido de determinada obra. Cf. BECKFORD, William. *Memórias biográficas de pintores extraordinários*. Tradução de Paulo Mugayar Kühn. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

¹⁵⁵ ALVAREZ, op. cit., p. 46.

Tenho certeza, pelo que sei a respeito dos fatos, que dessa vez ela não tinha intenção de morrer. Sua tentativa de suicídio dez anos antes foi, sob todos os aspectos, tragicamente séria. Sylvia camuflara cuidadosamente o roubo dos soníferos, deixando um bilhete enganoso para encobrir seus passos, e se escondera no canto mais escuro e abandonado de um porão, rearrumando atrás de si os pedaços de lenha velha que tirara do lugar, e se enterrando como um esqueleto no armário. Depois engoliu um frasco de cinquenta comprimidos para dormir. Foi encontrada tarde e por acidente, e só sobreviveu por um milagre. (...) Tinha, portanto, aprendido da forma mais dura possível as dificuldades de ter êxito numa tentativa de suicídio; aprendera que o desespero tem de ser contrabalanceado com uma atenção quase obsessiva aos detalhes e à dissimulação. Levando-se isso em conta, Sylvia parecia, em sua última tentativa, estar tomando todo o cuidado para não ter êxito. Só que desta vez tudo conspirava para destruí-la¹⁵⁶.

Por essa via, Alvarez transfere a irresponsabilidade humana da morte à responsabilidade divina. E quando o sujeito não responde por suas ações diante do destino, ele assemelha-se a uma criança, “um brinquedo nas mãos de forças infinitamente superiores”¹⁵⁷. Mesmo que a primeira tentativa de suicídio tenha sido planejada em detalhes – do apagamento dos vestígios ao embaralhamento das direções –, o corpo oculto é revelado pelo milagre. A outra tentativa, sem indícios de dissimulação, entretanto, é aquela pela qual irá padecer, justo porque é sua hora marcada, o momento lúdico do destino. Ao modo de uma troça, os dispositivos dos quais lançou mão para impedir que o intento tivesse sucesso falharam. Assim, na noite anterior ao suicídio, a de 10 de fevereiro, um limite interno foi alcançado em um somatório debilitante: “mal-estar, solidão, depressão e frio, combinados às exigências de duas crianças pequenas”¹⁵⁸. Na manhã seguinte, às nove horas, chegaria a moça contratada para ajudar nos cuidados da casa e dos filhos. “Só Deus sabe que espécie de noite insone ela passou, ou se chegou a escrever alguma coisa”, escreve Alvarez, arrematando que um dos seus últimos poemas escritos, *Edge*, seria o prelúdio do ato que estava prestes a cometer¹⁵⁹. O crítico ainda pontua que Sylvia Plath, mesmo que tratasse de forma literária a própria morte, continuava sendo uma artista que, infelizmente, “deve ter aceitado a lógica da vida que vinha levando e se reconciliou com as terríveis necessidades implícitas”¹⁶⁰. Com tal conclusão, oferece ao leitor o clímax de suas memórias, o acontecimento de 11 de fevereiro:

¹⁵⁶ ALVAREZ, op. cit., p. 46-47.

¹⁵⁷ TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 227.

¹⁵⁸ ALVAREZ, op. cit., p. 47.

¹⁵⁹ ALVAREZ, op. cit., p. 47.

¹⁶⁰ ALVAREZ, op. cit., p. 48.

Por volta das seis da manhã, Sylvia foi até o quarto das crianças e deixou um prato de pão com manteiga e duas canecas de leite, para o caso de elas acordarem com fome antes que a moça australiana chegasse. Em seguida, voltou para a cozinha, vedou a porta e a janela com toalhas o melhor que pôde, abriu o forno, deitou a cabeça dentro dele e ligou o gás.

A moça australiana chegou pontualmente às nove da manhã. Tocou a campainha e bateu na porta inúmeras vezes, mas ninguém respondeu. Decidiu, então, sair em busca de um telefone público pra ligar para a agência e verificar se estava com o endereço certo. O nome de Sylvia, aliás, não estava afixado em nenhuma das campainhas do porteiro eletrônico. Se tudo tivesse normal, o vizinho de baixo já estaria acordado àquela hora; mesmo que tivesse perdido a hora e ainda estivesse dormindo, o barulho que a moça fez batendo na porta certamente o teria despertado. Mas o que acontece é que o vizinho era muito surdo, e tinha dormido sem o aparelho de surdez. Mais ainda, seu quarto ficava exatamente embaixo da cozinha de Sylvia. O gás escapara para o andar de baixo e deixara o vizinho completamente nocauteado. Por isso ele continuou dormindo mesmo com todo o barulho. A moça voltou e tentou novamente, sem resultado. Mais uma vez foi até o telefone para perguntar à agência o que fazer; eles a mandaram tentar de novo. A essa altura já eram quase onze horas. Desta vez teve sorte: um grupo de operários chegara para trabalhar na casa congelada e a deixaram entrar. Quando ela bateu na porta do apartamento de Sylvia ninguém respondeu, e o cheiro de gás era insuportável. Os operários arrombaram a porta e encontraram Sylvia estirada no chão da cozinha. Ainda estava quente. Deixara um bilhete que dizia: ‘Por favor, liguem para o dr. ...’, informando o telefone do médico. Mas era tarde demais.

Se as coisas tivessem acontecido como deveriam – se o gás não tivesse anestesiado o vizinho de baixo, impedido que ele abrisse a porta da frente para a moça australiana –, não há dúvida de que Sylvia teria sido salva. E eu acho que ela queria ter sido salva; por que outra razão deixaria o número do telefone de seu médico? Dessa vez, ao contrário de dez anos antes, ela tinha coisas demais prendendo-a à vida. Acima de tudo, tinha os filhos: Sylvia era uma mãe apaixonada demais para querer perdê-los ou para desejar que eles a perdessem. Havia também o extraordinário poder de criação que agora sabia, sem a menor sombra de dúvida, possuir: os poemas brotavam diária, espontânea e infalivelmente, e ela estava outra vez trabalhando num romance com relação ao qual, finalmente, não tinha reservas.¹⁶¹

Nas palavras do crítico britânico, a poeta pretendia apenas enviar um pedido grave de socorro por meio do corpo-mensagem e, por isso, havia tomado vários cuidados para que não obtivesse êxito no intento. Contudo, uma série de acidentes fez com que o ato fosse concluído. A narrativa biográfica claramente se aproxima das estruturas míticas, porque uma viravolta das ações em sentido contrário, motivada por uma conspiração silenciosa das coisas, faz com que o arranjo das causas leve a uma conseqüência aparentemente predestinada. E é exatamente a probabilidade de que está em operação no mundo uma “forma esférica do destino”¹⁶² ou um princípio fatal que decididamente enfeitiça o leitor. Sem contar que o suicídio com gás é vocalizado por um tipo de gemido da tragédia terra a terra, que se liga não somente ao acaso e às circunstâncias, mas ao destino e à fatalidade¹⁶³.

¹⁶¹ ALVAREZ, op. cit., p. 48-49

¹⁶² BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007. p. 65.

¹⁶³ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. vol. 1. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 116.

Para revelar-se como um “efeito de vertigem”¹⁶⁴ no espectador, a catástrofe necessita estar assentada no irracional e ser habilitada como acontecimento. Visto que tais são os princípios constitutivos da narrativa de Alvarez, a predestinação precisa ser revelada como “hipersensibilidade às condições finais” ou o “fim que está presente antes do começo”¹⁶⁵. Na arqueologia do biográfico, a poesia é o sítio que revela o começo e o fim da vida, e, também, o que engendra textualmente o fim antes de ser uma ação no social. Ainda assim, por mais que tenha afirmado identificar nos textos o lugar para o qual se precipitava a vida de Sylvia Plath, Alvarez rejeita a idéia da morte da escritora, taxando-a de impossível ou inacreditável¹⁶⁶. Um acontecimento é irreal quando fruto de todas as probabilidades de falha dos dispositivos de contenção¹⁶⁷. Em outras palavras, a aparência de irrealidade ou de impossibilidade atribuída a auto-aniquilação de Sylvia Plath ocorre porque ela é feita de tudo que não poderia ter ocorrido para que a fatalidade fosse anulada. Em razão disso, uma análise fatalista, que relê o fato a partir do fim e o integra aos caprichos do destino, provoca efeitos incalculáveis sobre o imaginário e as paixões do público.

Enumerar as causas e os encadeamentos necessários para um acidente acontecer é deixar evidente que ele jamais poderia acontecer, pois a previsão *previne* os erros. No sentido inverso, quando se avalia tudo que precisaria ser subtraído para que algum acidente não tivesse ocorrido, é deixar claro que ele não poderia deixar de ter ocorrido em vista de seu perfeito encadeamento. A redução do efeito (a morte) às suas causas cria um alibi que evita o esgotamento de sentido ou a falta de sentido do mundo. É preferível pensar que a vida é o lugar onde se está à mercê de si mesmo (por meio do livre-arbítrio), da predeterminação e do vaticínio, ou de deus (representado pelo bem e pela justiça) a imaginar que o homem está nas mãos de ninguém (do deus morto, da fatalidade, do vazio e do nada). Porque o indivíduo teme a solidão da criatura é que ele sonha “em ver as coisas se agenciarem segundo uma lógica obscura” perfeitamente independente da própria

¹⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 24.

¹⁶⁵ BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Terramar, 1992. p. 167.

¹⁶⁶ ALVAREZ, op. cit., p. 52.

¹⁶⁷ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 139

vontade¹⁶⁸. Ao mesmo tempo essa espera por um acontecimento irreal é uma imoralidade: a exaltação secreta e coletiva do patético, a necessidade de sacrifício das criaturas mais gloriosas (estrelas, celebridades, políticos), representa o “desejo perfeitamente sacrílego de irrupção do Mal, no qual as lágrimas e o luto (de remorso) são proporcionais à fascinação que o desequilíbrio provoca¹⁶⁹”.

Dado tal sentimento paradoxal da coletividade, toda narrativa de catástrofe se bifurca em duas histórias paralelas e inseparáveis: a história do morto e a história do sobrevivente¹⁷⁰. Aquele que sobrevive, instalado em um universo onde continua vivo, não deixará nunca de ser assombrado pelo fantasma completo de uma existência paralela na qual poderia estar morto. Por outro lado, a história daquele que morre fundará outra vertente, a do vivo virtual, na qual constam os elementos que precisariam ser subtraídos da catástrofe para que esta nunca tivesse se sucedido. O acidente, dessa maneira, funda uma alteridade de duas pulsões – a do vivo e a do não-vivo – as quais, mesmo contrárias, são indivisíveis. Operando dentro de tal lógica, Alvarez constrói seu relato na duplicidade inseparável da catástrofe: há a história na qual uma série de combinações bizarras levou a escritora à morte; e há outra, na qual um dispositivo interrompe a cadeia dramática e a mantém viva. Assim, no imaginário público continua a existir uma Sylvia Plath viva, possivelmente feliz, que morrerá ao atingir um limite orgânico e natural da vida, gozando, talvez, de uma importância literária e de uma fama menores que a da Sylvia morta. Tais limites de sentido, entre o vivo e o não-vivo, mantêm uma fricção erótica com a significação oposta e são reforçadas pelas palavras de Alvarez para “tudo aquilo que deveria ter acontecido como deveria”. Ele mesmo reflete sobre a bifurcação do imaginário: “Às vezes me pego acalentando a idéia infantil de que um dia desses vou encontrar ela andando em Primrose Hill ou no Heath, e que vamos retomar a conversa no ponto onde paramos”¹⁷¹. Enquanto uma forma de cruzamento violento desses dois blocos de histórias, a alteridade é uma chave interpretativa do vir-a-ser, semelhante aos vocábulos na língua: não respeitando os limites do sentido, as palavras roçam continuamente nas significações paralelas¹⁷².

¹⁶⁸ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 91

¹⁶⁹ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 141.

¹⁷⁰ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 86.

¹⁷¹ ALVAREZ, op. cit., p. 52-53.

¹⁷² BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 87.

E como não é possível extrair da voz-em-vida de Sylvia Plath os motivos que desencadearam o acontecimento fatal, a fricção/ficção erótica do discurso literário é um expediente alternativo. Como que entregue a uma forma de culto ou de religião, a obra de Sylvia Plath atraiu a atenção pública muito mais pelo conteúdo extraliterário do que propriamente pelas intervenções estéticas de uma poética voltada para a destruição. De matéria da revista *Time* chegou à capa da revista *Vogue*: sua história de vida encontrou através da mídia mais fermento para excitação popular. Sedimentou-se, a partir daí o mito da poeta como uma vítima sacrificial, que se oferta em benefício da arte, deixando-se arrastar pelas Musas até um derradeiro altar de morte. É a desilusão amorosa, juntamente com as forças maniqueístas que o discurso biográfico empresta às causas de sua morte, que envolvem a escritora com uma aura de entidade mítica. Nesse sentido, como se estivesse no palco de uma tragédia grega, Sylvia Plath atrai os olhares de piedade e de terror do público, ávido pela seqüência inteira da peça, pois antes lhes haviam oferecido apenas um corpo quase anônimo.

1.4 Apontamentos sobre o projeto biográfico de *Amarga Fama*

[...] a ironia novamente disfarça uma filosofia bizarra:
que neste mundo doente, a morte
é uma boa maneira de obter fama e felicidade.

Comentário sobre o conto *This Earth Our Hospital*
Anne Stevenson

Afora as edições póstumas de livros, as biografias a respeito de Sylvia Plath, por fazerem parte de um gênero que possui um caráter documental e oficioso de uma vida, são os espaços discursivos nos quais a escritora é plenamente revestida de um suporte mítico. Dentre as que vieram a público entre as décadas de 1970 e 1990¹⁷³, *Bitter Fame – a Life of Sylvia Plath*, da poeta Anne Stevenson, publicada nos Estados Unidos em 1989, foi a biografia que mais provocou polêmica no meio literário e a primeira que teria recebido o aval da família da escritora. Escritora contemporânea de Sylvia Plath, além de livros de poesia e de ficção, já havia

¹⁷³ Sylvia Plath - Method and madness, de Edward Butscher (1976); Sylvia Plath – a biography, de Linda Wagner-Martin (1987); Rough Magic – a biography of Sylvia Plath, de Paul Alexander (1991); e The death and life of Sylvia Plath, de Ronald Hayman (1991).

publicado antes da biografia um ensaio crítico a respeito de Elizabeth Bishop. Nascida em Cambridge, Inglaterra, em 1933, filha de norte-americanos, graduou-se na América pela Universidade de Michigan e retornou para o país natal na década de 1950. Apesar de contar em seu currículo com dois prêmios literários e uma produção crítica reconhecida, tais méritos foram ofuscados por este que se tornou o mais controverso e discutido trabalho de sua carreira.

No Brasil, lançada em 1992, sob o título *Amarga Fama – uma biografia de Sylvia Plath*¹⁷⁴, a biografia de Stevenson desfruta até hoje o privilégio de ser o único trabalho a respeito da vida da escritora em território nacional, apesar de já estar esgotada no catálogo da Rocco há algum tempo. Por essa época, *The Bell Jar* havia sido republicado pela Editora Globo vinte anos depois que a primeira versão do romance chegar às livrarias com o selo da Artenova, em 1971. Fora algumas traduções avulsas, das quais merecem destaque as de Ana Cristina Cesar¹⁷⁵, a primeira coletânea de poemas, organizada e traduzida por Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça, veio à luz pela Editora Iluminuras em 1991, com o título *Sylvia Plath – Poemas*. Um dos livros infantis de Sylvia Plath, *The It-Doesn't-Matter Suit* (*O terno tanto faz como tanto fez*, tradução de Lya Wyler), escrito para seus próprios filhos, foi lançado em 1999 pela Rocco. Os famosos *The Journals of Sylvia Plath* (*Os diários de Sylvia Plath*, tradução Celso Nogueira), transcritos dos documentos originais do Smith College e editados por Karen V. Kukil, saíram pela Editora Globo em 2004. Ainda que o mercado editorial contasse com a publicação desses títulos, a produção poética de Sylvia Plath, ao menos aquela que lhe rendera maior notoriedade, ainda era desconhecida para o público brasileiro. O hiato apenas foi desfeito quando a Verus apresentou uma edição bilíngüe da versão restaurada de *Ariel* em 2007, com tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz Macedo. Ainda assim, outra parte da obra de Sylvia Plath permanece ignorada pelos leitores: *The Colossus* (1960), *Three Women: A monologue for three voices* (1968), *Crossing The Water* (1971), *Winter Trees* (1971), *Letters Home*:

¹⁷⁴ De ora em diante a biografia será referida pelo título da versão brasileira.

¹⁷⁵ As traduções de *Ariel* e *The arrival of bee box* foram publicadas na coletânea *Nova poesia norte-americana Quingumbo*, organizado por Kerry Shawn Keys, em 1980, editora Escrita. A tradução de *Words* saiu em *Escritos na Inglaterra*, livro póstumo de Ana Cristina Cesar, publicado em 1988 pela Editora Brasiliense. *Elm* foi inserido na seção *Alguma poesia traduzida*, de *Crítica e tradução*, coletânea de textos críticos de Ana Cristina Cesar organizada por Fernando Paixão e publicada em 1999 pela Ática. Este último livro inclui todos os poemas de Sylvia Plath traduzidos pela escritora carioca.

correspondence 1950-1963 (1975), *The Bed Book* (1976), *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1979), *The Collected Poems* (1981), *Collected Children's Stories* (2001) e *Mrs. Cherry's Kitchen* (2001).

O fato mais curioso é que entre a biografia de *Amarga Fama* e a primeira edição de *Ariel* no Brasil há um intervalo de 16 anos. A publicação da biografia antes da obra mais importante do biografado cumpre um “ritual estranho e já costumeiro na mentalidade editorial brasileira”¹⁷⁶, e é uma prática que perturba substancialmente a recepção posterior da literatura. Na orelha de *A Redoma de Cristal*, o editor da Artenova, Álvaro Pacheco, apresenta o romance como um acontecimento da literatura contemporânea, por ser uma ficção que documenta as origens da tragédia de Sylvia Plath, uma autora “que pouco sobreviveu à personagem [Esther Greenwood], suicidando-se aos 30 anos”¹⁷⁷. Publicada no mesmo ano de lançamento de *The Bell Jar* nos Estados Unidos, a versão brasileira do romance inclui no posfácio as notas biográficas de Lois Ames, parte integrante dos direitos de reprodução adquiridos da Harper & Row. Em 1991, traduzido por Lya Luft para a Globo, que preferira obter os direitos de *copyright* da britânica Faber & Faber, *A Redoma de Vidro* apresenta orelha e prefácio assinados por Marília Pacheco Fiorillo, no qual dá ênfase à tragédia pessoal da autora e à “linguagem aderente aos fatos” de sua literatura¹⁷⁸. A coletânea *Poemas*, também de 1991, não escapa do mesmo expediente biográfico apresentado pelas duas traduções do romance, mas apresenta um dado peculiar: o peso biográfico das notas aos poemas traduzidos divide espaço com elucidativos ensaios dos seus tradutores. Em *Confissão/Conficção*, por exemplo, Rodrigo Garcia Lopes chama a atenção do leitor para os exageros do rótulo confessional, da centralidade do suicídio e sugere que Sylvia Plath produzia uma poesia de artifício – a conficção (confissão ficcional)¹⁷⁹. Maurício Arruda Mendonça, por sua vez, enfatiza alguns aspectos técnicos da poética da escritora dentre os quais podem ser citados o *melting-fusion technique* e o emprego de máscaras literárias¹⁸⁰.

¹⁷⁶ ASSUNÇÃO, Ademir. Sylvia Plath, uma tragédia em versos. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 19 de março de 1991. Arte e cultura. p. 04

¹⁷⁷ PLATH, Sylvia. *A redoma de cristal*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

¹⁷⁸ PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

¹⁷⁹ LOPES, Rodrigo Garcia. Sylvia Plath: delírio lapidado. In: PLATH, *Poemas*, p. 118-120.

¹⁸⁰ MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: técnica e máscara de tragédia. In: PLATH, *Poemas*, p. 127 -139.

A partir da leitura de *Amarga Fama* o leitor brasileiro somente aprofundou os mitificados fragmentos biográficos com os quais havia entrado em contato anteriormente e, assim, experienciou um contato mais íntimo com a vida da autora, superior a qualquer contiguidade literária disponível. Além disso, por apresentar um especial contexto de produção e reforçar um tipo de leitura de segundo grau¹⁸¹ da obra de Sylvia Plath, a biografia de Anne Stevenson merece alguns apontamentos teóricos quanto sua natureza representacional.

A começar pelo modo como os elementos paratextuais fornecem indícios de leitura, pelos quais o leitor prevê o tipo enfoque dado ao discurso biográfico, e pela atitude de jogo com o desejo que assumem para quem manuseia o livro. A estratégia de consumo centrada na imagem de uma heroína atormentada está imediatamente estampada na capa. Anne Stevenson extrai o título de sua biografia dos dois últimos versos do poema *How many demands*, de autoria da escritora russa Anna Akhmatova, nos quais se lê: “Se não me podes dar amor e paz, /Dá-me então amarga fama”¹⁸². Ao avaliar o texto poético em sua totalidade é possível constatar que a escolha não foi aleatória. Nele, uma mulher deixada pelo companheiro pede para que suas cartas pessoais sejam guardadas, porque estas constituiriam os documentos por meio dos quais os descendentes do casal poderão avaliar a imagem do pai ao cotejarem o dito com o escrito. O eu - lírico chega a sugerir que seria melhor para o amante que a passagem por sua vida constituísse uma lacuna voluntária na futura e gloriosa biografia a ser escrita sobre ele. Ademais, constata que, em todo caso, já que a triste história de ambos será contada apenas por uma voz, melhor que ele a conceda, ao menos, a imortalidade de uma amarga glória.

Essa imagem poética, apreendida no todo, é elemento auxiliar na construção de duas representações recorrentes do mito Sylvia Plath: isolados, os dois versos reforçam a idéia da poeta que, não conseguindo conter ou controlar as emoções através da arte, vê na literatura um modo de atingir o sucesso, mesmo que seja às

¹⁸¹ Com isso quero dizer que o leitor é obrigado a estar diante de uma segunda leitura, aquela que ele não fez *ainda* e que é obrigado a engolir quando apresentam a história de vida antes da literatura.

¹⁸² O poema foi escrito em 1913 e traduzido para o inglês por Judith Hemschemeyer. Segue o texto na íntegra: “How many demands the beloved can make! /The woman discarded, none./How glad I am that today the water/Under the colorless ice is motionless./And I stand -- Christ help me! --/ On this shroud that is brittle and bright,/But save my letters/So that our descendants can decide,/ So that you, courageous and wise,/ Will be seen by them with greater clarity./Perhaps we may leave some gaps/ In your glorious biography?/Too sweet is earthly drink,/ Too tight the nets of love./ Sometime let the children read/ My name in their lesson book,/And on learning the sad story,/ Let them smile shyly./ Since you've given me neither love nor peace/ Grant me bitter glory”.

custas da transformação da obra num simulacro suicida; no conjunto, mostram a mulher abandonada que vingava-se do objeto amado às custas de uma glória negativa e inarredável dos discursos biográficos sobre a relação amorosa, uma presença que seguirá para toda a vida. Não se pode deixar de apontar, inclusive, a reverberação desse poema na relação Hughes/Plath: 1) o poeta destruiu os últimos diários da esposa para que os filhos não o lessem e pudesse “sobreviver” ao fato; 2) ao invés de constituir uma lacuna em sua história biográfica, Hughes só pode ser lembrado na história da literatura como o ex-marido de Sylvia Plath, pesando sobre ele um estigma da fama tão inglório quanto o daquela que fora sua esposa. Aliás, soa como a mais mordaz ironia a alteração dos epítetos e da ‘posição do sol’ após o suicídio de Plath: Sylvia Plath deixa de ser simplesmente “a mulher de Ted Hughes” – uma escritora desconhecida vivendo na sombra do marido, boa dona de casa, mãe aplicada – para lançar uma silhueta escura e colossal sob a imagem do poeta laureado, que passa a ser conhecido como “o ex-marido de Sylvia Plath”. A amarga fama, pois, estende sua sombra sobre a personalidade de Hughes a ponto de sua vida literária tornar-se menos polêmica que sua vida biográfica.

A epígrafe de abertura do livro perfaz fricção intertextual de cunho suicida ao transcrever um trecho do romance *Os Demônios*, de Fiódor Dostoiévski¹⁸³. Escrito na forma de um romance de tese, o escritor russo desenvolve ao longo desse livro uma pergunta central – o que move as pessoas a tomarem atitudes erradas e a continuar na trilha do erro? – e procura demonstrar como, uma vez aflorado o demônio interior, não há nada que possa detê-lo. A perspectiva ideológica da personagem Kirilov é a que mais pode dar peso ao sentido da biografia: ateu, niilista, crê que o homem é sua própria divindade, e vê no suicídio a única forma de recusar a invenção que acredita ser o Deus dos homens (uma força/entidade onipotente, onipresente e desconhecida). A deificação do próprio indivíduo, na perspectiva de Kirilov, seria atingida pelo controle do próprio destino, porque a decisão lúcida e voluntária de dar cabo da própria vida representa a via pela qual se atinge a verdadeira glória divina. O excerto escolhido por Anne Stevenson é uma descrição

¹⁸³“Havia uma força tremenda no olhar ardente de seus olhos escuros; chegou “conquistando e para conquistar”. Parecia orgulhosa e por vezes até arrogante; não sei se alguma vez chegou a ser bondosa, mas sei que isso era o que ela mais queria e que vivia momentos de angústia obrigando-se a ser um pouco bondosa. Havia, evidentemente, em sua natureza inúmeros impulsos admiráveis e uma iniciativa das mais elogiáveis; mas tudo nela parecia estar em perpétua busca de equilíbrio, sem jamais encontrá-lo; tudo estava em desordem, num estado de agitação e desassossego. Talvez por ser demasiado severa nas exigências que fazia a si mesma não fosse capaz de encontrar dentro de si a força necessária para satisfazê-las”. STEVENSON, op. cit., p. 05.

de uma personagem secundária, Lizaveta Nikolaevna, que, embora comprometida com outro, apaixonou-se pela personagem principal, Nikolai Vsevolodovich Stavrogin (que ao final da novela cometerá suicídio). Amparada por essa atmosfera suicida, a representação biográfica de *Amarga Fama* coloca em linhas paralelas duas personalidades construídas discursivamente Sylvia/Lizaveta por meio de implícitas características comuns: determinação, orgulho, arrogância, angústia, desassossego e desequilíbrio.

A epígrafe subsequente é uma frase pinçada dos diários da escritora e que, avaliada sem o contexto do qual faz parte, envereda igualmente para uma leitura perniciosa de indícios. “Ah, entregue a mim mesma, em que poeta me transformarei” – provoca a antevisão da violência de um vórtice confessional que envolve todo o universo ao redor da escritora e arremessa para longe o corpo morto da própria poeta-voragem. Quando se têm em conta as informações disponíveis a respeito de Sylvia Plath, esse parece ser o único modo de se posicionar diante do trecho, opção na qual a biógrafa encaminha o leitor de um universo autodestrutivo direto para o olho do buraco negro. No entanto, *in loco*, o fragmento revela algo completamente díspar. Na entrada de diário de 11 de maio de 1958, Sylvia Plath lamenta a falta de apoio da mãe quanto à decisão de assumir integralmente a condição de escritora abandonando, assim, a segurança do magistério. Além disso, a poeta revela alguns componentes formadores do subconsciente artístico e o quanto a rotina de professora, de esposa e de dona de casa esgotava o tempo que gostaria de ter disponível para concentrar-se em materiais bibliográficos que enriquecessem seu repertório de imagens literárias:

Prossigo com *The Wings of the Dove* e devoro avidamente uma antologia de mil páginas de magníficos contos de fadas e folclóricos de todas as nações, minha mente novamente se repovoa de magos e monstros – cabem todos dentro dela. *Ah, se me deixassem em paz, que poeta desabrocharia em mim.* Preciso começar escolhendo objetos mágicos sobre os quais escreverei: seres marinhos barbudos – e começar a mergulhar nas profundezas de minha cabeça submersa [...]”¹⁸⁴ (sem grifo no original)

A entrada seguinte, de 13 de maio, confirma a interpretação exposta:

Treze dias de atraso, agora. Andei dando ouvidos ao fluxo de pensamento de minha mente a manhã inteira e tenho uma hora – duas horas, para mim até Ted voltar para casa do serviço. A estranheza, a variedade que preenche minha mente nessas manhãs – a primeira

¹⁸⁴ KUKIL, op. cit., p. 442-443.

livre de Arvin e Art – parece tão rápida, tão complexa, desafia a acomodação. Preciso escrever mais e mais, acumular, reunir, e no entanto sinto-me presa, tensa, atada, travada. Esta semana minha agenda está lotada de anotações e marcas indicando reuniões, jantares, aulas e o dilúvio de meus últimos e mais longos trabalhos, que inundarão o fim de semana – depois da próxima semana – dois dias e meus cursos terão terminado, só faltará acabar James e depois os exames finais de Arvin.¹⁸⁵

Na retaguarda das epígrafes, surge a polêmica nota da autora de *Amarga Fama* quanto ao contexto de produção da biografia, na qual afirma ter contado com “grande ajuda de Olwyn Hughes” para um trabalho denominado por Anne Stevenson como de dupla autoria¹⁸⁶. As contribuições ao trabalho biográfico que a então agente do espólio literário de Sylvia Plath teria fornecido provocaram grande alarde no círculo acadêmico. Não parece ser difícil entender o porquê. Além de supervisionar, censurar e fornecer análise pessoal de alguns poemas da biografada¹⁸⁷, Olwyn Hughes ofereceu intensa assistência nos últimos quatro capítulos¹⁸⁸ – que são aqueles que compreendem o retorno de Sylvia Plath para a Inglaterra, em 1959, até a sua morte em 1963 – e os últimos poemas de *Ariel*, escritos em 1962. Justamente compreende o espaço de toque da pedra filosofal, os ‘anos da alquimia’, no qual o chumbo de uma vida desconhecida transforma-se no ouro da glória infame.

Em sequência, a biógrafa esclarece sucintamente no prefácio, que tem os versos do poema *Lady Lazarus* como *intro*, os motivos da notoriedade em torno de Sylvia Plath e, depois, descreve para o leitor a natureza do projeto biográfico empreendido:

Esta biografia de Sylvia Plath foi escrita com o fim de confrontar alguns dos mal-entendidos gerados por sua meteórica ascensão à fama, substituindo-os, sempre que possível, por um relato objetivo de como essa moça excepcionalmente talentosa foi levada à poesia por uma combinação de acidentes biográficos e ideais e ambições inflexíveis. [...] Qualquer biografia de Sylvia Plath escrita durante a vida de seus familiares e amigos tem de levar em consideração a vulnerabilidade dessas pessoas, ainda que a integridade da biografia sofra com isso. Até agora todo um lado da história – o do seu casamento – tem sido apresentado de maneira inadequada e errônea. Isso se devia principalmente à compreensível insistência de Ted Hughes na privacidade de sua vida e das vidas de seus filhos, mas também à relutância de muitos que conheceram bem Plath e Hughes durante esse tempo em tornar públicas suas lembranças antes que os filhos do casal tivessem crescido¹⁸⁹.

¹⁸⁵ KUKIL, op. cit., p. 443.

¹⁸⁶ STEVENSON, op. cit., p. 09.

¹⁸⁷ The disquieting muses, Black-berrying, Little fugue, The rabbit catcher, Berk-Plage, Stings, The applicant, Daddy, Fever 103⁹, Lady Lazarus, Purdah, The Munich mannequins, Gigolo e Kindness.

¹⁸⁸ Ariel na árvore, 1959 – 1960, Avisos, 1960 – 1961, O estigma da identidade, 1961 – 1962 e Chegando lá, 1962 – 1963.

¹⁸⁹ STEVENSON, op. cit, p. 11-12.

A partir dessa explicação Anne Stevenson pretendia que os leitores renunciassem à memória coletiva que haviam formado em relação a história pessoal de Sylvia Plath, sobretudo no que diz respeito a imagem negativa de Ted Hughes. Para isso a biógrafa convocará um pequeno círculo de vozes, escolhido dentre aquelas que haviam se mantido em silêncio até o momento, para atacar pela frente a parte da história que não contempla a verdade. Lucas Myers, Dido Merwin, Richard Murphy, testemunhas sugeridas por Olwyn Hughes, apresentaram relatos escritos inéditos que, segundo exprime Stevenson, iriam surpreender os que aceitavam a visão corrente a respeito da vida de Sylvia Plath¹⁹⁰. Baseando-se nos testemunhos citados – e em lembranças da irmã de Ted Hughes –, uma entidade discursiva *double-faced* é eleita como genuína representação da poeta norte-americana:

O que [Dido] Merwin, como tantos outros, tinha visto ‘foi primeiro a máscara luminosa e sorridente que ela apresentava a todo mundo, e depois, através disso, a pessoa determinada, insistente, obsessiva, impaciente, que ficava intratável quando as coisas não aconteciam segundo sua vontade e explodia em súbitos acessos de cólera... Cheguei a achar que Sylvia lembrava um gato suspenso sobre a água, mas não foi Ted quem a colocou ali, ou ali a manteve’¹⁹¹.

Em vista de tais aspectos contextuais, *Amarga Fama* inaugura uma gama de problemas teóricos em apenas poucas páginas de texto, especialmente pelo esforço em superar testemunhos biográficos contraditórios, pela concentração das diferentes identidades da personalidade de Sylvia Plath na personagem poeta e pelo alinhamento incompatível dos diferentes textos literários em uma mesma superfície. Os títulos de cada capítulo da biografia, aliás, são extraídos dos poemas ou dos diários de Sylvia Plath, e invariavelmente são acompanhados por uma ou duas epígrafes que determinam o tom de leitura e do conteúdo. As implicações da recepção desse construto merecem ser sinalizadas dentro de um território delimitado: o da representação.

O biográfico talvez seja um dos poucos senão o único gênero representacional que reúne elementos de diferentes origens – fatos (o campo da história), dados (o campo da informação), suposição (o campo da psicologia) e ficção (o campo da literatura) – sem que pareça dissonante ou paradoxal. Se a empresa de reunir e coligar o mais perfeitamente possível todos esses elementos

¹⁹⁰ STEVENSON, op. cit, p. 12.

¹⁹¹ STEVENSON, op. cit, p. 12.

parece penoso, a tarefa de conjecturar e de supor os acontecimentos lacunares é ainda maior. Invadir meandros desconhecidos, como os da vida interior e os do circuito privado do segredo, é o mesmo que forçar, à custa de uma violência interpretativa, um sentido linear e progressivo para uma existência. Assim, supor o que povoava os pensamentos do biografado em determinada circunstância ou os motivos que o levaram a agir de tal modo frente a uma situação são expedientes que conduzem o biógrafo a dois materiais indomesticáveis para o suporte discursivo – o irrepresentável da realidade e o inapreensível da consciência. Além disso, remontar a vida psíquica de uma personalidade viola limites éticos no que se refere à publicidade de pensamentos (não os racionais, mas aqueles componentes sensíveis e selvagens da personalidade) meramente conjecturados pelo biógrafo.

Nesse entremeio, tanto quanto o parecer de Alvarez, o relato de Anne Stevenson empreende um capricho discursivo que precisa ser posto sob escrutínio. Isto porque o gênero biográfico tem sido assolado na pós-modernidade por uma insegurança epistemológica que pode implicar a suspensão da crença do leitor. Sobretudo quando o discurso pretende relativizar e inabilitar uma memória coletiva que se encontra em poder do grande público: a imagem de uma Sylvia Plath consumida na dinâmica da relação amorosa e literária. Ao contrário de um romance, aparato discursivo no qual as coisas são apresentadas e vividas como ficção, a biografia expõe o leitor a um conjunto de hipóteses e de alternativas que podem suscitar mais dúvidas do que certezas. Para assegurar uma mínima *aparência de verdade*, o biógrafo segue uma cartilha de dispositivos discursivos que inclui narração onisciente, escrita contida, avaliação de indícios, aparência de objetividade investigativa e fórmulas interpretativas de comportamento (do tipo “a personagem deve ter sentido que”, “é possível/provável que”, dentre outras). Ainda que tenha a seu lado uma gama de procedimentos técnicos de construção, o discurso biográfico encerra em seu interior verdades de natureza intrinsecamente textual.

Anne Stevenson faz questão de defender a autenticidade de seu projeto no prefácio do livro, aparentemente esquivando-se do que compreendia sobre o assunto: “por sua própria natureza, a verdade é múltipla e contraditória, parte do fluxo da história, impossível de capturar com a linguagem”¹⁹². Uma resposta para o deslize voluntário pode ser explicado por suas declarações quanto à relação abjeta

¹⁹² MALCOLM, op. cit., p. 88.

de impotência que marcou a produção do primeiro texto autorizado sobre Sylvia Plath: “na imagem que eu tenho de mim e Olwyn, eu apareço sentada alegremente a minha mesa, escrevendo, com Olwyn olhando por cima do meu ombro. Cada vez que não gosta do que eu escrevo, ela me derruba da cadeira e pega a caneta ela própria”¹⁹³. Nesses termos, o conceito de verdade compete com o de farsa e de ficção; e é o ofício da biógrafa que opera com as vestimentas simbólicas de um sujeito *double-faced* e *figurehead*. Os distúrbios de representação e conseqüente recepção do leitorado de *Amarga Fama* são provocados pela incapacidade da linguagem refletir a realidade e pelo controle terceirizado do que pode ser representado.

“Quando *Bitter fame* foi publicado”, exterioriza a jornalista Janet Malcolm, “declarando que pretendia ‘dissipar o miasma póstumo de fantasias, rumores, política e mexericos macabros’ que alimentava a ‘lenda perversa’ de Sylvia Plath, não surpreende que o livro não tenha sido recebido de braços abertos. O mundo não gosta de dissipar as fantasias, os rumores, a política e os mexericos macabros a que se apegam, e ninguém queria ouvir dizer que na verdade Ted Hughes era bom e Sylvia Plath era má”¹⁹⁴. Grande parte dessa lenda havia sido fundada e difundida com as memórias de A. Alvarez em *O Deus Selvagem*. A versão que o crítico sustentou é a de que Sylvia Plath, abandonada pelo marido, apostou todas suas fichas num jogo perigoso com a morte. Por isso, como presume Malcolm, ao ser encarregado de criticar a biografia que desmontava sua versão dos fatos, logicamente Alvarez foi impiedoso com *Amarga Fama*. Sugeriu que, ao invés de apenas um vilão na história, agora havia mais dois, Anne Stevenson e Olwyn Hughes, dando, assim, origem a uma narrativa ancilar sobre “a biógrafa corrupta e a irmã malvada”¹⁹⁵. Tal conflito de versões biográficas elucida, em parte, o problema da representação biográfica, ainda mais quando se trata de um discurso mediado por alguém “do lado de lá”.

A princípio, “os familiares são os inimigos naturais do biógrafo; são como as tribos hostis que o explorador encontra e precisa submeter sem piedade a fim de se apossar de seu território”¹⁹⁶. A biografia aferida com o selo de autorizada tem a seu favor a aprovação da família do biografado, ou seja, o compartilhamento mútuo da

¹⁹³ MALCOLM, op. cit., p. 89.

¹⁹⁴ MALCOLM, op. cit., p. 32.

¹⁹⁵ MALCOLM, op. cit., p. 32.

¹⁹⁶ MALCOLM, op. cit., p. 18.

representação discursiva. Entretanto, apesar do grande volume de informações disponíveis para leitura, os fantasmáticos detalhes mais apimentados – censurados e/ou omitidos – assediam mais o leitor do que qualquer revelação oficial. Situada na face oposta do muro, além de não agradarem o círculo íntimo do biografado, as biografias *não-autorizadas* podem até ser retiradas das livrarias com o amparo de ações judiciais. Exatamente por gozarem de um valor proibitório e oficioso tais discursos soam mais transparentes de verdade e violadores de privacidade.

Por desempenhar uma função censora de representações biográficas, o código de vigilância e de proteção familiar poderia ser denominado biocensura. A adequação e o enquadramento de um projeto às diretrizes de um *label* autorizado, portanto, é enormemente custoso ao biógrafo. No caso de *Amarga Fama*, ao invés de Anne Stevenson submeter os mais variados dados aos seus próprios critérios de pesquisa e de interpretação, a biógrafa encontrou nas fantasias de Olwyn Hughes a única guia direcional possível. Essa captura censora – mediação de contrabando para o factício – a fez fornecedora de um “produto adulterado”¹⁹⁷, pois a biografia levada a público possuía um cunho falsificado, fantasioso e maquiador para o curso de diversos fatos.

Instintivamente os familiares desejam proteger a imagem de seus pares embora, muito frequentemente, não levantem por si mesmos a arquitetura biográfica por medo das críticas a esse protecionismo atávico. Olwyn Hughes, por exemplo, questionada sobre a razão pela qual nunca escrevera um relato biográfico, respondeu: “Não sou escritora. E, por ser irmã de Ted, ninguém iria acreditar em mim”¹⁹⁸. O público tacitamente considera o biógrafo-familiar um escritor marcado por um viés ideológico bastante tendencioso, fato que pode limitar ou mesmo anular a credibilidade de uma biografia¹⁹⁹. A recepção crítica da co-tutela de Olwyn Hughes em *Amarga Fama* é evidência significativa desse efeito.

Como o ofício de biógrafo exige uma vasta pesquisa para a montagem do *puzzle* representativo de uma personalidade, tanto materiais extraídos de fontes primárias (registros escritos ou áudio-visuais) quanto eventos recuperados por meio de fontes secundárias (registros mnemônicos) são exigidos na coleção de peças. *Amarga Fama* apresenta um uso arbitrário de fontes no qual diferentes tipos textuais

¹⁹⁷ MALCOLM, op. cit., p. 19.

¹⁹⁸ MALCOLM, op. cit., p. 53.

¹⁹⁹ Ao menos era o estatuto que vigorava até pouco tempo atrás. O biografismo contemporâneo, como discutido no capítulo 3, comporta outras leis.

– cartas, diários, poemas – assumem a mesma condição de documentos oficiais de ordem primária, bem como os textos sociais da poeta, igualmente tomados como escritura documental de primeiro grau. Seguindo esse caminho, “quanto mais Anne Stevenson incorporava a biografia de Sylvia Plath com citações de seus escritos, mais incorporava, paradoxalmente, ficava sua própria narrativa”²⁰⁰ constituindo, pois, um grande problema de produção. Não seria, então, o texto de *Amarga Fama* uma biografia ficcional a respeito de uma personalidade real?

A biógrafa desconsidera voluntariamente a natureza e a finalidade dos diferentes tipos discursivos para compor uma representação biográfica de duvidosa coerência interna. A homogeneização do tratamento somente é suspensa quando, contribuindo para a lógica do discurso, a disparidade textual reforça alguma idéia em particular – quase sempre a da escritora desestruturada:

As cartas que Sylvia escreveu em Smith College pintam sua vida de então como ela deveria ter sido: “Depois do jantar nos reunimos ao redor do piano e passamos uma hora cantando... Nenhuma vida poderia compensar a camaradagem de viver com um grupo de moças. Gosto de todas elas”. Junto a essas cartas solares devemos colocar o lado lunar do caráter de Sylvia, o lado que entrava em seus diários: “Agora, penso que sei o que é solidão... Ela vem de um vago cerne do eu – como uma doença do sangue, dispersa pelo corpo, de modo que não se pode localizar a matriz, o ponto de contágio... [...]”²⁰¹

A comparação entre as cartas “solares” enviadas à mãe e as entradas “lunares” dos diários pessoais insiste na representação mais exata de um eu interior que apenas o segundo tipo textual poderia oferecer. Dessa forma, ao problema de produção mediada segue-se o do uso das fontes. Ainda que pertençam ao gênero confessional, a carta e o diário engendram superfícies textuais distintas, pois possuem princípios de escritura e de recepção diferentes – o dialógico (eu-tu) e o monológico (eu-eu). Por mais que constituam fonte primária de consulta e funcionem como uma espécie de termômetro afetivo, nada em sua linguagem garante que registrem expressões autênticas do eu²⁰², sobretudo porque tais modalidades discursivas constroem uma auto-imagem idealizada e uma visão de mundo específica de um remetente para um destinatário ou de uma personalidade para si mesma. Anne Stevenson defende que o espaço epistolar de Sylvia Plath teria seus conteúdos determinados por uma prática dissimulatória à medida que a escritora

²⁰⁰ MALCOLM, op. cit., p. 25.

²⁰¹ STEVENSON, op. cit., p. 44-45.

²⁰² VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002. p. 58

selecionava para o envelopamento aquilo que seria o socialmente esperado por sua mãe²⁰³. Os diários, desprezando o fingimento, abrigariam linhas de expressão para uma reserva mais franca do eu e nas quais a escrevente avalia sua vida pública e privada sem autocomiseração²⁰⁴. A biógrafa, contudo, não levanta a hipótese de que ambas as superfícies textuais podem estar contaminadas pela performance, seja a de um eu para o tu, seja a do eu para o próprio eu. Esquecimento voluntário? Stevenson alertara quanto ao desnorteamento receptivo provocado pelas diferentes vozes de *Letters Home* e de *The Journals of Sylvia Plath*, mas não se eximiu do erro de dar idêntico tratamento analítico às cartas, aos diários e aos poemas da escritora.

Aprofundando o equívoco interpretativo, o material ficcional, atado a um jogo de causalidades, é enquadrado dentro de modelos de conduta psicológica e visto como resposta emocional da escritora ao meio social. Fato que se deve, na opinião da biógrafa, a uma limitação produtiva:

Escrever ficção, porém, era difícil [...]. Seu problema, como sempre, era escapar de si mesma. Apesar de toda a sua força de vontade, imensa vitalidade, inteligência e paixão por impor ordem à vida através da arte, ela estava irremediavelmente amarrada a fatos que pressionavam sua limitada experiência. Podia exagerar, distorcer, caricaturizar, remodelar e interpretar, mas não tinha facilidade para inventar.²⁰⁵

Em defesa de tal contextualismo, Anne Stevenson argumenta que os últimos poemas de Sylvia Plath constituem a única evidência escrita do tormento interior que a escritora enfrentou antes do suicídio, sobretudo sob a ótica da lendária destruição/extravio dos diários íntimos protagonizada por Ted Hughes²⁰⁶. Fantasia narrativa que transferiu a qualidade de prova documental dos cadernos íntimos – repletos de detalhes sobre a matriz criativa da obra – para a literatura e permitiu que o público se divertisse com um *game* literário à Sherlock Holmes. Por isso o mistério a ser decodificado em *Ariel* confere a esse volume de poemas quase a totalidade da reputação literária de Sylvia Plath. Fato que sancionou, de algum modo, o excessivo

²⁰³ Na biografia consta o seguinte apontamento: “Em muitas de suas cartas para casa, Sylvia exagerava ou reprimia seus verdadeiros sentimentos [...]”. STEVENSON, op. cit., p. 99.

²⁰⁴ Observe o apontamento de Stevenson: “Como era seu hábito quando escrevia para mãe, Sylvia exagerava sua felicidade e idealizava o seu ambiente, mas no diário revelava os dois lados. Um lado dela procurava uma vida harmoniosa num lar e o sucesso comercial; o outro abandonava-se a fantasias lunáticas, fúrias negras e silenciosas, ou imaginárias cenas de violência”. STEVENSON, op. cit., p. 131.

²⁰⁵ STEVENSON, op. cit., p. 142.

²⁰⁶ STEVENSON, op. cit., p. 229 – 230.

tratamento contextual da biógrafa quanto a indicação dos referentes que teriam inspirado os objetos literários:

Mas Sylvia, ainda sem saber como usar sua experiência do parto, achou a princípio difícil escrever. Seu poema de 27 de junho levou-a de volta ao tema de 'Poem for a birthday'. 'The hanging man', título tirado de uma carta de tarô retomava em seus seis esplêndidos versos o velho tema da terapia eletroconvulsiva e do suicídio. [...] Outros poemas que escreveu em julho foram provavelmente 'exercícios', para os quais ela escolhia temas de suas viagens do ano anterior: 'On deck', 'Sleep in the Mojave desert', 'Two campers in cloud country'. Seu primeiro poema sobre o parto não se relacionava com seu bebê mas com seus próprios poemas (como ela deve tê-los considerado então) natimortos [...] Aqui Sylvia encontrou um emprego para sua recorrente imagem de embriões de bebês em formol – resquício de sua traumática visita ao Hospital Maternidade de Boston com Dick Norton anos antes [...]

Outros pecados maculam o discurso-denúncia de *Amarga Fama*. O fluxo narrativo da biografia segue pesado e fumacento – como um comboio de trem – pela multidão de vozes que embarcam nas linhas – a dos textos literários, a das pessoas que conheceram Plath, a de Stevenson, a de Olwyn Hughes, etc. Cada uma dessas diferentes e contraditórias vozes exigia para si a qualidade inquestionável de autoridade discursiva que negocia os trâmites da verdade, papel que faz o bloco biográfico oscilar entre a malsinação e a consagração da mítica personagem de sua superfície textual. Assim, a biografia, composta por um material heterogêneo e de deflexão mediadora, seria incapaz de construir-se como um discurso biográfico coeso e coerente em torno de uma personalidade. A não ser se deslizar do gênero de não-ficção para o de ficção – lugar em que todos os universos são possíveis.

É impreterível salientar que não é de interesse para o estudo proposto levantar qualquer defesa à memória de Sylvia Plath. A polêmica história de vida que a circunda, no entanto, fornece uma instigante visão teórica a respeito do problema das representações. Afinal, o discurso biográfico é realmente possível? E de que lado o leitor deve se posicionar, por exemplo, ao entrar em contato com relatos que tomam sua escritora de interesse por incompreensível, perversa, irracionalmente ciumenta, agressiva e medrosa? É permitido crer no que dizem os nativos da tribo familiar sem que se esbarre em questões ideológicas? Em duas amostras do relato ofensivo-rebatedor de Olwyn Hughes não há como ignorar uma desconfiança sutil:

Ted e Sylvia estavam em pé na porta da sala de estar para me receber. O cabelo de Sylvia, não mais alourado, era castanho fosco, sem o "encorpado" que o clareador lhe dava, e ela estava pálida, não rosada e morena de sol como eu a vira da última vez. Fiquei surpresa (não tinha idéia de que ela não fosse loura natural) e disse, sem muito tato: 'Mas seu cabelo! Parece diferente!'. *Sylvia também teve uma de suas reações descuidadas. Deu um passo*

*atrás, olhando alarmada, como um animal acuado. ‘Mas fica bem em você!’ exclamei apressadamente, e para grande alívio meu ela relaxou. Naquela hora eu não tinha certeza de que lhe ficava bem. Mas quando me acostumei, isso parecia um reflexo externo da sua maior maturidade; ela era menos uma moça bonita e mais uma pessoa contida*²⁰⁷. [sem grifo no original]

Não enfatizando uma cena doméstica como o trecho acima, o segundo excerto é um comentário a respeito de uma carta enviada por Sylvia Plath para sua mãe:

Quando *Letters Home* foi publicado em 1975, *Olwyn ficou atônita com um comentário que Sylvia fez a seu respeito* numa carta de 26 de dezembro de 1959: “Eu me dou com ela muito melhor agora que ela realmente me aceitou como mulher de Ted e gosto imensamente dela”. *Para Olwyn a expressão “me aceitou como mulher de Ted” era despropositada*: “Eu queria conhecê-la como pessoa, como amiga, não aprová-la ou desaprová-la como esposa. Não tinha idéia de como deveria ser uma esposa ideal – a não ser, talvez, feliz. Talvez ela visse seu papel em Yorkshire como uma exibição, para todos nós, de como ela era uma esposa digna, assim conseguindo nossa aprovação e adesão. Talvez nisso residisse parte do constrangimento reinante – *ela estava representando alguma grotesca concepção de um papel, em vez de se relacionar naturalmente conosco*.”²⁰⁸ [sem grifo no original]

A detentora do espólio literário da escritora dispensa grande parte do seu esforço mediador na tentativa de reverter o jogo dos estereótipos biográficos – Ted vilão *versus* Sylvia vítima. Para atingir seus fins, Olwyn Hughes ataca diferentes frentes textuais (social e literária) e os remodela com a forja incandescente de um estigma negativo. Outras memórias, como as de Lucas Myers e Dido Merwin, que constituem o apêndice I e II do livro, colaboram para a construção de um negativo fotográfico da escritora norte-americana: os claros e os escuros parecem ser o contrário do objeto captado pelo olhar. Nesse sentido, as lembranças de Olwyn Hughes e as outras fontes secundárias (e “seguras”) de informação a respeito de Plath, contidas em *Amarga Fama*, apresentam-se como marcadores de uma presença ideológica da biocensora, pois a maior parte do material mnemônico apresentado – (de segunda categoria?) – desenha o retrato de Sylvia Plath como o de uma mulher doente, cuja loucura foi culpada pela destruição de tudo ao redor.

De acordo com tal perspectiva, parece condizente que a tarefa da biocensora seja o de ‘restaurar protegendo’ a imagem de Ted Hughes, acusado de ser responsável pelo suicídio da ex-esposa. Nessa narrativa que pretende “apresentar todo um lado da história”, ansiosa por assediar o ouvido do leitor com

²⁰⁷ STEVENSON, op. cit., p. 230 – 231.

²⁰⁸ STEVENSON, op. cit., p. 233.

uma verdade em particular, Ted Hughes nem mesmo é responsável pelo *affair* que teve com a escritora Assia Wevill. A traição parecia ser a conseqüência natural para alguém que compartilhasse a vida com uma mulher como Sylvia Plath, que sempre atuava num “teatro de horror, de paranóia, de imaginação inflamável”²⁰⁹.

O discurso biográfico, por ser produzido pela linguagem, em si mesmo é uma contrafação da realidade, e a presença ideológica da biocensura só poderia constituir uma fraude por cima da ilusão. Jogo duplo e intrincado. A linguagem é suporte e produto de um posicionamento ideológico, o que significa que toda forma de representação não está isenta de intenções de sentido e de desejos individuais e/ou coletivos. *Amarga Fama* foi rechaçado e “repudiado como imprestável propaganda nativa”²¹⁰ porque explicitamente declarava um trabalho de tutoria da parte de Olwyn Hughes. Janet Malcolm ainda sugere que a biógrafa “fora certamente usada por Ted e Olwyn Hughes para apresentar a versão dos dois sobre as relações do casal Hughes-Plath”, hipótese plausível se considerada a insistente reticência de Ted Hughes quanto à vida de Sylvia Plath: não escreveu memórias, não deu entrevistas sobre e o que escreveu sobre a escritora só tocou na biografia em termos de relação com a obra²¹¹. A única vez que Ted Hughes fez algum pronunciamento sobre a vida com a ex-esposa foi através de *Birthday Letters*, publicado em 1998, mesmo ano em que faleceu de câncer. Aliás, *Amarga Fama* – que se propõe a ser a versão biográfica verdadeira da vida do casal de poetas – faz mais sentido se lida à luz das crônicas poéticas de Hughes.

Embora não possa ser devidamente mensurada, a carga ideológica contida em uma biografia pode ser captada na forma como o Outro é representado pelo discurso – super-herói, colosso, demiurgo, oráculo de uma época. Em *Amarga Fama*, como pondera Malcolm, “Anne Stevenson mostra Sylvia Plath como uma jovem mulher altamente imersa em si mesma, confusa, instável, irritadiça, perfeccionista e bastante desprovida de senso de humor, cujo suicídio permanece um mistério, assim como a fonte de sua arte, em que as peças não se encaixam direito”²¹². A perturbação mistificadora de uma co-tutela poderia ser percebida no que diz respeito a essência motivadora do fazer biográfico. Escrever sobre o Outro é uma forma de narcisismo às avessas: o biógrafo, quase sempre tomado por um

²⁰⁹ STEVENSON, op. cit., p. 175.

²¹⁰ MALCOLM, op. cit., p. 19.

²¹¹ MALCOLM, op. cit., p. 19 – 20.

²¹² MALCOLM, op. cit., p. 25.

amor ao biografado, tende a refazê-lo e a recompô-lo discursivamente, de modo a perpetuar a melhor imagem possível do objeto de gozo sobre o qual se debruça. Assim, ao empreender a representação daquele que gostaria que fosse seu duplo, o biógrafo tende a construir uma imagem mítica e positiva do biografado. O que não é o caso de *Amarga Fama*: o mito é reconstruído negativamente e aprofunda a lenda de poeta-limite que o acompanha.

Dessa maneira, a biografia de Anne Stevenson, por compactuar com a exploração de circunstâncias contextuais dos poemas, dá prosseguimento ao que já se tornou uma tradição crítica – a assunção do ficcional como documental. Invariavelmente, os poemas de Sylvia são tomados como outra modalidade da arte-terapia e, por isso, um canal de sublimação e de conjuro de forças destrutivas. Os objetos poéticos – analisados num sugestivo capítulo intitulado *Avisos* – por terem tratado do tema da morte direta ou indiretamente assumem o caráter premonitório de um vir a ser mortal. Assim, segundo a lenda criada, Sylvia Plath teria introjetado a própria essência de vida na poesia e, esgotando lentamente o real no discurso, o corpo textual tornou o lugar do corpo da poeta. Algo semelhante à alegoria contida no conto *O retrato oval*, de Edgar Allan Poe, no qual um artista obcecado pela idéia de pintar perfeitamente a mulher, quando alcança seu objetivo, é o quadro que mostra uma imagem vívida, enquanto a esposa que posava de modelo, não passa de matéria sem vida. Assim, pelo viés da indiscernibilidade, *Amarga Fama* constrói a representação de uma Sylvia Plath personagem de si mesma – real e irreal ao mesmo tempo – em uma trama narrativa que atrai o público para a performance poética que antecedeu o último ato. O leitor, seduzido pela tragédia biográfica, revela plenamente seu voyeurismo mórbido ao consentir com a estetização da morte e a fetichização do biográfico.

2. CULTURA, LITERATURA E CONSUMO DA MORTE

*Seguidamente, muito seguidamente, Sylvia e eu
falávamos longamente de nossos primeiros suicídios;
longamente e em profundidade,
entre rodadas grátis de batatinha frita. [...]
Falávamos da morte com inflamada intensidade,
ambas atraídas por ela
como mariposas por uma lâmpada elétrica.*

Anne Sexton

2.1 Representações da morte na cultura

Além de provocadora do interesse humano a morte é, há muito tempo, um tema comumente associado a um sentido trágico de interrupção da vida, pelo qual se encenam as alegorias da fatalidade, do acaso, da finitude. O imaginário do homem está diretamente ligado aos materiais disponíveis pela cultura do seu tempo, às vezes, atravessando-os, às vezes, transcendendo-os. Do mesmo modo que as relações humanas se alteram em conformidade com as mudanças das estruturas histórico-sociais de cada tempo, o imaginário sofre transformações. Nos campos do social, do cultural e do estético, o fascínio pela destruição sempre esteve assentado em uma satisfação *voyeur*, e a percepção desse prazer projetou-se de diferentes formas ao longo da história.

O fenômeno cultural das massas no século XX, que fortemente associou à morte as qualidades de espetáculo, de produto de consumo e de objeto fetichista, não constitui algo novo no mundo, mas a radicalização de uma necessidade coletiva. Por volta do ano 80 até meados de 404 da nossa era, os jogos de massacre sangrento de homens e de animais no Coliseu Romano foram uma das primeiras manifestações populares com caráter fundamental de entretenimento. A política do *panis et circensis*, que assegurava apoio popular àqueles governos, infundiu à morte a função de objeto de gozo: era algo que precisava ser consumido e devorado com os olhos, tanto quanto gladiadores eram devorados por feras,

degolados e chacinados por soldados romanos²¹³. Mais tarde, a partir do século VI, na Europa Cristã, as execuções públicas desempenharam funções semelhantes às dos anfiteatros romanos. Nas urbes desse período, as forcas, as guilhotinas e as fogueiras encerravam a centralidade do acontecimento mortuário. Ao ver os criminosos sendo degolados, mutilados, enforcados ou queimados, “o público ficava eufórico, excitado, mais extasiado do que chocado” porque “ir a uma execução era como ir ao parque de diversões”²¹⁴. Até a segunda metade do século XIX as execuções eram públicas na Inglaterra, e o necrotério de Paris, depois de ter dividido com o museu de cera de Madame Tussaud o estatuto de atração turística, só fechou as portas ao público em 1920²¹⁵. Esses são alguns apontamentos que mostram o quanto historicamente a morte alinhou-se sob o apelo popular e ao signo do espetáculo, frequentemente emblemático pela sensação, pelo mau gosto, pelo anti-erudito, pela indústria cultural. Do século XX aos dias de hoje, os corpos mortos ainda podem ser observados como um tipo de perversidade sexual e ao modo de objeto lúdico tanto em meios de comunicação quanto em outros suportes de representação.

A origem e a popularidade dos filmes-catástrofe, por exemplo, advém de prazeres primitivos do homem quanto a espetáculos de destruição em massa²¹⁶. Os espectadores se satisfazem ao ver grandes centros urbanos serem engolidos por catástrofes naturais – terremotos, maremotos, nevascas, erupções vulcânicas, incêndios – ou outros eventos incomuns ou artificiais – invasões alienígenas, acidentes nucleares, armas biológicas de destruição global. Isto porque o cinema possibilita ao sujeito participar da fantasia de sobrevivência à própria morte, inclusive à morte das cidades e à destruição da própria humanidade²¹⁷. A morte pode até não aparecer de modo explícito na tela, mas a carga erótica contida no que o *écran* deixa subentendido ou subliminar é desmesurada. Tais filmes não são discursos laudatórios da capacidade científica do homem, mas versam direta e extensamente sobre a estética da catástrofe, um dos mais antigos temas da arte²¹⁸. Embora as

²¹³ É possível encontrar o modelo sanguinário do Coliseu no filme épico *Gladiator* (Gladiator, Ridley Scott, 2000) e também na versão futurista de *A.I. – Inteligência Artificial* (I.A., Steven Spielberg, 2001), na qual a arena de espetáculo substitui o duelo de homens pela destruição dos ciborgues.

²¹⁴ ALVAREZ, op. cit., p. 66.

²¹⁵ ALVAREZ, op. cit., p. 66.

²¹⁶ SONTAG, Susan. A imaginação da catástrofe. In: _____ *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 248.

²¹⁷ SONTAG, A imaginação da catástrofe. p. 247.

²¹⁸ SONTAG, A imaginação da catástrofe, p. 247.

tramas centralizem-se normalmente num par romântico, o tema da aniquilação humana é que exerce a verdadeira função de protagonista da película, ainda que subliminarmente. Se, entre as décadas de 70 e 90, esse gênero fílmico esteve tão em voga, hoje as reais catástrofes estimulam uma salvação fantástica maior que as provocadas pela ficção em vista do amontoamento, da profusão e da panóplia dos meios de comunicação em massa²¹⁹. Basta pensar na queda, em 2001, das torres gêmeas do World Trade Center, na violência dos tsunamis que varreram o litoral de países do Oceano Índico no ano de 2004²²⁰, no furacão Katrina²²¹ que devastou a costa sudoeste dos Estados Unidos em 2005, na trágica queda do voo 3054 da TAM Linhas Aéreas²²². A observação da morte em acontecimentos semelhantes assume um aspecto de cumplicidade, ao contrário do seu caráter anterior, de festividade, sem ter deixado de ser uma forma de espetáculo. E apesar do abalo psíquico e emocional ser o sentimento principal que difere a condição de testemunha da de espectador, a sucessiva exposição ao choque entorpece a consciência do indivíduo quanto a uma experiência destrutiva e violenta²²³, o que levaria ao embaralhamento dos limites entre o real e a ficção:

O atentado no World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de 'irreal', 'surreal', 'como um filme', em muitos dos depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto. (Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, 'como um filme' parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: 'Foi como um sonho')²²⁴.

As alegorias de destruição nos filmes-catástrofe, que levam o espectador a vivenciar o gozo estético do sofrimento, constituem um dos novos mitos da eterna

²¹⁹ BAUDRILLARD, *A sociedade de consumo*, p. 16

²²⁰ Embora nos livros de geografia os tsunamis pudessem parecer um tipo de ficção não são um evento catastrófico novo. O primeiro registro de um evento dessa natureza se refere à ilha grega de Santorini, por volta de 1600 -1650 antes de Cristo. O caso do Pacífico, no entanto, foi o de maior magnitude tanto em intensidade quanto em número de mortos: cerca de 285.000.

²²¹ O furacão Katrina foi um dos furacões mais destrutivos que já atingiu os Estados Unidos. Causou cerca de 1000 mortes.

²²² O acidente da TAM, em 17 de julho de 2007, provocou a morte de 200 pessoas e se tornou o maior desastre aéreo da história da aviação brasileira, infelizmente superando a queda do voo 1907 da GOL Transportes Aéreos, no ano anterior, que resultou na morte de 154 pessoas.

²²³ De acordo com o filósofo Kael Kosik o mundo estaria vivendo uma época pós-heróica na qual a desindividualização levaria a banalização de tudo o que é belo e poético: "O sentido do trágico foi modificado no decorrer do tempo e se transformou em algo rotineiro. Tragédia passou a ser toda catástrofe natural que ocasiona mortes, e sua intensidade passou a ser medida em números: quanto maior o número de vítimas fatais, mais emocionante e elevada é a tragédia. Um amesquinamento que reduziu a morte ao cotidiano, ao superficial". Cf. PENA, Felipe. *A volta dos que não foram*, p. 67.

²²⁴ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 23.

ansiedade do homem em relação à morte²²⁵. Ademais, o trauma mundial sofrido depois da aniquilação atômica das cidades de Hiroshima e Nagasaki intensificou imensamente tal ansiedade, tornando-a quase insuportável no sentido psicológico, porque, até o fim da história do homem, cada sujeito não viverá apenas sob a ameaça da morte individual, mas da possibilidade de uma extinção coletiva sem aviso prévio²²⁶. Diante de uma tragédia de significativa representatividade numérica dificilmente o espectador consegue manter uma relação de empatia com as pessoas envolvidas, pois, na ordem simbólica dos valores, a multiplicação de vidas equivale a uma subtração²²⁷: nas grandes catástrofes, a propagação extraordinária do número de vítimas esvazia esse contingente de sentido num decaimento exponencial semelhante ao dos processos químicos. A fantasia destrutiva dos *disaster movies* pode distrair o terror do homem em relação a acontecimentos reais ao propor um final feliz em torno de um par romântico, com o qual se identifica e se humaniza na ordem simbólica. Entretanto, a ficção pode naturalizar exatamente aquilo que é insuportável na consciência humana e neutralizá-lo²²⁸.

A projeção-identificação do espectador com os mocinhos da trama suaviza o impacto da morte coletiva nos filmes-catástrofe, ao contrário do que acontece frente a uma multidão anônima morta, comunicada pelos jornais sem inspirar a mesma afetividade da ficção. A sala de cinema e o fato real fundem-se perigosamente quando um alimenta o outro como, por exemplo, no caso do filme *World Trade Center*, de Oliver Stone, ou *Vôo 93*, de Paul Greengrass, ambos de 2006, que revivem o horror do ataque de 11 de setembro nos Estados Unidos. Semelhante situação contribui para tornar o consumo da morte e da tragédia uma prática de puro fetiche visual. Prosseguindo pela senda dos efeitos da neutralização da catástrofe no imaginário, pode-se perceber o quanto “uma verdadeira atrocidade exibida na tela dentro de nossas próprias casas não parece nem mais nem menos genuína do que uma ficção apresentada num estúdio para nossa diversão. Nessas

²²⁵ SONTAG, O imaginário da catástrofe, p. 260.

²²⁶ SONTAG, O imaginário da catástrofe, p. 260.

²²⁷ De acordo com Jean Baudrillard, a multiplicação apenas pode ser positiva no sistema de acumulação, ao contrário do que se sucede à ordem simbólica, no qual é negativa: “(...) se um indivíduo morre, sua morte é um acontecimento considerável, enquanto que, se mil indivíduos morrem, a morte de cada um é mil vezes menos importante. Cada gêmeo, pelo fato de que se duplica, nada mais é, no fundo, do que metade de um indivíduo – clonado ao infinito, seu valor é igual a zero”. BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 156.

²²⁸ SONTAG, O imaginário da catástrofe, p. 261

circunstâncias a morte vira uma espécie de pornografia, ao mesmo tempo excitante e irreal: “*Death is something that we fear/ But titillates the ear* [A morte nos causa medo/ Mas assanha o ouvido]”²²⁹.

A representação da morte, simbólica ou não, foi contemplada por diferentes manifestações culturais e artísticas, permitido ao sujeito experimentar sentidos e sentimentos de ordem diversa. Da arte funerária dos egípcios à festa do dia dos mortos no México, há uma espécie de fascínio que permanece inalterado na história do homem. Seria possível enumerar um sem número de artistas que retrataram o prelúdio, a duração e a catástrofe provocada pela assomar da Morte, mas, longe de compor um panorama detalhado, alguns exemplos merecem ser citados. O primeiro deles pode ser exemplificado pela tela *A morte de Sócrates* (figura 5 do anexo), de Jacques-Louis David, datada de 1787. Pintura enquadrada nos moldes da escola neoclássica, marcadamente narrativa, retrata o momento no qual Sócrates está prestes a envenenar-se com cicuta. No quadro, o filósofo mantém-se austero e resignado quanto à morte punitiva que lhe fora designada – o suicídio –, enquanto os discípulos ao seu redor a lamentam e choram. Em primeiro plano, vestido de vermelho, aquele que entrega o cálice de veneno a Sócrates, desolado com a determinação da justiça, o faz de costas para o filósofo e com os olhos tapados por uma das mãos. Recusa-se a ver, enxuga as lágrimas. Ao fundo, com os olhos absortos no corpo do mestre, dois jovens parecem estar hipnotizados pela consequência final do veneno no corpo do mestre. A duplicidade do desejo é revelada por uma abertura: olhos fechados, olhos abertos. De um lado, o homem que entrega o catalisador da morte se recusa a contemplar o fim orgânico, do lado oposto, outros sujeitos o aguardam com algum tipo de prazer sombrio, suspensos no tempo de trepidação.

Do mesmo pintor, merece menção outro festejado quadro, *A morte de Marat* (figura 6 do anexo), de 1793. Nele é retratado o assassinato de um dos líderes revolucionários da Revolução Francesa, Jean-Paul Marat, que havia se dado um ano antes da pintura. De acordo com a história, ele foi morto a punhaladas por Charlotte Corday, militante do partido de oposição, enquanto fazia um banho de imersão para acalmar uma doença de pele. A tela de David é de uma atmosfera grave: Marat, em primeiro plano, parece um corpo que emerge da escuridão; a mão

²²⁹ ALVAREZ, op. cit., p. 67.

esquerda repousa sobre a mesa improvisada na banheira e segura um bilhete ensangüentado; a mão direita, prostrada do lado de fora da banheira, segura uma pena; na pequena mesa, o nanquim, bilhetes e o pesa-papéis; a banheira vermelha de sangue e o lençol manchado. Cada detalhe da composição apela para uma situação dramática e apela para um aspecto sensacional, sobretudo no detalhe da mão segurando a pena, polarizador da paralisia tanto da vida quanto da escrita. Ilustra metaforicamente o discurso que se cala, consente à força, silencia, morre. Os olhos de Marat fechados, também calados. A mesa do cômodo, na qual David assina seu nome e dedica o quadro – a Marat –, assemelha-se a uma lápide: a pintura-homenagem veste-se da aura da mais bela pedra tumular. O espectador é quem dirige o olhar para a morte da tela, como se fosse alguém que, com curiosidade e espanto, encontra um corpo assassinado desnudando-se das trevas, ainda quente. Em outra interpretação artística para o mesmo fato histórico, o francês Paul Jacques Aimé Baudry dá uma versão igualmente dramática para a morte de Marat no quadro *Charlotte Corday* (figura 7 do anexo), de 1860, no qual a assassina está prestes a deixar o cenário do crime.

A morte de Sardanapalo (figura 8 do anexo), pintada por Eugène Delacroix, em 1827, instaura uma sutil diferença em relação aos exemplos anteriores. Atendendo a perspectiva romântica que privilegia o aspecto emocional e fantasioso na representação artística, Delacroix apresenta ao espectador a performática e extravagante autodestruição do mítico rei da Síria, Sardanapalo. De acordo com a lenda, o monarca, tomado de imenso *ennui*, decidiu aniquilar todas as suas posses e a si mesmo. Inspirado no poema narrativo de Lorde Byron, *Sardanapalo*, apresenta uma furiosa destruição orgiástica, quase uma carnavalização do sofrimento e da morte, quase um gozo homicida e suicida. Carregada de movimento e tensão dramática, a pintura retrata cavalos, mulheres e escravos sendo mortos violentamente enquanto o rei sírio, reclinado e impassível em seu leito, tudo observa. O espetáculo da morte esvanece seu tédio e satisfaz seu desejo, egóico e último. O calor da cor vermelha e os refluxos de seu movimento pela tela simbolizam a paixão voluptuosa e sangrenta. Ademais, os componentes da cena estão sexualizados nas insinuações fálicas – a penetração das adagas, a instintiva cavalgada, a violação dos corpos *seminus* – provocando deleite do olhar. É um último e orgiaco prazer para os olhos, fantasia sado-masoquista de um rei dado à luxúria.

Por um lado, se Delacroix oferece uma tensão erótica para a morte de um lendário Sardanapalo, por outro, Théodore Géricault presentifica sensacionalmente a cena de uma real tragédia em *A jangada do Medusa* (figura 9 do anexo), de 1819. O quadro se refere ao naufrágio da fragata Medusa, incidente ocorrido em 1816 na costa da África. Dos 149 tripulantes que ficaram à deriva por cerca de treze dias numa jangada improvisada, apenas quinze sobreviveram. Géricault chegou a entrevistar as vítimas e a visitar necrotérios para trabalhar com mais realismo no tema do quadro e, assim, ilustrar plasticamente o horror de quem esteve abandonado à própria sorte. Loucura, desespero, esperança, abatimento são as principais emoções contidas no foco dramático. O mar revolto reforça a aura trágica e desesperadora de quem luta pela vida, mesmo que lutar signifique apenas uma espera angustiante por ajuda. Ao fundo, muito distante ainda, a aparição de um barco revigora em alguns dos náufragos a perspectiva de um salvamento. Esses tripulantes acenam eufóricos, outros rezam, outros quedam completamente abatidos ou mortos no chão da pequena jangada. Um machado ensangüentado faz referência ao canibalismo a que os sobreviventes precisaram se render para não morrer de fome. Géricault oferece quase uma visão fotográfica do incidente, tão provocadora quanto à ficção imagética de *Sardanapalo* ou mesmo quanto o *frame* de um filme-catástrofe. O fato verídico evocado em *A jangada do Medusa*, do mesmo modo que a pintura de Delacroix, ainda que inspirada pela fantasia escandalizou sobremaneira o público de sua época com sua carga informativa. Nos dias de hoje, a exposição das duas telas no Museu do Louvre, em Paris, presta-se tão somente ao gozo dos cúmplices espectadores, dos turistas. E se Delacroix incita a desmedida de uma perversão *voyeur*, a morte como prazer ou deleite, Géricault evidenciou o contrário com o horror, o desprazer, a náusea de um acontecimento histórico e sensacional. O jogo de olhares entre os dois quadros também é oposto: de fora para dentro, de dentro para fora.

Esses são apenas algumas representações que evidenciam um tipo de tradição da dor, tão importante e clássica quanto a face da arte que é avessa ao tema e se preocupa tão somente com a fruição do belo²³⁰. A oposição entre a beleza e o horror sempre provocou grandes embates teóricos, sendo discutida, por exemplo, por Edmund Burke no ensaio *Investigação filosófica sobre a origem de*

²³⁰ SELIGANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 45.

nossas idéias do belo e do sublime, de 1757. Detendo-se no que considera a natureza paradoxal do efeito artístico, Burke discorre a respeito do prazer negativo que fundamenta o sublime, estética voltada para temas que excitam idéias de dor e perigo ou obras que versem sobre objetos terríveis²³¹. A dor e a morte, em vista do sentimento que evocam no homem, encaminham a arte para o território de negatividade ao qual pertence o sublime. Burke sintetiza: “O que quer que seja, portanto, terrível em relação à visão, é também sublime, seja essa causa do terror dotada de grandeza de dimensões ou não; pois é impossível algo que pode ser perigoso ser visto como insignificante ou desprezível”²³². A representação da morte, portanto, seria motivada para atender a determinado deleite dos olhos que somente o terror sublime pode provocar.

Outro importante estudo, o de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte – sobre as fronteiras entre pintura e poesia*, escrito em 1766, discute os limites da expressão do sublime nas linguagens plástica e literária. Para o ensaísta, as imagens das artes espaciais, como a escultura e a pintura, precisam ser contidas no que diz respeito à expressão do horror, por tratarem-se de uma apresentação impositiva, de um imaginário pronto e agressivo que o espectador recebe de forma passiva²³³. Por outro lado, a linguagem da literatura, temporal, poderia trabalhar o horror de forma mais expansiva, uma vez que a literatura necessita trabalhar com um repertório desconhecido de imagens de cada leitor, o que significa que cada sujeito possui uma postura participativa diante do texto e um limite próprio para a construção imaginária do horror. Além disso, ao contrário de Edmund Burke, Lessing defende que a representação da dor provoca apenas o desprazer, pois sua expressão visual ofusca a beleza dos objetos, sobretudo na arte espacial. A incapacidade da obra em transmitir o prazer ou o deleite impossibilitaria o espectador de experimentar qualquer sentimento de compaixão pelo sofrimento representado²³⁴. Aquela sensação aprazível, própria da beleza, estaria, portanto, postergada da obra para sempre.

Ao longo do tempo, esses questionamentos a respeito dos limites da representação estética tornaram-se um inesgotável material de estudo, abrindo

²³¹ BURKE, Edmund. Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura*. Vol. 04. O belo. Vol. 04. São Paulo: Editora 34, 2004. P. 87-88.

²³² BURKE, Investigação filosófica..., p. 89.

²³³ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura*. Vol. 04. *O belo*. Vol. 04. São Paulo: Editora 34, 2004. P. 101 – 103.

²³⁴ LESSING, op. cit., p. 103.

espaço para outras categorias, como a do abjeto, muito focado por teóricos da pós-modernidade. Isto significa que a paixão pela morte por meio das artes em nossos tempos nem deixou de existir nem foi amenizada, pelo contrário, o mundo contemporâneo parece contemplar mais as deformações do sublime do que a “insossa” beleza harmônica. Nesse percurso, do grotesco ao abjeto, é o olhar que vai se deslocando para diversos meios – do coliseu romano aos telejornais, da pintura à fotografia, da fotografia ao cinema.

Se por muito tempo a pintura havia firmado sua primazia no sistema de representação imagética, notadamente até o Realismo, com o surgimento da fotografia esse poderio foi ameaçado de desaparecimento. A invenção de um meio mecânico e mais eficaz de apreender a realidade obrigou os artistas plásticos a reformular suas técnicas de representação artística. Em vista de uma mais abordagem direta do real, o retrato fotográfico substituiu gradualmente o espaço que antes era ocupado pelo campo das artes visuais – a função de retratar. Assim, o movimento Impressionista, articulado a partir da crise da representação que se deflagrou, investiu-se de uma nova consciência pictórica e um novo apelo visual, baseado nas impressões luminosas de uma cena e no desfocamento entre a cena registrada e a tela pintada. Embora a fotografia, a princípio, constituísse um método mecânico de apreensão da realidade, não tardou para que o processo fotográfico se imbuísse de criatividade na busca por um produto final artístico. Em vista disso, e paradoxalmente, a prática da fotografia reúne em si as vantagens de dois atributos: o da *objetividade*, garantida pela objetiva da máquina fotográfica; e o da *subjetividade*, assegurada pelo fotógrafo que efetua o *shot*²³⁵. Com o passar dos anos, a foto se afirmou um fragmento documental da realidade, porque podia desempenhar as funções de *registro do real*, com a prerrogativa de ser incontestável como nenhum relato verbal poderia ser, e de *testemunho do real*, uma vez que registra o olhar de quem esteve presente em algum lugar²³⁶. Desde que foram inventadas em 1839, as câmeras fotográficas tornaram-se instrumento de superação da morte e da ausência, porque gozavam de supremacia em relação a “qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram”²³⁷.

²³⁵ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 25.

²³⁶ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 26.

²³⁷ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 24.

O flerte fotográfico com a morte deu-se acentuadamente no século XX com o jornalismo de guerra e os registros visuais que o ilustravam. O retrato das atrocidades, via objetiva fotográfica, poderia até mesmo suscitar outro debate a respeito dos limites do belo e do sublime, no que diz respeito à tensão entre o documental e o artístico no retrato do horror bélico e da aniquilação em massa. No jornalismo de guerra, a foto deveria funcionar como registro, denúncia, testemunho e memória, não cabendo nessa prática o desnudamento de um olhar estético. Qualquer tentativa nesse sentido produziria no leitor de notícias a suspeita de que o objeto imagético fora investido de contrafação, constituindo um produto adulterado:

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido ‘corretamente’ iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos²³⁸.

Visto que o jornalista tem o compromisso com a imparcialidade, seu objetivo é descrever e comunicar o mais objetivamente possível uma notícia, uma cena, uma visão do mundo. O fotojornalismo necessita de um código de autenticidade semelhante para a própria legitimação e sobrevivência enquanto registro da realidade. Se a imagem fotográfica se revela um tipo de performance, no sentido de atuação efetuada entre cena e fotógrafo, ela perde a validade, frustra o espectador. Dentre as fotos que mais podem decepcionar quando revelada sua encenação, estão as que parecem registrar momentos de clímax íntimos, sobretudo de amor e de morte²³⁹.

A catástrofe em curso, o instante anterior ou imediato de um acontecimento fatal, interessa muito à prática fotográfica, sobretudo ao jornalismo. Os *media* de um modo geral vivem da presunção da catástrofe e da iminência suculenta da morte como forma de antecipação dos resultados, de simulação mórbida, de chantagem de afeto: “Assim, uma fotografia do ‘Liberátion’ mostra-nos uma coluna de refugiados ‘que algum tempo depois *será* atacada pelo exército iraquiano”²⁴⁰. Fotos imbuídas dessa mesma natureza acabam sendo as mais festejadas e as mais reproduzidas²⁴¹ conforme atesta a fotografia de Robert Capa, *A morte de um soldado republicano*

²³⁸ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 26-7.

²³⁹ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 48.

²⁴⁰ BAUDRILLARD, *A ilusão do fim*, p. 85.

²⁴¹ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 52.

(figura 10 do anexo), tirada em 1936. Nela, o soldado acaba de ser atingido por um tiro, o rosto se contorce num esgar de dor, o corpo está em queda e a arma escorregando da mão. A morte não somente se revela como paralisia da vida, mas é revelada no estúdio fotográfico como imagem paralisada de um *entrelugar* de vida e de morte. O mesmo acontece com *The falling man* (figura 11 do anexo), de Richard Drew, que captou a imagem de um homem que se atirara do World Trade Center quando o prédio ardia em chamas após o atentado terrorista de 2001. A princípio, a fotografia foi reproduzida em inúmeros veículos de notícias pelo mundo, sendo premiada por um canal britânico, o *Discovery Times Channel*, em 2007²⁴², mas fez a opinião pública norte-americana censurar sua divulgação, tendo em vista o horror materializado na imagem suicida. O motivo para fotos como essas serem tão sedutoras reside no fato de que se concentram naquilo que quase sempre é inapreensível: o pleno acontecimento de uma situação-limítrofe do corpo. Como a perversão *voyeur* está muito ligada ao acontecimento em trânsito, essas fotos masturbam o olhar de um espectador escondido por trás das barricadas de notícias da metrópole à espera de gozo e deleite.

Mais tarde, será a televisão que ampliará o lugar da câmera fotográfica, porque o movimento dos *frames* e o *live transmission* vão constituir as mais plenas atividades eróticas do olhar. Com o desenvolvimento das mídias, o telejornalismo conquista a atenção do público e concorre com a imprensa de papel em termos de popularidade. Nesse entremeio, a Guerra do Vietnã, ocorrida entre 1958 e 1975, tornou-se uma das primeiras disputas bélicas amplamente cobertas pelos meios de comunicação em massa televisivos. O salto tecnológico que se deu daquela época até os dias de hoje permitiu que batalhas, guerras e massacres ocorridos em qualquer parte do mundo fossem apresentados em transmissões ao vivo, filmados no exato momento do seu desenrolar e depois re-transmitidos nas principais manchetes dos telejornais. A morte, desse modo apresentada, tornou-se um “ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico”²⁴³. Não seria errado dizer que a teleintimidade da morte constitui uma moderna faceta da política romana do *panis et circenses*, se levado em conta que os horários dos

²⁴² A fotografia inclusive deu origem ao documentário *9/11: The falling man*, de 2006, dirigido por Henry Singer no qual se conta a história da imagem e do horror do atentado. O que chama mais atenção é o modo sensacional como procura identificar quem era o sujeito que se atirara do prédio e quem seria sua família.

²⁴³ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 22.

telejornais – e a comunicação das catástrofes, dos acidentes automobilísticos, dos assassinatos e das mortes de qualquer ordem – coincidem com a hora do almoço ou do jantar nas redes de televisão aberta. O sensacional não é consumido segundo o rito cerimonial da tragédia, “mas à mesa, no metrô, com café com leite”²⁴⁴. A informação jornalística se confunde, novamente, com o entretenimento e o alimento. O olhar devora a imagem, a boca devora a comida. Dentro do universo fechado do lar – aberto ao mundo via janela televisiva – um novo vínculo entre o real e o imaginário é estabelecido pela mídia quando a agressão e a violência se transmudam em representação²⁴⁵. Sobretudo em tempos contemporâneos, de uma sociedade vitimal, nos quais é tacitamente impossível que a televisão ofereça ao olhar outro espetáculo que não seja o do sofrimento – a matéria-prima e a gênese do apelo da nova ordem mundial²⁴⁶.

Essa exposição diária dos espectadores ao choque nos telejornais possivelmente é responsável por emprestar um especial sentimento de irrealidade às tragédias reais, muitas vezes encaradas como se pertencessem tão somente ao universo dos filmes-catástrofe. Ou talvez tenha o cinema tenha sua parcela de culpa ao irrealizar na tela o que se realizou na realidade, e vice-versa. Enquanto os sobreviventes e as testemunhas do atentado de 11 de setembro imprimem uma aura fantástica de sonho ao fato, os espectadores do filme *World Trade Center* chocam-se com uma narrativa que, para eles, soa verossimilhante demais, como deve ter figurado *A jangada do Medusa* para os franceses.

No percurso entre a realização e a irrealização do real no imaginário coletivo está a supra-realização dos jornais sensacionalistas, veículos de comunicação que exploram o *pathos* desencadeado por notícias sobre escândalos, sexo e, principalmente, morte. Deste último tema origina-se o jargão que define sua natureza – a de jornal-espreme-que-sai-sangue. O sensacional trabalha na produção de sensações intensas, por meio da extração emotiva e apelativa do fato e da notícia, e se detém sobre tudo que possa ser um espetáculo. O apelo emocional que o fundamenta age não somente como um princípio, mas, também, como um fim editorial. São jornais declaradamente estruturados de modo a causar respostas emocionais no leitor – por um discurso erótico, trágico, violento, ridículo ou insólito –,

²⁴⁴ MORIN, *Cultura de massas no século XX: Neurose*, p. 115.

²⁴⁵ MORIN, *Cultura de massas no século XX: Necrose*, p. 111.

²⁴⁶ BAUDRILLARD, *Tela total*, p. 13-14

e a nutrir um ciclo vicioso de consumo. Em uma época que a própria dimensão do tempo é uma mercadoria, o noticiário sensacionalista precisa ser simplificado e padronizado para o gosto médio da população por meio de categorias básicas (maniqueísmo, estereotipação, sincretismo, etc.) de modo a não exigir do leitor tempo para reflexão²⁴⁷. Em vista disso, o jornalismo sensacionalista mantém uma linha tênue com a literatura, sobretudo com a de fundo gótico, porque, assim como esta, aquele é direcionado à cultura de massa, engendra a narrativa no tecido do exagero, do sublime e do grotesco. Segundo o clichê que a constrói, a tragédia noticiada e explorada pelo seu excesso chega a tocar os limites do cômico, como é próprio da tradição gótica e a representação adquire um sentido tragicômico. O jornalismo dramático é também um espetáculo de riso, como prova o comportamento dos jovens, em frente às bancas de revista, que riem das matérias de capa estampadas por esses jornais.

Na *imprensa marrom* é do *fait divers* que se extrai o sensacional, dos acontecimentos extraordinários contidos no cotidiano mais ordinário. Na lógica que empreendem, os conteúdos definem seus consumidores e vice-versa, numa relação de retroalimentação. A supra-realidade do veículo informacional funde o espacial e o temporal, a imagem e a linguagem, a fotografia e o texto. E a linguagem dos jornais sensacionalistas quer, decididamente, transformar o leitor num *voyeur*, em alguém que presencia um evento criminoso ou trágico (semelhante à visão do espectador diante de *A barca do Medusa*), em alguém que tropeça e descobre corpos (assim como na tela *A morte de Marat*), atribuindo a essa ação um caráter extremamente sexual. Como o desejo instintivo pela morte e pela destruição mantém relações com aspectos profundos do inconsciente, o sensacional procura liberar da repressão do superego as paixões violentas do id, por meio de instâncias de projeção-identificação²⁴⁸. É a contraparte do deleite, da catarse, da purgação que se apresenta nas representações artísticas, e um modo de viver por procuração: o espectador vivencia por meio da narrativa aquilo que não teria coragem de viver. Mesmo que os intelectuais atribuam ao jornal sensacionalista a participação no mau gosto, pejorativamente vinculado às camadas populares, as manchetes de morte

²⁴⁷ PENA, Felipe. *A volta dos que não foram – a geração pós-68 busca uma nova utopia para a política e a literatura, na era da televisão*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. p. 76.

²⁴⁸ ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue – um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995. p. 47-48.

dedicadas ao gozo do olhar – a morte espetáculo, íntima e erótica – é do interesse de todos, seja qual for o nível cultural ou econômico, sem exceção²⁴⁹. A necessidade de satisfação de uma pulsão de morte não se trata de uma perversão sádica, mas de um reequilíbrio simbólico de tensões por meio da irracionalidade da catástrofe: “Sonhamos com acontecimentos insensatos que nos liberem dessa tirania do sentido e da limitação de sempre procurar a equivalência entre os efeitos e as causas. Vivemos ao mesmo tempo no pavor do excesso de significação e da insignificância total [do mundo]”²⁵⁰. Assim, o desejo que escorrega para o sublime é uma pulsão interna própria da humanidade. Os fatores variáveis são os locais onde são representadas, os modos como são apresentadas e o lugar teórico que as questiona.

Nas artes plásticas, por exemplo, Andy Warhol, representante da *pop art* americana, arriscou um tipo de paródia/pastiche dos jornais sensacionalistas. Imerso num universo cultural dominado pela tecnologia da informação e pela indústria cultural, o século XX determinava uma era do consumo e dos produtos de consumo na qual a imagem era frágil, perecível, e prontamente substituída por outras. No referido contexto, a velocidade da novidade e da notícia provocou uma progressiva renovação da imagem mesmo que significasse, com isso, sua depreciação e sua redução a uma forma de notícia²⁵¹. Tentando uma inserção da exigência estética na tecnologia da informação, Warhol aderiu à vertente da *obsolescência*, que é “o processo de absorção e dissolução da notícia na psicologia de massa”, e lançou mão dos efeitos da repetição da notícia – acidentes de carro, cadeiras elétricas, manchetes de jornal, celebridades – na arte²⁵². As fotos e outras imagens reproduzidas na tela aspiravam um estatuto de *imagem-notícia* que deveriam ser digeridas pelo inconsciente num deleite mental voraz e veloz. Foi de sua autoria a frase “um dia todos terão direito a quinze minutos de fama” referindo-se ao tempo que o espectador demoraria diante de cada uma de suas *imagens-notícia*, retiradas da realidade transitória dos jornais. Exemplos disso podem ser vistos nos trabalhos da exposição *Andy Warhol/Supernova: stars, deaths & disasters 1962 – 1964* dos quais podem ser citados *129 morrem em jato (desastre aéreo)*, *Desastre de*

²⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

²⁵⁰ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 138.

²⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-582.

²⁵² ARGAN, op. cit., p. 584.

ambulância e 5 mortes em laranja (figuras 12, 13 e 14 do anexo, respectivamente) todos retirados de fotografias e *headlines* de jornais. Por meio dessas prerrogativas, a *pop art* “eliminou a identificação da arte com a alta cultura ao operar no espaço ‘profano’ e alienador da sociedade de consumo e da cultura de massas”²⁵³. A proposta estética de Warhol tentava demonstrar como produtos oriundos da cultura de massa, ao migrarem para as artes, acabam por adquirir outro tom, uma nova aura. *Headlines* e fotografias de jornal ascendiam à outra categoria, tornavam-se objeto de arte. O que de algum modo confirma que todos os níveis culturais consomem esse tipo de produto, mas a elite intelectual só o faz com certa película de refinamento, escondendo-se por trás da academia. Disso deriva uma enorme gama de estudos teóricos, antigos e contemporâneos, a respeito do belo e do sublime, centralizados, sobretudo, no olhar. Em última análise, todos nós somos *voyeurs*, seja qual for o intuito, porque em cada um desses exemplos citados, pois

o horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Aqueles que têm estômago para olhar representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações do sofrimento. O tormento, um tema canônico da arte, é não raro representado em pinturas como um espetáculo, algo contemplado (ou ignorado) por outras pessoas. Subentende-se: não, isto não pode ser evitado – e a mistura de observadores atentos e desatentos sublima essa idéia²⁵⁴.

E se as artes plásticas alinham-se sob a bandeira de um mesmo desejo *voyeur*, a mesma euforia erótica em espiar pelo buraco da fechadura acomete a literatura. Um dos componentes biográficos mais enfatizados nos estudos literários é aquele referente à morte do escritor. As circunstâncias que a envolveram, dependendo do grau de tragédia ou da voluntariedade do ato, acabam por dobrar-se sobre a obra a ponto de consistir em elemento desvelador de significados. Muitas vezes os sentidos depreendidos por meio da iluminação biográfica não passam de uma ilusão crítica, um modo de situar as intervenções estéticas numa região de sombra, na qual prevalece o *modus operandi* da causa (vida) e do efeito (obra). Escancara-se a obra para significados artificiais, articulados no trânsito indistinto entre a realidade e a representação.

Após seu suicídio em 1963, Sylvia Plath tornou-se um tipo de emblema da escrita limítrofe na qual o espaço do texto encena um arremate da vida e elabora um

²⁵³ MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: Editora UFMS, 2004. p. 49.

²⁵⁴ SONTAG, *Diante da dor dos outros*, p. 39.

signo da morte. Em vida seus textos não produziram nenhum entusiasmo crítico, bem diferentemente da recepção após a morte, que atraiu um interesse mórbido para a biografia da escritora e que foi responsável pelo seu enquadramento poético no centro de um processo criativo voltado para o eu. Acreditava-se (e acredita-se ainda) que cada palavra ou imagem poderia esconder indícios, pistas ou sintomas que justificassem a auto-aniquilação, enfim, legitimar o ilegítimo. O suicídio, assim, tornou-se presença inarredável na leitura dos textos: cada fragmento de texto se vê envolvido por uma mortalha crítica. A tragédia suicida de Sylvia Plath é a própria legitimadora de *uma* crítica que cede lugar para a exploração sensacionalista da morte, quase um subproduto de leitura. Por esse caminho interpretativo, à morte é reservada a condição de ápice da criação e a qualidade de obra-prima ao equacionar com a extinção do corpo o fim da carreira. Tais noções criam um efeito de pressuposto tardio que perturba a recepção da obra pelo público quando institui um rito obrigatório de iniciação biográfica e leitura suicida.

A morte, ao contrário do que essa visão leva a crer, constitui a não-linguagem, que é colocada no mesmo plano da linguagem artística quando, pelo contrário, representa a aniquilação do lugar do qual ela emerge – o corpo – e a aniquilação do sentido. Em paralelo comparativo, a qualidade estética das Twin Towers poderia representar uma performance absoluta da arquitetura; a catástrofe que a destruiu, a performance absoluta do terrorismo. Entretanto, a correlação qualificativa não justifica que o músico Karlheinz Stockhausen exalte o 11 de setembro como uma excepcional obra de arte, pois o acontecimento absorve toda a imaginação, não tem sentido e não pode ser representado²⁵⁵. Quando o real se torna arte e espetáculo ao mesmo tempo é porque o imaginário se esgotou. Assim, elevar a expressão corporal ao *status* de expressão literária cria um delicado problema de deslocamento de signos e mitificação da personalidade artística que precisa ser revisto criticamente.

Mesmo após mudanças de ponto de vista teórico, tendo como auge a morte do autor, tais leituras não se dissiparam, porque estão cristalizadas e fechadas num simulacro. Não poderia ser de outro modo, pois o signo da tragédia perdura no tempo, não se apaga. É o signo do vazio, da falta, da ausência absoluta, que cria uma presença absoluta na memória e que a crítica resgata, alisa, arranha, rasga. O

²⁵⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 19-20.

ato biográfico, que é uma forma de recordar, torna a presença fantasmática no texto algo irrefutável, inexorável, cardíaco e visceral, porque na raiz latina da palavra 'recordação' se revela um significado íntimo e sentimental: recordar é colocar de volta ao coração. Portanto, toda tragédia e toda reflexão biográfica invariavelmente atravessam o sentimental, atingem o leitor no coração, por meio de um sensacionalismo mais sutil.

Ted Hughes criticou veementemente o prefácio de Alvarez pelo sensacionalismo que inscreve na história. A carta enviada pelo poeta ao crítico denuncia um movimento *voyeur* que, em vez de ser estancado, encontra mais estímulo. Quando um corpo é posto à mostra, o olhar quer colocá-lo à prova. Uma multidão se reúne ao redor da cena mortuária, sugando o sangue das calçadas quase na forma de um vampirismo-*voyeur*. Quem não tem estômago para olhar pelo menos fica com os ouvidos em pé, esperando um assanhamento, uma notícia. Se a imagem não pode ser vista, então que a morte venha pela palavra – ainda que pela ficção. Em um projeto literário que ficcionaliza as vésperas da morte de nove escritoras, a escritora Adriana Lunardi retrata uma personagem que lê nos jornais a nota de falecimento de Sylvia Plath:

A outra notícia que se colou em meus olhos era de interesse geral, não o assunto particular de um aniversariante em crise. Trazia a informação de que a poeta Sylvia Plath tinha morrido tragicamente no dia anterior, em sua casa, na Fitzroy Road, 23. Quando escrevem falecimento trágico, os jornais estão varrendo para as entrelinhas a palavra suicídio. Usam a expressão como um eufemismo, não para a morte, mas para o modo de morrer, que repentinamente ganha uma importância peculiar, indizível mesmo para a imprensa liberal²⁵⁶.

A imprensa fora do circuito sensacional tem por princípio não publicar notícias sobre suicídio. Em geral, nesses casos, é sempre sugerida uma hipótese de acidente a fim de preservar a família do assédio interesseiro, constituindo um expediente ético para a preservação da memória do suicida e da privacidade da família. No romance-inventário de Antonio Di Benedetto, *Os suicidas*, uma justificativa para esse cuidado da imprensa pode ser encontrado nessa passagem: “Suicídios por imitação, epidemia de suicídios, peste de suicídios’. É então que esses papéis póstumos têm de ter outra circulação que não é necessariamente clandestina, mas sim, que os coloque em um circuito que os legitime: o informe

²⁵⁶ LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 91

forense, o expediente judicial, a peritagem psiquiátrica”²⁵⁷. Possivelmente trata-se de um efeito semelhante aquele que acometeu inúmeros jovens europeus com a leitura do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de J. W. Goethe, publicado em 1774. Tamanho foi o impacto da obra entre o público que uma onda de suicídios se espalhou pela Europa, e a morte da personagem era imitada com tamanho requinte pelos jovens românticos que inclusive o vestuário era reproduzido²⁵⁸, fato que teria levado alguns governos a censurar a circulação do livro.

Prevendo esses aspectos, não se pode deixar de notar que a morte mobiliza o público diante do sublime e dá existência a um perigo latente. Em qualquer acidente de estrada, os carros se demoram, diminuem a marcha e a velocidade, ávidos para ver um desastre a ponto de quase provocar outros. É o signo da mobilidade lenta da tragédia, da articulação entre a curiosidade e a cumplicidade do olhar. Em consequência disso, a morte só pode ser consumida na figura geométrica do círculo, do aglomeramento circular da multidão. Assim como Warhol, mas por um princípio diferente, a escritora Sylvia Plath pretendia coletar imagens trágicas do cotidiano que fossem suficientemente boas para serem usadas na literatura. A escritora registra em seu diário, depois de ver um incêndio num matagal da vizinhança:

Eu torcia por um acidente, um incidente. Quanto desejo reprimido deve haver dentro da gente por uma carnificina. Andei pelas ruas, ansiosa e pronta e praticamente torcendo para testar minha vista e minha disposição perante a tragédia — uma criança atropelada por um carro, uma casa em chamas, alguém atirado pelo cavalo contra uma árvore. Nada ocorreu: eu seguia pelo fio da lâmina do perigo²⁵⁹.

No poema *Lady Lazarus*, Sylvia Plath já retratara o *voyeurismo* como algo sedutor, *strip-tease* ironicamente público. Os versos exploram a tensão erótica, a libido, o olhar, o *frame* de cinema. O circo do prazer se abre, e Lady Lazarus é, ao mesmo tempo, a mestre de cerimônias e a atração principal. O lento desenfaixar de suas mãos e de seus pés se assemelha ao das mulheres que se despem obscenamente, querendo ser desejadas a todo custo. Enquanto isso, o público assistente come amendoins, satisfazendo a boca e os olhos, repetindo eternamente

²⁵⁷ DI BENEDETTO, Antonio. *Os suicidas*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005. p. 15.

²⁵⁸ ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 122.

²⁵⁹ KUKIL, op. cit., p. 413.

o *panis et circenses* das arenas de Roma ou dos telejornais locais. Ainda que a tentativa de suicídio da protagonista seja um fracasso, a platéia se reúne para ver seu corpo fracassado na morte, lembrando na pele de cada um, por procuração, que às vezes a impotência diante da vida atíça o desejo da autodestruição.

Dessa forma, a idéia da morte desenrola no espírito um sentimento ambíguo de entretenimento e de pesar. O comparecimento de um corpo morto diante dos olhos promove o retorno do recalçado – a consciência de finitude – da matéria que havia sido voluntariamente esquecida pelo pensamento e substituída pela fantasia de que a vida, senão é infinita, deve sempre se estender ao limite máximo. Em parte isso se deve ao fato de que na cultura ocidental há uma filosofia tácita de que a vida precisa ser edificante, uma duração demorada no espaço. A longevidade não somente é naturalizada no inconsciente, mas também se torna um desejo, uma pulsão. Qualquer movimento que escape a essa lei primitiva da consciência dá a entrever o retorno do recalçado: a morte de crianças, os acidentes fatais, a ruína dos suicidas. Nos destroços simbólicos desses corpos arruinados, guardados no esquife, deixam-se coroas de flores, escrevem-se lápides, erguem-se estátuas – signos da tragédia da vida interrompida e do não-lugar desconhecido do morto. As tragédias em si exalam um ar de gravidade, de sisudez, de silêncio, de paralisia. Todos se demoram mais diante da morte que frente à beleza. Além de dissolver o recalque da finitude, o sujeito produz na psique uma projeção-identificação com o *arte-fato* mortuário e morre simbolicamente por procuração. O sujeito contemporâneo tem menos compaixão nesse processo, pois substitui o “eles morrem em meu lugar” da tragédia pelo correlato moderno do “são os outros que morrem, não eu”²⁶⁰. No reequilíbrio das tensões, Tanathos devora a imagem da morte para satisfazer-se, ao passo que Eros se amansa porque a imagem consumida não é a do espelho. Dupla satisfação: colocar-se no lugar, sofrer e não ser. Operando da mesma forma que nas festas teatrais da Grécia Antiga, o espetáculo da morte purga emoções provenientes dos recônditos mais íntimos e secretos: as pulsões destrutivas e primitivas do inconsciente. Isso significa dizer que o sublime exige uma participação efetiva do sujeito, estimula a perda de controle e o face-a-face com a morte²⁶¹.

²⁶⁰ MORIN, *Cultura de massas no século XX: Neurose*, p. 115.

²⁶¹ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 33.

No século XXI, o envolvimento do espectador diante do sublime parece ter atingido o auge da intensidade: o morto é colocado no lugar da arte, é a própria arte. É o que está proposto no projeto do alemão Gunther Von Hagens, médico que desenvolveu um elaborado método de mumificação de corpos denominado plastinação. A técnica permite fácil manuseio, corte e transporte de peças mortuárias, corpos humanos que podem ser ajustados em posições dinâmicas como as de manequins de vitrine (figuras 15 e 16 do anexo). A pretensão artística desses modelos reside no desejo de querer impor-se como realista, descritiva ou anatômica, entretanto, o único propósito que conseguem atingir é o de reflexo da decomposição e da fractalização do mundo contemporâneo. Um corpo nu qualquer pode ser devorado, absorvido e reabsorvido na obscenidade, mas um só manequim-cadáver de Hagens teria a capacidade de perfazer uma obscenidade ilimitada que um sem número de corpos nus não conseguiria. Tudo porque o espectador não está diante de uma morte representada ou simbólica, temporal ou espacial, televisiva ou impressa, e, sim, diante da morte real. Ele não dá a conhecer a representação do corpo que emerge do escuro, como no quadro de David, mas é colocado sem mediação diante de *um* corpo. O erotismo explode frente aos corpos plastinados – abertos, contorcidos, montados – ao mesmo tempo em que proporciona a banalização da morte, sobretudo porque a exposição para visitas públicas permite uma experiência-limítrofe de voyeurismo não menos impactante que a dos *snuff movies*²⁶². Essa arte mortuária engendra a excrescência do sublime, o abjeto, destinado a violentar os limites-tabus de uma sociedade marcada pela dissolução das próprias regras e dos próprios tabus²⁶³. O corpo plastinado, então, transformar-se-ia num campo semiótico, pertencente ao jogo dos signos e, também, num campo econômico, participante do jogo da troca. Considerando os rastros deixados pela espetacularização da morte na história ocidental é possível compreendê-la, portanto, como um sintoma cultural, notadamente da cultura de massas. Em pleno momento de radicalização de processos de toda ordem, o palco contemporâneo investe-se da matéria lúdica do parque de diversões, projeta a Disneylândia da morte, na qual os bonecos de Mickey Mouse e de Branca de Neve são substituídos por corpos

²⁶² Os *snuff movies* pertencem a uma categoria de filmes na qual homicídios de pessoas reais são filmados e vendidos clandestinamente para o deleite mórbido de um espectador de igual qualidade. Ainda não se sabe se os crimes são autênticos ou apenas montagens bem produzidas, fato que confere uma aura de lenda urbana quanto à existência e a natureza desses filmes.

²⁶³ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 40.

plastinados de Gunther Von Hagens. Possivelmente, no jogo irônico da pós-modernidade, alguns desses corpos talvez já tenham se fantasiado de Mickey Mouse ou Branca de Neve na Disneylândia dos sonhos.

Igualmente não se pode rejeitar a hipótese de que, mais tarde, outras formas de experiência com a morte possam ter origem do êxtase desenfreado. Com o desenvolvimento dos simulacros, das simulações e da engenharia genética, o fim da vida pode desabar nas malhas da realidade virtual, deixando de ser um acontecimento fatal ou simbólico, para tornar-se apenas uma opção ou uma montagem cambiável no sistema operacional do ser vivo²⁶⁴. Em vista de uma virtualização crescente das coisas e do mundo, funções vitais como a morte, o pensamento e o sexo tornar-se-ão inúteis, sendo redesenhadas e redesignadas como atividades de lazer e de atração ontológica²⁶⁵. Na civilização do devir que porventura contar com a multiplicação infinita do indivíduo, significando isto a profilaxia da morte, clones do futuro poderão pagar um alto preço para experimentar um nostálgico passado mortal ao destruírem-se na simulação da cybermorte²⁶⁶. A perspectiva desse futuro distópico para uma sociedade de clones, na qual a noção de indivíduo teria desaparecido, é um modo paródico de denunciar a radicalização de processos contemporâneos que já instituem a morte como mercadoria.

Essa bolinação com a catástrofe do corpo, bem como a transformação espetacular de sua aniquilação, só pode transformar os próprios sujeitos mortos em produtos mercantis. A partir dos anos 1960, com a passagem do primado da produção para o do consumo, os objetos foram trazidos para o primeiro plano, organizados em um sistema e ordenados de acordo com uma sintaxe – a do desejo. Prevendo isso, interessa demonstrar por quais caminhos a história biográfica de Sylvia Plath deslizou para o jogo dramático da troca de mercado. A morte, aferida como um valor que pode ser trocado, e Sylvia Plath, transformada em objeto de consumo, são colocadas em circulação e continuamente repostas no jogo. Ainda que possa soar paradoxal, as representações biográficas da escritora movimentam sua doença, sua morte e seu suplício no mercado como moeda-viva. Em consequência disso Frieda Hughes registrou seu temor quanto à conversão da vida

²⁶⁴ BAUDRILLARD, *A ilusão vital*, p. 17.

²⁶⁵ BAUDRILLARD, *A ilusão vital*, p. 17.

²⁶⁶ BAUDRILLARD, *A ilusão vital*, p. 18.

da mãe em um vídeo que pode comprado nas lojas de departamento e assistido no tempo livre do cidadão.

A infelicidade, a morte e a fatalidade são os objetos de negociação de maior valor simbólico no mercado, maiores que seus opostos positivos, sobretudo nas histórias de personalidades que estiveram muito próximas da fama e da felicidade e que revelaram uma latente dimensão destrutiva em suas vidas. A invenção da fama em Sylvia Plath, portanto, constrói-se com base na confluência da ilusão biográfica, da estética do consumo e da imoralidade do lazer.

2.2 Dadá: o suicídio como arte

O período posterior ao das Grandes Guerras Mundiais tomou a morte como signo da atrocidade, da tortura, do extermínio em massa. Eleita pela vanguarda futurista como uma forma de benefício público, a guerra (e por extensão qualquer forma de destruição) representava um tipo de higiene do mundo. Destruir para higienizar, morrer para renascer. Toda destruição pressupunha a reconstrução, o império do novo – sobretudo da máquina e da velocidade – e a derrocada do velho – dos monumentos, dos museus, do estável no tempo. Os futuristas não desejavam outra coisa senão a morte do passado e o advento do futuro. Um modo simbólico de se referir à morte assim como também fizeram os dadaístas, panfletários do suicídio da arte e do suicídio-arte.

A desintegração do significado da obra artística, e conseqüentemente da própria arte, corresponde à atmosfera de destruição que pairava no mundo após dois grandes conflitos bélicos. As conflagrações mundiais não somente conduziram a civilização ocidental a uma crise cultural, mas também decretaram a falência de todos os valores vigentes. Nesse entremeio, a arte, temporariamente não sendo ela mesma uma qualidade, deixou de ser um modo de produzir valor e se submeteu ao repúdio da lógica²⁶⁷. Sem propósito e desvalorizada, naquela época a arte deixou de ser uma operação técnica e lingüística para tornar-se o documento de um processo mental – considerado estético por ser gratuito – ou, de acordo com uma

²⁶⁷ ARGAN, op. cit., p. 353.

visão mais pessimista, a criação artística correspondeu a um significativo sinal de existência, tendo em vista que tudo em redor era morte²⁶⁸.

Tal conclusão se sustenta porque a destruição física provocada pela guerra também operou a destruição simbólica da cultura. Inserido nesse contexto, o Dadaísmo representou uma espécie de grau zero da linguagem artística – feito dos escombros culturais, do despedaçado progresso, da aniquilação dos signos do futuro. O sentido da obra de arte estava tão mutilado quanto o corpo cultural.

É significativo que o primeiro grupo dadaísta tenha surgido na Suíça, em 1916, um território neutro durante a guerra, e tenha encontrado grande repercussão na França, o berço da cultura ocidental. Para os dadaístas, a representação do mundo no campo artístico só poderia acontecer de um modo tão ilógico e absurdo quanto havia sido a guerra. O sentimento de morte da arte que surgiu no mundo após as vanguardas artísticas deve-se ao fato de que os valores estéticos estavam assentados na noção de progresso²⁶⁹. Como o estopim da guerra desmistificara a responsabilidade que se atribuía ao homem e sua ciência no desenvolvimento contínuo do processo histórico, o mundo sofreu o colapso de todas as utopias em relação ao futuro. Das ruínas da sociedade levantou-se o espírito do niilismo, que colocava em dúvida a razão autônoma do cientificismo e a fazia se voltar contra si mesma.

Partindo de tais pressupostos, o movimento dadaísta propôs desconstruir e neutralizar a arte por meio do seu avesso, a anti-arte, valendo-se de uma expressão artística anárquico-niilista que previa a destruição do próprio canal de comunicação. Perfazendo o ponto mais intenso de uma história de renovação da linguagem, desencadeada a partir do Romantismo, os dadaístas investiram em formas mais diretas e espontâneas de representação, menosprezando o significado de silêncio absoluto que frequentemente derivava dessa poética terrorista. O terror artístico era procedente de uma categoria de escritores – românticos, simbolistas, surrealistas e dadaístas – que promovia atentados violentos contra a linguagem ao eliminar clichês, convenções e formas triviais de composição. O efeito perigoso dessa poética do terror residia na possibilidade de que o discurso fosse tão ininteligível que ameaçasse romper a comunicação com o público e, com isso, cometer o suicídio

²⁶⁸ ARGAN, op. cit., p. 353.

²⁶⁹ MENEGAZZO, op. cit., p. 22.

intelectual²⁷⁰. Opostos a essa poética, os artistas de uma categoria retórica, partindo do pressuposto de que literatura é comunicação, entregaram-se ao uso do lugar-comum e dos chavões da tradição para garantir um resultado discursivo imediatamente inteligível pelo público leitor, constituindo essa resignação o preço a ser pago para o entendimento mútuo²⁷¹. Ao fugir da conformidade, por outro lado, os adeptos do terror foram capazes de produzir uma estética que oscilava entre o insípido e o estéril, qualidades que se ajustavam perfeitamente à *praxis* dadaísta. Por esse viés, o dadá só poderia qualificar-se como uma vanguarda negativa ao romper o vínculo comunicativo com o espectador e ao demonstrar a impossibilidade e a indesejabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade²⁷².

Como resultado da negativa em instaurar qualquer tipo de vínculo, a realidade radical do Dadaísmo não chegou a produzir valores estéticos importantes ou duradouros no campo artístico visto que, de acordo com a idéia norteadora do grupo, a arte era menos importante do que o ultraje²⁷³. O interesse teórico pelo movimento deve-se mais a sua posição no histórico das vanguardas que propriamente pelo mérito de suas propostas de intervenção. Entretanto, por mais limitado que tenha se apresentado em termos de obras produzidas, a liberação artística desencadeada pelo movimento foi enorme, sobretudo porque abriu outros caminhos para o suicídio, a loucura e a psicopatologia em formas de arte mais cotidianas²⁷⁴. Em termos de recusa de valores, o dadá está muito bem alinhado às propostas modernistas de rompimento com os modelos anteriores, ainda que aplique a desconceituação do valor estético a si mesmo.

O Dadaísmo, assim como o Surrealismo, detém o mérito de atrair atenção para o impasse enfrentado pela literatura no pós-Simbolismo, “para a esterilidade de uma convenção literária que já não tinha qualquer conexão com a vida real”²⁷⁵. Dadaístas e surrealistas não julgavam que a “prática objetiva, externa, formal e racionalmente organizada” dos simbolistas fosse capaz de expressar o homem, desmerecendo, inclusive, o valor de tal expressão²⁷⁶. No campo das artes plásticas, mesmo com a definição de novas estruturas formais a partir das vanguardas, a

²⁷⁰ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 962-963.

²⁷¹ HAUSER, op. cit., p. 963.

²⁷² ARGAN, op. cit., p. 356.

²⁷³ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 222.

²⁷⁴ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 228.

²⁷⁵ HAUSER, op. cit., p. 963-964.

²⁷⁶ HAUSER, op. cit., p. 964.

ligação entre arte e pesquisa cognitiva ainda era muito estreita, o que decretou forte oposição dos dadaístas ao rigor cubista (ao modo que se deu à “magia da palavra” na literatura simbolista). Tanto o Dadaísmo quanto o Surrealismo eram movimentos que se manifestavam enquanto veículos irracionais de conhecimento e de comunicação, distinguindo-se, entretanto, pela perspectiva adotada em relação ao caos: os dadaístas regressavam *ao*, os surrealistas emergiam *do*. Dessa maneira, o movimento Dadaísta substituiu o niilismo da cultura estética por outra modalidade niilista, questionadora não apenas do valor da arte, mas da situação humana de um modo geral²⁷⁷, caracterizando-se como um modo extremamente selvagem de produzir o vazio.

De fato, ao decretar a inutilidade da arte, o feroz niilismo tornava inútil a própria vida do artista, sobretudo com a interpenetração da arte e do comportamento dos dadaístas. O método biográfico de análise, desenvolvido durante o Humanismo, desencadeou formas de culto ao artista e de mitificação da personalidade que, ao serem apropriadas pelo Dadaísmo, foram propagadas em sua versão mais subversiva. Com a reinvenção da idéia mítica de gênio, repousada numa autodestrutividade soberana, a finalidade lógica a ser alcançada só poderia mesmo ser o suicídio da arte e do próprio artista²⁷⁸. Tal radicalismo representa apenas uma aceleração de processos de dúvida e de desilusão que já haviam se pronunciado algum tempo antes, em fins do século XIX, por meio de Arthur Rimbaud e do *littératuricide* de sua escrita²⁷⁹. Instituído como reação ao colapso da cultura européia, o Dadaísmo, ao afirmar o *nonsense* dos valores tradicionais através do *nonsense* de sua prática, considerou o suicídio não somente uma medida inevitável, mas a última obra de arte possível²⁸⁰. Ao passo que para os jovens românticos o suicídio era a segunda melhor coisa depois de tornar-se um grande artista, para o Dadaísmo puro, a vida e a morte do artista *eram* sua arte, o que justificaria sua obsessão suicida²⁸¹.

Por esse viés, a auto-aniquilação pronunciava-se à maneira de um ato de humor que derivava de uma forma psicopática de piada. Foi dessa forma, por

²⁷⁷ HAUSER, op. cit., p. 964.

²⁷⁸ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 223.

²⁷⁹ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 222.

²⁸⁰ Alvarez ainda sugere que esta lógica é inspirada na personagem Kirilov, do romance *Os possuídos*, de Dostoiévski. Kirilov não acredita em Deus, mas numa forma de divindade humana. Acreditando que no mundo só há dor e sofrimento, conclui que o suicídio é a única forma de se tornar Deus. C. f. ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 223.

²⁸¹ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 224.

exemplo, que se caracterizaram a morte de Jacques Vaché, profundo influenciador do movimento, e o desaparecimento do poeta e crítico de arte Arthur Cravan. De acordo com a história, em 1919, ao sair em viagem com dois amigos, Vaché ingeriu uma dose exagerada de ópio e cuidou de servir a mesma quantidade aos dois acompanhantes, sem que estes soubessem, cometendo o jocoso e imoral suicídio seguido de duplo assassinato²⁸². Já Arthur Cravan, em 1918, depois de construir uma lenda fanfarrona em torno de si mesmo, muito provavelmente se suicidou no golfo do México, numa embarcação que seguia a caminho de Buenos Aires²⁸³. Além desses, outros dadaístas engrossam a lista dos que fizeram o suicídio uma arte final de puro humor negro, dentre eles estão René Crevel, Oscar Dominguez, Wolfgang Paalen e Pierre Duprey.

Muito embora o ano de 1924 tenha sido eleito a data aproximada da dissolução do movimento, é o suicídio de Jacques Rigaut, em 1929, que marcou o fim da era Dadá²⁸⁴. O controverso escritor tornara sua própria existência uma preparação ritual para o suicídio, julgando que um fatalismo hereditário pesava sobre ele ao saber que o avô havia cometido o ato fatal. Em um texto que tratava de sua obsessão pelo tipo de morte praticada contra si mesmo, publicado no nº 17 da revista *Littérature*, de dezembro de 1920, Jacques Rigaut abriu o parágrafo com uma frase pontual – “El suicidio debe ser una vocación”²⁸⁵, e prossegue descrevendo suas tentativas de dar cabo à própria vida: ‘La primera vez que me mate fue para fastidiar a mi amante...’, ‘La segunda vez fue por pereza...’, La tercera vez, fallé la puntéria²⁸⁶.

O psicopatismo niilista do Dadaísmo, ironicamente, surgiu do terror de uma arte suicida e finalizou-se com o suicídio de seus artistas, contribuindo sobremaneira para o embaralhamento dos códigos da arte. O humor amoral, a violência, o choque e o suicídio, além de terem ditado um ritmo performático, por si mesmos constituíam um problemático gesto de fé artística por parte de seus membros²⁸⁷. Por essa via, a

²⁸² ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 224.

²⁸³ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 225.

²⁸⁴ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 225.

²⁸⁵ Acidentalmente ou não, o poema *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath, emite uma pequena reverberação do texto de Rigaut quando lidos em paralelo. Apesar da semelhança com o tema da vocação suicida e da tríplice tentativa, o depoimento de Rigaut é nonsense e paródico em relação à morte, linha muito diferente daquela adotada pelo poema de Sylvia Plath, no qual o tom de auto-devoração e renascimento constrói uma poderosa heroína que vê na morte um fortalecimento.

²⁸⁶ DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. vol. 2. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. p. 89.

²⁸⁷ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 225-227

polêmica, o escândalo e a ruína foram eleitos as novas formas de criação do mundo pós-guerra, alcançando a condição de atributo estético e provocando, com isso, a indistinção entre artista e obra. Os reflexos do modelo de criação dadá serão sentidos na concepção da arte conceitual, por exemplo, para a qual a idéia ou o conceito da obra possui mais valor do que a própria execução dela. Niilista ou conceitual, a centralidade da arte pôde tomar como eixo a personalidade do artista, muito mais do que a própria obra produzida, criando, assim, um misto de confecção e confissão. Esse efeito já era difundido desde 1913, por meio do conceito de arte amorfa de Francis Picabia que preceituava que não sendo nada, nem mesmo representação, a arte seria apenas um gesto²⁸⁸.

O ritual paródico dadá, enquanto modalidade intertextual projetada na ironia perturbou a consciência dos valores da arte, provocou o espectador com o humor mais bizarro e, em última instância, levou a reflexão sobre o que a cultura deveria tomar como modelo estético. Os dadaístas não exigiam o retorno de conteúdos socialmente significativos na arte, “mas um questionamento sobre o funcionamento da arte na sociedade e sobre quem decide qual o efeito e qual o conteúdo particular das obras”²⁸⁹. A conjuntura desses fatores leva a crer que se efetue uma espécie de subversão do conceito benjaminiano de aura da obra de arte, quando esta é deslocada para a *alma* do artista, ou, numa hipótese mais radical, a aura seja a própria alma. O primado dessa instância de pensamento permitiu que arte e artista fossem transformados em signos errantes, exilados, às vezes, também, erradicados voluntariamente de dois campos – o da arte e o da vida. Condições que, na maioria das vezes, têm o poder de instituir junto ao público uma forma de liturgia do artista exilado.

A proposta niilista dadá tem sua parcela de responsabilidade no deslocamento do suicídio para a mesma esfera da arte e da literatura, o que problematiza a recepção nesses universos. A história de Sylvia Plath sofre as influências perniciosas desses conceitos com a extensão para além das vanguardas do processo de deslocar a atenção do olhar do objeto para o sujeito criador. As alterações de experiência com a arte a partir dos anos 1960 – que enfatizavam a participação do espectador e a performance do artista – também repercutiram na obra da escritora o suicídio-arte dadá, fato comprovado pela divulgação crítica do

²⁸⁸ ARGAN, op. cit., p. 355.

²⁸⁹ MENEGAZZO, op. cit., p. 60.

gesto suicida como “last unwritten poem”. Destacado da leitura de *Ariel* há um princípio vatídico que faz da representação literária não um discurso e, sim, um percurso de morte detalhado por aquele que o representa textualmente. A tragédia do suicídio não é uma obra da escritora – não é uma piada psicopática dadá –, mas é inventada como obra nas representações biográficas e nos estudos críticos.

A morte de um autor, em muitos casos, tomba sobre sua obra como um valor estético. Por definição a morte não possui função alguma, exceto realizar a interrupção de todas as funções vitais. Enquanto término de um ciclo, sem parecer redundante, a finalidade objetiva da morte é por termo – natural ou artificial – ao que não pode mais permanecer. Prevendo esse caráter, a morte de um autor poderia ser transformada em obra de arte? Seria possível se visto dentro de um processo de deslocamento do corpo do artista (ou de sua ausência) para o campo semântico da arte. Por essa via, o suicídio poderia ser compreendido como resultado de um *ready-made*: a transitoriedade do corpo ou a essência invisível da morte, ao ser retirada do cotidiano, transformar-se-ia em escritura. Deslocada para o espaço artístico *a coisa inominável* seria ressignificada, perderia as propriedades originais, não seria um corpo ou a morte do artista, mas uma radicalidade dadá: o gesto trágico ao modo de uma performance artística única. O real, transformado em arte, confundiria todos os limites da representação. Por conseguinte, supondo possível essa hipótese, o pretense hiper-realismo instituído no campo artístico levaria ao fim da representação e ao desaparecimento da arte. Um acontecimento-arte, por absorver toda a imaginação e ser isento de sentido, fecha-se em todas as direções, conforme opina o artista Mark Rothko²⁹⁰. Por esse motivo, além de imoral, seria impossível considerar o 11 de setembro uma obra de arte, tampouco o *Ground Zero*, símbolo da aniquilação e do niilismo terrorista cometido contra as Twin Towers. A troca impossível desse acontecimento por um discurso – uma representação – nos colocaria diante de uma impotência simbólica²⁹¹. O único eco provável para um hiper-realismo desse porte estaria em algumas formas de arte moderna, performatizadoras de outro tipo de terror na linguagem – o da violência –, que poderiam ser anunciadoras de um acontecimento terrorista, mas jamais a

²⁹⁰ BAUDRILLARD, *Power inferno*, p. 19.

²⁹¹ BAUDRILLARD, *Power inferno*, p. 28.

representação do ato praticado: depois da realização do acontecimento, “é tarde demais para a arte, tarde demais para a representação”²⁹².

Na história de Sylvia Plath, o suicídio-acontecimento retrata igualmente o momento impossível de qualquer representação, mesmo aquela que pensa apreender nos textos o anúncio do acontecimento fatal. Essas são questões que levam a uma reflexão teórica a respeito do conteúdo das obras e das implicações do deslocamento do corpo para a arte, um enfoque que repousa na perspectiva do objeto *ready-made* de Marcel Duchamp.

2.3 Deslocamentos: o acontecimento suicida e o ready-made de Duchamp

O suicídio é, afinal, o oposto do poema.

Anne Sexton

A compreensão do suicídio enquanto obra de arte final, numa perspectiva cronológica (humana, pessoal e dadaísta), fornece elementos para refletir a respeito da criação de um mercado estético da morte. Arte e literatura demonstraram sua parcela de responsabilidade na estetização do suicídio, como comprova a prática dadaísta, sobretudo nos processos semânticos desencadeados a partir da cultura do pós-guerra. De outra parte, a atribuição de um valor artístico para a morte deu-se com a repercussão do tema nas estruturas dinâmicas da sociedade do espetáculo e da sociedade de consumo. A partir do momento em que foi convertida em mercadoria por esses meios, a morte perdeu seu estatuto de função vital do organismo para assumir a condição de produto de consumo das massas e objeto da indústria cultural. Quando se retira do objeto sua função original, este é tornado inútil, tal como a katana que, desvencilhada do papel letal de espada de samurai, passa a ser apenas um objeto estético decorativo. Assim, seja na forma de sintoma histórico seja ao modo de produto da cultura é certo que o ato suicida, ao ser incorporado ao campo estético, provoca interferências e incoerências de leitura que poderiam ser explicadas pelos efeitos do deslocamento *ready-made*. Ao ser posto

²⁹² BAUDRILLARD, *Power inferno*, p. 20.

em circulação numa esfera imoral de jogo²⁹³, o suicídio alimenta um mito erigido com base na profunda indistinção entre artista e obra. Por trás desse jogo de indiscernibilidades, a crítica, por sua vez, colabora para dar substância e subsistência a esse enfoque mistificador, dos quais derivam alguns questionamentos: a) se a literatura de Sylvia Plath foi considerada uma representação mimética da realidade, seu corpo morto, ao assumir uma dimensão estética, não romperia o mimetismo e invalidaria a representação ao ser incorporado à escrita?; b) qual seria a implicação estética para a literatura de um corpo que deixa de ser matéria orgânica para ser discurso textual? A proposta teórica que se segue provém dessas inquietações, mas não tenciona reinventar a recepção da obra da escritora – consumada de modo permanente do tempo –, no entanto, procura trazer outras luzes para o objeto ou mesmo produzir luz no objeto.

A medida do fracasso do estético na obra de Sylvia Plath poderia ser quantificada, se fosse possível, pelo peso da massa biográfica que encontra o signo da vitória entre a crítica e o público. É imperioso notar que seu mito trágico nasceu num contexto histórico que assistia ao surgimento dos situacionistas, à explosão vertiginosa da cultura de massas, à nova ordem da indústria cultural, ao crescimento e radicalização do voyeurismo, ao apagamento ou desaparecimento dos referenciais estéticos. Trata-se de um contexto que foi responsável por decretar a morte da arte e a morte *como* arte. Além disso, os reflexos sentidos na contemporaneidade dos questionamentos do pós-guerra, baseados na falta de separação entre biografia e literatura, provocariam o abalo da noção de representação, o fim das ilusões e a instauração de uma incerteza radical no pensamento.

Nas primeiras décadas do século XX, quando o Dadaísmo difundiu a prática da anomia estética, rejeitando as experiências formais e as técnicas dos movimentos anteriores, realizava uma forma de contestação contra o acontecimento fatal da guerra. Entre os intelectuais havia surgido um sentimento de fracasso em relação ao desenvolvimento do homem no processo histórico que, ao se desdobrar no êxtase pós-moderno, culminou com a relativização de todas as certezas do pensamento – a verdade, a moral, o progresso, a ciência – e da multiplicidade de realidades. Mas se ainda não havia sido decretado o fim da História e da crença no

²⁹³ Para Jean Baudrillard, a lógica imoral do jogo implica uma relação mais dramática que a troca de mercado, porque nele cada sujeito está imerso numa regra partilhada de movimentações infinitas. BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 17.

seu desenvolvimento linear e evolutivo, como viria a acontecer definitivamente em 1989 com a queda do muro de Berlim, pelo menos em parte as utopias do homem estavam perdidas. O processo histórico, conforme haviam previsto Hegel, Descartes ou Marx, nem sequer se aproximou de atingir a meta de uma sociedade ideal, o que invalidou o determinismo científico que o sustentava²⁹⁴. O que se assistia no período pós-guerra era uma sociedade em colapso, contraída, desfalecida sobre os resíduos dos valores que a tinham guiado até então. Nesse entremeio, a máquina estética dadaísta só poderia representar a crise do pensamento humano, via protesto, a partir de uma forma de nonsense no nonsense, ou seja, de uma falta de sentido estético que repousava na falta de sentido do combate bélico²⁹⁵.

A classe intelectual não desejando compactuar com as responsabilidades das classes dirigentes em relação à campanha militar mundial, precisava assumir uma das duas posições possíveis: a) considerar a guerra um desvio da razão histórica, o que exigiria não apenas a reforma ou a revolução, como também a contribuição da arte, transformada em seu conceito romântico não-racional, para o realinhamento do espírito racional da sociedade; b) considerar equivocado o rumo tomado pela civilização, concluindo que a guerra era a única consequência lógica do progresso científico e tecnológico, o que exigiria a negação da história e o retorno a um ponto zero²⁹⁶. Os dadaístas certamente optaram pelo segundo posicionamento, embora o retorno a um grau zero não significasse refazer os caminhos da história ou da arte, mas propor uma “ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor”²⁹⁷. Em outras palavras, atingir o grau zero tratava-se de uma deliberada anulação dos valores e prescrições da arte, tanto pela desmistificação do cânone quanto pela refuncionalização dos objetos no campo artístico. Essa prática de negação e desconstrução dos códigos da arte atingiria seu extremo com a concepção do *ready-made* de Marcel Duchamp, proposta na qual um objeto qualquer, proveniente ou não da produção industrial, era apresentado como obra artística.

Em termos práticos, o *ready-made* não consistia um procedimento operativo, mas uma alteração de juízo intencionalmente arbitrária, por meio da qual um objeto

²⁹⁴ PENA, A volta dos que não foram, p. 26.

²⁹⁵ ARGAN, op. cit., p. 353.

²⁹⁶ ARGAN, op. cit., p. 356.

²⁹⁷ ARGAN, op. cit., p. 356.

que comumente não era dotado de valor estético assumia este valor²⁹⁸. A experiência *ready-made* determinava que o valor estético, por mais que não fosse procedente de uma pesquisa cognitiva, poderia ser atingido por um ato mental cúmplice de uma atitude *diferente* em relação à realidade²⁹⁹. Essa postura diante dos objetos ocupava-se de uma reordenação gratuita de símbolos e assumia o intuito quase exclusivo de provocar escândalo no meio artístico, fim atingido por Duchamp ao ter apresentado um urinol, uma roda de bicicleta acoplada a uma cadeira ou mesmo o próprio sêmen caído em uma sapatilha como objetos de arte.

O urinol apresentado sob o título *Fonte* (figura 17 do anexo), em 1917, não apenas ocasionou uma quebra ou rompimento radical do estatuto que define uma obra artística como também desmanchou o mito tradicional do gênio criador. *Fonte*, antes de ser uma resposta às características e condições que definiriam um objeto de arte, tratava-se de uma provocação crítica, induzida por três alterações significativas de um objeto industrial³⁰⁰: 1) Um urinol é colocado sobre uma base de plinto, o que enobrece e realça o contexto do objeto ao conferir-lhe um tratamento de escultura; 2) O urinol-escultura é assinado e datado por um sujeito que, a princípio, é um artista; 3) O urinol é apresentado numa exposição de arte contemporânea. Por meio desses procedimentos simples, Duchamp demonstrou que a qualidade ou a função de um objeto poderia ser definida pelo contexto em que é percebido/apresentado e pelo juízo de valor aferido pela assinatura de um sujeito. A conseqüência dessa abordagem questionadora da arte será sentida na forma de produções artísticas anódinas disseminadas, sobretudo, a partir da década de 1960, quase transformando em vaticínio a afirmação de Duchamp: “Eu digo-lhes que os truques de hoje são as verdades de amanhã”³⁰¹.

À primeira vista, a proposta de *Fonte* não parece desempenhar uma função questionadora da arte, mas, sim, um modo de ridicularizar os princípios que a ordenam. Um *ready-made* de “intervenção tendenciosa”³⁰² como *L.H.O.O.Q.* (figura 18 do anexo), de 1919, é considerado uma paródia grosseira da tradição artística. Em uma reprodução do quadro *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, aproximadamente do tamanho de um cartão-postal, Duchamp acrescentou bigodes, uma barbicha e a

²⁹⁸ ARGAN, op. cit., p. 358.

²⁹⁹ ARGAN, op. cit., p. 358.

³⁰⁰ ARGAN, op. cit., p. 358.

³⁰¹ ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Tradução de João Bernardo Boléo. Taschen: Köln, Alemanha, 2005. p. 80.

³⁰² ELGER, op. cit., p. 82.

seqüência de letras abreviadas que dá título à obra. As iniciais, aparentemente sem sentido, se fossem lidas rapidamente em francês, produziriam o equivalente fonético de uma frase indecorosa e de baixo calão³⁰³. Para alguns teóricos, Duchamp estaria colocando em prática o conceito de metaironia, lei que abrange todas as formas de arte e que, ao destruir aquilo que nega, afirma o valor da coisa negada³⁰⁴. Na melhor das hipóteses, obras ao estilo de *L.H.O.O.Q.* desqualificam ícones consagrados ao mesmo tempo em que reconhecem sua importância na história da arte e, na pior delas, têm o poder de acelerar os efeitos subversivos que a indústria cultural disseminará em todos os campos artísticos.

Ao avaliar o declínio da aura na era da reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin explica que a multiplicação dos originais das obras de arte provoca um abalo da realidade transmitida e, conseqüentemente, um abalo da tradição por conta da atualidade permanente conferida aos originais³⁰⁵. Além do quê, desvalorizar o *hic et nunc* da obra de arte, aquilo que lhe confere autenticidade, é um processo para além do campo das artes, pois é um fenômeno oriundo da cultura de massas e de uma crise de valores que se espalhou de modo viral sobre todos os outros campos. *L.H.O.O.Q.* abala e ridiculariza a tradição, aniquilando a um só tempo a autenticidade e a legitimidade dos modelos. E, considerando que a reprodução não afeta o conteúdo em si, mas o *hic et nunc* da obra, o movimento inverso parece ser mais perigoso ainda, porque se a reprodução ou o objeto produzido em série ocupa o lugar de uma obra de arte, é o próprio domínio da arte que é afetado. Extingue-se a aura ao violentá-la e exigi-la à força. Os limites estéticos se perturbam, liquidam-se: “Tudo é arte. Nada é arte”.

Marcel Duchamp por meio do *ready-made* institui um processo de transformação pelo qual um objeto produzido industrial e quantitativamente pode ser revertido qualitativamente e receber um valor estético³⁰⁶. Assim, o urinol que apresentou como obra contemporânea, já nascido da reprodução em série, investir-se-ia de um caráter singular no campo das artes, em virtude do espaço simbólico ocupado e da assinatura do artista no objeto. Ao mesmo tempo em que se dá esse

³⁰³ ELGER, op. cit., p. 82.

³⁰⁴ OCTAVIO PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 11.

³⁰⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 08.

³⁰⁶ SANT'ANNA, Affonso Romano. *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. 2. ed. Rio de Janeiro, Vieira & Lent, 2003. p. 110.

processo, uma condição paradoxal se institui: o objeto é singular em sua multiplicidade. Em outras palavras, o original poderia ser substituído por uma de suas cópias sem perder a autenticidade, caráter que, nesse caso, não diz respeito ao objeto em si, mas à instância espacial e de autoria delegadas a ele pelo artista no campo artístico. Por essa razão, “quando vários dos ‘objetos artísticos’ de Duchamp se perderam ou foram até jogados no lixo por sua parenta, ele os substituiu facilmente por outros semelhantes, porque todos se equivaliam em sua não-singularidade”³⁰⁷.

A função da arte é subvertida quando o critério de autenticidade não pode mais ser aplicado à produção artística, levando a substituição de sua prática ritual por uma prática política³⁰⁸, à qual se acrescentará, mais tarde, uma prática econômica. É evidente que com a radicalização dos princípios vanguardistas de transgressão e de originalidade, Duchamp confundiu o espaço da indústria com o espaço da arte e contribuiu para o declínio, senão para a própria extinção da aura. Os critérios de unicidade e autenticidade de uma obra de arte dissolvem-se nos objetos-cópia do *ready-made* mesmo que estes queiram se passar por objetos-sujeito. A simples duplicação de um objeto implica a perda da referência original³⁰⁹; e, em situação de multiplicação, a referência torna-se uma mera abstração errante. Os códigos simbólicos e os valores que estruturam grande parte da arte contemporânea são provenientes dos desdobramentos da estética anódina dadá e da prática mercadológica da indústria cultural. A anti-arte de Marcel Duchamp desempenha um papel fundamental no panorama da cultura, porque seu princípio de deslocamento transformou-se em uma das regras da arte no século XX³¹⁰. O suicídio dadá, que deveria ser uma forma de protesto-performance, estetizou-se em função de um juízo de valor, visto que o suicídio passou a ser parte integrante da obra de um artista. Os *slogans* dadaístas decretavam a morte da arte, sem que parecesse improvável que uma poética da destruição levasse à morte do próprio artista. Contudo, um acréscimo deve ser realizado a esse encadeamento: além de a morte do artista ser pura consequência de sua própria obra, a obra apenas se institui como tal em função da morte do artista. Mais do que nunca a *aura* da obra é precisamente a *alma* do artista.

³⁰⁷ SANT’ANNA, op. cit., p. 77.

³⁰⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 11.

³⁰⁹ BAUDRILLARD, *Power Inferno*, p. 14.

³¹⁰ SANT’ANNA, op. cit., p. 61.

Perseguindo essa linha de raciocínio, a técnica de deslocamento proposta por Marcel Duchamp poderia ser aplicada à leitura crítica do caso de Sylvia Plath: 1) O suicídio é colocado sobre uma base literária, o que enobrece e realça o contexto de performance da morte ao conferir-lhe um tratamento estético-literário; 2) O suicídio é assinado como obra datada e anunciada – o “last unwritten poem” – por um segundo sujeito (o crítico) que, a princípio, está autorizado a fazer tal juízo estético; 3) O suicídio é apresentado como parte integrante de uma obra póstuma da literatura contemporânea – *Ariel*. Por essa via, o suicídio passa a funcionar como elemento legitimador de uma obra literária e como consequência imediata do projeto estético que empreendeu. Em outras palavras, o suicídio é transformado em objeto-sujeito e o escritor, em sujeito-objeto desse objeto. O juízo de valor conferido ao gesto destrutivo, entretanto, não é atribuído pela própria escritora, mas construído por um terceiro e, assim, projetado no imaginário das massas. A estética do suicídio na história de Sylvia Plath, pois, é uma elaborada invenção, que encontra respaldo no contexto histórico no qual está inserida e no modo como está significada.

O sentido de uma obra de arte, de modo semelhante à cadeia lingüística do paradigma e do sintagma, pode ser inferido pela ordenação de dois eixos semânticos: o metonímico e o metafórico³¹¹. Visto que a ausência ou a dissociação de um desses eixos pode mutilar o significado de uma obra e corromper sua sintaxe visual, o *ready-made* sofre de uma pobreza semântica por estar disposto apenas no eixo metonímico, limitando-se a um movimento de deslocamento e de substituição. Ausente de um parâmetro no eixo metafórico, que poderia efetuar a fusão e a condensação do sentido, o objeto de arte *ready-made* encontra-se mutilado, desintegrado, dessignificado. Qualquer sugestão de título como, por exemplo, *Fonte* para o urinol de Duchamp, só pode ser compreendida como uma irreverente paródia ou, no melhor dos casos, um meio de compensar a metáfora inexistente no produto³¹². O suicídio de Sylvia Plath sofre da mesma compensação por meio de um título não-oficial: “last unwritten poem”.

Em franco comparativo, o *ready-made* suicida de Sylvia Plath gozaria de um efeito metonímico semelhante, sobretudo por ser fruto do seqüestro de um sentido. No processo semântico do deslocamento, quando se substitui um elemento A por um elemento B, A é reprimido e situado em um não-lugar e B, aproveitando-se

³¹¹ SANT'ANNA, op. cit., p. 77.

³¹² SANT'ANNA, op. cit., p. 77.

desse ocultamento, assume o espaço e o significado de A³¹³. Sendo assim, se A representa a Literatura e B representa o Suicídio, a repressão e o ocultamento do literário permitem que o suicídio ocupe o lugar textual. O acontecimento fatal legitimar-se-ia como obra literária ao absorver a qualidade estética que pertencia ao corpo textual, contudo, sincronicamente, aniquilaria a representação (o lugar que ocupa) e esvaziaria o real de sentido. Para uma performance considerada absoluta haveria o zero absoluto da significação. Assim, a presença de notas biográficas que frisam o suicídio de Sylvia Plath transgride violentamente a recepção pública de suas obras ao engessar o texto a uma propriedade mortífera: o leitor é sempre colocado diante de uma segunda leitura na qual a morte está naturalizada.

A morte de Sylvia Plath não pode ser considerada uma obra de arte ou mesmo uma parte dela, porque a interrupção da vida cessa qualquer possibilidade de o artista representar alguma coisa. O cadáver nada representa, está esvaziado de qualquer sentido ou essência. Em conseqüência, a representação da morte só poderia acontecer enquanto relato biográfico do acidente – fragmentado, inconcluso, alinhado nas vozes periféricas dos testemunhos e das fontes documentais –, nunca na voz moribunda da autora ou na conjunção efêmera do ato. Ironicamente até mesmo as biografias falham como representação em sua luta contra a ausência e o vazio do mundo e na tentativa desesperada de assegurar uma ilusão de sentido para a vida. E além da impressão de anúncio da morte, ordenado na narrativa de *Ariel*, a destruição corporal, realizada simbolicamente no plano da escrita, ao encontrar sua realização física num duplo que é o real, fecha-se como performance radical da morte-arte. Essa perfeição trágica, de um extremo gozo sublime, provoca ondas de salvação e fascinação em uma imensa platéia, interessada em consumir com voracidade o caráter mítico que daí deriva.

No exemplo dadaísta, o suicídio poderia ser considerado uma obra de arte desde que estivesse dentro da perspectiva de atenção centrada no artista e não no objeto artístico. Ainda assim esse é um pensamento frágil demais, já que o suicídio não carrega um sentido de processo ou de evolução do gesto artístico, e o Dadaísmo, imerso no caos de seu niilismo, não pretendia estabelecer qualquer relação linear entre objeto produzido e produtor. A morte, em si mesma, é um ato que se resume a um instante e que deixa outras coisas em seu lugar: a ausência e o

³¹³ SANT'ANNA, op. cit., p. 108

cadáver. Para que a morte pudesse ser elevada à condição de obra ou tornar-se parte dela, seria preciso a repetição contínua do gesto (e do instante), uma intenção estética por detrás e um pacto artístico firmado com o público. Mesmo se fossem possíveis tais condições, a forma de auto-execução poderia, no máximo, ser considerada poética, não uma poética em si. O real nunca poderia ocupar o espaço da representação, pois esta é a hipótese de um *Ground Zero* do mundo.

O suicídio, para os dadaístas, seria um modo de definir o nada absoluto como objeto de arte, visto que as categorias que constituem a morte – destruição, negatividade, ausência e efemeridade – são compatíveis com a idéia de retorno a um grau zero. O deslocamento da morte para o campo da arte ocultava a ausência da própria arte – “dadá é nada” – ao mesmo tempo em que revelava a falência (ou a ausência) dos valores culturais da época. O suicídio-obra, sintomático de uma época de crise generalizada dos valores, teve implicações semânticas a favor da biografia do artista e não da estética de sua obra (se existisse obra). A pós-modernidade, radicalizando os processos estéticos surgidos no pós-guerra, ofereceu uma complexa rede de relações pela qual a auto-aniquilação de Sylvia Plath é aferida com valor artístico. Valores se cruzam e se confundem, criando, desse modo, um interessante emaranhado analítico: a idéia de gênio, que sustenta a fantasia do esgotamento vital do artista em favor da arte; a cumplicidade da crítica literária, impregnada por uma análise biográfico-psicológica, que confirma a fantasia romântica do gênio criativo ao transformar a morte em simulacro da obra; o mito criado pela indústria cultural e que fomenta na cultura de massas o interesse extraliterário – biográfico e epidérmico – pelo artista e institui uma forma de culto; o mercado, em conformidade com os interesses da sociedade de consumo, que se encarrega de mercantilizar e fazer circular continuamente o mito pelas vias da indústria cultural.

2.4 A sedução das biografias trágicas

*Os biógrafos e os abutres
alimentam-se de cadáveres.*

Luis Felipe Angell

A narrativa biográfica, construída nos moldes tradicionais da linearidade e da causalidade das ações, pode ser analisada em função das estratégias romanescas

das quais dispõe para construir a imagem de um sujeito. À medida que elabora uma representação fantasmática do real, a biografia lança sobre o imaginário público um efeito mistificador, porque, ao reconstruir uma vida evoca um suporte mítico para a elaboração de uma história. Estabelecendo um paralelo, a biografia seria um romance documental e documentado ao passo que o romance teria muito de biografia imaginária³¹⁴. Não poderia ser diferente, pois “numerosos romances de renome universal [...] e uma longa e clássica tradição cênica, levam títulos que são nomes de gente”, significando isso que a biografia está para o romance da mesma forma que a foto está para o quadro ou desenho³¹⁵. Com esse argumento, abre-se caminho para uma proveitosa incursão teórica que entrelaça os conceitos de mito, tragédia e biografia.

Para empreender esse percurso é impreterível retomar o pensamento de Aristóteles com o intuito de observar suas considerações quanto à representação do herói na tragédia grega. No tomo descritivo da *Poética*, o filósofo prescrevia que na condição de imitador de pessoas em ação, o poeta poderia fazê-las melhores, piores ou mesmo iguais ao que são, implicando isso uma redução dos caracteres aos seus vícios ou virtudes, o que necessariamente os determinaria como bons ou maus³¹⁶. De acordo com os meios, os objetos e a maneira de imitação, três gêneros de representação distintos poderiam ser apontados – a comédia, a tragédia e a epopéia. Dentre esses gêneros o que mais interessa para os fins comparativos deste trabalho é o trágico, pois, ao imitar pessoas em ação, mostra como se sucede a passagem da felicidade para a desventura de uma personagem superior. Essa “viravolta das ações em sentido contrário”³¹⁷, chamada de peripécia, enquanto expressão de um dualismo ou maniqueísmo ético – o bom e o mau, o justo e o injusto, o virtuoso e o vicioso –, se daria em vista do caráter e das idéias de um sujeito *extraordinário*.

De um modo geral, as tragédias contam fatos episódicos de uma personagem e são intituladas com o nome do sujeito sobre o qual a narrativa se desdobra – Édipo Rei, Electra, Medéia, etc. Quando baseado em um nome pertencente à tradição, o drama trágico deve, em vez de mimetizar a realidade,

³¹⁴ PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani. (org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1996. p. 14.

³¹⁵ PIGNATARI, op. cit., p. 14.

³¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Série Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 32.

³¹⁷ ARISTÓTELES, op. cit., p. 42.

representar o mito de acordo com a verossimilhança e a necessidade³¹⁸. Nesse sentido, certo grau de fabulação – de fazer algo o mais parecido com a verdade – é uma prática a ser seguida mesmo em peças baseadas em fatos possíveis. Isso se deve ao fato de que tudo o que não soasse persuasivo, mesmo que real ou mítico, poderia quebrar a ilusão de representação³¹⁹. Partindo desse princípio de verossimilhança, a fábula trágica precisaria ser estruturada dentro de uma unidade, arranjada, pois, com uma origem e um fim determinados, e em torno de uma personagem coerente. Aristóteles advertia que a forma da narrativa não era conseqüência da presença de um só herói na trama, “pois a um mesmo homem acontecem fatos sem conta, sem deles resultar nenhuma unidade”³²⁰ e, sim, da seleção dos episódios e do arranjo dado às ações. Estas, por sua vez, precisariam ser coerentes com a personagem à medida que a narrativa as investe com uma constância de caráter³²¹.

O filósofo asseverava, também, que na tragédia interessam mais as ações do que a personagem em si, pois é através das escolhas e decisões tomadas por um indivíduo de natureza tal que determinado fim – o infortúnio ou a ventura – será atingido. Nesse aspecto, o herói trágico, ao cumprir a função de redentor e/ou mártir, quase sempre só pode contar consigo mesmo – seja na morte, seja no sofrimento – cabendo a ele expiar as próprias faltas, as faltas do outro, o pecado original da linhagem a que pertence e, com isso, apaziguar a cólera do destino com sua morte ou com sua imolação³²². A grande tradição trágica exigia não somente o castigo dos maus, pois o sacrifício dos inocentes, dos puros e dos generosos igualmente se procedia³²³.

Representante por excelência dessa tradição, *Édipo Rei* constitui o drama de uma pessoa superior – um soberano sábio, bondoso e justo –, que em função de um erro de julgamento, de uma ação equivocada, passa de governante bem-sucedido à terrível condição de exilado. Cabe a Édipo expiar a falta cometida por seu pai Laio, sobre o qual havia sido lançada uma maldição, o que o levaria a sofrer, mesmo que inocentemente, uma morte simbólica e sacrificial para acalmar a ira dos deuses e se

³¹⁸ ARISTÓTELES, op. cit. p. 39.

³¹⁹ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 93.

³²⁰ ARISTÓTELES, op. cit., p. 38.

³²¹ ARISTÓTELES, op. cit., p. 45.

³²² MORIN, *Cultura de massas no século XX: Neurose*, p. 93.

³²³ MORIN, *Cultura de massas no século XX: Neurose*, p. 93.

reconciliar com as forças do universo³²⁴. Da inquirição sobre o mal que grassava a cidade de Tebas até o cumprimento da sentença imposta contra si mesmo, todas as ações são inteiramente coerentes com a personalidade do monarca, assim exigindo a trama a fim de provocar melhor efeito. Em *Édipo Rei*, no entanto, o que provoca mais assombro é menos a monstruosidade do parricídio ou da cama dividida com a mãe que o fato de que qualquer ação de Édipo seria inútil frente ao destino que lhe cabia. É o assomar da consciência para um princípio fatal, regulado por leis secretas e ironias do destino, que decididamente enfeitiça o espectador. Por isso, em vista da “forma esférica do destino”³²⁵, por mais que Édipo procurasse se distanciar do ponto que supunha ser o palco do acontecimento profetizado – a cidade de Corinto – mais se aproximava de sua realização no caminho para Tebas. Na condição de signo que conduz à vida e à existência, o destino na tragédia é o mesmo que conduz à morte sendo, portanto, o signo fatal sob o qual todas as coisas terão agenciados o seu começo e o seu fim³²⁶.

De acordo com a prescrição aristotélica, é por meio das ações e do resultado delas que o drama trágico pode inspirar no público os sentimentos de terror e piedade, bem como operar a catarse dessas mesmas emoções³²⁷. Entendida como depuração de emoções profundas, realizada através do processo mental de projeção e identificação, a catarse faria o espectador experimentar como seus os dramas representados no palco e o levaria a rechaçar o destino do herói como algo que também poderia lhe caber, levando-o ao gozo e à libertação de tensões internas. Por isso, quanto mais complexa a tragédia for – qualidade aferida pela presença de peripécias, reconhecimentos e situações patéticas³²⁸ – maior será seu efeito catártico. Assim, mais bela e dramática será a tragédia se esta terminar, em virtude de uma ação equivocada, com o infortúnio imerecido de uma personagem que antes era afortunada³²⁹. Dessa maneira, os critérios de unidade e

³²⁴ Como observa Fernanda Müller, a sentença auto-imposta por Édipo, como descrita no mito, seria pior do que a morte porque o exilado é aquele que vaga no “território do não-pertencer”. MÜLLER, Fernanda. *A viagem como imigração: relatos do viajante contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2006.

³²⁵ BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 65.

³²⁶ BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 64.

³²⁷ ARISTÓTELES, op. cit., p. 36.

³²⁸ A peripécia se caracteriza como “uma viravolta das ações em sentido contrário”; o reconhecimento, como a “mudança do desconhecimento ao conhecimento”; e o patético, na forma “uma ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências do gênero”. ARISTÓTELES, op. cit., p. 40 - 41.

³²⁹ ARISTÓTELES, op. cit., p. 42.

de coerência responsabilizam-se não somente por uma adequação do mito à verossimilhança e à necessidade, como também por tornar a peça mais artística, posto que, na visão do filósofo, os efeitos dramáticos devem depender principalmente do texto e não do espetáculo em si³³⁰.

Ao fazer o drama girar em torno de uma tradição, não significa que todas as personagens sejam reais, podendo o poeta se valer de uma ou duas figuras familiares e construir as outras ficcionalmente. Apesar de afirmar tal liberdade, Aristóteles julgava necessário que a fábula mantivesse parecença com o mito tomado como base, pois poderia ser chocante para os espectadores se o contrário se procedesse³³¹. O efeito trágico não seria minimizado se o mito referenciado fosse do conhecimento de poucos, porque a organização textual e o espetáculo garantiriam tal efeito. Em contrapartida, o conhecimento (anterior ou posterior) de sua origem na tradição é que conferiria à tragédia um especial poder de comoção. Esse efeito, ao contrário do que se daria com personagens inteiramente imaginários, ocorre porque os dramas baseados em mitos são imediatamente críveis – o que aconteceu é possível e, portanto, convincente – e tornam ainda mais comoventes as representações.

Dispondo de tais características é possível estabelecer uma relação de similitude entre a tragédia grega e o discurso biográfico, haja vista que, na condição de narrativa de um sujeito, a biografia igualmente o apresenta reduzido a determinados arquétipos e projetado com uma existência extraordinária. A imperiosidade de uma narrativa coerente em torno de um herói com igual qualidade são características que reverberam sobre os princípios da biografia tradicional, enfeixada por uma lógica cronológica, por um conjunto narrativo coerente e pela expressão unitária de um sujeito. Prevendo isso, a função do poeta aristotélico, de tratar de verdades gerais, combina com as propensões de um biógrafo ou de um ideólogo da própria vida, que seleciona “em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos” e estabelece entre eles “conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais

³³⁰ De acordo com o filósofo, “é mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos; é o que experimentaria quem ouvisse a história de Édipo”. ARISTÓTELES, op. cit., p. 43.

³³¹ ARISTÓTELES, op. cit., p. 39 - 40.

freqüência, como fins³³². Os pontos de contato, ainda, acontecem naquilo que é o foco central da tragédia – a ação –, pois no discurso biográfico a sedução não incide diretamente no biografado e, sim, nas ações que constituem sua história. São os feitos e as atitudes tomados por um sujeito diante do mundo que interessam ao leitor. É por este mesmo conjunto de procedimentos que a sorte de um indivíduo é determinada e representada via discurso. Muito embora a representação biográfica possa oscilar, dependendo da interpretação do biógrafo, configura-se como uma forma narrativa propensa à mitificação do sujeito, na qual a personalidade tem o caráter sobredeterminado e reduzido aos vícios e virtudes de sua identidade social. Coerência e unidade textual, portanto, constituem aspectos fundamentais para que se atinja o escopo da ilusão biográfica e da representação do sujeito mítico. Além disso, na mesma proporção prescrita para a tragédia, tanto mais bela e catártica será a narrativa biográfica de um sujeito quanto mais dramática for representada sua vida.

Sobrepondo o suporte mítico às narrativas biográficas, resta ir ao encaixe daquilo que desperta fascínio no leitor – uma trajetória de vida marcada dubiamente pelos signos do sucesso e da tragédia – e avaliar as causas e os efeitos que esse sentimento provoca. A narrativa biográfica com mais poder de exercer atração, portanto, será aquela que manifesta um acontecimento fatal, “a reversão do positivo [a glória e o sucesso] em negativo [a derrota e a morte]”³³³. Em busca dos motivos para essa reversão ao negativo, as biografias empreendem uma atividade investigativa que procura extrair, a todo custo, uma lógica retrospectiva e prospectiva dos fatos. O termo final da vida quase sempre é explicado na forma de um encargo auto-imposto – o sacrifício ou a redenção – ou por aquilo que escapa às regulamentações racionais – a fatalidade ou o destino – e que dramatizam sobremaneira o mundo das coisas e dos seres. A história biográfica de Sylvia Plath insere-se nessa segunda ordem, como demonstrado no relato de Alvarez, quando uma série de dispositivos de salvação age em contrário aos desejos da heroína e a lacra num fatalismo pré-determinado. Em busca da análise fatal da reversão do positivo ao negativo, a narrativa de Alvarez ordena os fatos numa cadeia linear, preenche as lacunas com suposições próprias, conforme a verossimilhança e a

³³² BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 184 – 185.

³³³ BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 65.

necessidade do relato, e confere sentido a um acontecimento previsível, antes anunciado pela escrita literária. A tragédia espetacular do crítico britânico é baseada em micro-narrativas que estão imersas numa lógica na qual as forças do destino e do acaso prevalecem e que, além disso, fabricam um mito de destruição da heroína muito semelhante aos mitos de criação dos deuses.

Pode ser que a representação narrativa da morte de Sylvia Plath não apresente propriamente intenções secretas do destino, mas tem-se no imaginário coletivo “a impressão de que enquanto uma vida de glória e sucesso se desenrola, em algum outro lugar um dispositivo trabalha obscuramente em sentido inverso e faz a euforia deslizar, de maneira imprevisível, para o drama”³³⁴. Provavelmente isso ocorra porque aquilo que “a realidade propõe, o imaginário dispõe”³³⁵, sobretudo com a presença de algo que amplifique os limites do território imaginado. Marilyn Monroe, por exemplo, precisou da ampla cobertura da mídia e do assombro de milhares de telespectadores para que se transformasse em um acontecimento³³⁶. O drama irônico do transatlântico *Titanic*, também, que goza até os dias de hoje de uma fama infame, por ter sido a festejada nau ‘inafundável’ que encontrou o fundo do mar em sua viagem de inauguração. E, sem descuidar do objeto de estudo, a romantizada notoriedade póstuma de Sylvia Plath ao ser transformada em cinebiografia popularizou ainda mais a tragédia da escritora do que sua obra³³⁷.

O recente suicídio de Nicholas Hughes, de 47 anos, abriu outra frente na polêmica fama da escritora e puxou outros fios de sedução para a tragédia. Biólogo marinho, professor da Universidade do Alasca, Nicholas enforcou-se em sua residência, desistindo assim de lutar contra a depressão que o acometia há algum tempo. O fato reavivou uma questão da alçada da psicologia – ‘o que leva alguém a se matar?’ – e poderá ser tomada como um caso ilustrativo para a hipótese de que uma combinação de herança genética e de fatores sociais seja a base do ato suicida³³⁸. Talvez a literatura possa extrair de tal acontecimento uma espécie de tradição ou de mito auto-sacrificial na história familiar dos Hughes a partir das mortes

³³⁴ BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 65.

³³⁵ NORA, Pierre. O retorno do fato. In: _____ e LE GOFF, Jacques. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 184.

³³⁶ NORA, op. cit., p. 184.

³³⁷ Da mesma forma, a adaptação cinematográfica de um romance populariza mais a obra em si que o escritor, sobretudo porque vivemos numa época em que o cinema ocupa o mesmo papel de entretenimento que o romance exerceu majoritariamente até o século XIX.

³³⁸ SCHELP, Diogo. Mortes espelhadas. *Revista Veja*. Seção Idéias. São Paulo, Editora Abril, edição 2106, ano 42, nº 13, 1º de abril de 2009. p. 92-93

em série de Sylvia, Assia Wevill, Shura e Nicholas. À notoriedade do infortúnio da escritora, então, poderia ser acrescentado mais uma razão para o assédio das críticas centrípetas – de fora para dentro do texto – na obra da poeta norte-americana e para a consagração da idéia de que experiências negativas rendem boa literatura.

Semelhante condição conseqüentemente fortalece outra máxima do imaginário coletivo – “minha vida daria um romance” – pela qual o público conclui que as peripécias e os martírios em si são suficientes para sua realização como obra literária. Quanto a isso, a escritora brasileira Ivana Arruda Leite sugere ao jovem escritor: “Não acredite no mito de que quanto mais louco você for e mais sofrimento tiver, melhor será sua literatura. Um escritor mediano com a cabeça no lugar tem muito mais chances do que um maluco genial. Até porque, se você for escritor de verdade, a loucura e o sofrimento estarão sempre ao seu lado”³³⁹. Se do lado da literatura extrai-se um conselho, do campo da música surge uma queixa: “As pessoas querem que eu diga quanto minha vida é ruim, como se alguém só pudesse cantar com sentimento se estivesse triste” – desabafa a cantora inglesa de *soul*, Joss Stone, aos 17 anos³⁴⁰.

Balizada por uma sociedade do espetáculo, os dramas da vida contemporânea nos palcos, nas telas ou nas páginas levam o espectador a reconhecer suas próprias catástrofes pessoais naquelas sofridas por personagens reais ou fictícias. O desejo compulsivo por tal conteúdo narrativo, em última análise, repousa em uma natureza cúmplice dos sujeitos, pois no encadeamento das formas pelas quais o mundo nos pensa, “cada um é o destino do outro”³⁴¹. Promovendo um jogo potente com o desejo, a indústria cultural cria no imaginário das massas uma necessidade por novas e intensas relações de projeção-identificação por meio de representações que oscilam entre a sobredeterminação do caráter e a humanização do ídolo. Dessa forma, sucede-se à mitificação da personalidade uma estratégia

³³⁹ LEITE, Ivana Arruda. Decálogo ao jovem escritor. *Rascunho – Jornal de Literatura*. Críticas e resenhas. Curitiba, agosto, 2008. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=2554&semllimite=todos>> Acesso em: 16 de setembro de 2008.

³⁴⁰ BARROS, Julio Cesar de. Veja essa. *Revista Veja*. São Paulo, Editora Abril, edição 1855, ano 37, nº21, 26 de maio de 2004. p.34.

³⁴¹ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 88.

publicitária³⁴² que estimula o interesse do público pelo consumo de catástrofes pessoais.

Perpassada por tais pressupostos, a ficção biográfica urde os fios da narrativa em atenção a um novo mercado disponível ao valer-se de estratégias romanescas e dos efeitos dramáticos da tragédia em sua concepção. O discurso trágico, assim, alinha-se com docilidade servil sob a bandeira das formas de entretenimento da indústria cultural. Parece ingênuo pensar que o sucesso editorial das biografias, um dos gêneros mais vendidos do mundo, consista apenas em sua capacidade de dar significado a uma existência. Muito além do que um simples comércio de memórias, sentidos de vida ou de modelos de conduta, a narrativa biográfica representa uma mercantilização da catástrofe. Ainda que o domínio crítico hesite em considerar a biografia um sintoma da cultura³⁴³, ao menos sua popularidade editorial pode ser atribuída à necessidade de consumo criada pelo mercado. Por esse caminho, tanto o mercado quanto o público se lançam a uma exploração da vida íntima de personalidades que tiveram uma vida dramática, marcadas ou não por uma grande fatalidade. É com arrepio desejável que se divulga aquela que seria uma das últimas frases da bailarina Isadora Duncan – “Adeus, amigos, irei para a glória” – antes de morrer estrangulada pela própria echarpe, enroscada acidentalmente em uma das rodas do carro esporte no qual viajava³⁴⁴, por exemplo.

Acariciando o gosto do leitor, as tradicionais biografias de artistas prescrevem convenções de produção nas quais o artista encontra-se fundido as suas obras. Mais apreciável é o gênero se a história de vida torna-se especialmente tão popular que atraia mais atenção para a personalidade em si que para sua produção cultural. É o que poderia ser chamado de “efeito Van Gogh”, o qual à apreciação dos quadros do pintor segue-se imediatamente “um sentimento misturado de atração e piedade, uma sorte de fascínio triste”³⁴⁵, razão do sucesso crescente de suas obras não muito menor do que a curiosidade por sua infeliz biografia: a do homem pobre e doente, que não vendeu um só quadro em vida e morreu em virtude de um tiro na virilha disparado por ele próprio. Relata-se que o

³⁴² Felipe Pena utiliza como exemplo de mitificação e estratégia publicitária *Confissões*, de Jean Jacques-Rousseau. PENA, *A volta dos que não foram*, p. 49.

³⁴³ HISGAIL, op. cit., p. 01.

³⁴⁴ Isadora Duncan morreu em 14 de setembro de 1927, aos 50 anos, na França, poucos meses depois de ter lançado sua autobiografia “Minha vida”.

³⁴⁵ PUJÓ, Mario. Vincent & James: loucura e criação. In: HISGAIL, *Biografia: um sintoma...*, p. 90.

pintor, depois de agonizar por 36 horas, fumando seu cachimbo, proferiu ao pé do ouvido do irmão o que seria a confissão arrepiante da derrota final: “O sofrimento não terminará jamais”³⁴⁶. A morte e a loucura, assim, parecem se tornar os elementos do caráter de Van Gogh que conferem coerência ao estranhamento provocado pelo seu resultado plástico.

À história de fama póstuma do artista neerlandês – depois da miséria e do anonimato iniciais – soma-se outra vertente, diametralmente oposta e de igual sucesso na contemporaneidade: o dos excessos e o da lenda urbana. O expressionista abstrato Jackson Pollock, por exemplo, é tão consagrado entre seus pares pela inovadora técnica do *action painting* quanto pelas anedotas sobre sua personalidade intempestiva: “Antes de morrer bêbado, ao jogar o carro que dirigia contra uma árvore, brigou nos bares, derrubou portas aos pontapés e ao esmurrar uma mesa furiosamente foi capaz, dizem, de fazer os fósforos de uma caixa se acenderem espontaneamente”³⁴⁷. Em 2000, dirigido e interpretado por Ed Harris, o artista americano teve sua vida e carreira transportadas para a película na cinebiografia *Pollock*.

Embora relações de loucura e criatividade sejam mantidas e apreciadas apenas no meio artístico, o aspecto trágico é mais democrático: basta ser ou tornar-se público para fazer da personalidade um fenômeno popular. Do universo político poderia ser citado o caso da Imperatriz Elizabeth, da Áustria, que teve a vida romantizada pela atriz Romy Schneider, na década de 50, em uma trilogia cinematográfica. Conhecida carinhosamente pelo apelido de Sissi, a realeza é retratada pelo diretor Ernst Marischka sob a atmosfera de um conto de fadas: uma moça adorável, cheia de alegria para viver, casa com o apaixonado imperador Franz Joseph I, sofre alguns percalços na vida, para depois ser feliz para sempre³⁴⁸. A curadoria do museu Sissi, inaugurado no Palácio de Hofburg, entretanto, optou por expor a vida da imperatriz sem clichês e revelar a face da mulher infeliz no casamento, depressiva, anoréxica e obsessiva³⁴⁹. Dos quatro filhos que teve, um morreu aos 2 anos, outro cometeu suicídio aos 31. Por fim, depois de se engajar em

³⁴⁶ PUJÓ, op. cit., p. 99-102.

³⁴⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano. *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. 2.ed. Rio de Janeiro, Vieira & Lent, 2003. p. 173.

³⁴⁸ NEIVA, Paula. O lado sombrio de Sissi. *Revista Veja*. História. São Paulo, edição 1851, ano 37, 28 de abril de 2004, p. 70.

³⁴⁹ NEIVA, op. cit., p. 70.

causas humanitárias, foi assassinada por um anarquista italiano, em 1898, aos 60 anos.

Cumprindo no século XX um papel semelhante, Lady Di, exerceu fascínio em todo Reino Unido e em boa parte do mundo após o acidente automobilístico que lhe tirou a vida. Em virtude de sua dedicação à caridade e às causas humanitárias, foi alcunhada *People's Princess* pelo primeiro ministro da época, Tony Blair. Rica, famosa, bem-sucedida, a ex-princesa de Gales encontrou, segundo a percepção do imaginário popular, um morte imerecida e sacrificial no túnel da Ponte de L'Alma, aos 36 anos, em Paris, juntamente com o namorado Dodi Al-Fayed. O funeral foi transmitido ao vivo em rede mundial e não foram poucas as homenagens populares em frente ao Palácio de Buckingham, residência oficial da monarquia britânica.

Lady Di é apenas uma representante de várias outras personalidades que morreram sob o signo do evento fatal, provocado pela contradição de todas as causalidades, “aquele que vem de algum outro lugar, mas que tinha aquela destinação secreta”³⁵⁰. Por isso, mais tarde, as fotografias dos destroços do Mercedes assumiram uma qualidade metafórica de simulacro da ausência e a imagem do automóvel retorcido, de máquina mortuária. A lógica do *fait divers* e do acontecimento espetacular tem seu reino ali, nas imediações da morte. A estrela solitária, o gênio tempestivo ou a ironia trágica, parece que todas as narrativas biográficas apontam para o destino como “princípio de reversibilidade em ato”³⁵¹, transformador dos sucessos no seu contrário. Não poderia ser de outro modo, já que uma narrativa linear protege o leitor da falta de sentido da morte e do acontecimento fatal, quando institui uma ilusão poética das coisas, uma ilusão biográfica. Em outras palavras, a transcrição cronológica dos fatos e a teatralização das ações na narrativa permitem ao leitor atravessar ileso pelo signo vazio dos acontecimentos e pela indeterminação do mundo ao perceber o mundo de forma explicável.

A substância imediata da informação ao vivo, pelo contrário, é mais brutal com o espectador que se posiciona diante das notícias televisadas. A cobertura midiática do atentado de 11 de setembro desenhou no imaginário coletivo, e para sempre, a forma arquitetônica de uma ausência. Aqueles que conheceram as Twin Towers não deixaram de imaginá-la em pé, apontando para o céu, visível de todos os pontos da cidade de Nova Iorque. O fim dramático e chocante do seu espaço

³⁵⁰ BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 65.

³⁵¹ BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 66.

material é que as fez penetrar num imaginário definitivo³⁵². De certo modo, “pela graça do terrorismo, tornaram-se o mais belo edifício mundial – o que com certeza não era quando existiam”³⁵³. Essas relações de presença através da ausência parecem contaminar os discursos biográficos sem, contudo, estarem impregnadas da mesma violência nonsense.

Ao escrever seu relato memorialístico sobre Sylvia Plath, Alvarez ainda hesita em admitir a falta de sentido do vazio, da morte, do acontecimento fatal. Para o crítico britânico, a vida de Sylvia ainda se desenrolava em algum outro lugar do imaginário. O desaparecimento corporal de uma personalidade e o fim do seu trânsito histórico-temporal não aniquilam sua presença no espaço imaginário dos outros, sobretudo quando esta é nutrida da permanência de sua obra literária e das atualizações de sua vida nas ficções biográficas. Uma narrativa, ao menos, cria a ilusão de um não-acontecimento na qual a expressão “como um filme” encontra seu valor. A cinebiografia *Sylvia*, de Christine Jeffs, faz parecer mais real o drama da escritora porque preenche e ordena a falta de sentido de uma vida. Infelizmente, de acordo com as regras, há um preço a ser pago por essa ilusão – a fama póstuma – por meio da qual Sylvia Plath é incorporada aos itens de uma “indústria de exploração biográfica”³⁵⁴.

Como resultado da radicalidade da pós-modernidade, a narrativa biográfica de Sylvia Plath constitui um caso de apropriação às avessas, movimento contrário ao da *pop art* de Andy Warhol, quando é a indústria cultural que se apropria do literário e o projeta como objeto de consumo, ironizando o estético. O mito de Sylvia Plath, nascido do apagamento das fronteiras das formas culturais – a da alta cultura e a da cultura de massas –, é consumido no mundo pós-moderno como mercadoria. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que sua biografia é digerida como produto, a cultura acadêmica, contaminada pelos efeitos da indústria cultural, reforça a sustentabilidade do produto mercadológico criado com a hipótese confessional de sua literatura. Assim, em vista do espaço dinâmico que ocupa, não demorou muito para que a personalidade de Sylvia Plath fosse iconizada a ponto de ser eleita como uma das sete maiores divas do século XX, disputando lugar com Marilyn Monroe e Lady Di. Quem sabe, em algum futuro próximo, sua história seja transposta para os

³⁵² BAUDRILLARD, *Power inferno*, p. 18.

³⁵³ BAUDRILLARD, *Power inferno*, p. 19.

³⁵⁴ GRAIEB, Carlos. Sem poesia. *Revista Veja*. Cinema. São Paulo, ano 37, edição 1848, nº14, 7 de abril de 2004. p. 111.

quadrinhos, ao deleite do público infantil ou infanto-juvenil³⁵⁵. Dados de sua biografia já se tornaram um tipo de curiosidade de almanaque. O livro *A vida secreta dos grandes autores*, de Robert Schnakenberg, publicado em 2008 pela Ediouro, dedica um de seus capítulos a desvendar alguns caprichos de um dos grandes ‘ídolos’ da literatura mundial, Sylvia Plath, indício de que a autora penetrou no universo das celebridades. Na internet, em sites como o Youtube³⁵⁶, por exemplo, abundam vídeos paródicos, conformadores, laudatórios, compassivos ou apenas divulgadores de sua literatura e de sua história de vida. Ao que parece, como previu Frieda Hughes, Sylvia Plath *will forever be dying* no espaço no qual teve imensa acolhida: uma “civilização da imagem”³⁵⁷, uma sociedade do espetáculo. Sobretudo em uma época em que o acontecimento trágico, partidário de um apelo dadaísta pelo gesto-arte, investe-se de uma propriedade estética para formas de beleza dissonantes, dentre as quais merecem destaque a aniquilação, a morte e o suicídio.

³⁵⁵ A editora britânica Faber já aproximou-se desse público ao apresentar na série Faber Kids, o romance de *The bell jar* em versão condensada, para faixa etária de 12 anos ou mais. As *tags* para o gênero e o tema do livro são depressão, isolamento e mulher.

³⁵⁶ Na última pesquisa, em janeiro de 2009, o site contava com cerca de 503 vídeos sobre a autora, dentre pequenos documentários a produções caseiras *trash*.

³⁵⁷ MENEGAZZO, op. cit., p. 65.

3. RELIGIOSIDADES NEGATIVAS E A DECADÊNCIA DAS ILUSÕES

*We are living in the age,
In which the pursuit of all values
Other than
Money, success, fame, glamour
Has either been discredited or destroyed.
Money, success, fame, glamour,
For we are living in the age of the thing*

Felix Da Housecat

No tempo selvagem dos mitos de fundação, deuses eram engendrados pelo caos, nascidos da procriação entre si ou surgidos da carne do outro. A teogonia grega, assim como grande parte das religiões politeístas, os faz personificar qualidades (beleza, amor, sabedoria), ações (guerra, casamento, comércio), domínio técnico (fogo, luz, arte) ou posse territorial (mar, subterrâneo, alma). Os que eram nascidos da relação carnal entre deuses e homens tornavam-se uma entidade intermediária entre o divino e o terreno – os semideuses – e representavam exemplarmente o modelo dos heróis nos temas mitológicos. Afora as qualidades excepcionais que os caracterizavam, deuses e semideuses eram movidos pelas mesmas paixões humanas, fato que atenuou significativamente a separação entre as criaturas olímpicas e as terrenas.

A consciência dos cultos prescrevia que, para rogar proteção, auxílio e apaziguar fúrias, os ritos de devoção deveriam repousar na virtude sacrificial. A apropriação mágica do deus cultuado se dava em locais específicos de reverência ritual – os templos – ou na intimidade familiar – os altares – por meio do consumo das imagens icônicas e da deglutição da própria relação sacrificial. Era, pois, um tempo orgânico e de barbárie que, em termos de uma consciência cultural coletiva, mantém traços residuais ainda hoje no imaginário ocidental. A cosmogonia de um dos mais importantes livros da tradição judaico-cristã, por exemplo, postula que Deus criou todas as coisas a partir do Nada; o homem, da matéria bruta; a mulher, da costela do homem. É um dos indícios da perpetuidade do fantástico na explicação da passagem do caos para a ordem.

O fenômeno religioso existe porque o homem *precisa* crer em alguma coisa, isto é, necessita organizar o mundo de acordo com alguma teoria que lhe dê confiança para seguir em uma existência desconhecida. À custa de uma ilusão de sentido – o recalque para a falta de sentido do universo – o homem entrega-se

complemente àquilo em que acredita, seja em sua impotência de criatura seja na sua potência interior de divindade. Essa rendição tem a capacidade de promover um simplificado e problemático retorno ao tempo selvagem, sobretudo no que diz respeito à inflexibilidade do fanatismo religioso, às conseqüências sacrificiais do terrorismo e à reverência aos ídolos.

Ao longo do progresso da civilização, diversos mitos tribais e formas de culto surgiram entre aqueles que acreditam em algo superior. Friedrich Nietzsche, optando por suportar a incerteza radical das coisas, foi autor de uma das máximas mais polêmicas do mundo contemporâneo: 'Deus está morto'. Precursor do antiteísmo niilista, ainda que defendesse a inexistência de uma entidade superior, o filósofo confirmou a imprescindibilidade das convicções para se viver com plenitude. A noção de fé – mesmo aquela desvinculada de um caráter religioso – é o eixo de pensamento sobre o qual a subjetividade se desenvolve e, também, o combustível que impele a maquinaria do corpo a tomar atitudes e se posicionar diante do mundo. Quando Karl Marx sugeriu que a religião era o ópio do povo, referia-se tanto a uma espécie de fetichismo ideológico que a determinava quanto à capacidade de construir no coração dos homens a ilusão da felicidade. Portanto, em uma sociedade cada vez mais esvaziada de valores não é de se estranhar que o apego a qualquer forma de crença – como forma de base moral ou de suporte psicológico – encontre cada vez mais repercussão entre nossos pares. Pensando por esses termos, a estratégia dissimulatória da religião deveria ser compreendida como invenção, estatuto que parte do pressuposto de que foi o homem que inventou Deus.

Seguindo por essa via da fabricação, um objeto produzido pela indústria cultural – a *star* – pôde assumir centralidade nos festejos religiosos da cultura de massas e do *mass media*. A religiosidade que a engendrou como semideusa e heroína do mundo contemporâneo aloca a estrela de cinema num território misto e confuso, que a faz oscilar entre a crença e o divertimento. De acordo com o parecer do sociólogo Edgar Morin, o fenômeno das estrelas – fruto de uma religião sempre embrionária e inacabada – é de natureza simultaneamente estético-mágico-religiosa³⁵⁸. A encarnação do Olimpo nos discursos cinematográficos inspirou outro conceito de felicidade, assentado na idéia de plenitude de vida atingida com a fama e a fortuna, e tornou a *star* um novo objeto de referência e de adoração humana.

³⁵⁸ MORIN, *As estrelas – mito e sedução no cinema*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. xi.

Entretanto, com a decadência da ilusão do preceito *happy end*, a dissonância retorna ao imaginário como centro de fascinação e uma categoria social mais ampla – a diva – fornece o modelo para uma religiosidade negativa.

As crenças no futuro retrocedem e o próprio edifício epistemológico é consumido por uma incerteza desorganizadora. O homem, que inventara deus discursivamente, entende ser impossível e improvável o suporte de representação. Velhos preceitos são questionados e mesmo demolidos com a decadência da ilusão biográfica. Na perspectiva pós-moderna, a matéria retorna ao caos e a um tempo selvagem no qual a própria biografia é um mito.

3.1 A star do boom ao crash

*Se sou estrela,
foi o público que me fez estrela,
não o estúdio nem ninguém em particular,
mas o público.*

Marylin Monroe

Com o sentimento de fracasso das utopias progressistas que se seguiu às Grandes Guerras, pairava sobre o mundo uma descrença generalizada quanto ao futuro. Não bastasse a falência dos valores humanos que afetava os ânimos, o panorama econômico internacional entrou igualmente em crise após o *crack* da bolsa de Nova Iorque. A imagem dolorosa do suicídio daqueles que perderam tudo era uma cena que o mundo observava atônito e lutava por esquecer. Foi quando o movimento de apagamento e superação dessas dores partiu do lugar mais insuspeito – a cultura de massas.

A indústria cinematográfica de Hollywood, entre as décadas de 1930 e 1960, prestou precioso auxílio ao público quando reformulou a negatividade atomizada no imaginário ao fundar a fábula *happy ending*. Sugerindo por meio dessa fórmula elementar que a felicidade é o destino irrevogável do ser humano, um “otimismo providencial”³⁵⁹ foi lançado sobre as massas na forma de um novo preceito para o cinema ocidental. Essa intervenção rompia uma longa tradição trágica – representada exemplarmente pelo herói sacrificial – e que permanecia como forma

³⁵⁹ MORIN, *As estrelas*, p. 11.

essencial desde sua origem no teatro grego até o cinema melodramático mudo³⁶⁰. Os sentimentos de terror e piedade, evocados ao longo das provações de um herói que precisa reparar ou reconciliar as faltas passadas ou presentes, são substituídos pela “irrupção da felicidade”, de um herói real, humanizado e profundamente identificado com o espectador. Na narrativa *happy ending*, forjada a partir das malhas do realismo, o casal protagonista encontrará o sucesso em suas diversas formas (amor, dinheiro, prestígio) após a superação dos obstáculos enfrentados (a fatalidade, a natureza, a cidade, o outro, si mesmo). Em franco contraste com a tradição trágica, os filmes da saga *happy end* sugerem outro processo de projeção e identificação a partir do momento em que a superação dos conflitos adquire o caráter simbólico de invulnerabilidade perante a morte³⁶¹. Não suportando mais a idéia de um herói que é imolado, o espectador não apenas se identifica com a nova trama, mas entrega-se cegamente a ela, pois “*precisa acreditar que a felicidade é possível*”³⁶².

Semelhante renovação narrativa representava não apenas uma contribuição do entretenimento para a superação de uma crise mundial, mas também correspondia ao aburguesamento do imaginário cinematográfico, ansioso por um maior realismo e psicologismo nas tramas. O fantástico e o destino – poderes ocultos e determinantes – dão lugar ao peso das motivações psicológicas das próprias personagens. A estrutura melodramática e trágica anterior desaparece em função da proliferação de sinais de verossimilhança e de credibilidade nas intrigas. Assim, à medida que os filmes aproximam-se mais da vida real, a expressão da catarse é voltada plenamente para a satisfação dos desejos de um espectador que decididamente espera ser seduzido por uma ficção do sucesso. A idéia do *eu* como o verdadeiro destino converteu-se em máxima do mundo hedonista que surgia. Nesse dado contexto, a cultura de massas provisoriamente confundiu-se com os próprios meios que a difundiam. Em outra hipótese, defendida por Marshall

³⁶⁰ Edgar Morin faz o rol dessa tradição trágica: a tragédia grega, o teatro espanhol do século de Ouro, o drama elisabetano, a tragédia clássica francesa, o romance de Balzac, Sthendal, Zola, Daudet, o melodrama, o romance naturalista, o romance popular de Eugène Sue a Ponson du Terrail e o cinema melodramático da época muda. MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 92.

³⁶¹ MORIN, *Cultura de massas...Neurose*, p. 93.

³⁶² MORIN, *Cultura de massas...Neurose*, p. 93.

MacLuhan, o esquema constrangedor dos meios de comunicação transformava eles mesmos em mensagem³⁶³.

Além de cumprir um importante papel na renovação de ânimos, Hollywood também foi responsável pela supressão da descontinuidade entre arte e vida. A nova narrativa carecia de ícones que polarizassem a atenção do espectador e, como estes ainda não existiam, a indústria cinematográfica desenvolveu o *modus faciendi* para sua fabricação: o *star system*. Por meio dele, as estrelas eram construídas com base num aparato industrial que insuflava personalidade em *pin-ups*³⁶⁴ anônimas e em rostos encontrados por *talent-scouts* na multidão. Reconhecida a potência de *star* em um corpo bonito e jovem, iniciava-se um processo de produção em série – racionalização, uniformização, seleção, descarte das peças defeituosas, aperfeiçoamento, montagem, forma, lustre e enfeite – que a projetará nas telas do mundo³⁶⁵. A nova estrela, produto manufaturado do *star system*, seria submetida aos últimos ensaios, filmada e lançada. Mesmo que triunfe no mercado, ainda permanece sob o controle da indústria, pois a vida privada da estrela é igualmente fabricada e racionalmente organizada pelos estúdios³⁶⁶.

Por meio desse domínio total do produto cinematográfico, uma política ideológica determinava que as estrelas deveriam encarnar determinados arquétipos e mimetizar na vida real os sucessos de suas personagens. Em tal dialética de interpenetração encontra-se uma versão reduzida da noção de mito, pois a *star* absorvia a essência divinizada das personagens encarnadas e enriquecia a essência heróica dos papéis interpretados com uma contribuição própria³⁶⁷. A partir da estrutura divinizada sob a qual era construída, uma forma de culto e um tipo de religião desenvolveram-se ao redor dos semideuses criados pela indústria cinematográfica. Dessa maneira, como paráfrase irônica e pós-moderna de Marx, poder-se-ia afirmar que a religiosidade inspirada pelo cinema exercia, naquele momento, a função de ópio do povo, sobretudo por ser diretamente responsável pela mistificação das massas. Nesse entremeio, a *star* era o novo objeto de referência coletivo sobre o qual se projetavam as necessidades humanas de ilusão. Assim, por

³⁶³ BAUDRILLARD, *A sociedade de consumo*, p. 128.

³⁶⁴ As *pin-ups* eram modelos fotográficas que serviam tão somente de matéria plástica para a pose publicitária, tendo por função a venda de um produto e não a promoção da imagem pessoal. MORIN, *As estrelas*, p. 37.

³⁶⁵ MORIN, *As estrelas*, p. 37.

³⁶⁶ MORIN, *As estrelas*, p. 75.

³⁶⁷ MORIN, *As estrelas*, p. 26.

algum tempo, a felicidade *happy ending* fora das telas, antes de parecer apenas um modo de vida autêntico e uma crença possível, deveria ser assimilada como dogma na esteira de produção e como elemento organizador do imaginário do espectador.

Com a devoção exaltada dessas criaturas híbridas – metade ator, metade personagem – a vida privada passou para o domínio do espetáculo, e o espectador deslizou para a prática do voyeurismo de devoração: confidências, revelações, intimidades, tudo se quer saber, ver, possuir. Nesse novo universo de culto é compreensível que qualquer dado biográfico tenha se tornado um relicário e uma forma de apropriação mágica do ídolo³⁶⁸. O mais concreto documento da presença das sobrepersonalidades fora da película fílmica seria o autógrafo³⁶⁹. A fotografia, *ersatz* do real, a partir da década de 1930 paradoxalmente contribuiu para a humanização da estrela ao subtrair parte de sua face marmóreo-divina e revelar ao público uma identidade caseira, maternal e familiar³⁷⁰. A imagem, aliás, perfaz o foco principal do comércio do culto religioso e da liturgia de massa. Ao modo de um banquete totêmico, no qual o fiel quer consumir o seu deus ou o animal sagrado, o fã quer deglutir/incorporar a imagem integral daquele que adora³⁷¹. Como não o pode possuir a não ser na forma de conhecimento fetichista a respeito do ídolo³⁷², o desnudamento da vida privada é a fração litúrgica mais festejada do ritual. Da mesma forma que as manifestações religiosas mais efusivas ou fanáticas, tal comunhão com os heróis cinematográficos envereda para uma eucaristia insaciável, resultante de uma curiosidade implacável.

Lentamente, com o aburguesamento da psicologia popular, a ubiquidade dos antigos ídolos de pedra e pau foi substituída pela dos correlatos de carne e osso. Operando sob o expediente de uma estratégia do desejo, a estrela de cinema assumia as características de uma entidade física e fictícia que personificava o brilho, a glória, o esplendor e a imortalidade. A *star* apresentaria como característica distintiva dos mortais, a invulnerabilidade ao infortúnio e à fragilidade. Nasciam, pois, os “olimpianos”, sobre-humanos nos papéis encarnados, humanos na existência privada³⁷³, peças fundamentais para uma época que carecia de objetos de referência. As *stars*, pois, preenchiam na consciência das massas a lacuna

³⁶⁸ MORIN, *As estrelas*, p. 60.

³⁶⁹ MORIN, *As estrelas*, p. 41.

³⁷⁰ MORIN, *As estrelas*, p. 43.

³⁷¹ MORIN, *As estrelas*, p. 60.

³⁷² MORIN, *As estrelas*, p. 60-61.

³⁷³ MORIN, *Cultura de massas...Neurose*, p. 106.

provocada pela decadência da crença popular no direito divino dos reis e pela morte de Deus³⁷⁴. Ao serem legitimadas pelas massas como símbolos de reconhecimento e de pertencimento do século XX, as estrelas de cinema tornaram-se figuras ubíquas e imortais³⁷⁵.

Em vista dos processos de reconhecimento, identificação e projeção do público que as estrelas catalisavam, sem demora proliferaram *wannabes* e a vedetização em massa atuou como mitologia. Embora o *star system* tenha inventado a *star* e fornecido a ela seus suportes e afrodisíacos, a multidão de adoradores é que confere aos produtos desse sistema a sobredeterminação de caráter e a aparência de mito. Isso significa que a estrela responde a uma necessidade afetiva ou mítica que não foi criada pelo *star system*³⁷⁶, mas que encontrou em seu regulamento uma forma mais ampla e democrática de expressar uma dimensão sagrada. Os cultos religiosos e os ritos transferiram parte de sua força para o culto das personalidades famosas de Hollywood. E, na forma de um neo-arcaísmo – retorno ao passado pré-histórico das divindades femininas e das sociedades matriarcais –, a *star* assume, a partir de então, o espaço imaginário antes ocupado pela *Vênus* da fertilidade.

O cinema pôde, assim, explorar suas potências e interferir positivamente na realidade, mas não sem um dano. À custa de uma homogeneização dos desejos – via publicidade – a *star* foi eleita sonho de existência pela cultura, e o *mass media* a vendeu como objeto de consumo. O *star system*, dessa forma, havia contribuído para dar existência a um sujeito para os objetos que disponibilizava, e a indústria cultural, por sua vez, precisava gerir as necessidades do *boom* mercadológico das estrelas. Sobretudo porque o *star system* fabricou a estrela ao modo de uma mercadoria total – “não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado”³⁷⁷.

Contudo, quanto mais extensas, mais frágeis são as linhas de qualquer domínio territorial, tão certo quanto depois do apogeu segue-se o ocaso. Isso se deu quando uma das mais festejadas beldades da época, Marilyn Monroe, em 1962, comete suicídio. Quase como um sintoma da cultura, a morte da atriz deu-se na

³⁷⁴ ROJEK, Chris. *Celebridade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 14-15.

³⁷⁵ ROJEK, op. cit., p. 15

³⁷⁶ MORIN, *As estrelas*, p. 74.

³⁷⁷ MORIN, *As estrelas*, p. 76.

mesma época em que a indústria cinematográfica sofria com o crepúsculo das estrelas e a conseqüente decadência do *star system*. O fetichismo e a mistificação em torno da *star* perderam força, bem como o bovarismo que até então havia iluminado as massas.

O acidente que levava James Dean à morte, em 1955, representava a única conseqüência lógica para seu universo de excessos, posto que um herói da contracultura, rebelde e transgressor, não poderia encontrar fim mais coerente do que aquele que o extremismo provocou. Por outro lado, o suicídio de Marilyn deixou evidente que o verdadeiro caminho das estrelas não era o da abundância (hipótese difundida pela sociedade de consumo), mas o da carência³⁷⁸, forma essencial que havia sido substituída por um simulacro de sucesso contínuo. Ao terminar seus dias em casa, sozinha, vítima de overdose, a atriz deu a conhecer que sua história de vida era um palimpsesto, uma ilusão biográfica agora percebida nos seguintes termos:

A fragilidade de todo o sucesso. Sob a superestrela, a inocência desarmada de uma costureirinha. A tragédia da infância e da adolescência, que os sucessos, a amizade e o amor não puderam apagar. Por trás da glória, a solidão. Uma personagem de mulher amada/mal-amada. A diversão tornada inimiga da felicidade. O vazio sob a intensidade. A infelicidade da existência maquiada. Sob o mais radiante sorriso: a morte³⁷⁹.

O efeito da leitura do texto original da *star* foi sentido de imediato. Como à mentalidade popular havia sido difundida a crença de que o consumo, o *glamour*, o dinheiro e a fama eram condições básicas para uma situação feliz, uma inesperada perturbação se deu no otimismo confiante de então. Enquanto a cultura de massas concedia ao *status* social o papel místico de catalisador da realização pessoal, a sociedade de consumo havia condicionado a felicidade à posse de bens materiais e à projeção social derivada deles. Marilyn Monroe mesmo vivendo a plenitude de tais pressupostos religiosos ainda assim não encontrou a prometida salvação. Situada no centro nevrálgico de um drama imaterial (familiar, afetivo, romântico), o final trágico da atriz deu razão e força para uma máxima nascida da contracorrente: 'dinheiro não traz felicidade'³⁸⁰.

³⁷⁸ MORIN, *As estrelas*, p. 130.

³⁷⁹ MORIN, *As estrelas*, p. 131.

³⁸⁰ Por afigurar-se uma contradição perigosa para uma sociedade baseada no consumo, a contrarresposta dessa afirmativa ganhou um peso autoritário, amparado pelo poder pornográfico do capital: 'dinheiro não traz felicidade, manda buscar'.

Ao longo do processo patológico que atacou o Olimpo, os tormentos de Elizabeth Taylor e a tentativa de suicídio de Brigitte Bardot ampliaram a necrose da ilusão de *dolce vita* ao redor dessa especial constelação. As grandes deusas do cinema transformaram-se na encarnação vanguardista do Mal, de tudo que era proveniente da disforia, da solidão, do tormento, da neurose e do individualismo gozador da civilização moderna³⁸¹. Assim, não demorou muito para que, do “mito da felicidade”, difundido ao modo de promessa messiânica, a sociedade retornasse ao “problema da felicidade”³⁸². A crise dos olímpicos desequilibrou todo o edifício ideológico-religioso da cultura de massas³⁸³ e, se não fechou as portas, a indústria do entretenimento *happy end* teve que contabilizar os estragos e mergulhar em busca de outro fôlego. Ou outro mercado. Foi a brecha oportuna para que a tradição trágica fosse restaurada como matéria de fascínio, narrativa fundacional e centro de acontecimento. Além de permitir o surgimento de uma forma de imprensa especializada em torno da rentabilidade de consumo proporcionada pelos célebres destinos entregues ao vazio³⁸⁴.

A parte maldita do Olimpo, tudo o que a cultura de massas se esforçara para maquiar (homossexualidade, drogas³⁸⁵, depressões), é denunciada por trás da fachada que a protegia. Em virtude do *crash* do *star system*, aos poucos a *star* retomou a autonomia de sua vida privada, pois não precisava mais mimetizar a personagem pública, irreal, fílmica que fora até então. Uma vez fraturada a ilusão de felicidade no imaginário e sua função integradora na cultura de massas, o individualismo moderno foi afetado em sua crença no amor, no sucesso e no futuro. A ideologia hedonista da cultura de massas entrou em desequilíbrio, e a promessa eufórica da felicidade transmutou-se na luta por viver melhor. Os consumidores, em movimento inverso, decidiram pelo mercado, pois a impotência surgida com a quebra das ilusões levou à tentativa sádica de compreender o vazio dos simulacros idolatrados. A infelicidade dos olímpianos tornou-se, assim, a mais nova fonte de rentabilidade da indústria cultural³⁸⁶, fato que colocou um fim definitivo na utopia

³⁸¹ MORIN, *Cultura de massas...Necrose*, p. 110.

³⁸² MORIN, *As estrelas*, p. 129.

³⁸³ MORIN, *Cultura de massas...Necrose*, p. 110.

³⁸⁴ MORIN, *Cultura de massas...Necrose*, p. 110.

³⁸⁵ Em certo sentido, o ab/uso de drogas torna-se permissivo desde que seja na forma de lenitivo – suporte químico para o sofrimento pessoal – ou *religare* – dispositivo que reestabelece a ligação perdida entre o sujeito e o seu interior ou entre o sujeito e o mundo que cerca.

³⁸⁶ MORIN, *Cultura de massas...Necrose*, p. 110.

olímpica e a substituiu pela linhagem distópica de semideuses acentuadamente humanizados.

3.2 A ascensão da nova estrela: a diva

*Eu gostaria de ser Maria,
mas La Callas exige
que eu me comporte com sua dignidade.*

Maria Callas

Enquanto no cinema a *star* era a imagem mais sedutora do sucesso, no teatro a sedução se dava por outro caminho. A ópera, que desde os fins do século XIX conquistava mais simpatizantes, igualmente elegeu ídolos de carne e osso ao popularizar-se no século seguinte, principalmente quando o teatro musical passou a ser um elegante local de encontro dos membros da sociedade burguesa. Durante os anos dourados da opereta, decurso em que o jornalismo passou a atuar também nesse campo, a cultura de massas já havia introduzido no meio musical os seus valores. Começaria, a partir de então, a era das divas.

De origem italiana, a palavra diva evocava menos uma qualidade do que uma condição, pois além de um excepcional talento artístico era indispensável uma magnética personalidade. O epíteto de que a crítica se valia para definir a bem-sucedida *prima donna* etimologicamente significa deusa. É difícil datar com exatidão quando o termo entrou para a ordem do dia, mas seu emprego não renega os respingos de deificação da indústria cultural que estavam em voga na década de 1960. Por meio da glamourização da ópera, essa voz feminina adquiriu a mesma aura publicitária e consumista da *star*. As sopranos divas eram equiparadas inteiramente às estrelas ao equacionarem talento, fama e dinheiro. Fato que, sem dúvida, também levou à tentativa de superação do antigo estereótipo das sopranos matronas na busca por um corpo esbelto³⁸⁷.

³⁸⁷ Um forte exemplo disso é o caso de Maria Callas. De acordo com a história anedótica que se divulga, depois de ver um filme estrelado por Audrey Hepburn, decidiu emagrecer por conta própria, o que fez com que ela se tornasse, “finalmente, aos 30 anos, (...) uma mulher glamourosa”. Além disso, decidiu mudar a cor dos cabelos – do preto original ao loiríssimo – a cada nova ópera. O resultado disso, afora o assédio *paparazzi*, foi uma disputa constante dos estilistas para que a diva usasse os vestidos com os quais era presenteada. Conforme observa pontualmente Teté Ribeiro: “Parecia uma estrela de cinema, não uma cantora de ópera”. RIBEIRO, Teté. *Divas abandonadas – os amores e os sofrimentos das sete maiores divas do século XX*. 1. ed. São Paulo: Editora Jaboticaba, 2007. p. 136.

Os sucessivos ‘ataques de estrelismo’ das divas, modo pejorativo de se referir a um comportamento exageradamente instável e mimado, fizeram com que o termo ampliasse seu significado original: as beldades seriam naturalmente temperamentais, arrogantes e egocêntricas. Mais tarde, apropriado por outras linguagens artísticas, tal sentido passou a ser empregado na referência às mulheres de índole difícil provenientes do teatro, do cinema e da moda, inaugurando outro ciclo de relações consumistas. No altar social, que antes era de exclusiva dedicação à *star*, surge a diva.

Não significa que a *star* desapareceu do cenário da cultura, mas foi absorvida por uma categoria mais ampla e aglutinadora. Ao contrário do que sucedeu à imagem da *star*, a migração do modelo da diva para outros setores permitiu a continuidade de um conceito – originalmente pertencente à ópera – e mesmo a renovação de seu significado. Nos últimos anos da década de 1990, a cultura *queer* contribuiu em muito para que a diva fosse revestida de uma aura ainda mais consumista, ao orbitar em torno de ícones da cena *pop* que vão desde a cantora Madonna à *socialite* Paris Hilton. Vinculado a essas personalidades também está um mercado publicitário que dissemina um *way of life* baseado em valores consumistas³⁸⁸. Nesse sentido, a diva identifica-se com a *star* ao tornar-se igualmente um objeto da indústria do entretenimento e ser projetada pelo *mass media* ao modo de um produto de consumo subversivamente religioso.

Devido à ruptura da fantasia utópica olimpiana procedeu-se uma alteração no imaginário e nos desejos consumistas que levou o comércio biográfico a tomar o ponto cego da vida romântica das estrelas como perspectiva narrativa. Dessa maneira o discurso biográfico, cada vez mais próximo do universo ficcional, passou a se valer das relações maniqueístas dos filmes e romances para justificar a causa dos infortúnios pessoais, transformando, assim, a vida do sujeito biografado em mito e mercadoria³⁸⁹. E como o *star system* já havia lançado a vida privada das estrelas como uma continuação do espetáculo representado no *écran*, pareceu lógico que o fenômeno dialético se espalhasse pelo imaginário de uma cultura cada vez mais ávida pela vida real e pela transformação dela em espetáculo para consumo. A

³⁸⁸ Os grandes temas da sociedade de consumo são a modernidade, a beleza, a felicidade, o amor e o lazer. MORIN, *Cultura de massas...Necrose*, p. 134.

³⁸⁹ O maniqueísmo constitui parte elementar da fabricação dos mitos. PENA, op. cit., p. 58.

década de 1960, aliás, foi notória pela denúncia de Guy Debord³⁹⁰ quanto à existência de uma sociedade do espetáculo que se delineava mundialmente, sobretudo, através do poder sedutor da mídia. A narrativa totalizante, auto-explicativa e parcial do *fait divers*, explorando a lavra do sensacional, ao traduzir o mundo real em termos de fatalidades, acasos, coincidências e eventos sobrenaturais, dramatizava as informações a ponto de veiculá-las como espetáculo sentimental. Uma profunda indistinção entre o real e o ficcional já se propagava pelos campos das artes, da literatura, do jornalismo, da história.

Resultado de três processos históricos inter-relacionados – a democratização da sociedade, o declínio da religião organizada e a transformação do cotidiano em mercadoria –, o culto da celebridade e o seu despontar como uma preocupação pública desenvolveu-se plenamente ao longo do século XX³⁹¹. Na senda da decadência das ilusões, a quebra da reorganização eufórica da sociedade ocidental por meio do canal cinematográfico abriu espaço para o *clash* de recepção do rosto público e do eu verídico, pois o comportamento da privacidade não condizia com a aura harmônica da representação midiática. O interesse pela intimidade desmistificadora, acentuado ao longo da virada *voyeur* do século XX, tornou imperativo que as invenções sociais, as memórias públicas falsas ou os fantasiosos mitos coletivos fossem postos abaixo. Por isso, as histórias de ascensão e queda daquelas que seriam, a princípio, invulneráveis aos infortúnios revelaram-se um popular atrativo. Análogos à natureza dos corpos das estrelas, os das divas mantinham-se, até então, insuspeitos quanto à possibilidade da dor, fruto de um reflexo residual da política de desdobramento do *star system*. Entretanto, a partir do *clash*, as divas seguiriam ora em diante o mesmo caminho de desmistificação. Uma mudança no imaginário se procedeu quando as representações biográficas descobriram que o ideal heróico poderia concorrer ou mesmo dar lugar ao ideal vitimário: ao sujeito forte e vencedor seria incutida, também, uma aura de vítima, de fraqueza e de opressão³⁹².

Assim, como resultado da sociedade do espetáculo e da transformação das catástrofes pessoais em mercadoria, a mitológica diva deixou de ser sonho de existência e metáfora do desejo para tornar-se um curioso objeto de consumo. Essa

³⁹⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 8. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³⁹¹ ROJEK, op. cit., p. 15.

³⁹² TODOROV, op. cit., p. 226

dinâmica pode ser traduzida na forma de um comércio do abjeto do objeto, uma vez que a representação do positivo (o sucesso) tornou-se pouco menos interessante que a do negativo (o fracasso). O estatuto contemporâneo aparentemente se esforça em tomar como complementares fama e infâmia, o que justificaria o fato de que os excessos das divas agora são recebidos pelo público na forma de *glamour*³⁹³. Contraditoriamente, em uma época marcada pelo assédio *paparazzi*³⁹⁴ e pelos escândalos de tablóide, a promoção de uma imagem negativa é igualmente desejável quando se trata de manter a exaltação midiática de um ícone. A deusa-diva é, a partir de então, o modelo da dissonância, da negatividade e da humanidade total.

Uma vez inserida no repertório das formas de consumo ocidentais, a vida privada das divas tornou-se um espetáculo à parte. Com a banalização do conceito de diva, que admite a inclusão das mais diferentes personalidades, sua aplicação foi estendida até para pessoas que não têm talento algum. A *socialite* Paris Hilton desponta nessa categoria, pois, fora a vida de luxo e escândalos, nada oferece ao público em termos profissionais ou criativos além de uma atenção negativa que a torna matéria constante da mídia. Tendo em vista que nenhum objeto escapa à lógica formal da mercadoria, a parte maldita termina por constituir um disputado produto. As divas contemporâneas reformulam o conceito que representam ao estampar o abjeto como embalagem, ao contrário das divas de antigamente, que eram obedientes a um caráter pré-fabricado. O caso de Amy Winehouse, por exemplo, cercado de confusões, internações e depressões, evoca um tipo que tem se tornado comum no meio musical, aquele da “diva incompreendida, de vida e amores conturbados, que enfrenta seus conflitos cantando com devoção no palco –

³⁹³ ZANONI, Anelise. Estrelas quase decadentes. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 03 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/vidafeminina/noticia/detalhe/Estrelas-quase-decadentes.html>> Acesso em: 04 jul. 2008.

³⁹⁴ Jean Baudrillard faz uma provocadora afirmação quando sugere que todos nós temos o sangue de Lady Di nas mãos, porque somos atores principais de uma interatividade assassina e da qual a mídia é interface. Nas palavras dele: “Diz-se que Diana foi vítima da ‘sociedade do espetáculo’ – ela no papel de vítima e as massas no de *voyeurs* da morte. Ora, trata-se aqui de um roteiro coletivo em que a própria Diana não é inocente, mas em que as massas desempenham um papel imediato, via mídia e *paparazzi*, em um verdadeiro *reality show* da sua vida pública e privada, da qual desviam o curso e fazem a transmissão em tempo real, na imprensa, nas ondas, na telas. Os próprios *paparazzi* não passam de vetores dessa interatividade assassina (...). E por trás dos *paparazzi*, há a mídia e, por trás da mídia, há nós, todos nós, cujo desejo informa a mídia, nós que somos o meio, a rede e a eletricidade condutora – não há mais atores nem espectadores, estamos todos imersos na mesma realidade, na mesma realidade transmissora, em um mesmo destino impessoal que é somente a realização de um desejo coletivo”. BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 141-142.

e sofrendo fora dele”³⁹⁵. Essa visibilidade conferida à parte decadente desconstrói os mitos e humaniza os sujeitos ao mesmo tempo em que transforma os infortúnios em moeda de troca. Condições que determinaram outra transformação significativa na religiosidade profana do entretenimento: os desejos do ídola é que deveriam ser apaziguados com os martírios e o sacrifício dos próprios deuses admirados.

Ao contrário do modelo perfeito da *star*, a diva contemporânea pode cometer excessos ao longo de sua busca pela realização total. Flanqueada pela moral hedonista da sociedade de consumo, demonstra que uma vida de prazeres desregrados e/ou mundanos pode não ser imoral. Sanção aprovada, sobretudo, após a humanização dos ídolos, e por meio da qual os olímpianos conquistam o direito de experimentar ‘erros’ e ‘acertos’ como qualquer um³⁹⁶. Aproveitando-se de tal justificativa “humanista” para a desestruturação, o mercado de consumo vê na sanção outro meio de promover a venda do objeto.

Todavia, “para tornar-se objeto de consumo é preciso que o objeto se torne signo”³⁹⁷, isto é, remeta para algo diferente de si mesmo, mas que ele representa. É o que acontece no caso da *star* ou da diva, já que a pessoa (Ava Gardner, Greta Garbo) é apenas o representante abstrato de uma idéia (a estrela). Paradoxalmente, é por esse caminho que o objeto se personaliza e que entra na série dos outros objetos-signo que vieram antes. Uma vez aferido enquanto signo, a diva-*star* passa a ser consumida não em sua materialidade, mas em sua diferença³⁹⁸. Dentro de um sistema lingüístico desse tipo não são os objetos humanos que são consumíveis e, sim, a relação mantida com o objeto-signo. E como encontramos-nos no universo do consumo, isto explica porque o objeto igualmente participa do jogo, incorporando-se ao conceito e ao mercado. O diagnóstico de Jean Baudrillard ampara tal assertiva, tendo em vista que “hoje em dia todos os desejos, os projetos, as exigências, todas as paixões e todas as relações abstratizam-se (e se materializam) em signos e em objetos para serem compradas e consumidas”³⁹⁹.

³⁹⁵ BISSIGO, Luís. Divas incompreendidas. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 03 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/vidafeminina/noticia/detalhe/Divas-incompreendidas.html>> Acesso em: 04 jul. 2008.

³⁹⁶ Mesmo para o mundo dos excessos há exceções, vide o escândalo Kate Moss com a cocaína. A moral puritana se aplica a este caso, pois a modelo *representa* um produto, diferentemente de Britney Spears, por exemplo, que *constitui* um produto em si.

³⁹⁷ BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, p. 207.

³⁹⁸ BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, p. 207.

³⁹⁹ BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, p. 207.

A dinâmica da sociedade de consumo, contudo, exige a renovação acelerada dos modelos representativos de um conceito, do mesmo modo que a cultura industrial reclama o lançamento constante de novas mercadorias e marcas⁴⁰⁰. Desse modo, um produto do *mass media* deve inevitavelmente sofrer uma limitação natural do consumo. Isto quer dizer que “nessas circunstâncias o desejo é *alienável*, transferível, visto que as necessidades devem ser perpetuamente trocadas em resposta à evolução do mercado”⁴⁰¹. O modelo é sempre uma idéia concebida (a *star*, a diva), nunca a personalidade em si (Marilyn, Callas), uma vez que faz parte mais de um discurso publicitário que ideológico. Sendo assim, a personalidade midiática constitui uma espécie de objeto em série feito para não durar mais do que deve no território politeísta e promíscuo do consumo⁴⁰². A duração do seu poder atrativo declina por duas circunstâncias: quando sua capacidade de agradar ao público se desgasta com o tempo, o que incide diretamente em sua qualidade sedutora; ou quando sua imagem é empurrada pelo próprio meio midiático para fora da moda – afetando sua apresentação na pauta – até o desaparecimento completo e a substituição por outro produto. O jogo da moda, aliás, tende a tornar os objetos mais frágeis e efêmeros, significando isto que a fragilidade, sucedendo à raridade (da *star*, da diva), é a nova dimensão da carência, resultado direto de um mundo de abundância e de um universo perecível⁴⁰³. Os modelos, desde que transformados pelo mercado em ícones cult, símbolos pop ou demônios folclóricos de uma época, garantirão sua perenidade enquanto bens de consumo. Ainda que à custa de um esvaziamento de sua representatividade histórica.

Emergindo como radicalização da transitoriedade da cultura da mercadoria está o culto contemporâneo das celebridades instantâneas. Por não se enquadrarem na condição de modelos, saem de voga na mesma velocidade que surgiram. São subprodutos de série. *Frisson*. Fenômenos modernos. E como não conseguem estabelecer forte resistência ao apelo pela novidade tanto quanto os modelos, logo farão parte de um volume cada vez maior de personalidades esquecidas. A diva-*star*, pelo contrário, por mais que seja substituída por outra, terá sempre seu rosto

⁴⁰⁰ ROJEK, op. cit., p. 16.

⁴⁰¹ ROJEK, op. cit., p. 16.

⁴⁰² Na esteira de produção da indústria cultural, do mesmo modo que os objetos-arte de Duchamp, as celebridades-cópias substituem umas às outras sem prejuízo para o conceito que encarnam.

⁴⁰³ BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, p. 153 – 154.

associado à idéia ou ao conceito que já encarnou. A celebridade, em caso de permanência na memória pública, envereda mais facilmente para o *kitsch* que para os festejos *cult* dos modelos.

Se considerado de modo ingênuo – absorção, devoração e saturação – o consumo deveria atingir um limiar de satisfação. Porém, trata-se de um território que, desconhecendo limites, expande-se na linha móvel da compulsão. É uma compulsão. O consumo nasce de uma prática idealista, inteiramente desconectada da satisfação das necessidades básicas e do princípio de realidade, e que se acha dinamizada pelo projeto sempre frustrado e subentendido no objeto⁴⁰⁴. Assim sendo, o objeto é uma promessa; e a *diva-star*, um conceito que promete. O caráter indefinido do consumo se delinea à medida que os projetos frustrados são retomados e abolidos em objetos sucessivos, movimentando a esteira das celebridades, das divas, das *stars* em série. Na qualidade de objetos-signo, que se equivalem e que, por isso mesmo, se multiplicam ao infinito, são determinantes de uma dinâmica existencial caracterizada não tanto como posse sistemática e indefinida de signos, mas por uma “razão de viver”⁴⁰⁵ em constante ascensão.

3.3 As divas abandonadas e a escritora-diva

*Qualquer jovem estrela vibra
quando recebe a primeira carta de um admirador.
É como se embebedar.
Mas, que pode significar para uma mulher
um milhão de admiradores?
Na vida, conta mais um só homem que represente o amor.*

Marylin Monroe

Em conformidade com os fundamentos dessa cultura massiva, a jornalista Teté Ribeiro publica *Divas abandonadas*⁴⁰⁶ a fim de desmistificar a vida daquelas que considerou as sete maiores divas do século XX. O desequilíbrio é aferido como ponto de intersecção ao evidenciar o quanto de sofrimento está por trás da beleza, do amor e da fama nas biografias de diferentes personalidades. Lady Di e Jaqueline

⁴⁰⁴ BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, p. 210.

⁴⁰⁵ BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, p. 210-211.

⁴⁰⁶ O título do livro provoca certo estranhamento porque o adjetivo empregado não constitui um denominador comum das personalidades enfocadas. “Abandonadas” nem mesmo se refere ao esquecimento público, ao desamparo material ou mesmo à separação matrimonial.

Kennedy Onassis são as representantes da política selecionadas para o livro. Provenientes do lugar de origem das divas – a música – estão Maria Callas e Tina Turner. Misturando-se ao conceito de diva, figuram duas das maiores *stars* de Hollywood, Ingrid Bergman e Marilyn Monroe. Isolada dos pares aparece Sylvia Plath, a única escritora a ser incluída nesse diminuto rol.

Lady Di, a Princesa do Povo, teve seu casamento transmitido ao vivo para o mundo inteiro (assim como os últimos festejos de sua morte), provocando grande comoção nas massas. A despeito da posição que ocupava na cena política londrina, sentia-se sufocada com o peso da instituição monárquica da qual era representante. Ademais, as traições do Príncipe Charles foram alguns dos fatores que a levaram a crises de depressão, bulimia e tentativas de suicídio. Ela e o namorado Dodi Al-Fayed morreram num trágico acidente automobilístico que, até hoje, é assombrado por teorias conspiratórias de assassinato por parte da família real contra a ex-princesa de Gales. *Jacqueline Kennedy*, a mais jovem primeira dama dos EUA e considerada a mais elegante, igualmente não era feliz na posição que ocupava. John Kennedy a traía inúmeras vezes, era descontente e insegura com sua auto-imagem, sofreu o luto da morte do filho Patrick Kennedy, esteve presente no trágico e polêmico assassinato do marido e encontrou na moda e na cultura uma válvula de escape para a depressão que se seguiu. Deixou de ser a “eterna viúva presidencial” ao casar-se, mais tarde, com Aristóteles Onassis, que lhe foi igualmente infiel⁴⁰⁷.

Maria Callas, cantora lírica, a que poderia ser considerada a diva absoluta, não era atraente, usava óculos grossos por conta do alto grau de miopia e como conseqüência do casamento infeliz com um ex-gay⁴⁰⁸ (!) tornou-se compulsiva por comida. Tentando enquadrar-se nos padrões de beleza da época, emagreceu radicalmente, mas as crises depressivas geraram um efeito-sanfona que foi responsável pelo seu infarto fulminante. De outro lado, enfrentando mais infortúnios encontra-se a roqueira *Tina Turner*, filha de índios e negros, que foi controlada, espancada, estuprada e traída pelo ex-marido, Ike Turner. Tentou o suicídio, fugiu de casa para divorciar-se e, recomeçando do zero, fez sucesso na carreira solo. De

⁴⁰⁷ É preciso considerar aqui a idéia de um circuito ou de uma esfera comum das divas na qual se dão as traições. Jackeline Kennedy foi traída por John Kennedy com Marilyn Monroe, depois, quando casada com Aristóteles Onassis, viu Maria Callas ser a amante do segundo marido. Casada com Giovanni Battista Meneghini, Callas já havia tido anteriormente um *affair* com Aristóteles Onassis quando ele ainda era casado com Tina Livanos.

⁴⁰⁸ RIBEIRO, *op. cit.*, p. 130.

um modo melancólico, a intérprete biográfica acredita que Tina só havia sido feliz quando pequena, cantando no coral de uma igreja batista⁴⁰⁹.

Ingrid Bergman, a estrela do filme *Casablanca*, de tão infeliz no casamento entregou-se a diversos amantes e a breves *affairs*. Foi condenada pela sociedade da época ao trair a imagem de mulher perfeita que personificava porque abandonou o marido Petter Lindstrom para ficar com o diretor Roberto Rossellini. *Marilyn Monroe*, descrita como uma “loira burra, peituda e supersexy”⁴¹⁰, viveu dias de prostituição antes de se tornar atriz, enfrentou três casamentos e por conta da depressão entregou-se ao alcoolismo. Nos últimos anos, era rejeitada pelos diretores de cinema por seu comportamento instável, problemático e irresponsável. Até hoje há uma grande polêmica acerca do seu suicídio.

Sylvia Plath, escritora e ex-professora do Smith College, destacou-se por sua eficiência e talento, recebendo vários prêmios acadêmicos, teve depressão e esteve internada num hospital psiquiátrico. Foi casada com o poeta britânico Ted Hughes, com quem teve dois filhos e de quem se separou mais tarde, por ter sido traída. Cometeu suicídio inalando gás de cozinha, aos 30 anos. Afora o livro de poemas *The Colossus* e o romance *The Bell Jar*, ambos publicados em vida, os demais textos são publicações póstumas.

Destoando dentro desse pequeno universo de celebridades, o caso de Sylvia Plath sugere um instigante questionamento quanto à sua inserção entre ícones da cultura de massas. Na condição de escritora, que nunca havia desfrutado o apelo da mídia, o que explicaria parte da sedução exercida por sua história de vida senão a dinâmica da indústria cultural tratada aqui?⁴¹¹ É notório no meio literário que Sylvia Plath contraiu ampla fama póstuma em virtude da polêmica edição de *Ariel* e do voyeurismo que sucedeu a publicação de sua conturbada biografia. A mitologia confessional que a envolve, mesmo sob outra abordagem, a do conceito de diva, não a desloca do centro de um *pathos* autodestrutivo, pelo contrário, transforma-o em signo primordial. Sendo assim, como avaliar a inclusão do nome da escritora dentro de uma categoria social de gênero⁴¹² formada por personalidades públicas e

⁴⁰⁹ RIBEIRO, *op. cit.*, 162.

⁴¹⁰ RIBEIRO, *op. cit.*, 241.

⁴¹¹ De acordo com a hipótese de Edgar Morin, tudo aquilo que participa da cultura de massas passa pela indústria cultural – leis de mercado, técnicas de produção e difusão em massa. MORIN, *Cultura de massas...Necrose*, p. 133.

⁴¹² A *star* seria quase em sua totalidade um campo feminino não fosse seu equivalente oposto, o astro. A sinonímia, contudo, sofre uma radical imperfeição, pois é a imagem da mulher estrela que se

celebridades midiáticas? Uma resposta primeira, mas não definitiva, repousa na promoção de valores femininos empreendida pela cultura de massas nas primeiras décadas do século XX e que levou à conseqüente feminização⁴¹³ das formas de consumo.

O amor como tema obsessional da cultura, o erotismo cotidiano da publicidade e da moda e os temas do bem-estar, do conforto e da felicidade são exemplo disso⁴¹⁴. A revelação da parte maldita do amor – as dores e os sofrimentos – reconstruiu a velha ficção de felicidade absoluta da *star* e entregou à diva a uma existência paradoxal, feliz-infeliz. Contrariando o sentido usual de que o sucesso está baseado numa condição econômica (fama, bens materiais, conforto, etc.), o amor parece repousar como o maior e mais importante êxito humano. Basta perceber o quanto uma próspera vida pública é ofuscada quando colocada em paralelo a uma vida amorosa infeliz. A ficção contemporânea, portanto, projeta-a numa trama maniqueísta que concentra o positivo na carreira e o negativo no amor⁴¹⁵. E justamente porque o tema amoroso é altamente identificativo (ao contrário dos temas masculinos, projetivos), tais histórias provocam maior repercussão entre as massas, especialmente quando estão amparadas pelos eixos do espetacular, do sensacional e do melodrama. Ademais, o amor por si só é um mito divinizador e, por isso, todo amor é uma forma de fermentação mítica⁴¹⁶.

Por mais que tenha sido infeliz no casamento com o príncipe Charles, tentado suicídio e sofrido de depressão e bulimia, ainda assim a fatalidade da morte de Diana é imprevisível, por exemplo. A história do trágico acidente que lhe tirou a vida é feita de todas as probabilidades negativas para que não se desse – reflexo da

faz mais recorrente no meio cinematográfico. A diva, por outro lado, atingiu uma condição essencialmente feminina, chegando a constituir uma categoria à parte, uma linhagem. O universo masculino não possui um marcador de social de gênero desse porte, ainda que abundem histórias biográficas semelhantes: a dos artistas plásticos Mark Rothko e Jackson Pollock, do 'rei do rock' Elvis Presley, do vocalista Kurt Cobain, dos escritores Pedro Nava e Caio Fernando Abreu, do piloto de fórmula 1 Ayrton Senna, etc.

⁴¹³ MORIN, *Cultura de massas...Neurose*, p. 119 – 146. É interessante observar que as marcas estereotipadas, aquelas que confundem o feminino com a feminilidade, também estão presentes na categoria social da diva. *Divas abandonadas* exibe uma sedutora mulher, fumando uma piteira e que chora numa pose dramática. A cor da capa é rosa e tem como *layout* de fundo uma estampa de oncinha. Por dentro, figuras estilizadas das divas, a estampa de oncinha. O 'abre' de cada capítulo conta com curiosidades de almanaque (data de nascimento, signo, medidas, casamentos, etc.) de cada diva, finalizadas por 'pílulas' biográficas no melhor estilo '10 momentos'.

⁴¹⁴ MORIN, *Cultura de massas...Neurose*, p. 91 – 185.

⁴¹⁵ O caso de Amy Winehouse é bastante elucidativo nesse sentido, visto que a carreira descambou para a 'lama' depois que o marido foi preso. O fracasso essencial e a verdadeira pobreza aparentemente repousam na ausência do amor.

⁴¹⁶ MORIN, *As estrelas*, p. 27.

antiga imunidade da *star* aos infortúnios – e produz um efeito incalculável no público a ponto de ser experimentado como um *acontecimento irreal*⁴¹⁷. O mesmo se deu com a morte de Marilyn, “aquela que tudo parecia possuir”⁴¹⁸, e que diante da perplexidade de todos simbolizou, antes de mais nada, a “tragédia da beleza interrompida”⁴¹⁹. Manifestação do belo separada em duas frentes: a do corpo da atriz, a da natureza do acontecimento. O suicídio de Sylvia Plath, por outro lado, mesmo enquadrando-se na tanatologia de uma morte despropositada, torna-se um *acontecimento real* porque supostamente havia sido anunciado pelo texto literário. O gesto suicida, aliás, invariavelmente é tomado como a continuidade ou a conclusão de sua obra. Ou, de outra forma, o suicídio passa a ser encarado como o lenitivo radical da escritora, uma vez que a expressão escrita não foi capaz de oferecer a ela qualquer efeito balsâmico. Por esse viés, a imagem de uma heroína da morte tem a capacidade de liberar reprimidas pulsões agressivas da civilização, o que acarreta formas de gozo por procuração e espaço profícuo para o fascínio mórbido.

Sylvia Plath, ao contrário das outras mulheres de *Divas abandonadas*, precisou da tragédia para tornar-se um mito, contrariando o sentido comum no qual um sujeito, ao tornar-se célebre, adquire as propriedades míticas que o acompanharão mesmo após a morte. A mitificação tardia, todavia, não a deixa escapar de uma publicidade fúnebre na qual o real exerce a função de parque de diversões⁴²⁰. Enquanto Jackeline K. Onassis, Ingrid Bergman e Tina Turner⁴²¹

⁴¹⁷ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 140.

⁴¹⁸ Edgar Morin descreve da seguinte forma a sensação de perplexidade que tomou o público da época: “(...) a estrela de cinema triunfante, a que conhecera e amara campeões, grandes escritores, artistas estrangeiros, aquela que podia ao mesmo tempo estar nua e ser rainha, aquela que, órfã, pobre e rejeitada, conquistara a adoração e a aclamação mundiais, aquela que era o sexo e a alma, o erotismo e o espírito, aquela que tudo parecia possuir, Marilyn Monroe, se suicida”. MORIN, *As estrelas*, p. 131.

⁴¹⁹ NORA, op. cit., p. 184.

⁴²⁰ BAUDRILLARD, *Tela Total*, p. 106.

⁴²¹ Não é de hoje que abundam no mercado biografias autorizadas e não-autorizadas que fazem do lado infeliz das personalidades um espetáculo. Contudo, por influência direta do *mass media*, nos últimos anos a biografia deixou de ser um gênero exclusivo dos mortos. Lynne Spears, mãe de Britney, lançou em setembro de 2008 um livro biográfico a respeito da filha com o sugestivo nome de *Through the storm: a real story of fame and family in a tabloid world*. Amy Winehouse faz parte dessa estirpe de celebridades que tem biografias publicadas em sincronia com os escândalos na mídia. *Amy Winehouse – Biografia*, do jornalista Chas Newkey-Burden, é uma publicação de um canal de entretenimento, o Multi-Show/Globosat. Sintomaticamente, o novo biografismo demonstra que para cada “show” há um negócio (o show business), e que, uma vez transformado em objeto/signo, é preciso aproveitar a ‘duração’ comercial da celebridade. Por isso que no ‘mundo tablóide’ os jornalistas se tornam os biógrafos da contemporaneidade *par excellence*. Outra alteração também se procedeu nos bastidores do gênero: se antes os parentes eram os ‘inimigos naturais do biógrafo’, aos poucos assumem hoje a posição de inimigos íntimos do biografado. Como forma indireta e oportunista de se aproveitar da ‘duração’ dos consangüíneos, os desafetos e os desentendimentos

encontravam na cena pública a via de simulação de felicidade, explorando a potência dessa ilusão no desdobramento da vida privada, as biografias de Sylvia Plath apresentam como constatação retrospectiva uma infelicidade que os sucessos acadêmicos não puderam maquiagem.

O mito tradicional de Sylvia Plath tem sua gênese num somatório de elementos tidos como identificativos (mãe e mulher traída) e projetivos (loucura e suicídio) que encontram a poesia como denominador comum. Essa condição contextual realiza uma inversão no universo ficcional das divas, pois, se o espaço público seria o lugar por excelência de projeção dos triunfos pessoais – quase um meio de disfarce do fracasso privado –, o espaço da página publicada teoricamente deveria exercer a mesma função. A dimensão pública alcançada pelas edições de seus livros, entretanto, converteu Sylvia Plath em *diva desnuda*, ficção máxima da dor, pois a problemática identidade estabelecida entre o ficcional e o fatural permitiu que o objeto poético fosse lido como a síntese de um processo íntimo de dor, confessado publicamente sem pudor ou fantasia. Assim, Sylvia atrai leitores mais interessados em sua história biográfica que propriamente pela obra que produziu⁴²². Tendo em vista que o mito condena o literário à revelação do trágico da vida, a indústria cultural inunda indefinidamente o mercado com toda página-fetiche que puder, das cartas pessoais aos diários íntimos.

Apelar para a indissociação entre história de vida e literatura faz da ficção literária um agente de duplicação do corpo, sobretudo ao provocar a perda completa de um referente original e a ascensão da literatura à condição de simulacro perfeito da realidade⁴²³. O fenômeno acontece porque, ao se optar pela primazia dos efeitos (o texto) por meio de uma superação das causas (biografia/criatividade), aparentemente elimina-se o princípio de tudo, e o simulacro passa a ser a forma

constituem bons deflagradores de revelações indiscretas. A exemplo de Lynne Spears, Christopher Ciccone publicou este ano (2008) uma biografia não-autorizada sobre a irmã, *Life with my sister Madonna*, iniciativa que teria se dado em resposta a um comentário imprudente sobre sua orientação sexual. Importante notar que os produtos biográficos derivados desses empreendimentos não são mais vistos como contrafação pelo público, mas como algo original, essencialmente revelador, escritos por aqueles que não poderiam melhor conhecer seus ídolos.

⁴²² Efeito semelhante tem se dado na vida de Amy Winehouse, pois a obsessão das mídias sobre celebridades (depois de Britney Spears, Kate Moss, Paris Hilton) tornou a fama caótica e os escândalos da cantora mais apreciáveis que a qualidade de uma arte musical que, de acordo com *LA Weekly*, “nunca foi menos do que fantástica”. NEWKEY-BURDEN, Chas. *Amy Winehouse – Biografia*. Trad. Helena Londres. São Paulo: Editora Globo, 2008. p. 15

⁴²³ O leitor pode encontrar um resumo de dez momentos importantes das divas ao final de cada biografia, exceto no caso de Sylvia Plath. No final do capítulo destinado a ela, em lugar dos dez momentos marcantes está o poema *Ariel*.

única, resultante de um esgotamento contínuo do real⁴²⁴. Apesar dos textos terem sido organizados por Ted Hughes na forma de um percurso turístico pela via crucis da morte, não podem operar nem como representação da própria morte nem como registro do “problema da felicidade” da escritora. Mesmo que sejam parte de experiências pessoais, as dores literárias precisam ser avaliadas com a refração que lhes cabe no campo literário. Procede-se um efeito devastador na literatura quando o poético acaba sendo tomado como uma profecia: Sylvia, transformada em signo, não é consumida em sua materialidade literária, mas na relação trágica que as páginas deixam entrever. O público consome a idéia de um pacto fáustico de fama, sublime e sublimador, nascido dessa nociva arqueologia do acontecimento suicida. E como o senso comum equaciona estados de ânimo = arte = sinceridade, o mercado se aproveita do interesse biográfico-bisbilhoteiro, codificando e cifrando uma subjetividade trágica no circuito das trocas. Tal relação de consumo, ilimitada assim como todas as outras, explica como Sylvia Plath converteu-se em ícone *cult* do feminismo, figura por excelência da mulher vitimizada.

Aparentemente a “alta cultura” da tragédia nada tem a ver com a alta costura, porém a distância que se supõe existir entre o *cult* e o *fashion* pode ser apenas uma dobra de página. O livro de Teté Ribeiro provocou a fricção erótica do mundo da moda com o da literatura ao ser uma das chamadas de capa da revista *Vogue*⁴²⁵. Entremeio às outras “célebres infelizes”, a história biográfica de Sylvia Plath mostra ter mais coisas em comum com o universo da moda do que com a literatura. Reformulada sob a ótica de uma estética de consumo e midiaticizada tanto quanto a *star*, a diva ou a modelo de capa da revista, Sylvia parece ter entrado de modo irreversível no jogo da troca comercial. Sua máquina literária estaciona ali, por trás das cortinas de teatro, após ter encenado de novo e novamente uma tragédia em versos, enquanto Sylvia Personagem ocupa o lugar da outra, a Sylvia Pessoa, escondida em seu camarim-esquife, sem sucesso, amargando a fama de sua *doublé*. O eu verídico da autora, agora morto, nunca poderá superar a invenção tirânica que é o seu rosto público.

⁴²⁴ A cinebiografia *Sylvia, paixão além das palavras* (Sylvia, Christine Jeffs, 2003) é evidência disto, pois, ao se valer da linha narrativa das biografias e da literatura como matéria de pensamento “real” da escritora, a representação fílmica faz uma leitura conformadora da duplicação, criando um *mise en abîme*. A *star* Gwyneth Paltrow dá voz a uma ficcional Sylvia Plath, uma diva-escritora entregue a uma conflituosa dialética de representações.

⁴²⁵ VOGUE BRASIL, São Paulo, nº 349, set. 2007.

Não é porque as histórias de queda da *star* e de decadência da diva têm saturado o mercado que a indústria cultural voltou-se para o campo da arte para reinventar suas formas de espetáculo. O fenômeno, em verdade, sempre existiu na história, embora em diferentes graus. Contudo, depois que a ‘parte maldita’ foi aferida como um valor comercial, via *star system*, a infelicidade e a miséria humanas assumiram a função definitiva de “objetos de negociação”⁴²⁶. Certamente trata-se do efeito Van Gogh transposto para uma versão literária e atualizado numa “civilização do objeto”⁴²⁷. Fato que ilustra o quanto, hoje em dia, as artes constituem apenas outro produto de um mesmo negócio, e a mitificação das dores de um artista, uma estratégia publicitária que inclui qualquer elemento no jogo da troca e do consumo. E para uma época marcada pelo efêmero e o provisório, como o é a pós-modernidade, não seria melhor reconsiderar as hipóteses apocalípticas nas quais há o domínio completo da ilusão e a transformação do próprio consumidor em mercadoria?⁴²⁸ A legitimação da decadência como devir já é uma prova de que a metástase espalhou-se pelos canais da civilização. É como a polaróide do espírito de um tempo e de uma sociedade que, desde a queda da *star*, representa seus valores a partir da dissonância, do barulho e da fúria. Tendo em vista que o consumo possui a qualidade de um novo mito tribal e constitui a base moral do mundo contemporâneo⁴²⁹, a liturgia da decadência pode ser possivelmente sucedida por uma era de vazio absoluto, na qual não existirão nem mesmo símbolos totêmicos ou ídolos de barro para venerar.

3.4 A diva-em-morte e a mitobiografia

*Que importa a má fama
depois que estamos mortos?
Importa tanto que abri a lata de lixo:
quero outro testemunho.*

Ana Cristina Cesar

A morte é a extinção completa da potência de uma maquinaria orgânica e também um limite social. Uma história de vida termina quando o corpo deixa de

⁴²⁶ BAUDRILLARD, *Senhas*, p. 71.

⁴²⁷ BAUDRILLARD, *A sociedade de consumo*, p. 210

⁴²⁸ C. f. BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo – a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

⁴²⁹ BAUDRILLARD, *A sociedade de consumo*, p. 208.

funcionar. O sujeito, partindo de uma origem incerta em direção a um fim de igual qualidade, estará completo em sua jornada. Da finitude em diante apenas os documentos oficiais, as memórias dos outros e os monumentos funerários podem atestar a presença sobre o mundo de um sujeito que não existe mais. São condições que emprestam um especial sentimento de completude ao discurso biográfico. A história biográfica pode atingir a totalidade – mesmo que ilusória – uma vez que o sujeito já encontrou o absoluto. Assim, ao principiar seu empreendimento apenas depois da morte de um sujeito, o biógrafo recupera, por meio da narrativa, uma história de vida e perpetua a memória do outro por meio da linguagem. Porque o gênero biográfico, a princípio, se debruça sobre personalidades com uma vida extraordinária pode-se dizer que é o campo no qual se projetam os feitos de heróis e de heroínas. É o lugar dos mitos. A glória mítica apenas se inicia com a morte do herói, isto é, o sujeito-herói só atinge a glória a custa de uma fama póstuma. A história biográfica de Sylvia Plath é um modelo desse contrato.

O mito pode ser definido como uma narrativa fabulosa ou heróica, protagonizada por deuses, semideuses ou personagens sobre-humanas que representam alegoricamente alguma força ou qualidade. Atravessada por uma história cultural em particular, o caráter explicativo ou simbólico da narrativa mítica é determinado pelas tradições da cultura onde se origina. Imersos num universo coletivo, os mitos se alimentam de uma estrutura contingente e histórica e de outra permanente e não-histórica, da mesma forma que a ideologia política⁴³⁰. O mito posiciona-se, simultaneamente, na linguagem e para além dela, porque sua estrutura pode ser analisada enquanto um discurso produzido por uma língua que o formula, além de possuir um caráter de objeto absoluto⁴³¹. Apesar do caráter discursivo que possui, a substância do mito não se encontra na forma, mas, sim, no conteúdo narrativo⁴³². Assim, em virtude de seu caráter oral, a transmissão da história mítica goza de um componente fixo – o mito em si – e de uma estrutura variável – a narração do mito. Em termos antropológicos, as narrativas míticas são representações que expressam desejos e projeções ocultas de uma cultura tribal, o que os torna passíveis de explicar o funcionamento da cultura que as engendrou e perpetuou. De acordo com a hipótese levantada por Lévi-Strauss, a estrutura

⁴³⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *A estrutura dos mitos*. In: _____ *Antropologia estrutural*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1996. p. 241.

⁴³¹ LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 241.

⁴³² LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 242

fundamental dos mitos seria idêntica em qualquer parte do mundo, significando isso que a estrutura mental da humanidade é a mesma.

O conceito de mito, ao ser absorvido pela indústria cultural, é reinventado em uma forma reducionista, com o propósito único de ser prontamente consumido pela cultura de massas. A dialética de interpenetração da *star* pôde, assim, projetar uma estrutura divinizada e mítica da vida real para ser consumida pelo imaginário coletivo na forma de idolatria. Na mesma corrente encontra-se a história de vida de Sylvia Plath, pois, como se estivesse determinada por um sistema semelhante ao da estrela de cinema, teve sua personalidade de autora fundida a de suas heroínas de papel. A técnica de construção industrial – imensamente determinado pelo conjunto de representações biográficas – a lançou no mercado como produto total. O modelo da diva-em-morte que a representa, envolvido pela aura de um pacto fáustico de fama, é inteiramente construído pelo *writer system*, a face comercial e massiva do cânone literário. Para adquirir reconhecimento público, Sylvia Plath precisou da mediação de “intermediários culturais”⁴³³, termo coletivo que define os agentes responsáveis pela apresentação pública de uma personalidade e pelas estratégias de marketing que procuram manter seu encanto permanente. Conscientes ou não dos papéis incorporados, os familiares, amigos, os críticos literários e mesmo os leitores da escritora norte-americana cumprem natural e exemplarmente essa tarefa de mediação.

Sylvia Plath, dessa forma, torna-se um dos símbolos mais poderosos da interrupção brusca da vida ao agregar alguns dos principais fermentos e temas míticos: beleza, juventude, talento, loucura, tortura, sacrifício. O romanceamento de sua vida privada acontece em vista dos paradigmas citados e ficcionaliza o caráter da escritora ao atribuir-lhe uma sobrepersonalidade. Lugar por excelência de construção e de representação do mito, as narrativas biográficas são engendradas sob o princípio de flutuação do factual e do ficcional, podendo até ser díspares em relação ao conteúdo – o volume de informações e a interpretação dada a eles – sem que, no entanto, discordem da substância fixa do mito – a imagem do biografado. O biógrafo pode até apontar outro rumo de leitura, desmistificar os sujeitos por meio de

⁴³³ O sociólogo Chris Rojek, considerando que as celebridades são fabricações culturais, argumenta que a impressão de intimidade e de espontaneidade contidas no imaginário das massas quanto a sua relação com uma figura pública é apenas uma ilusão. Os intermediários culturais (agentes publicitários, pessoal de marketing, promoters, fotógrafos, etc.) – ao modo de diretores de cena – produzem persuasivamente esse vínculo afetivo e podem glamourizar até mesmo as diversas formas de negatividade. ROJEK, op. cit., p. 12.

revelações inéditas e devastadoras, mas a essência mítica, uma vez fundada, nunca mais poderá ser quebrada.

Visto que a representação biográfica, sofrendo a impossibilidade de uma apreensão *real* do sujeito precisa se valer de estratégias romanescas, sua estrutura narrativa inclui o suporte mítico em sua elaboração. Uma biografia é um fato textual no qual um biógrafo se propõe a representar discursivamente o outro, motivação incitada pelo sentido excepcional que se confere sobre essa existência biografada. Na escolha criteriosa das peças que irão compor o *puzzle* biográfico, a imagem do biografado pode ser redimensionada, amplificada ou mesmo deformada. Adquirida através do reconhecimento das massas, a perpetuidade da glória do biografado apenas se procede em vista da instância mitificadora ou auratização mítica que os diferencia dos demais, constituindo o mundo social o lugar de suas ações heróicas e o conjunto dessas ações, sua mitologia pessoal, ou melhor, sua *mitobiografia*.

O empreendimento mitobiográfico, realizando-se na conjugação do fato e da ficção, não somente tenciona criar um efeito de presença do biografado, caminho aferido por uma narrativa totalizante e coerente, mas também incita o leitor a experimentar um sentimento paradoxal de presença-ausência religiosa. Segundo a prescrição cultural do imaginário, o amor aos ídolos deve ser coletivo e compartilhado. As diversas formas de culto, sofrendo a impossibilidade de apropriação física do ídolo, desviam-se para o fetichismo como forma de mitigação da angústia de apropriação simbólica do devoto. Dessa maneira, informações biográficas (confidências, indiscrições, entrevistas, biografias), objetos metonímicos (fios de cabelo, autógrafos, peças de roupa, pertences) e imagens (sobretudo fotografias) atestam a presença material do ídolo porque estão “dotados da concretude e da objetividade do real na ausência do próprio real”⁴³⁴. O objeto fetichista é, então, a única forma de presença possível em meio a uma lei irrevogável de ausência que o culto determina a todos. Os discursos informativos atendem à necessidade de devoração do deus e a liturgia autoriza que qualquer biografia pode tornar-se uma espécie de livro sagrado. Para tornar-se um iniciado no universo sagrado do ídolo é preciso que se principie pelo essencial ou pelo ordinário, de um modo quase didático, como ocorre na apresentação de Sylvia Plath pela jornalista Teté Ribeiro em *Divas abandonadas*:

⁴³⁴ MORIN, *As estrelas*, p. 61.

Nome: Sylvia Plath. Nascimento: 27 de outubro de 1932, em Jamaica Plain, Massachusetts, Estados Unidos. Signo: escorpião. Medidas: 1,75m de altura, calçava 40 e seu manequim era 42. Morte: suicídio por asfixia. Casamento: Ted Hughes (16/06/1956). O casal se separou em setembro de 1962. Primeiro poema: aos oito anos, Sylvia Plath publicou sua primeira poesia. Chamava-se 'Poema' e saiu no jornal *The Boston Herald*. Filme: em 2003, a poeta ganhou uma cinebiografia, *Sylvia*, com Gwyneth Paltrow no papel principal, Daniel Craig como Ted Hughes e a mãe de Gwyneth, Blythe Danner, como a mãe de Sylvia, Aurelia⁴³⁵.

Para a jornalista parece legítimo que se ofereça ao leitor toda a sorte de elementos – como o signo ou as medidas do corpo – para que ele possa construir a constelação informacional a respeito da escritora, incluindo-se nos mesmos elementos, referências para uma pesquisa independente – como a sugestão da cinebiografia disponível. Concorrendo para compensar a falta de uma presença real de uma personalidade vangloriada, os objetos que pertenceram a ela cumprem a função de relíquias, e, como se prestam à manutenção e ao alimento do culto são acondicionados, ao modo de relicários, em locais para visitaçõ como em museus, institutos, bibliotecas e coleções particulares. Os acervos de Sylvia Plath abrangem manuscritos originais, fotografias, recortes de jornal, correspondências, cadernos, espalhados entre a América e a Inglaterra, os dois lugares em que viveu. Em se tratando dos dois últimos diários, a necessidade de digestão mental do adorador se confunde com a angústia do colecionador: o objeto perdido ameaça a coleção e afeta a assimilação completa do conhecimento sagrado. O *pathos* liberado com a incompletude alimenta potencialmente de ansiedade a fascinação pelo mito de Sylvia Plath.

Dentre os objetos de acervo disponíveis, a fotografia, além de constituir a presença-fetiche universal do século XX, é o melhor *ersatz* da presença real, “*alter ego* permanente, pequena presença doméstica ou de bolso, energética e tutelar”⁴³⁶ do ídolo. Ao modo de grafemas barthesianos, as fotos de divulgação de Sylvia Plath criam uma espécie de estereótipo visual da escritora e emprestam a essa imagem criada uma aura trágica e fantasmática de desestruturação. Dentre as mais reproduzidas, três delas apresentam uma Sylvia sorridente – a foto sozinha (sem local, sem data), a foto com o filho Nicholas (Devon, 1962) e a foto com o marido (Paris, 1956) (respectivamente, figuras 19, 20 e 21 do anexo). Na condição de elementos paratextuais da literatura, as três têm a capacidade de impressionar pelo

⁴³⁵ RIBEIRO, op. cit., p. 79.

⁴³⁶ MORIN, *As estrelas*, p. 61.

contraste entre os momentos felizes fotografados e o conhecimento público do final infeliz da jovem escritora. Já outras fotos – que podem ser lidas sob o mesmo signo vaticínico –, em meio aos livros (Cambridge, 1957), escrevendo no quintal (Wellesley, 1954) e a sozinha (Boston, 1952, Rollie McKenna) (respectivamente, figuras 22, 23 e 24 do anexo) – apresentam outra face da escritora: a primeira, um semi-sorriso, em meio aos livros, parece observar o espectador com alguma cumplicidade, a meio caminho de segredar alguma coisa; a segunda mostra uma escritora compenetrada no trabalho, o ar sério parece fazer jus ao ato criativo e à mente lúcida; a terceira representa a face enigmática, o olhar perdido da mulher alheia ao que a rodeia, imersa num universo interior e impronunciável, o meio sorriso que não combina com o olhar, quase como se estivesse resolvida e pronta para o único final que lhe cabia. Não é por menos que esta última fotografia, tirada por Rollie McKenna, fotógrafa conhecida por seu trabalho com escritores e poetas de sua geração, tenha se tornado um dos retratos da escritora mais reproduzidos no meio literário. Por fim, a circulação virtual das imagens do túmulo da escritora e da casa onde morreu (figuras 25 e 26 do anexo) são o atestado de uma ausência definitiva que apenas os textos podem contornar.

As fotografias, sob tal ótica constrativa, servem de elemento paratextual para as biografias, chegando até mesmo a constituir um seletivo universo fotobiográfico e um discurso visual confirmador da narrativa mítica. Além do quê, o comércio do culto passa primeiro pelo universo fotográfico, pois na sua condição de objeto de fetiche visual, “o que não se diz às fotografias?” e “o que não nos dizem as fotografias?”⁴³⁷.

Há, ainda, em paralelo ao comércio da imagem, o comércio da voz. Os arquivos de áudio dos poemas declamados por Sylvia Plath em um programa da rádio BBC foram recuperados e comercializados na forma de *audiobook* pela Random House. Entre a escrita e a escuta, *The voice of the poet* oferece a experiência de uma presença fantasmática por trás de um corpo morto, a voz sobrenatural de um demiurgo⁴³⁸. E se for levado em conta que o lugar comum toma

⁴³⁷ MORIN, *As estrelas*, p. 61.

⁴³⁸ A questão do *audiobook* suscita um breve apontamento quanto ao impacto dos *media* sobre a vocalidade. De acordo com Paul Zumthor, a mediação eletrônica – por dispensar o fator presencial do sujeito que diz, suspender o presente cronológico da execução vocal e apagar as referências espaciais da voz viva – torna a voz um produto abstrato, reiterável. Por extinguir seu caráter efêmero de performance lingüística, o *media* abole da voz sua concretude, ou seja, sua taticidade. De algum modo, convocando Walter Benjamin à baila, seria possível afirmar que a reiterabilidade proporcionada pelo *audiobook* extingue a aura da performance vocal. Os poemas lidos por Sylvia Plath, portanto, se transformariam em objeto de série, abstrato e comercial. Cf. ZHUMTOR, Paul.

os poemas como confessionais, o modo de ouvir as gravações só poderia cair na confissão: voam aos ouvidos não somente poemas, mas declarações, segredos codificados pela metáfora, avisos poéticos. As fotografias e os arquivos de áudio, ao avolumar a grande variedade de publicações *de* e *acerca de* Sylvia Plath, contribuem para que sua vida pessoal assuma a condição de objeto material que pode ser passado de mão em mão.

Após o suicídio – que a transformou em mito, ídolo e diva – a escritora foi colocada no centro de um processo criativo eminentemente subjetivo, no qual são construídas as imagens de um culto sacrificial e as metáforas da oferta e do auto-extermínio. O prólogo de *O Deus Selvagem*, escrito por A. Alvarez, desponta como uma das narrativas fundacionais da imolação – a da poeta que se deixa arrastar vagarosamente pelas Musas até o derradeiro altar da morte⁴³⁹. Por meio da narração do tormento, construída pela primeira vez e para sempre pelo crítico britânico, os acontecimentos anteriores à morte de Sylvia Plath foram incorporados ao drama *fait divers* do ‘destino infeliz’ e à mídia espetacular da morte. A construção de uma heroína suicida faz com que a produção literária seja lida com marcas de sangue, gritos de pânico e um corpo estendido. Para atender às necessidades de devoração do público, uma vez que o mito estava criado, foi providencial a organização e publicação, por Ted Hughes e Aurelia Plath, de outros nove livros – cartas, diários, poemas, contos, livros infantis, peças de teatro – visto que Sylvia Plath contava com apenas dois livros publicados em vida, *The Colossus*, em 1960, e *The Bell Jar*, em 1963.

Na senda da leitura confessional, as causas que levaram ao suicídio constituem fatores determinantes de leitura: a personalidade ciclotímica; o quadro depressivo; as tentativas de suicídio; os conflitos com a mãe; o sentimento de falta do pai; a aventura extraconjugal do marido; a vida de mãe divorciada; a urgência de uma escritora que pretendia não só ocupar um lugar de destaque no cenário literário, mas sobreviver economicamente com a literatura. Ao transitar entremeio a essas condições emocionais, a aura mítica que o discurso biográfico projeta para o público é o de uma travessia pelo inferno. A indústria cultural, por sua vez, em resposta a sedução inspirada pelas tragédias biográficas, dá prosseguimento e

Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 14-15.

⁴³⁹ ALVAREZ, A. *O deus selvagem*, p. 51.

maior repercussão ao drama nos veículos de massa. A representação na mídia, aliás, é um dos princípios-chave na formação da cultura de uma celebridade⁴⁴⁰. Para citar um dos mais recentes exemplos, a capa da revista *Vogue Brasil*, edição de setembro de 2007, promete mostrar o que têm em comum Lady Di, Sylvia Plath e Tina Turner.

Em busca de solucionar a curiosidade suscitada pela chamada, o leitor encontra sob o *headline Célebres e infelizes* um genérico agrupamento: “Elas chegaram ao topo, eram admiradas pelo mundo, mas suas vidas particulares eram um inferno”⁴⁴¹. A seção na qual consta a matéria do periódico, *Fala-se de livro*, apresenta uma indicação de leitura de menos de duas páginas, escrita por Ignácio de Loyola Brandão, e esmagada sob o peso de quase 328 páginas de propaganda e de matérias de moda. As três colunas que divulgam o livro de Teté Ribeiro⁴⁴², *Divas abandonadas*, disputam espaço com as fotografias de Maria Callas, Tina Turner e Sylvia Plath (a foto de Cambridge, 1957) e com outra sugestão de livro.

O texto da *Vogue* soa uma deliciosa ironia se observada em par com um comentário de Alvarez sobre o auge do *New Criticism*: “Não demorou, e não só por razões literárias, para que escritores e críticos mostrassem ter mais coisas em comum com o mundo da moda do que o da ciência. As reputações de cientistas sobrevivem porque a ciência se desenvolve passo a passo, cada avanço baseado no anterior; [...] O mesmo não acontece com a literatura, na qual um conjunto de normas estilísticas simplesmente se sucede a outro”⁴⁴³. O crítico britânico se referia, assim, ao estatuto de tendências e de modas que vigoravam no meio literário na época. O interesse pela infelicidade alheia, ao que parece, nunca se tornou *out-of-fashion*.

Ignácio de Loyola Brandão, na resenha crítica que escreveu para o livro, apresenta brevemente os caprichos do mito consagrado:

Sylvia Plath, vivida no cinema com a elegância de Gwyneth Paltrow, tornou-se um ícone cult primeiro nos EUA, depois no mundo. Filha de intelectuais, aprendeu a ler com 3 anos. Foi aluna exemplar, sempre com notas máximas, e tinha idéias avançadas para os anos 40. Ela queria mais que beijos de boa-noite no portão de casa. Como não podia, escrevia poemas.

⁴⁴⁰ ROJEK, op. cit., p. 15.

⁴⁴¹ VOGUE BRASIL, op. cit., p. 184.

⁴⁴² A revista eletrônica *Fantástico*, da Rede Globo, também apresentou uma matéria com base no livro de Teté Ribeiro, acrescentando à reportagem a diva nacional, Carmem Miranda no rol das “mulheres lindas, poderosas, admiradas e muito infelizes”. Programa do dia 09.09.2007. Acesso em 10 de set. 2007 <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0,,AA1629857-4005,00.html>>

⁴⁴³ ALVAREZ, *A voz do escritor*, p. 105.

Na universidade, ficou conhecida como uma moça enérgica, saudável (tomava seis copos de leite de uma vez), ainda que enormemente solitária. Ficou célebre a frase com que começou um dos seus diários da época, publicados mais tarde: “Talvez eu nunca seja feliz, mas esta noite estou contente”. Ele acertou na previsão. Tristeza era seu traço constante. Escrevia contos e poemas, uns publicados, outros rejeitados, e a depressão acompanhava cada recusa, ela duvidava de seu talento, mas continuava a escrever. Casou-se com Ted Hughes, um poeta, mas seis anos e dois filhos depois ele a abandonou. Certa manhã, em 1963, ela ligou o gás, colocou a cabeça no forno e partiu. Sua obra, em seguida, teve meteórica ascensão. Passou a ser considerada a maior poeta americana do século, lida e estudada no mundo todo. Tarde demais.⁴⁴⁴

O breve resumo biográfico de Loyola Brandão reforça as idéias do sucesso juvenil (representadas pela família intelectual, a rapidez da alfabetização, a carreira acadêmica, a saúde e a energia da poeta), de poesia confessional (por ser mulher, mesmo que liberal para os padrões da época, escreve poemas), de solidão (apesar da saúde e da energia, era solitária), de fatalidade anunciada (a enunciação do diário que virou anúncio da morte), de depressão (a recusa dos poemas acompanhada por crises de auto-estima), do casamento fracassado e do suicídio. Apimentando o texto, a última frase provoca enorme efeito dramático ao dar a entender que a escritora não teria se matado caso seu talento tivesse sido reconhecido na época.

Conforme ilustra tal discurso, o mito de Sylvia Plath possui uma substância fixa – a imagem da mulher atormentada, traída, fragilizada e abandonada; e a da artista que leva a arte ao limite, fazendo da literatura a mortalha do próprio corpo –, e outra variável – a forma. A extensão narrativa do mito sofre mudanças, com acréscimos ou variações de interpretação, tal qual aparece na conjectura final de Loyola Brandão. Apesar da *Vogue* mostrar uma curta matéria sobre o assunto, o destaque da capa é suficiente para indicar que a lendária vida inglória de Sylvia Plath ainda desperta atenção do público. O mito *ainda* vende.

O conjunto das micro-narrativas a respeito da escritora, que vão do sucesso à queda, compõe seu panorama mitobiográfico. Recorrendo a Lévi-Strauss para uma comparação, os mitos são compostos por grandes unidades constitutivas, os *mitemas*, que estabelecem *feixes de relações* pelos quais os mitos adquirem função significante⁴⁴⁵. Logo, cada uma das porções biográficas sobre a escritora constitui um mitema, os quais reunidos determinam os feixes de relações que formam a totalidade do mito. Em virtude das variadas combinações dos *feixes de relações* dos

⁴⁴⁴ BRANDÃO, Inácio de Loyola. *Célebres e infelizes*. *Vogue Brasil*, op. cit., p. 185

⁴⁴⁵ LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 243-4.

mitemas de Sylvia Plath, as representações biográficas escritas podem apresentar interpelações distintas: para as feministas, o drama da mulher torturada; para os escritores, a angústia da criação levada ao limite; para os psicanalistas, a poética do suicídio; para os leitores, o drama trágico e humano, e assim sucessivamente. Combinações que desconsideram um ou outro aspecto biográfico a fim de levantar bandeiras ideológicas que, sob esse aspecto, parece ser um fim último a ser atingido pela representação.

Porém, muito diferente dos heróis que inspiraram as mitologias clássicas, os mitos modernos, assentados na cultura de massas e na indústria cultural, são atravessados por um imaginário no qual a vida real é o centro do acontecimento e a matéria do espetáculo⁴⁴⁶. O fenômeno não é recente, pois Jünger Habermas, em 1962, partindo da tese de mudanças estruturais na esfera do público e do privado, postulou que a construção do imaginário e da opinião pública era influenciada pela mídia e pela publicidade da vida privada⁴⁴⁷. Tais fantasias do acontecimento-espetáculo também povoaram a literatura de Sylvia Plath, já que a escritora preocupava-se com o gosto do mercado editorial e tentava se ocupar do mundo real e das “situações concretas, por trás das quais os deuses fazem o jogo do sangue, desejo e morte”⁴⁴⁸.

Por desenvolver uma literatura centrada na experiência e pelo cultivo de temas destrutivos e perturbadores, a crítica literária fomentou a perspectiva de uma arte mortuária, alinhada sob o signo da tragicidade e em franca associação com o suicídio. Essas impropriedades de leitura respingaram na feitura das biografias, principais responsáveis pela fixação e propagação do mito Sylvia Plath. A aura mítica, assim, torna “impossível a dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto”⁴⁴⁹. Por esse caminho, a literatura atingiu a condição de registro, documento ou diário de viagem, indicando metaforicamente o caminho que levou a escritora à loucura e ao auto-extermínio.

E na onda furiosa do biografismo, um trânsito indevido entre os diferentes gêneros textuais – as cartas, os diários, os contos, os poemas – não levou em conta

⁴⁴⁶ PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. p. 31.

⁴⁴⁷ PENA, A volta dos que não foram, p. 46 – 47.

⁴⁴⁸ PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath*. KUKIL, Karen V. (org.). trad. Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004. p. 545.

⁴⁴⁹ CARVALHO, op. cit., p. 15.

as especificidades de produção de cada texto, muito menos as identidades literárias e sociais em cada um deles, tomando-os de modo complementar um ao outro. Vale lembrar que a crítica em torno da obra de Sylvia Plath sofreu grande repercussão junto à psicanálise, que, na década de 1960, adquirira grande importância na exegese literária, convertendo em dado ainda mais sedutor as relações entre desregramento dos sentidos, arte e loucura⁴⁵⁰. Semelhante vertente crítica, no entanto, apenas pode ser validada em vista da coincidência entre a voz suicida dos textos literários e a ação suicida do texto social da escritora, em um paralelismo que despreza a criação estética ao investir somente na psicanálise do autor através da obra. Destarte, o aspecto mítico recebe o reforço das leituras psicológicas para difundir uma idéia antiga e controversa, que remonta o pensamento de Aristóteles e Sócrates, da relação melancolia e criatividade⁴⁵¹.

A mitobiografia contemporânea, da qual Sylvia Plath é um especial exemplo, responde a necessidades antropológicas profundas, expressas primordialmente no mito e na religião, e faz com que o culto à escritora seja um fenômeno ao mesmo tempo estético, mágico e religioso⁴⁵². De acordo com a dialética da interpenetração entre ator e personagem, dispositivo obrigatório do *star system*, a estrela absorve a essência dos heróis que encarna e a enriquece com uma contribuição própria. Partindo desse princípio, em que a estrela encarna e transcende as múltiplas personagens que interpreta, a dialética do escritor mítico, do escritor-estrela, sustentaria a hipótese de que o escritor absorve a essência dos textos que escreve e em seguida os transcende. Sylvia Plath, ao ser absorvida pelo texto e transcendê-lo com performance da própria morte, torna-se a heroína de uma vida romanceada e construída pelo papel literário que teria escrito para si. Fenômeno que leva a presumir que a lógica do *star system* pode ser aplicada à literatura – inaugurando o território do *writer system*, lugar no qual os escritores são fabricados e consumidos pela indústria cultural.

Enquanto sintoma da cultura de massas, o discurso biográfico fabrica a mitológica de Sylvia Plath por meio de somatórias do tipo “mãe, mulher traída, loucura e suicídio, tendo como amálgama a poesia”⁴⁵³, uma vez que respondem ao gosto público por autópsias sentimentais. Por um lado, é uma aspiração da própria

⁴⁵⁰ MENDONÇA, *Sylvia Plath: técnica...*, p. 127.

⁴⁵¹ WOLPERT, op. cit., p. 132 - 133.

⁴⁵² MORIN, *As estrelas*. p. XI.

⁴⁵³ MENDONÇA, *Sylvia Plath: técnica e...*, p. 127.

sociedade, ávida pelo consumo de espetáculos reais, que faz o mercado produzir e expandir o repertório de representações trágicas. Por outro, é preciso observar que a cultura de massas segue uma lógica específica da indústria cultural, na qual “o consumo determina o produto e o produto determina o consumo, em um ciclo vicioso e interminável”⁴⁵⁴. A transformação da história de Sylvia Plath em um produto para consumo, por meio da sobreposição de uma estrutura romanesca no discurso biográfico, obrigatoriamente exige a sujeição da poeta às forças hostis – tais como a solidão, a loucura ou o divórcio – para fazer da morte um signo da imortalidade. Isto porque, na mitologia clássica, o herói, ao encontrar a morte em sua busca pelo absoluto, não é apenas destruído pelas forças hostis, mas, com essa derrota, finalmente atinge o absoluto que a imortalidade representa⁴⁵⁵. A morte completa e aprofunda a humanidade do herói, porque mesmo que ele lute bravamente contra o mundo, será abatido por um limite orgânico. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a morte humaniza, imortaliza a imagem do herói. A vitória de Sylvia Plath sobre a morte apenas se dá com a própria morte, porque é a partir do seu cadáver que a imortalidade é atingida, na forma de uma amarga fama⁴⁵⁶. É por isso, portanto, que nas representações biográficas, nas revistas, nos livros, nos jornais, o mito tornou-se absoluto e Sylvia Plath não deixa de morrer e continuar morrendo a cada novo texto. Ela é a plenitude da diva-em-morte, paródia contemporânea da fama.

3.5 A decadência da ilusão ou a morte da biografia

*As melhores biografias
são aquelas das quais o biógrafo está ausente.*

Henri Troyat

À leitura de uma biografia segue-se um sentimento de exaustão acumuladora, provocado pelo excessivo volume de informações, datas, nomes e eventos que engendra o gênero. Não é raro que tal sensação seja acompanhada por um misto de credulidade e dúvida acerca dos fatos ali evocados. Por mais que a

⁴⁵⁴ PENA, Teoria da biografia sem fim, p. 45 – 46.

⁴⁵⁵ MORIN, *As estrelas*, p. 113.

⁴⁵⁶ Se a distância social – instituída pelo palco, pela tela, pelos meios de comunicação – constitui pré-condição para a existência da celebridade, como defende Chris Rojek, a superfície textual não seria o exemplo maior dessa separação? E a morte não corresponderia à instância absoluta de distanciamento para a inspiração da paixão pública? C.f. ROJEK, p. 14.

Teoria da Literatura atualmente seja contemplada com linhas de pesquisa cada vez mais afinadas com os campos da literatura e da memória, o exercício crítico acerca dos gêneros biográficos permanece com seus limites indefinidos, flutuantes, subversivos ou contraditórios. Debruçados sobre o conceito de representação, os estudos sobre biografia e literatura estão atualizando em outros termos a preocupação com um assunto bem mais antigo, complexo e irrespondível acerca da natureza da literatura. Longe de procurar respostas para essas questões, o foco analítico recairá sobre a relação dinâmica da biografia com os campos da literatura e da história, principalmente no que diz respeito à fabricação das representações em Sylvia Plath e aos efeitos dessas representações sobre o objeto representado.

Por ser difícil superar ou desmistificar a crença de que o discurso biográfico tem a capacidade de representar os termos exatos de uma vida, a face mais problemática do estudo será articular literatura e história. Lidar com campos da ciência que se caracterizam essencialmente pela metalinguagem da realidade é estar sujeito às constantes alterações da imagem e do entendimento dos próprios objetos de estudo. Desde que a relatividade do conhecimento foi inserida no pensamento moderno⁴⁵⁷, o homem enfrenta a angústia de estar à deriva nas águas turbulentas do niilismo: “a incerteza do pensamento é que ele não se troca nem com a verdade nem com a realidade”⁴⁵⁸. O “slogan” de Nietzsche para a morte de Deus, compreendido por alguns como uma linguagem figurada para a perda dos fundamentos filosóficos, dá a entender que não se pode mais ter certeza de nada: “A moralidade é uma mentira, a verdade, uma ficção. Tudo o que resta é uma opção dionisiana de aceitar o niilismo, de viver sem ilusões ou aparências, e de fazer isso com entusiasmo e alegria. A partir disso, a diferença entre verdade e erro deixa de existir, sendo uma mera ilusão”⁴⁵⁹.

O princípio de incerteza também está contido no discurso biográfico à medida que aquilo que está na superfície textual igualmente não pode ser trocado com a verdade ou com a realidade. Um objeto textual, aliás, não pode operar como espelhamento do real porque é feito de verdades e de realidades paralelas e distintas. A linguagem, nesse sentido, não dá e não pode dar conta do real, mas de *representações do real*, porque por mais que engendre em si elementos que

⁴⁵⁷ LYON, David. *Pós-modernidade*. Tradução de Luiz Euclides Calloni. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1998. p. 15.

⁴⁵⁸ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 09.

⁴⁵⁹ LYON, op. cit., p. 18 – 19.

possuam um correspondente extralingüístico, não constrói uma reprodução idêntica. É uma falácia o conceito de mimetismo e da expressividade da forma: a escrita não é imitação direta da experiência, mas uma transcrição ou transcrição artificial de uma série de realidades. O debate pós-moderno, aliás, tem como um dos temas básicos a falta de realidade ou a multiplicidade de realidades⁴⁶⁰. Assim sendo, realidade e discurso não podem sofrer a arbitrariedade de serem trocados um pelo outro na forma de equivalentes. É uma permuta impossível, assim como o são todas as coisas no mundo.

De acordo com a hipótese do pensador Jean Baudrillard, a incerteza radical é derivada de uma troca impossível, ou seja, é da natureza das coisas não possuir um equivalente, exceto, obviamente, na forma de uma correspondência simbólica e, por isso mesmo, artificial. Partindo do pressuposto de que não há forma legítima de equivalência e, conseqüentemente, não existe troca, Baudrillard conclui que a verificação – a prova da verdade de – não é possível, o que torna a realidade uma forma de impostura⁴⁶¹. De modo mais drástico, “sem verificação possível, o mundo [por si mesmo] é uma ilusão fundamental”⁴⁶², porque não existe (ou não foi descoberto) qualquer equivalente para ele no universo, com exceção, apenas, do simulacro virtual, o equivalente discursivo e artificial do mundo. O pensamento humano, de igual modo, não escapa da impermutabilidade, tornando-se, por sua vez, ele mesmo uma ilusão fundamental e uma incerteza. As diversas esferas do pensamento humano – representadas exemplarmente pelos campos político, jurídico e estético – seriam autotélicas por não possuem sentido fora de si mesmas. Isso porque os valores, as finalidades e as causas que estruturam o pensamento só possuem validade para a racionalidade humana, o que acaba por traduzir uma crescente indecidibilidade das categorias, manifesta, sobretudo, na forma de proliferação, contaminação e interpenetração de gêneros, espaços, tempos, identidades.

A fim de escapar de tal flutuação, os sistemas de pensamento inventaram para si mesmos princípios de equilíbrio que operam dentro de oposições binárias ou maniqueístas, tais como o verdadeiro e o falso, o factual e o ficcional, o bem e o mal, o signo e o referente. É o espaço da diferença e a regulação pela diferença que

⁴⁶⁰ LYON, op. cit., p. 18.

⁴⁶¹ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 09.

⁴⁶² BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 09.

garantem a estabilidade do conjunto. Sem tais princípios de equilíbrio, os sistemas entrariam em colapso, lançando-se numa deriva exponencial e na desordem especulativa. Baudrillard infere que o princípio da racionalidade e da realidade dos sistemas apenas é capaz de funcionar com o esquecimento voluntário da situação fatal de troca impossível, o que determinaria o caráter de impostura do mundo e de todas as coisas pertencentes a ele⁴⁶³. Em vista disso, as tentativas mais combinadas e mais sutis de fazer significar o mundo com precisão e de dotá-lo com um sentido fracassaram nessa espécie de limite intransponível: o “Muro da Troca Impossível”⁴⁶⁴. Uma vez que o preceito da intercambiabilidade é um fato consumado, a tendência geral é a proliferação delirante de todas as coisas. Situado entre o esquecimento voluntário e a memória prontamente acessível da incerteza radical, o mundo vive o “Grande Jogo da Troca” visto que “todas as estratégias atuais se resumem a [...] fazer circular a dívida, o crédito, a coisa irreal e inominável da qual não se pode desembaraçar-se” nunca⁴⁶⁵.

Em conformidade com esse contexto, não há dúvida de que o discurso biográfico enveredou por uma proliferação indefinida. Ao interpretarem o indivíduo enquanto um ser fractal, múltiplo em sua natureza, os teóricos da pós-modernidade conceberam a idéia de identidade como “uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”⁴⁶⁶. De acordo com Stuart Hall, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”⁴⁶⁷. Esse movimento contínuo configuraria uma das estratégias errantes do jogo da troca, implicando a transformação do discurso biográfico em capital flutuante na incerteza especulativa. O sentimento de identidade unificada que o indivíduo experimenta desde o nascimento até a morte, tratar-se-ia de uma confortadora e cômoda “narrativa do eu”, ou seja, uma fantasia⁴⁶⁸. Logo, a narrativa biográfica constitui uma forma de impostura tanto quanto a realidade.

⁴⁶³ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 12.

⁴⁶⁴ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 12.

⁴⁶⁵ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 13.

⁴⁶⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002. p. 13.

⁴⁶⁷ HALL, op. cit., p. 13.

⁴⁶⁸ HALL, op. cit., p. 13.

Se por um lado a identidade era compreendida por atributos fixos, essenciais ou permanentes, numa concepção estável e linear do sujeito, por outro, a forma essencial das coisas era pensada como tendo uma origem, um meio e um fim. Identidade e forma participavam de uma idéia comum de continuidade tanto do sujeito quanto da história. Entretanto, a condição geral das coisas, conforme compactua boa parte dos teóricos da pós-modernidade, é a da descontinuidade, do caos, do aleatório, do provisório. Nas palavras do escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet, tomadas de empréstimo por Pierre Bourdieu, “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”⁴⁶⁹. Ignorando tal fato, a forma biográfica como é conhecida, baseia-se na sucessão linear do tempo e dos acontecimentos tal como se dava com os acontecimentos históricos. A tendência geral da forma biográfica é a de estabelecer uma lógica cronológica, ou seja, extrair um sentido, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo daquilo que foi a vida de um indivíduo⁴⁷⁰. O efeito discursivo dessas seqüências inteligíveis é o de uma história coerente e totalizante, muito embora esse mesmo efeito seja atingido à custa de uma “criação artificial de sentido”⁴⁷¹, ou seja, de uma ilusão retórica.

Na contracorrente da troca impossível, a tentativa de organizar artificialmente sistemas caóticos – o espaço, o tempo, a memória, o indivíduo – é um modo de prover o mundo com algum significado e, por isso mesmo, trata-se de uma ilusão biográfica⁴⁷². Igualmente ilusória era a concepção linear, evolutiva e progressiva da história, conforme era apregoada por Descartes, Hegel ou Marx, hipótese que foi derrubada em 1989, com a queda do muro de Berlim. O processo histórico, que deveria se desenrolar rumo a uma sociedade ideal, teve seu fim decretado com a ruína do socialismo, invalidando o determinismo científico em que estava baseado⁴⁷³. Com a destruição do muro aconteceu um fim simbólico da história, no sentido de uma desestabilização das correntes que conceituavam o tempo e a história em uma linha de causalidades – tais como o Positivismo, o Marxismo e a Escola dos Annales – devolvendo-as ao estado caótico ao qual

⁴⁶⁹ BOURDIEU, op. cit., p. 185.

⁴⁷⁰ BOURDIEU, op. cit., p. 184.

⁴⁷¹ BOURDIEU, op. cit., p. 184-185.

⁴⁷² Referência à ilusão biográfica de Pierre Bourdieu.

⁴⁷³ PENA, A volta dos que não foram, p. 26.

realmente pertencem. O fim histórico referia-se ao fim da utopia que o socialismo e o comunismo representavam. Por isso a queda do muro representou um sintoma da perda da dimensão utópica ou uma constatação dramática da impossibilidade do seu devir. Depois disso, a história entrou no que se convencionou chamar de *Greve dos Acontecimentos*⁴⁷⁴, rompida definitivamente com os ataques terroristas de 11 de setembro.

Uma vez que vez que está decretado o fim da história, ao menos no sentido em que era compreendida pelas referidas teorias, a biografia também encontra seu fim nos termos positivistas em que era formulada, pois seu valor simbólico e utópico sofreu igual perda. Ao incorporar o pensamento analítico segundo o qual a evolução e o progresso das formas vivas são a única hipótese possível, o discurso biográfico encaminhou as narrativas para uma explicação final do indivíduo, condição impossível para um objeto tão descontínuo. Baudrillard opina que a descontinuidade de um macrocosmo como o Universo é válida para o microcosmo representado pelo ser vivo, pelo acontecimento e pela linguagem, porque “por mais infinitesimal que seja a passagem de uma forma a outra, é sempre um salto, uma catástrofe, de onde resultam inopinadamente as formas mais estranhas, mais anômalas, sem consideração pelo resultado final”⁴⁷⁵. O teórico arremata que as línguas, o exemplo mais belo dessa descontinuidade, seguem “um desenvolvimento altamente aleatório, sem progresso contínuo nem superioridade de uma sobre a outra”⁴⁷⁶. Robbe-Grillet complementa o assunto afirmando que o real é constituído pelo fragmentário, pelo fugaz, pelo inútil, comportando-se de tal modo acidental e particular que a todo instante os acontecimentos aparecem como gratuitos privando, enfim, a existência de qualquer significação unificadora⁴⁷⁷. A partir desses pontos de vista é possível inferir que, se a vida em si não possui um sentido determinado, a explicação final se trata de uma hipótese desesperada. A narrativa biográfica é um artifício mínimo contra a falta de sentido máxima do mundo, justificativa para a existência e popularidade do gênero, visto que o artifício discursivo permite aos indivíduos, perplexos diante da falta de sentido do mundo, conferir sentido às experiências vividas.

⁴⁷⁴ Cf. BAUDRILLARD, *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Terramar, 1992.

⁴⁷⁵ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 15.

⁴⁷⁶ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 15.

⁴⁷⁷ Apud. BOURDIEU, *A ilusão biográfica*, p. 185.

As narrativas do eu são construções que dizem quem são os indivíduos, seus papéis sociais e, principalmente, suas funções sociais. No entanto, não sendo possível reproduzir a vida através de um relato, o gênero biográfico, ao selecionar e recortar acontecimentos significativos, editando-os em uma trama de conexões coerentes e causais, confere a uma série de categorias desordenadas a aparência de reprodução possível. Retornando à perspectiva macroscópica, o Universo, nascido ele mesmo de uma explosão, não poderia nunca atingir um fim e um sentido determinados em meio ao caos. “Somos protegidos desse fim por esse não-sentido que assume a força de ilusão poética”⁴⁷⁸, filosofa Baudrillard. Uma vez assumido o sentido artificial para o não-sentido imanente, o mundo é investido de uma força enigmática no corpo a corpo contra a incerteza que, assim como as aparências, garante a felicidade⁴⁷⁹. Ainda que o estatuto contemporâneo esteja pendendo para o lado da negatividade e da catástrofe, as narrativas biográficas são, a princípio, celebradas como um discurso mantenedor da felicidade. E embora o sentido da vida não seja explicado plenamente em termos existenciais, lembrança que nos afundaria numa incerteza angustiante, a ordenação discursiva da vida segundo uma origem e um fim garante uma proteção mínima contra uma descontinuidade insuportável. É quase uma propensão humana sublimar questionamentos existenciais – onde estou, para onde vou, de onde vim, quem sou? – e reprimir a consciência de uma finitude inesperada e súbita do corpo, a morte. Fato que se refere ao que Baudrillard traduziria como esquecimento voluntário da troca impossível e que, em outra senda, Freud exprimiria como recalque. Esquecimento e recalque, no entanto, não são estratégias livres de risco, pois, de quando em quando, ocorre o retorno involuntário da memória e do conteúdo recalcado.

Por proceder da impostura de uma continuidade pensável, menos sofrível e mais sobrevivível, uma ordem meramente fantasmática de tranqüilidade e felicidade repousa no discurso biográfico. A relação causal dos eventos e dos pensamentos é uma forma de fazer sobreviver o indivíduo no meio do caos. Contradizendo a ilusão poética estabelecida, a observação pós-moderna sobre a descontinuidade e os sistemas caóticos termina por subtrair o sentido duramente alcançado pelas relações causais. É como se o mundo se entregasse ao retorno do inexplicável e do recalcado, através do qual são apagados os traços da falsa idéia de explicação

⁴⁷⁸ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 15.

⁴⁷⁹ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 15.

objetiva do mundo. O maior prazer humano, aliás, está em perceber “o encadeamento do vazio por trás do encadeamento do pleno”, o que aconteceria por meio do desmonte da “maquinação do Nada” e de sua “maquinaria paralela”⁴⁸⁰. Como resultado desse movimento, o pensamento outra vez seria atirado à incerteza fundamental das coisas, agora por força de uma sedução diabólica. Assim, o Nada, que havia sido o alvo predestinado da empreitada da verdade, da verificação e da objetivação do mundo, “gigantesca empreitada de tratamento homeopático do mundo pelo princípio único da realidade”, ao ser reconsiderado como regra geral da incoerência das coisas, coloca fim à ilusão dramática das aparências⁴⁸¹. É o fim de uma análise determinista de uma sociedade determinista. A possibilidade viável seria, então, fazer “a análise indeterminista de uma sociedade indeterminista – de uma sociedade fractal, aleatória, exponencial, a da massa crítica e dos fenômenos extremos, de uma sociedade totalmente dominada pela relação de incerteza”⁴⁸².

Assim, na condição de metalinguagens que se desenvolvem à imagem de seu objeto, a literatura e a história não poderiam explicar com precisão o discurso biográfico. A definição conceitual dessas áreas da ciência é imprecisa, posto que ainda se vêem às voltas de questões sobre a essência dos objetos sobre as quais se debruçam – o que é e o que não é literatura e história. Além do que, ao longo da pós-modernidade, ambas as áreas do conhecimento caminham para um franco processo de fecundação – ou da simples consciência do seu desenrolar – no qual a literatura é histórica e a história é literária. Sem contar o caminho do jornalismo, que ergue o biográfico com o tripé da história, da literatura e da informação. Como compreender a narrativa biográfica tendo em vista o delicado equilíbrio de forças contrárias e de ilusões auto-impostas? Como avaliá-la por meio de ciências que tem a validade reconhecida apenas em si mesmas? Na qualidade de representação, o discurso biográfico não pode funcionar como equivalente do real, pois não poderia nunca manter uma relação de similitude entre a linguagem e a realidade. O discurso que representa um sujeito não se torna, ele próprio, aquele sujeito. Tampouco verifica o referente para o qual aponta, porque possui autonomia em relação ao que representa, à medida que não se recobre da mesma matéria que constitui o sujeito

⁴⁸⁰ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 17.

⁴⁸¹ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 17.

⁴⁸² BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 24.

representado. Sendo assim, traduzindo a discussão de Michel Foucault⁴⁸³ para este contexto, é possível especular que a biografia não afirma “isto é um sujeito”, como também não atesta o contrário, “isto não é um sujeito”, mas constitui uma representação, um enunciado de ruptura entre o conteúdo discursivo e a referência extralingüística. Decorre disso que, numa relação dupla e dúbia, o que existe na representação continua a não existir. Desligada do sujeito, a representação biográfica se comportaria como uma freqüentação fantasmática do real, e, ao mesmo tempo, uma fantasia confortadora da verificabilidade do sujeito e do mundo que o rodeia.

Lançado num universo de indefinição, de ser e não ser ao mesmo tempo, o discurso biográfico torna impraticável a comprovação da verdade contida em sua narrativa do eu. Com exceção do material objetivo, formado pelos documentos oficiais, uma biografia é formada de matéria subjetiva – organizada *por* um sujeito, *sobre* um sujeito, com *base* em outros sujeitos – o que lhe confere um valor instável, incerto e aleatório. Ao tratar das incertezas do gênero, Alessandro Portelli afirma: “Não temos a certeza do fato, mas apenas a certeza do texto [pois] o que nossas fontes nos dizem pode não haver sucedido verdadeiramente, mas está contado de modo verdadeiro. Não dispomos de fatos, mas de textos”⁴⁸⁴. O parecer teórico torna necessário frisar que a linguagem, não representando o real, articula e constitui uma outra realidade. À sua maneira, o texto é verdadeiro porque repousa seus conteúdos num universo paralelo e verossímil, legitimado por leis diversas daquelas que operam no domínio extratextual. Apesar da diferente pertinência de universos, ainda assim, o texto não deixa de ser analisado em vista de sua similitude com a realidade. Portelli emenda que os textos, “a seu modo, são também fatos, o que é o mesmo: dados de algum modo objetivos, que podem ser analisados e estudados com técnicas e procedimentos em alguma medida controláveis, elaborados por disciplinas como a lingüística, a narrativa ou a teoria literária”⁴⁸⁵. Visto que sobre o texto, o fato e a linguagem incidem um mesmo sentido de imprecisão e de incerteza, os sistemas de pensamento, a fim de objetivá-los, os enquadram na lógica binária. Tais parâmetros, contudo, apenas funcionam no interior de esferas artificialmente

⁴⁸³ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. trad. Jorge Coli. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁴⁸⁴ PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Revista Tempo*. Rio de Janeiro. V. 1, n. 2, 1996, p. 64.

⁴⁸⁵ PORTELLI, op. cit., p. 64.

circunscritas – a lingüística, a narrativa, a teoria literária, a história –, pois fora delas não têm sentido. Quer seja dentro quer seja fora de um jogo de oposições, o discurso biográfico persiste em seu caráter ilusório e minimamente representacional. Sem verificação e verificadores possíveis, o enunciado ‘isto não é um sujeito’ parte para a radicalidade do ‘isto não é a representação de um sujeito’ o que determina que em *nenhum lugar há biografia*.

Radicalmente Baudrillard afirma que o mundo não enfrenta apenas uma crise, que seria um movimento natural de toda a história, mas envereda por um processo catastrófico no sentido de um desregramento de todas as regras do jogo⁴⁸⁶. A catástrofe, assim, empurraria o pensamento para um estado paradoxal, que não obedece mais a um princípio de verdade e aceita a impossibilidade mesma de se verificar⁴⁸⁷. Como avaliar o discurso biográfico, então, se os valores tradicionais e os jogos de oposição são substituídos ao longo do processo catastrófico por um pensamento paradoxal? O questionamento pode encontrar a réplica na desistência de uma cumplicidade passiva com o crime da ilusão do mundo para cometer outro: a morte da biografia ou o assassinato das leis que a regulavam até agora. O discurso biográfico, hoje, de algum modo já enfrenta um processo de morte, a partir de uma estranha condição paradoxal: a de existir ainda, a de ser inaceitável que continue a existir como é, a de ser irrealizável como deveria. Biografar tornou-se um projeto impraticável, uma hipótese remota, uma ilusão a contragosto. Qualquer biografia a respeito de um sujeito só pode ser compreendida como ficção. A entidade ficcional que é difundida pelo gênero assume a materialidade completa do sujeito real e a autoridade máxima de sua existência. Diferente por inteiro da Sylvia-sujeito – conhecida por um círculo social limitado – há, por exemplo, uma Sylvia-personagem – amplamente conhecida pelo público e gerada por meio de representações que reduzem a complexidade do indivíduo a um punhado de fórmulas textuais e de temas populares da cultura.

Com o quadro contemporâneo, a objetivação biográfica que por muito tempo extinguiu a incoerência da vida pode ter, agora, sua morte decretada com o fim das ilusões. Conceber o discurso biográfico como um cadáver é admitir a sua impraticabilidade de reprodução da existência caótica do ser e do mundo. Em relação a isto, Carlos Piña preceitua que “una vida particular siempre aludirá a un

⁴⁸⁶ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 24.

⁴⁸⁷ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 24 – 25.

contenido demasiado amplio y difuso como para suponer que ella se pueda recuperar o reproducir”⁴⁸⁸. Não podendo ser apreendida pelo discurso nem como transcrição da realidade nem como reflexo artificial dela, a vida vê-se completamente ágrafa. Obviamente as biografias nunca deixarão de ser escritas, não se trata de uma morte como expurgação, mas de um fim simbólico que atesta a impossibilidade, a imaterialidade, a inoperância e a impraticabilidade de um discurso. Um dos principais desafios do biografismo da atualidade “é capturar os personagens enfocados a partir de diferentes ângulos, construindo-os não de uma maneira coerente e estável, mas levando em conta suas hesitações, incertezas, incoerências, transformações”⁴⁸⁹. Fato que implicaria o abandono da linearidade cronológica e a necessidade do biógrafo de lidar com diferentes temporalidades, tais como o tempo ‘contextual’ (o panorama político, econômico, cultural), o tempo familiar, o tempo interior, o tempo da memória⁴⁹⁰. Ao tentarem contornar os problemas epistemológicos na elaboração do discurso biográfico e proporem o rompimento do sentido artificial de vida e/ou da ilusão retórica, duas propostas para o gênero biográfico merecem ser colocadas à mostra: o conceito de *biografemas* e o de *fractais biográficos*.

De um modo distinto das biografias tradicionais, Roland Barthes propõe apresentar metonimicamente o indivíduo por meio de elementos unitários de vida, os grafemas, organizados aleatoriamente num todo textual, denominado biografema. O resultado é um texto que “traz à luz, pela leitura, um corpo vivificado pela e na linguagem”⁴⁹¹ e no qual as intermitências do sujeito flutuam numa dimensão temporalmente lacunar e descontinuamente espacial. O biografema elimina a ordem cronológica e toma a linguagem como espaço, revelando o corpo como dobra de um sujeito inscrito no tecido textual⁴⁹². É um texto de gozo, no estrito senso barthesiano, e, por isso mesmo, uma questão de leitura da vida como linguagem, por meio da qual é possível selecionar e valorizar os resíduos signícos que emergem do papel. Isto determina um caráter sensual para o biografema, porque “convida o leitor a

⁴⁸⁸ PIÑA, Carlos. Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico. In: *Anuário Antropológico 88*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

⁴⁸⁹ SCHIMDT, Benito Bisso. Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. (orgs.) *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Unicamp, 2000. p. 199.

⁴⁹⁰ SCHIMDT, op. cit., p. 199.

⁴⁹¹ CARAMELLA, Elaine. Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas. In: HISGAIL, op. cit., p. 22.

⁴⁹² CARAMELLA, op. cit., p. 22.

fantasmar; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor⁴⁹³, sugere Leyla Perrone-Moisés. Permeado pela noção de afetividade – a redução da vida a gostos, pormenores e inflexões, nas palavras de Barthes⁴⁹⁴ –, o biografema não se lança em busca de acontecimentos significativos ou de justificativas para os conteúdos vividos, mas, sim, empreende a realidade como ficção ou como representação⁴⁹⁵, desviando-se da verdade objetiva para ter como escopo uma *verdade poética* do sujeito. Assim, o biografema, ao assumir a vida como escritura e linguagem⁴⁹⁶, não envereda nem para a construção de um eu coerente nem para uma história totalizante, porque é elaborado com os fragmentos de um discurso metalingüístico e amoroso.

O projeto barthesiano desconsidera “a vida como destino ou epopéia” para lhe conferir o caráter de “texto romanesco” ou mesmo de um lúdico “canto descontínuo de amabilidades” que, no entanto, não se furta do revés fictício, uma vez que os biografemas pertencem ao “campo do imaginário afetivo”⁴⁹⁷. É um modo de colocar no discurso o que pertence ao fluxo caótico do universo mental – lembranças ou impressões situadas entre o insignificante e o significativo. Lembranças que muitas vezes, como aposta Freud, podem encontrar-se distorcidas e reelaboradas em vista do afastamento temporal do acontecimento e da sua persistência na memória⁴⁹⁸. E se não é a traição involuntária da memória que vem a ficcionalizar o biografema, é a traição da história que se procede, uma traição voluntária, pela qual o teórico francês, ele próprio, ao colocar em prática os autobiografemas ou as anamneses em *Roland Barthes por Roland Barthes*, “freqüentemente deu a seus fragmentos auto-narrativos um leve tom de farsa”⁴⁹⁹. Na condição de anamneses, “lembranças fixadas como breves haicais”, os

⁴⁹³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Barthes*. 2. ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴⁹⁴ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.

⁴⁹⁵ CARAMELLA, op. cit., p. 23.

⁴⁹⁶ Tomar a vida como texto soa uma estratégia interessante para a qual poderia ser acrescentada a re-conceituação de tempo e memória proposta por Jacques Derrida. Para o filósofo francês, a noção de linearidade temporal deveria ser substituída pela noção de simultaneidade, pois quando o indivíduo recorda algo, o que era passado torna-se uma narrativa mental e articula-se no presente, tornando-se simultâneo a esse presente. O mesmo se daria com o futuro que, não sendo mais do que uma especulação, pode ser articulado no discurso, o que o tornaria, também, presente. A vida como texto participaria desse jogo de simultaneidades. Cf. PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 75 – 76.

⁴⁹⁷ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 09-10.

⁴⁹⁸ FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*. In: _____ Obras completas da edição standard. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976, p. 19 -153, vol. XVII. p. 21.

⁴⁹⁹ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 18.

autobiografemas permitiriam que o leitor incluísse, durante a leitura desse texto de gozo, as anamneses que lhe ocorrem sobre o escritor – tão “fictícias” quanto aquelas que lê⁵⁰⁰.

O biografema, por isso mesmo, é uma saída não menos ficcional nem menos ilusória para o fazer biográfico. Sua importância, no entanto, incide no fato de que Barthes contribuiu para o rompimento da lógica causa e efeito ao tomar a vida como texto – uma relação textual distinta da obra teórica (e literária?). Por meio da obra seria possível acompanhar a “evolução” e os “deslocamentos” de uma matéria pouco mais coerente, representada pelas idéias teóricas e críticas de um sujeito, na qual o texto – a vida – ressoa nas estrelinhas, quer seja “nas conotações de seu léxico” quer seja “nas vibrações de seus arranjos frásicos” ou “nas tonalidades de sua enunciação inconfundível”⁵⁰¹. Tendo como base as impressões de seu contato intelectual com Barthes, Leyla Perrone-Moisés exprime que, contido na escritura da obra, o texto pode iluminá-la com “seus fulgores intermitentes” e “indicar a circulação permanente de temas e tons, entre a obra e a pessoa do escritor Barthes que conheci”⁵⁰².

De outra sorte, em uma época na qual o indivíduo é consumidor e produtor, o jornalista Felipe Pena, partindo do postulado da ilusão biográfica oferecido por Pierre Bourdieu, engendra a *teoria da biografia sem fim*. Com essa teoria, também chamada de fractais biográficos, o jornalista tenta resolver o impasse que tem sido caro ao gênero biográfico – a ilusão biográfica, as múltiplas identidades, a superposição temporal, a veracidade ficcional e a celebração dos biografados. A nova narrativa biográfica propõe o fracionamento da identidade do sujeito do discurso “em múltiplas e similares identidades, em simetria de escala e recorrência de possíveis padrões”⁵⁰³ de modo a dar visibilidade à fragmentação e aos deslocamentos das variadas faces do sujeito para, assim, constituir o oposto das explicações coerentes e totalizantes da biografia tradicional. Desse modo, os capítulos da narrativa seriam nominais, representando as diversas identidades do

⁵⁰⁰ Outra aproximação com o pensamento de Jacques Derrida pode ser apontada aqui, naquilo que diz respeito aos dois tipos de memória formuladas pelo filósofo: a memória interior, relativa ao sujeito, e a totalizadora, relativa à escritura. A diferença entre as duas é que a memória do sujeito (autor ou leitor) se extingue e pode ser absorvida por outras memórias (novos leitores, novos autores) ao passo que a memória totalizadora, pertencente à escritura, carrega todas as memórias juntas, podendo ter as mais diversas interpretações. PENA, *Jornalismo Literário*, p. 76.

⁵⁰¹ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 13-14.

⁵⁰² PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 14.

⁵⁰³ PENA, *Teoria da biografia sem fim*, p. 62

sujeito através dos epítetos pelos quais o biografado é interpelado ou representado – o pai, o marido, o amigo, o professor e assim por diante –, sem que um epíteto exclua o outro, mas de modo que indique a alternância de “centros de poder”⁵⁰⁴ e o encaixamento de um capítulo sobre outro. O conceito de fractal⁵⁰⁵, ligado ao de auto-semelhança, “pode representar padrões de recorrência para dar conta de combinações supostamente aleatórias”⁵⁰⁶ de identidade e, também, desconstruir o lugar-comum que atribui ao indivíduo os critérios de fixidez, essencialidade ou permanência. A divisão em fractais poderia, também, ser mais bem sucedida na representação das noções de tempo e espaço enquanto planos justapostos, descontínuos, aleatórios e imprevistos e, conseqüentemente, permitiria dar forma a um relato mais próximo do que seria uma vida.

Ao biógrafo caberia relacionar “pequenas histórias/fractais” fora de uma ordem diacrônica dentro de cada capítulo nominal para que o leitor, diante de um jogo quase lúdico, pudesse principiar a narrativa biográfica por qualquer página. O conceito de verdade seria relativizado na medida em que, não se dando o cruzamento de dados para a comprovação dos fatos, cada fractal apenas indicaria em nota de rodapé a referência de sua fonte. Caso houvesse duas versões para um mesmo incidente, o biógrafo se limitaria a registrar as versões e a destacar a autoria de cada uma delas. Felipe Pena ainda abre espaço para a interatividade do leitor ao lançar a obra biográfica com um site no qual qualquer um pode incluir sua própria história a respeito do biografado para ser publicada na próxima edição do livro. O fracionamento da identidade e a interatividade garantiriam a construção sem fim da biografia.

Entretanto, o projeto dos fractais biográficos afasta-se da narrativa totalizante apenas em termos de um controle de informações efetuado por um sujeito interpretante, o biógrafo, pois o projeto de narrativa totalizadora ainda persiste. Mesmo que a narrativa seja organizada diacronicamente em capítulos

⁵⁰⁴ Stuart Hall ao tratar das discontinuidades da modernidade, apresenta o conceito de descentramento de Ernest Laclau: “Uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma ‘pluralidade de centros de poder’”. Cf. HALL, op. cit. p. 16.

⁵⁰⁵ Felipe Pena explica o fractal da seguinte forma: “é uma figura geométrica n-dimensional com uma estrutura complexa e pormenorizada em qualquer escala. Os fractais são auto-similares e independentes em escala, ou seja, cada pequena seção de um fractal pode ser vista como uma ‘réplica’ em tamanho menor de todo o fractal. O que significa que podemos recorrer a um padrão dentro de outro padrão e assim por diante, partindo da complexidade maior do todo. É a chamada simetria de escala”. PENA, *Teoria da biografia sem fim*, p. 61.

⁵⁰⁶ PENA, *Jornalismo literário*, p. 92.

nominais ou, em outras palavras, apresente-se organizadamente desorganizada nos epítetos, a totalidade recebe uma dimensão utópica ou mesmo fantasmática quando lançada na interatividade do mundo virtual. O sentido totalizante e definitivo alcançado pela narrativa de um biógrafo em particular transformar-se-ia no sentido totalizante e infinito de um discurso incessantemente construído por um biógrafo e por co-biógrafos⁵⁰⁷. E, ao tornar relativa a verdade factual no discurso, pela simples operação de registro das diversas versões de um fato, sem qualquer tentativa de comprovação, o biógrafo isenta-se parcialmente da atividade de intérprete de uma vida para assumir o papel de compilador e/ou organizador de narrativas biográficas, um mero mediador, função realmente coerente com o ofício de biógrafo⁵⁰⁸. Portanto, por mais que a proposta de fracionamento e de interatividade procure articular um novo fazer biográfico, os problemas apontados nas narrativas tradicionais se desenrolam por outras vias, inclusive pela mitificação, pois o virtual é o lugar por meio do qual as histórias de fundo anedótico ou edificante podem penetrar. Depois das mudanças nas regras do jogo epistemológico⁵⁰⁹, o objeto biografado não pode mais ser decodificado e mesmo que haja a saída do fractal, a operatividade do trabalho biográfico é nula. Eis a relação dialética da biografia sem fim.

Se fosse representada sob o modo biografemático, Sylvia Plath poderia ser arrancada da lógica de causa e efeito que a fabrica ao modo de um mito. Porém, o método não parece ter força suficiente para superar a ficcionalização de sua personalidade, a violência interpretativa de sua poesia e a transformação de sua vida em corpo textual. Ainda que a própria escritora tivesse escolhido e organizado os próprios grafemas de vida, nada impediria que a eles emprestasse, assim como Barthes, um tom de farsa, ficção. Para que isso ocorresse, todavia, Sylvia Plath nunca poderia ter cometido suicídio, significando a subtração desse elemento em sua história biográfica a destruição do sentido e da razão de ser da fábula da fama.

⁵⁰⁷ Felipe Pena defende sua proposta afirmando que a biografia sem fim é contrária a qualquer força totalizante porque o princípio do método proposto é o da lacuna, referindo-se, por isso mesmo, a algo que nunca será preenchido totalmente. Sempre haverá novos fractais, novas histórias para contar, novos leitores/autores e até um novo biógrafo. A narrativa infinita não é total, mas ao seu contrário: a incompletude. PENA, Felipe. *Biografias*. [mensagem de trabalho]. Mensagem recebida por: <felipepena@globocom> em 01 nov. 2007.

⁵⁰⁸ PENA, Teoria da biografia sem fim, p. 84.

⁵⁰⁹ De acordo com Baudrillard: "Ora, basta que as regras do jogo mudem, ou se tornem incertas, para que não sejamos mais mestres dos princípios e que o objeto não se deixe mais decodificar nos termos em que o tínhamos inscrito, para que o conhecimento se torne metafisicamente impossível. Impossibilidade não somente metafísica: até o presente, as ciências estão na incapacidade de dar a seus objetos um estatuto definitivo". BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 28.

De outra sorte, de acordo com a perspectiva de Felipe Pena, Sylvia Plath seria “um sujeito fractal, ao mesmo tempo subdivisível ao infinito e indivisível, fechado em si mesmo e consagrado a uma identidade sem fim”⁵¹⁰. A escritora seria uma constelação metonímica de si, na qual cada parte que representa o todo é apenas um fragmento mínimo, uma identidade mínima, um segmento único da seriação inteira – todos contaminados pela continência dos múltiplos dentro de cada mínimo. A separação da biografia em capítulos nominais poderia desfazer a fusão de textos sociais em uma só identidade – a de heroína de papel – e poderia contornar parte do problema de representação. Contudo, a multiplicidade de versões de acontecimentos e as prováveis incorreções fariam a história biográfica de Sylvia Plath oscilar novamente entre o fato e a ficção, ou seja, não descolar do aspecto mítico das narrativas orais.

Apesar de todo esse percurso entre prós e contras, ainda é possível pensar a biografia. Mesmo que a certeza da literatura e da história possa estar deslizando terminantemente para o seu reverso, atirando o pensamento novamente ao Nada, despindo-o da ilusão, colocando-o cru diante de um mundo descontínuo e caótico, o discurso biográfico ainda assim pode ser objeto de estudo. Não é o fim da história. Não é o fim da literatura. O mundo está diante de uma suspensão temporária da ilusão. A análise do discurso biográfico, contudo, precisa reformular seus parâmetros para, talvez como Barthes, assumir a vida como escritura e lê-la como texto romanesco. Em auxílio a esse novo exame proposto, Maria Helena Azevedo sugere que “a validade, ou a pertinência, de uma biografia, não deve ser medida em relação a alguma verdade exterior ao texto, mas sim ao seu poder de convencimento, isto é, seu poder de aparentar a realidade passada, sua força construtiva – sempre adstrita a contextos intersubjetivos determinados (ainda que não inteiramente determináveis)”⁵¹¹. Quase com tom de fatalidade é preciso afirmar que tudo passa por alguma narrativa – mental, oral, escrita, plástica, fílmica –, mas nenhuma dessas formas de representação pode aferir-se como o discurso da verdade. Nem a verdade, ela mesma, pode afirmar-se enquanto tal, pois, “a verdade tem sempre estrutura de ficção”⁵¹². A saída, portanto, pode estar na avaliação do poder de convencimento da ficção, do modo narrativo que sustenta o caráter mítico, do

⁵¹⁰ BAUDRILLARD, *A troca impossível*, p. 54.

⁵¹¹ AZEVEDO, Maria Helena. Algumas reflexões sobre a construção biográfica. In: IV Congresso da ABRALIC, 1994, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Bartira Gráfica e Editora, 1995. p. 689.

⁵¹² HISGAIL, op. cit., p. 12.

romanceamento da vida como objeto de consumo, da vida privada como espetáculo mercantil. É por meio do discurso biográfico que a fama de Sylvia Plath torna-se a invenção na qual a escritora *will be forever dying*.

4. APONTAMENTOS FINAIS: SYLVIA PLATH E ANA CRISTINA CESAR

As considerações finais deste trabalho não propõem um fechamento do tema da fama, pelo contrário, aventuram-se por outro caminho – o da abertura. O caso da carioca Ana Cristina Cesar, literatura legitimamente nacional, sugere um interessante problema teórico e exige certo olhar comparativo com a contraparte americana, Sylvia Plath.

Igualmente suicida, tendo saltado para a morte em 1983, Ana C. teve parte de sua obra lançada postumamente sem que sua imagem sofresse uma instância de culto e de iconização da forma que sucedeu à estadunidense. Ao modo de uma breve comparação das condições contextuais de ambas as autoras – fato que autorizaria a retomada de algumas informações a respeito do objeto desta tese –, o tecido textual apresenta como arremate os graus de identidade e diferença de Cesar-Plath, sobretudo no que diz respeito às principais convergências de fios: loucura, suicídio e literatura.

*

No perfil biográfico *Ana Cristina Cesar: sangue de uma poeta*, Ítalo Moriconi coloca em questão as várias identidades de Ana Cristina Cesar: “... garota até certo ponto comum, aluna aplicada, professora responsável, loucura em fogo brando, mas persistente, escondida pelas lentes enganadoras de uma lucidez que de tão aguda doía, nela e em quem dela se aproximasse”⁵¹³. Loucura e lucidez: não é por acaso a referência, a alusão a um tipo de loucura contraposta à lucidez, por um *louco giroscópio da lucidez*, que, até mesmo, rouba versos: *Te acalma, minha loucura!*⁵¹⁴. No entanto, parece que o exame biográfico faz exigências de constatação, de rastro, de palavra que justifiquem três textos: o da vida, o da morte, o da escrita. Ana Cristina Cesar suicidou-se em 29 de outubro de 1983, ao pular do sétimo andar de um prédio, aos 31 anos.

⁵¹³ MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. p. 09.

⁵¹⁴ No poema *Rua de São Bento*, de Mario de Andrade, de quem Ana apropriou o verso, lemos “*Minha Loucura, acalma-te*”. c.f. análise dos poemas em CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003. p. 174

Em vida, Ana Cristina publicou *Literatura Não é Documento*, ensaio sobre literatura e cinema, em 1980, e *A Teus Pés*, uma coletânea de poemas que inclui livros anteriores, publicados em edições independentes da autora, dentre eles *Cenas de Abril e Correspondência Completa*, ambos de 1979, e *Luvras de Pelica*, de 1980. Os outros livros publicados são edições póstumas, editadas e organizadas por Armando Freitas Filho (*Inéditos e Dispersos*, de 1985, seleção de poemas não publicados, da juvenília até a fase madura; *Escritos no Rio*, de 1993, seleção de textos publicados na imprensa cultural), Maria Luiza Cesar (*Escritos na Inglaterra*, de 1988, ensaios e trabalhos acadêmicos sobre tradução literária) e Augusto Massi (*Portsmouth-Colchester*, caderno de desenhos).

Justificar o artista pela morte, a escrita pela loucura, associar ambos à melancolia e à criatividade: “Loucura, pássaro que alimentamos com carinho para suportar a melancolia e vencer o tédio infinito. Pão cotidiano. O problema é aprender a contorná-la, domesticá-la.”⁵¹⁵. Se não se pode domesticar a loucura, nem mais escrever sobre ela, elimina-se a vida, como parece crer a opinião comum. E a isso se segue um olhar de retrocesso, de *flashback*, voyeurismo de quem acredita ter deixado escapar algo pelo canto do olho. Mas o quê? Loucura perdida no texto, grafada, dita de joelhos como quem confessa. Os curiosos nem chegaram a se perguntar se a loucura pode ser só linguagem, estado fingido, artifício de pecado, se pode estar sob o controle de uma *mente lúcida*. Ana Cristina Cesar, na opinião de alguns, viveu a *radicalidade da fusão arte-vida*⁵¹⁶, encontrando na morte uma forma de extensão da obra escrita, um *continuum*, talvez o *last unwritten poem*.

Dominar o invisível *Pássaro do Pânico* através da escrita parece uma idéia tão antiga quanto controversa: a de que o artista que produz o faz necessariamente sob o signo de uma desestruturação interna, melancólica, reveladora de dolorosas verdades sobre si mesmo, seja na forma de auto-terapia, seja na prática de uma arte-terapia. É imagem freqüente da mítica contemporânea o artista morto no auge da carreira e da criatividade, na qual a morte assume o emblema de perfeição e de experiência-limite⁵¹⁷. A poética de um poeta suicida frequentemente é compreendida como resultado de uma linguagem natural do coração, autêntica e sem controle de

⁵¹⁵ MORICONI, op. cit., p. 09.

⁵¹⁶ MORICONI, op. cit., p. 09.

⁵¹⁷ LOPES, Sylvia Plath: delírio lapidado, p. 117.

convenções, o que qualificaria muito mais um *modo de ser* do que um *estilo de escrever*.

Talvez seja o sangue do artista agindo como tinta da escrita: um pulo pela janela ou pílulas para dormir e gás de cozinha. De um lado e do outro dessa problemática estão duas escritoras, separadas pelo mesmo ato por duas décadas. Ana Cristina Cesar, morta em 1983, no Rio de Janeiro, Sylvia Plath, em 1963, na cidade de Londres. Ambas são tocadas por essa leitura reveladora e diagnóstica, em menor e maior grau. É de interesse literário, pois, levantar uma reflexão teórica a respeito dos modos de leitura e da recepção da obra das duas poetisas.

Sylvia Plath publicou apenas dois livros em vida, *The Colossus and Other Poems*, em 1960, e o romance *The Bell Jar*, em 1963. Outros nove livros, incluindo diários, cartas, livros infantis, livros de contos, foram editados e publicados postumamente por Ted Hughes e Aurelia Plath. No entanto, mesmo separadas por duas épocas diferentes, pela grande extensão do oceano Atlântico, por projetos diferentes de escrita e tantas outras coisas, há um movimento que se repete: a produção é revista (aquela já publicada) e recepcionada (as edições póstumas) pelo viés mortal. As duas escritoras são colocadas no centro de um processo criativo eminentemente subjetivo para o qual cada palavra e cada imagem podem esconder indícios, pistas, sintomas que justifiquem a auto-aniquilação.

Quando um escritor parte para o caminho sem volta da experiência suicida, a crítica acaba trabalhando muito para trazer à tona os elementos biográficos que *estariam* invisíveis no texto. Deduz-se que, para cada experiência ficcional, há um equivalente na experiência visceral, posicionamento que habilita as autópsias psicológicas e a dissecação do cadáver: o corpo da escrita segue destrinchado por bisturis e olhos clinicamente curiosos que se alternam entre a imagem do morto e os prontuários biográficos.

Afinal, “gaveta de poeta forte morta precoce é fogo. Sai papel feito coelho da cartola de mágico”⁵¹⁸. Tanto Ana Cristina Cesar quanto Sylvia Plath deixaram vários manuscritos inéditos, anotações, diários, cartas. Ao contrário da escritora norte-americana, que conta com um punhado de biografias distintas e polêmicas, Ana Cristina ainda não teve sua vida emprestada ao gênero em questão e parece muito distante disso, com exceção do perfil biográfico traçado por Ítalo Moriconi. Pontos de

⁵¹⁸ MORICONI, op. cit., p. 10.

contato, pontos de distanciamento. Quem sabe a falta de biografias moderou esse olhar “biográfico, demasiado biográfico” sem, no entanto, ser “literário, apenas literário”⁵¹⁹, tudo porque “uma pessoa que morre aos trinta anos [...] fica para sempre fixada no tumulto”⁵²⁰. Tumultos, túmulos, há um inegável fascínio público pela morte e suas causas porque é isto que tira o sujeito da fantasia de que irá morrer velho, calmo e feliz. Desestabiliza-nos saber que alguém quis por si mesmo interromper a vida, desembainhar o medo coletivo da morte. Temor pela finitude que o mundo finge não pensar, esquecendo-se na sombra silenciosa do recalque. Trata-se de um esquecimento cheio de dedos e olhar de assombro, que só termina quando um intruso qualquer, mais hora menos hora, resolve colocar os dedos na ferida e fazê-la sangrar. Se há um bode expiatório ou um espírito de porco para servir de biógrafo, ninguém se sente criminoso ao se debruçar também na cena de um crime auto-infligido, acompanhando o criminoso em sua atividade excitante e proibida de espiar pelo buraco da fechadura⁵²¹.

Ítalo Moriconi não se arriscou a um trabalho biográfico semelhante e qualificou seu texto como “ensaio interpretativo”, “esboços de interpretação artística”, “depoimento e perfil”⁵²². Contudo, ainda que não tenha aderido a um empreendimento de biógrafo, o ensaísta indicou caminhos para “quem se anime a escrever futuramente a biografia” de Ana Cristina Cesar, apontando para possíveis documentos inéditos e esquecidos que podem ser encontrados, bem como amigos e amores que podem ser entrevistados⁵²³. Dessa forma, ainda que tente se eximir da *canalhice* do empreendimento, o biógrafo-ensaísta não deixa de apontar a ferida, o lugar pontual, de interesse coletivo: “uma futura biografia precisará levantar em detalhe os fatos relacionados ao surgimento e desenvolvimento que a levou ao suicídio em 1983, aos 31 anos”⁵²⁴.

Te acalma, minha loucura!: qual loucura, qual pássaro a domesticar e por fim ao arredo, ao selvagem e ao perigoso de si? Sylvia Plath escreveu em seus diários pessoais: “Sinto que este mês dominei meu Pássaro do Pânico. Estou calma, feliz e

⁵¹⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 09.

⁵²⁰ MALCOLM, op. cit., p. 15.

⁵²¹ MALCOLM, op. cit., p. 17.

⁵²² MORICONI, op. cit., p. 11.

⁵²³ MORICONI, op. cit., p. 11- 12.

⁵²⁴ MORICONI, op. cit., p. 10.

serena, escrevendo”⁵²⁵. Para a estadunidense escrever é um pacto sereno, um desejo, uma vontade. Não escrever é o mesmo que sentir o pássaro não domesticado, voando alvoroçado ou colocando as garras no ombro, ao som de um assombroso ritornelo de nunca mais escrever. O pássaro encena o medo de todo escritor — bloqueio de escrita, de imaginação, silêncio da palavra — e perfaz a imagem metafórica da loucura, do medo, do pânico. Paralisia que também atinge as personagens, dolorosa sensação de incapacidade, impotência: “O silêncio me deixava deprimida. Não era o silêncio do silêncio. Era o meu próprio silêncio”⁵²⁶, diz Esther Greenwood em *A Redoma de Vidro*. Em “Te acalma, minha loucura!”, verso apropriado de Mario de Andrade, Ana Cristina retoma dois sentidos: a loucura como a inspiração poética, impulso da fantasia, condição para o canto do poeta; a loucura como o delírio que “ao articular velhos sons, cria nova condição para o canto reinventado”⁵²⁷. Tais metáforas são mais pertinentes se avaliadas pelo próprio projeto estético da escritora brasileira: escrever é ler, encenar, reinventar.

A reinvenção da experiência pertence ao mesmo bojo. Sylvia Plath “tirava o máximo de cada farrapo de experiência pessoal que pensava poder usar como material literário”⁵²⁸, criava reservas de imagens, registros, anotações, construía um *Mar de Sargaços* do qual pudesse pescar um bom motivo literário. A biógrafa Anne Stevenson afirmou que Sylvia tinha dificuldade em escrever ficção, porque “apesar de toda a sua força de vontade, imensa vitalidade, inteligência e paixão por impor ordem à vida através da arte, ela estava irremediavelmente amarrada a fatos que pressionavam sua limitada experiência. Podia exagerar, distorcer, caricaturizar, remodelar e interpretar, mas não tinha facilidade para inventar”⁵²⁹. Afirmção bastante perigosa, pois Sylvia Plath, assim como Ana Cristina, foi uma grande leitora, para quem, escrever era, antes de tudo, ler. E literatura não é também desvio, estranhamento, distorção com intenção, leitura de mundo? É uma falácia acreditar no mimetismo literário da experiência interior, pois a experiência na escrita pode ser apenas “puro fantasma da linguagem”⁵³⁰, imaginação, apropriação. Alguns poemas de Sylvia – *Daddy*, *Fever 103º*, por exemplo – são extremamente criticados por incorporar imagens de judeus, guerras e violência. O que não são esses traços

⁵²⁵ KUKIL, op. cit., p. 562.

⁵²⁶ PLATH, *A redoma de vidro*, p. 28.

⁵²⁷ CAMARGO, op. cit., p. 176.

⁵²⁸ STEVENSON, op. cit., p. 22.

⁵²⁹ STEVENSON, op. cit., p. 142.

⁵³⁰ MORICONI, op. cit., p. 12.

além de experiências culturais fantasmáticas, literatura que nada tem a ver com a experiência pessoal da poeta? Literatura como reinvenção de experiência, recriação, caminhos da voz poética.

Em Ana Cristina Cesar a reinvenção está sobremaneira ligada às experiências estéticas e literárias, à construção de uma voz pessoal que passa por uma série de diálogos com técnicas literárias diversas — Katherine Mansfield, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Francisco Alvim, Baudelaire, Emily Dickinson, T. S. Eliot —, ensaios pictográficos, gráfico-narrativos, crítica, tradução⁵³¹. Ana Cristina firma um compromisso com a linguagem poética tradicional, partindo da experiência de leitura e aprendizado da tradição para um trabalho de superação do cânone, de reinvenção e de construção de uma voz poética própria⁵³². Práticas que não estão isentas dos processos internos de angústia, de aprendizagem e de controle, nos quais a “relação com os modelos literários se agudiza e se torna elemento perturbador na busca de uma identidade, identidade do poeta”⁵³³.

Te acalma, minha loucura! Outra vez o delírio: ao incorporar os versos de Mario, Ana não fala da loucura como delírio de si, mas do ato de criação poética, da apreensão intelectual, da emoção poética que a reinvenção e a construção de voz envolvem⁵³⁴. Quem sabe o Pássaro do Pânico de Sylvia: “como inovar dentro do convencional e transcender um cânone pesadíssimo” sendo uma poeta surgida depois de Eliot, Stevens, Frost, Auden, Pound⁵³⁵? A escritora estadunidense, mesmo vivendo num contexto no qual a ruptura do discurso poético e a invenção eram superestimadas, conseguiu escrever boa poesia com técnicas já existentes, recriando padrões convencionais em busca de uma voz inconfundível e inovadora⁵³⁶. Loucura e Pânico poderiam ser compreendidos como estados provenientes do bloqueio criativo e da angústia da influência, atitudes relacionadas ao ato de criação e às práticas textuais, e não necessariamente de acordo com o sentido denotativo de desregramento de sentidos.

Quem sabe seja possível falar em delírio, convicção errônea, viagem crítica, de estudos que estão associados amorosa e intimamente à morte, fazendo do

⁵³¹ SÜSSEKIND, op. cit., p. 09-10.

⁵³² CAMARGO, op. cit., p. 44.

⁵³³ CAMARGO, op. cit., p. 96.

⁵³⁴ CAMARGO, op. cit., p. 176.

⁵³⁵ LOPES, Sylvia Plath: delírio lapidado, p. 118.

⁵³⁶ MENDONÇA, Sylvia Plath: técnica..., p. 130-131.

suicídio um modo quase invariável de leitura. Sylvia Plath teve as circunstâncias anteriores a sua morte exploradas e espetacularizadas ao máximo, com um quê de drama, tragédia, produção cinematográfica. Como disse Ted Hughes em carta a Al Alvarez: “O público só se interessa pelos gritos de morte quando eles garantem um corpo morto, uma morte lenta e dolorosa, com o máximo de sinais dos sentimentos que provocou”⁵³⁷. E parece residir nesse ponto o sucesso de certas críticas biográficas: rastros de sinais, corpos mortos e exumação dos cadáveres da escrita.

Artistas que deram fim à própria vida acabaram, sem desejar, alimentando um culto ao mito do gênio trágico e suicida. Sylvia está fechada nesse simulacro, no mito da poeta como vítima sacrificial, ofertando-se em benefício de sua arte, arrastada vagorosamente pelas Musas, não sem passar por todo tipo de aflição, até o derradeiro altar de morte⁵³⁸. Movimentos são inaugurados a partir de então: sussurros sobre a morte, leituras dos poemas, metáforas indecifráveis, inconclusões — descrição da morte, leitura de biografias, “desvendamento” das metáforas, sobreposições, literatura lida como confissão. O movimento quase nunca pode ser estancado: os temas da literatura de Sylvia Plath, “macabros impregnados de morte e destruição, sobrecarregados de cores perturbadoras e imagens totêmicas de pedras, crânios, afogamentos, cobras e fetos engarrafados”⁵³⁹ associados ao suicídio da escritora facilitam a construção do mito da morte como extensão da obra. No conto intitulado *This Earth Our Hospital*, Sylvia termina a narrativa com uma constatação assombrosa: “neste mundo doente a morte é uma boa maneira de obter fama e felicidade”⁵⁴⁰. Por esse caminho a migração dos poemas para as biografias e das biografias para os poemas não faz outra coisa senão “buscar um desfecho que aprofunde e esclareça o suicídio”⁵⁴¹ da escritora. Movimento este que deságua em leituras que acreditam que determinados textos possuem certas “violações de circunstâncias verdadeiras” que acidentalmente reorganizam a verdade⁵⁴². Paradoxo, delírio, desmi(s)tificação da literatura.

Em Ana Cristina o movimento da literatura para biografia não se repete, permanece de sobreaviso e espiando de soslaio, um pouco em silêncio. Mesmo que não tenham sido escritas biografias sobre a escritora carioca, a morte permanece

⁵³⁷ MALCOLM, op. cit., p. 134.

⁵³⁸ ALVAREZ, A. *O deus selvagem*, p. 51.

⁵³⁹ STEVENSON, op. cit., p. 178.

⁵⁴⁰ STEVENSON, op. cit., p. 190.

⁵⁴¹ MENDONÇA, op. cit., p. 138.

⁵⁴² STEVENSON, op. cit. p. 167.

sussurrando impropérios sobre a obra, segue rondando, à espera de alguém para escutar uns versos: “Dentro de mim mora um grito. / De noite ele sai com suas garras, à caça/ De algo pra amar. / Sou aterrorizada por essa coisa negra/ Que dorme em mim; O dia inteiro sinto seu roçar leve e macio, sua maldade”⁵⁴³. Sem biografias, as notas sobre a vida da escritora acabam esbarrando no suicídio de um modo um tanto contido, como se fosse algum assunto perigoso ou proibido.

O silêncio biográfico em torno dos territórios pessoais de Ana Cristina, não impede, contudo, o surgimento de comentários eróticos e pornográficos a respeito da morte dela. Ainda que tímidos. De outra sorte, Sylvia Plath capta um excessivo fascínio mórbido e exige acompanhamento vocal para o cortejo do *will be forever dying*. A cinebiografia *Sylvia*, produzida 40 anos após a morte da escritora, reforça a representação mítica do artista morto no auge da carreira.

“O jato de sangue é poesia,/ Não há nada que o detenha”: Alvarez acredita que o suicídio foi desencadeado por um trabalho poético em torno de um material volátil, íntimo, biográfico demais. A vida foi colocada em jogo pela própria poesia, a poetisa apenas acatando a voz da musa. Seria uma escuta atenta e inconseqüente à voz de Freud – “a vida perde o interesse quando a ficha mais alta no jogo da vida, a própria vida, não pode ser posta em risco”⁵⁴⁴ – ?. A literatura não deixa de ser um jogo [de linguagem], no qual o único risco é não acalmar a loucura, o delírio, a vocação: “Morrer/ É uma arte como tudo o mais. / Nisso sou excepcional. /Faço isso parecer infernal/ Faço isso parecer real. / Digamos que eu tenha vocação”⁵⁴⁵. Literatura como jogo, aparência, fingimento, elementos radicalizados pela poesia de Ana Cristina Cesar que, ao lado da ausência de biografias, colaboram para o esvaecimento do mesmo mito que toca Sylvia Plath e a faz “morrer e morrer de novo/ viver sempre morrendo”⁵⁴⁶.

O borramento dos limites entre a literatura e a biografia é imensamente problemático se considerado o quanto esse cânone suicida pode pesar como chumbo ou como pluma na sombra de diferentes escritoras. A biografia, antes transparente, invisível, aparece como entidade fantasma. O teórico da literatura não pode se furtar de considerar o dado biográfico como anteparo para escrita, assim como não pode deixar de avaliar os resultados do contrabando extralingüístico. Ana

⁵⁴³ PLATH, *Poemas*, p. 35.

⁵⁴⁴ ALVAREZ, *O deus selvagem*, p. 255.

⁵⁴⁵ PLATH, *Poemas*, p. 63.

⁵⁴⁶ Poema de Frieda Hughes acessado no endereço eletrônico anteriormente citado.

Cristina afirma que o escritor *pode e deve* escrever se ocupando de experiências pessoais porque a força de uma literatura reside no trabalho estético com elementos (re)conhecidos, ou melhor, com sentimentos recalçados que emergem da força do texto⁵⁴⁷, mas (re)ordenados por um controle consciente que, ao mesmo tempo, os submerge.

Sylvia Plath do mesmo modo enfatizou esse *controle consciente*, enfatizando que, por mais que sua poesia fosse “fruto direto” dos seus sentidos e de sua emoção, não possuía qualquer simpatia pelo “grito do coração”, passional, confessional, gratuito: “creio que se deva saber controlar, manipular as experiências, até as mais terríveis, como a loucura, a tortura (...) e se deva saber manipular [a literatura] com uma mente lúcida que lhe dê forma”⁵⁴⁸. O que Ana C. trata como *controle consciente* pode ser lido em Sylvia como a *mente lúcida* que coordena a criação poética e oferece uma literatura sem rasgos de Verdade, de olhar embarcado no estetizante⁵⁴⁹.

Apenas retirando a literatura de um simulacro profundo de abstração, exemplificando-a por meio de propriedades um tanto mais palpáveis, concretas, inteligíveis, é que talvez seja possível compreender melhor a distinção entre biografia, literatura e ficção. A literatura não é o duplo do homem [que [a] escreve], não é inscrição e retorno ao mesmo, mas sempre escritura e chegada de um outro ser [a ficção]. Literatura é o lugar em que ocorre a individuação de várias vidas virtuais, mas também é o lugar do paradoxo: o texto é um duplo da vida, mas é um duplo que é, a um só tempo, o mesmo e outro⁵⁵⁰.

Quem sabe ao emancipar a literatura desse simulacro, liberando o texto de uma crítica que considera o estilo como o próprio homem que o escreve, seja possível desconstruir a imagem do escritor suicida como um morto-vivo, zumbi, fantasma da própria linguagem. De alguma forma a teoria crítica precisa devolver a invisibilidade da vida do escritor aos seus textos, restaurar o hermetismo e não “tirar qualquer influência válida para a biografia de um escritor das suas afirmações ficcionais”⁵⁵¹, embora seja possível fazer o caminho inverso, muitas vezes encenado

⁵⁴⁷ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 202.

⁵⁴⁸ MENDONÇA, op. cit., p. 129.

⁵⁴⁹ Alusão aos versos de Ana Cristina: “Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência. Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante”. CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999. p. 141.

⁵⁵⁰ ROSSET, op. cit., p. 33.

⁵⁵¹ WELLEK; WARREN, op. cit., p. 93.

por Ana Cristina: escutar nas afirmações ficcionais uma voz que fala do [próprio] fazer poético, ouvir nessa leitura metalingüística a única correspondência possível entre obra e autor.

A crítica biográfica, com os devidos créditos, mostra de que forma em ambas as escritoras “o cotidiano e a criação fundem-se realmente em instantes de profunda tensão emocional”⁵⁵² e poética. “Sou fiel aos acontecimentos biográficos. / Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não/ largam!”, escreve Ana Cristina, remetendo-se a uma poesia que se ocupa da experiência [ou pelo menos diz se ocupar] e que não subtrai seu *controle consciente* sobre a linguagem, mas efetua um labor poético, técnico e cuidadoso que, ao estar diante da linguagem não pode se declarar de outro modo: “agora sou profissional”⁵⁵³. Ana Cristina leva ao extremo a relação entre literatura e biografia, desconstruindo o confessional e seus gêneros para transformá-los em modo de leitura.

Por essa prática poética é que Ana Cristina escapa de ser incluída tão incisivamente num cânone semelhante ao de Sylvia Plath, no qual autora e personagem são tomadas por uma só identidade. É, sobretudo, nas cartas e nos diários, escritos na forma de poesia ou em prosa poética, que a escritora afirma o espaço da página como desvio, [dis]simulação, subversão. Os diários [não-diários] de Ana Cristina, escritos em primeira pessoa, como dita o gênero, omitem mais do que revelam, poetizam mais do que relatam e voluntariamente efetuem contradições entre a história biográfica e a história grafada. Vislumbra-se em sua produção poética um jogo de incorrespondências, no qual a escrita se finge íntima e privada, diz-se confidência que não é. Tal transformação age como princípio de transgressão literária, exercício do “olhar estetizante”⁵⁵⁴. Em Ana não aparecem leituras biográficas que apontam desdobramentos da autora em personagens justamente por conta da tensão provocativa de sua poética: pensar que é sentido, sentido que é pensado, sentidos e sentimentos pe[n]sados pelo artifício. “A gente sempre acha que é/ Fernando Pessoa”, diria Ana, aludindo ao próprio fazer poético.

Assim como Sylvia Plath, Ana Cristina Cesar não produziu literatura confessional, mas se valeu de um *tom confessional* para fabricar uma ilusão de intimidade e expropriar o significado do segredo, da verdade e da confissão.

⁵⁵² AVELAR, Mario. Posfácio. IN: PLATH, Sylvia. *A campânula de vidro*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim, 1988. p. 214.

⁵⁵³ CESAR, *A teus pés*, p. 38.

⁵⁵⁴ CESAR, *A teus pés*, p. 141.

Literatura era tomada como jogo de dizeres, de poderes, no uso do artifício: “Não sou idêntica a mim mesma/ sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar/ e sob o mesmo ponto de vista”⁵⁵⁵. Seguindo a esteira da poesia contemporânea, Ana também infundiu *experiências artificiais e artífices* à sua voz lírica de modo a *neutralizar o coração pessoal*⁵⁵⁶. Eleição de formas, subversão de normas, instauração de um *eu artificial*, substantivo indefinido: “17.10.68/ Forma sem norma/ Defesa cotidiana/ Conteúdo tudo/ Abranges uma ana” é o que se lê no poema *Do diário não diário “inconfissões”*⁵⁵⁷.

Artificial ou cheia de artifício também é a obra epistolar de Ana Cristina. Suas cartas são marcadas por uma tensão/intenção literária, fato que a levou a deixar indicadores de que algum dia fossem publicadas. Em virtude desses desejos, algumas destas cartas foram publicadas em *Correspondência Incompleta/ Ana C.*, no qual se pode ler na orelha de página: “Mesmo sendo um livro de cartas, este volume pode ser lido como uma parte da biografia que Ana Cristina Cesar teria escrito. Em uma delas, a própria Ana dizia que ‘cartas e biografias são mais arrepiantes que a literatura’, e propunha a Ana Cândida a publicação futura da correspondência entre as duas”. O leitor encontra-se, então, diante de cartas com desejos de publicação, produzidas com esmero técnico e certo ar de naturalidade. O homem-teórico surge de través, sugere ao leitor que desconfie das missivas e acompanhe com ele a leitura de Moriconi:

Escritora por vocação e profissão, ela [Ana Cristina] jamais escreveria cartas inocentes. As que enviou a Caio [Fernando Abreu] são pura pose, pura malícia, como convém à boa literatura. No entanto delas é possível extrair verdades fortes da vida, mais cruéis que qualquer intenção documental. Literatura não é documento, foi Ana mesmo quem disse⁵⁵⁸.

Cartas com espaço para *malícia* literária e *verdades fortes da vida*, extensão de um projeto estético de jogo, simulação, quem sabe de inversão: documentos podem ser lidos como literatura, vide as cartas e diários fingidos de Ana Cristina.

Segundo Armando Freitas Filho, nas cartas

ela se confessa, sim, mas faz (fala de) literatura o tempo todo. Em muitos e extensos momentos dessa correspondência, ouvimos trechos de sua dicção poética de teor peculiar.

⁵⁵⁵ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999. p. 223.

⁵⁵⁶ FRIEDRICH, op. cit., p. 37.

⁵⁵⁷ CESAR, Inéditos e dispersos, p. 36.

⁵⁵⁸ MORICONI, op. cit., p. 11.

Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transportar para os seus textos literários⁵⁵⁹.

Correspondência Completa é um dos resultados de semelhante exercício. Texto que se quer poema, poema que se quer carta, poética que se quer oposição declarada ao real e ao ficcional. Nesse livro de título irônico — correspondência completa, feita de uma só carta — o leitor se depara com uma “estratégia dissimulatória, errante, sem referente claro, mensagem na garrafa, atirada ao oceano de todos para ser aberto por Ninguém ou por qualquer um ao acaso”⁵⁶⁰; afinal, está endereçada a *my dear*, sem sexo, sem nome, sem nada: *my dear* é quem quiser, é a quem couber.

Ana Cristina Cesar, ao fazer uso das cartas como literatura, não revela verdades no discurso de um remetente para um destinatário; antes disso, faz uma “anticarta, antídoto do pathos”⁵⁶¹. São os modelos da anticarta e do não-diário que são devidamente explorados em sua literatura, mostrando que os efeitos tóxicos do *pathos*, do sintoma, do íntimo, do pessoal não exercem seus poderes na escrita, senão de outras formas: “a intimidade era teatro”⁵⁶².

O pastiche de diários e cartas trabalha como fonte primária na literatura de Ana Cristina⁵⁶³. Para qualquer biógrafo, diários e cartas também seriam uma fonte primária de pesquisa, documentos que independem do filtro da memória. Mas, em se tratando de escritores por vocação, fica um tanto difícil separar o joio do trigo, o biográfico do literário. Muito menos no caso de Ana Cristina, que pretendia “levar ao limite experiências poéticas em torno da subjetividade e do texto confessional”, criando impressões de cumplicidade com o leitor, fazendo da intimidade “uma ilusão de ótica”⁵⁶⁴, mesmo nas cartas mais “verdadeiras”.

O uso de cartas para uma biografia de escritor pode ser um tanto perigoso se são consideradas documentos, produtos históricos autênticos, sem levar em consideração que o mais prosaico pode estar contaminado pelo literário, fingimento, representação. Ainda que a carta possa constituir um “arquivo de comunicação

⁵⁵⁹ FREITAS FILHO, Armando. *Jogo de cartas*. IN: _____; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 09.

⁵⁶⁰ FREITAS FILHO. p. 09 – 10.

⁵⁶¹ CESAR, *A teus pés*, p. 132.

⁵⁶² CESAR, *A teus pés*, p. 80.

⁵⁶³ CAMARGO, op. cit., p.34.

⁵⁶⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 77-78.

original”, não erradica o “[...] problema do viés, nem garante que o que dizem seja verdadeiro ou transmita os sentimentos mais autênticos de quem as escreveu”⁵⁶⁵.

Então de que maneira trabalhar com categorias tão complexas, feitas de linguagem, se o poeta pode ser definido como uma “máscara capaz de se desdobrar em muitas outras”⁵⁶⁶? Ana Cristina diz que escrever cartas é um trabalho muito mais misterioso do que se imagina, embora, supostamente, tudo seja simples:

Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, como toda a possível sinceridade verbal: o *eu* da carta, corresponderia, por princípio, ao eu ‘verdadeiro’, à espera do correspondente réplica⁵⁶⁷.

Observe o emprego do tempo verbal: seríamos. Futuro do pretérito indicando um futuro dependente de um outro e anterior. Ou dependente de um Outro, que seria o destinatário ou mesmo o próprio texto. Destaque para a tensão existente na correspondência, que invoca conceitos como sinceridade, verdade, réplica. Nas cartas de Ana Cristina em *Correspondência Incompleta*, as várias assinaturas desestabilizam a autoria e atestam nomes diferentes para uma entidade desdobrável, a poeta, para textos diferentes, que se querem apenas réplicas, imitação, fingimento. “A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do *eu*”, afirmaria Ana, querendo dizer que a literatura é o lugar que torna a contradição não apenas possível, mas irrespondível, porque ela “entra a fingir para poder dizer, nega a crença na palavra como espelho sincero – mesmo que a afirme explicitamente”⁵⁶⁸.

No jogo de aproximação com a produção de Sylvia Plath é possível notar que as cartas enviadas para mãe da escritora estadunidense, publicadas em *Letters Home*, faziam o mesmo que Ana Cristina, embora não de modo explícito, mas embutindo certos efeitos de ‘sinceridade’. Em muitas dessas cartas a escritora exagerava ou reprimia seus ‘verdadeiros’ sentimentos, escrevendo exatamente aquilo que supunha ser o socialmente esperado dela. Após a polêmica da relação mãe-filha, suscitada pela publicação de *The Bell Jar* nos Estados Unidos, Aurelia Plath, mãe de Sylvia, para provar que a *persona* desagradável do romance era uma

⁵⁶⁵ VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002. p. 57-58.

⁵⁶⁶ SÜSSEKIND, Literatura e vida literária, p. 81.

⁵⁶⁷ CESAR, *Crítica e tradução*, p. 202.

⁵⁶⁸ CESAR, *Crítica e tradução*, p. 202.

falsa identidade, publicou uma seleção de cartas recebidas da filha entre 1950 e 1963 a fim de ilustrar a ‘verdadeira identidade’ dela, ao menos aquela na qual acreditava⁵⁶⁹.

Ao que parece, as biografias escritas até então a respeito de Sylvia Plath, sem falar nos estudos críticos da obra, procuram localizar [e defender] a identidade verdadeira dentre tantas identidades ‘falsas’. Os poemas podem estar carregados de uma fúria cáustica, morte e destruição, as cartas podem ser de uma felicidade exagerada, os diários podem ser resultado de uma tensão entre preocupações gerais da vida e “fantasias lunáticas, fúrias negras e silenciosas, ou imaginárias cenas de violência”⁵⁷⁰, mas o que dizer com segurança sobre cada um desses textos? A tática inicial é apoiar-se no projeto de Ana Cristina e dizer que são encenações de *personae*, ficções produzidas de modo natural — representações do eu na vida cotidiana —, tão diferentes no tempo, dependentes do local de circulação e em presença de quem. Ao contrário das ficções pertencentes ao lugar da escrita, que encenam uma palavra fixa, imortal, nem sempre dirigidas a um público heterogêneo.

Nesse sentido, o que dizer das publicações da intimidade? As cartas [pessoais] possuem um teor privado exatamente por serem de circulação exclusiva entre um remetente e um destinatário específicos — figuras para os quais o discurso pode deslizar entre o prosaico e o absurdo. Por conta de experiências compartilhadas entre emissor e receptor, a natureza do texto epistolar é elíptica, alusiva, fragmentária, lacunar, características que, no entanto, não perturbam a comunicação, porque o [aparentemente] não-dito está preenchido nos *espaços comuns de privacidade e segredo* dos dois correspondentes⁵⁷¹. É muito comum que sejam publicadas em biografias ou reunidas em livros a fim de fundamentar práticas e representações biográficas. Todavia, a alteração do suporte e da função original das cartas desloca textos da esfera do privado para a esfera pública, ampliando os destinatários e colocando a intimidade sob escrutínio público. Como opina a jornalista Janet Malcolm, a publicação de *Letters Home* não só violou a privacidade de Sylvia Plath como escritora, mas transformou-a num *objeto familiar* que poderia ser passado de mão em mão, além de provocar um curioso [d]efeito de leitura:

⁵⁶⁹ MALCOLM, op. cit., p. 42.

⁵⁷⁰ STEVENSON, op. cit., p. 131.

⁵⁷¹ CAMARGO, op. cit., p. 223.

tantos outros destinatários anônimos [intrusos, intrometidos] sentiram-se participantes de uma intimidade que foi socializada por conta da escrita contrabandeada das cartas⁵⁷².

Ana Cristina desejava que seus textos epistolares fossem publicados porque estavam contaminados de literatura. As de Sylvia Plath, pelo contrário, eram todas escritas às pressas, de modo efusivo e regressivo, por um hábito quase compulsivo, “enviadas com a segurança de que só se destinavam aos olhos acrílicos da mãe”⁵⁷³. Previamente permitidas [ao menos na intenção⁵⁷⁴ de] ou não para publicação, as cartas não deixam de também serem submetidas à censura, ao corte, supressão de certas intimidades. Supressão daquilo que é inteiramente privado em um tipo textual que faz parte de um modo de circulação privado. Interrupção, acionamento do interruptor: o que foi colocado às claras retorna ao escuro, à penumbra, ao privado, por conta de um contrafeito sentido de proteção e de uma falsa moral. “O critério usado para a fixação dos textos foi o bom senso. Foram cortados apenas os trechos, que segundo o ponto de vista das destinatárias e o nosso, pudesse causar constrangimento para as pessoas citadas e respectivas famílias”⁵⁷⁵ é o que declara a nota dos organizadores das cartas de Ana Cristina. Os trechos suprimidos para evitar constrangimento devem ser lidos como o silêncio que assegura a privacidade de quem deveria estar de fora [do quê?]. Dessa forma, os silêncios [artificiais] são imputados a um texto, que já teve a privacidade violada, como forma de representar em marcas gráficas um ar de arrependimento e revelar uma natureza transviada [ou extraviada das] nas cartas: um texto da intimidade censurado de intimidades.

Na missivas de Ana Cristina poder-se-ia questionar o que a supressão do tom [ou conteúdo] mais forte de intimidade conserva no texto. A pura pose e a malícia, assim tratada por Ítalo Moriconi, das quais ainda é possível extrair verdades fortes da vida, muito mais cruéis que qualquer intenção documental ou outra coisa [ainda sem nome]? Como fazer a leitura dos textos epistolares com esses extravios da censura se, tirando-os da esfera do privado, acredita-se que assumem uma função documental, porque os inserindo na história, aliados ao caráter de

⁵⁷² MALCOLM, op. cit., p. 44.

⁵⁷³ MALCOLM, op. cit., p. 42.

⁵⁷⁴ Interessante observar que intenção significa tanto vontade e desejo, como também pensamento secreto e reservado.

⁵⁷⁵ FREITAS FILHOS; HOLLANDA, op. cit., p. 11.

“sinceridade”, estariam assim legitimados⁵⁷⁶? Se literatura não é documento, as cartas de Ana Cristina também não o são. Curiosidade complexa: O que faz de um texto um documento? O que faz de um texto literatura?

Os escritos de ambas as poetisas, mesmo fora dos locais destinados à publicação, como os diários, as cartas ou os cadernos terapêuticos⁵⁷⁷, são, portanto, também um lugar de performance, de execução de um *eu artificial*, lugar de herança e combinação [o sentido genético da literatura], de re-tradução da vida. E recontar/refazer parece ser uma prática visivelmente ligada ao gosto do público, mesmo para a expressão do eu nos diários/cadernos, que é solitária, mas não deixa de ser, também, exigente. Como observa Lucia Lambert, por exemplo, Ana Cristina mesmo escrevendo sobre um mesmo assunto, no mesmo dia, para duas interlocutoras diferentes, o acontecido era narrado por diferentes versões que levavam em conta, e com astúcia, as expectativas de cada uma das destinatárias⁵⁷⁸. Nada diferente de Sylvia Plath, visto que cartas e diários possuíam versões e descrições muito diferentes umas das outras para um mesmo evento⁵⁷⁹. Trata-se, pois, do delicado campo da intencionalidade discursiva.

Os objetos textuais, pois, armam estratégias de escrita não sem antes estimar as expectativas de leitura. Permanece uma pergunta em suspenso, tilitando feito móbil: se o são dessa forma, como posicionar-se teoricamente diante deles? Seria ousadia retirá-los do eixo de estudos viciado em torno do dado biográfico ou seria apenas leitura contemporânea da loucura que não se acalma, da literatura de domínio de pássaros do pânico? Como pensar a problemática literária das duas poetisas se o que parece estar, quase invariavelmente, em questão é o ‘problema’ dessas escritoras, em maior [Sylvia] e menor [Ana] grau?

Anne Stevenson afirma que os diários de Sylvia Plath podem oferecer ao biógrafo “uma imagem plena e flutuante da vida interior da poeta” e que raramente algum poeta com esse talento deixou uma documentação tão detalhada sobre sua matriz poética⁵⁸⁰. Caso raro também aplicado à Ana Cristina, embora esta tenha escapado da fúria biografista, exceto pelas poucas cartas publicadas. No caso de Sylvia Plath tal fúria deu origem a um mito que é fomentado por leituras de

⁵⁷⁶ CAMARGO, op. cit., p. 223.

⁵⁷⁷ Ana Cristina escrevia esses tipos de cadernos quando começou a fazer análise e terapia.

⁵⁷⁸ FREITAS FILHO, HOLLANDA, op. cit., p. 11.

⁵⁷⁹ STEVENSON, op. cit., p. 122.

⁵⁸⁰ STEVENSON, op. cit., p. 229.

desdobramento e de interpenetração de *personae*. Se os diários poderiam dizer do estado interior da poeta, a destruição por Ted Hughes dos últimos três volumes, que abrangem o final de 1959 até os três dias anteriores à morte da poetisa em 1963, apenas aguçou um modo de leitura: poesia como evidência, aviso⁵⁸¹, atestado de loucura e de intenção [da morte?].

“A mulher está perfeita. /Morto, / Seu corpo mostra um sorriso de satisfação (...)/ Nus, seus pé/ Parecem nos dizer: / Fomos tão longe, é o fim”⁵⁸², escreveu Sylvia Plath em um de seus últimos poemas, de forma perigosa. As *fúrias* o tomam como antevisão da morte: “Os poemas são para nós como feridas”, diria, mais tarde, Ana Cristina Cesar num poema intitulado *Contagem regressiva. Jorro de sangue e ferida* são as definições metalinguísticas para a poesia de corporeidade que escrevem, sem que a poética esteja marcada pelo próprio corpo, a não ser na expressão de um talento que está nas veias. Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath não fizeram do lugar discursivo um canal de morte, para o qual a essência da vida escorre pelas letras e se esvai com os últimos escritos, levando corpo e escrita para o gesto final. São poetas que produzem uma literatura que trabalha, arfa, transpira, que escrevem poemas “nascidos do jeito que as palavras devem ser ditas”⁵⁸³.

Importante observar que a lógica do “last unwritten poem” não opera na literatura da escritora carioca ainda que na coletânea *Inéditos e Dispersos* – publicação póstuma – apareça em um dos últimos textos do volume uma preocupação com a permanência dos conteúdos e dos ‘testemunhos literários’: “Lembra que o diário era alimento cotidiano? Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho”⁵⁸⁴. Logo em seguida, finalizando a entrada de diário ficcional de 16 de outubro de 1983, Ana Cristina faz uma provocação com o interlocutor depois de oferecer uma frase enigmática e em destaque – “*Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes*”⁵⁸⁵.

Essa relação com a morte, escrita de sangue, loucura é que dá grande destaque para o ‘problema’ de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar, duas poetas atingidas por uma “loucura” que hoje facilmente pode ser lida como depressão. Dos

⁵⁸¹ Um dos capítulos da biografia de Anne Stevenson, que trata do período de 1960-1961, faz uma leitura demasiadamente biográfica dos poemas de Sylvia Plath e se intitula *Avisos*.

⁵⁸² PLATH, *Poemas*, p. 95.

⁵⁸³ STEVENSON, op. cit., p. 122.

⁵⁸⁴ CESAR, *Inéditos e dispersos*, p. 201.

⁵⁸⁵ CESAR, *Inéditos e dispersos*, p. 201.

anos 1960 até o início dos anos 1990, pouca coisa havia mudado em questão de diagnóstico de doenças mentais relacionadas a processos depressivos. Não que não houvesse doentes, mas poucos eram identificados ou queriam ser identificados, pelo estigma que essa doença podia trazer. Hoje, por exemplo, cada vez mais são identificados distúrbios depressivos, e, muitas vezes, as pessoas são encorajadas a escrever sobre o assunto, como Lewis Wolpert, em *Tristeza Maligna* ou Andrew Solomon em *O Demônio do Meio-dia*⁵⁸⁶, livros que são um misto de experiência pessoal e de investigação clínica da depressão. Vale lembrar o livro *O Deus Selvagem* do crítico Alvarez, ainda na década de 1970, que tratou do suicídio tanto de maneira geral quanto sob a ótica de uma experiência pessoal de tentativa.

Estigmatizar as duas poetisas como ‘doentes’ ou ‘loucas’ [em sentidos extremamente pejorativos] soa absurdamente imoral, politicamente incorreto, porque a depressão tornou-se comum no mundo [pós]moderno e diretamente ligada a uma desestruturação da *metrópole da vida mental*. Basta pensar nos contextos conflituosos nos quais circulavam Ana C. e Sylvia Plath para se ter em conta do quanto o social pôde fomentar deslocamentos, tormentos, impulsos, tanto para uma americana formada nas tradicionais escolas femininas dos anos 1950 quanto para uma brasileira que margeava a revolução comportamental dos anos 1970 – sexo, drogas e rock’n’roll.

Sylvia, por um lado, estava marcada pela tensão entre ser mãe, escritora e mulher independente, querendo um lugar de posição num mundo que só pertencia aos homens: “O problema era que eu odiava servir aos homens, fosse como fosse. Queria ditar as minhas próprias cartas espetaculares”⁵⁸⁷, diz a protagonista de *A Redoma de Vidro*, irritada com o fato de socialmente ser empurrada para um casamento, tarefas do lar e filhos, desperdiçando, assim, os méritos do trabalho que sua notável carreira acadêmica poderia fornecer. As preocupações de Ana, por outro, eram tentativas de manter-se sóbria numa época em que a loucura aparecia de diferentes modalidades: “Do patológico ao fogo brando, do caso de internação ao deslize inadvertido, da viagem de cogumelo ao delírio passional”, sem contar a fuga da sua literatura dos “poemas-bobagem” produzidos por sua geração⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

⁵⁸⁷ PLATH, *A redoma de vidro*, p. 76.

⁵⁸⁸ MORICONI, op. cit., p. 14.

No entanto, foi assim, e não de outro modo, que Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entraram para uma área mítica do cânone poético: o da leitura de indícios suicidas marcada por senhas, portas de arrombo e palavras-fechadura quebradas. As respostas que os leitores procuram nos escritos literários ou na inscrição documental da vida não dispõem da capacidade de revelação das verdades da vida. Ainda que fortes. A posição de leitura para quem pega o “trem atravessando o countryside da civilização” prescinde a biografia, pois pela janela do trem a paisagem é a da floresta de símbolos – feita de grafias, de metalinguagem, de discurso. Sem desregramento. Uma personagem entra no vagão, nos momentos finais, como quem pede o bilhete de passagem, exigindo voz: “Não pude evitar de cair na risada – talvez [...] pelo significado da palavra ‘loucura’ numa frase como aquela” , diz a heroína Esther Greenwood. Então, ‘Te acalma, minha loucura!’, porque agora são os passageiros que estão incomodados, carentes de um consolo apaziguador, procurando outro posicionamento de leitura que não seja o da incerteza radical do pós-moderno.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE SYLVIA PLATH

PLATH, Sylvia. *The bell jar*. New York: Harper & Row, 1996.

_____. *The bell jar*. New York: Harper & Row/Bantam Book, 1971.

_____. *A redoma de cristal*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

_____. *A redoma de vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *A redoma de vidro*. Tradução de Beatriz Horta. São Paulo: Record, 1999.

_____. *A campânula de vidro*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim, 1988.

_____. *Ariel: edição restaurada*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007.

_____. *Ariel*. Tradução de Maria Fernanda Borges. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

_____. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O terno tanto faz como tanto fez*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Pela água*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim

HUGHES, Ted. (org.) *Zé Susto e a Bíblia dos sonhos*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1995.

HUGHES, Ted. (ed.). *The Collected poems – Sylvia Plath*. New York: Harper & Row Publisher, 1981.

KUKIL, Karen V. (org.). *Os diários de Sylvia Plath*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.

OUTROS AUTORES E OBRAS

BECKFORD, William. *Memórias biográficas de pintores extraordinários*. Tradução de Paulo Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.

DI BENEDETTO, Antonio. *Os suicidas*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005.

FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (orgs.) *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

HUGHES, Ted. *Cartas de aniversário*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Record, 1999.

KAYSEN, Susanna. *Moça, interrompida*. Tradução de Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1996.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

NASAR, Sylvia. *Uma mente brilhante*. Tradução de Sergio Moraes Rego. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RIBEIRO, Teté. *Divas abandonadas – os amores e os sofrimentos das sete maiores divas do século XX*. São Paulo: Editora Jaboticaba, 2007.

NEWKEY-BURDEN, Chas. *Amy Winehouse – Biografia*. Trad. Helena Londres. São Paulo: Editora Globo, 2008.

REFERENCIAL TEÓRICO

ALMEIDA, Valentina Isabel Oliveira. *Conseqüências do real: representação do corpo em The Bell Jar de Sylvia Plath*. Lisboa, Portugal: Universidade Aberta, 2002. 233 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Aberta.

ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *O deus selvagem – um estudo do suicídio*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AMES, Lois. Sylvia Plath: a biographical note. In: PLATH, Sylvia. *The bell jar*. New York: Harper & Row, 1996. p. 03 – 15.

ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue – um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Série Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSUNÇÃO, Ademir. Sylvia Plath, uma tragédia em versos. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 19 de março de 1991. Arte e cultura. p. 04.

AVELAR, Mario. Posfácio. In: PLATH, Sylvia. *A campânula de vidro*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim, 1988.

AZEVEDO, Maria Helena. Algumas reflexões sobre a construção biográfica. In: IV Congresso da ABRALIC, 1994, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Bartira Gráfica e Editora, 1995.

BARROS, Julio Cesar de. Veja essa. *Revista Veja*. São Paulo, Editora Abril, edição 1855, ano 37, nº21, 26 de maio de 2004. p. 34.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Terramar, 1992.

_____. *A ilusão vital*. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

_____. *À sombra das maiorias silenciosas – o fim do social e o surgimento das massas*. Tradução de Suely Bastos. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *A troca impossível*. Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Power Inferno*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

_____. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

_____. *Tela total: mito-ironias do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo – a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BISSIGO, Luís. Divas incompreendidas. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 03 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/vidafeminina/noticia/detalhe/Divas-incompreendidas.html>> Acesso em: 04 jul. 2008.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BRANDÃO, Inácio de Loyola. Célebres e infelizes. In: *Vogue Brasil*, Fala-se de Livro. São Paulo, nº 349, set. 2007. p. 184 – 185.

BROWNLOW, John. O legado da poesia no filme. In: ATALANTA FILMES. *Sylvia – Dossiê de imprensa*. Disponível em: <<http://www.atalantafilmes.pt/2004/sylvia/Sylvia.doc>> Acesso em: 13 de julho de 2007.

BURKE, Edmund. Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura*. Vol. 04. O belo. Vol. 04. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMELLA, Elaine. Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas. In: HISGAIL, Fani. (org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1996. p. 21 – 35.

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

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva et ali. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. vol. 2. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 8. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Tradução de João Bernardo Boléo. Taschen: Köln, Alemanha, 2005.

FIORILLLO, Marília Pacheco. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 07 – 11.

FOLHA DE SÃO PAULO. Filha da poeta Sylvia Plath condena filme sobre sua mãe Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u28007.shtml> > Acesso em 04 fev. 2003.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREITAS FILHO, Armando. Jogo de cartas. In: _____; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 09 – 10.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil. In: _____ *Obras completas da edição standard*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976, vol. XVII. p. 19 -153.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROÉS, Leonardo. As febres altas da poesia na relação de Ted e Sylvia. In: HUGHES, Ted. *Cartas de aniversário*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 11 – 18.

GRAIEB, Carlos. Sem poesia. *Revista Veja*. Cinema. São Paulo, ano 37, edição 1848, nº14, 7 de abril de 2004. p. 111.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HARLAM, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. (orgs.). *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Unicamp, 2000.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HISGAIL, Fani. Aparte biográfico. In: _____ (org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores/Cespuc, 1996. p. 07 – 12.

HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel: edição restaurada*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007. p. 13 – 22.

IMDB – The Internet Movie Database. *The bell jar*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0844467>> Acesso em: 26 de janeiro de 2009.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KIERNAN, Laura A. 'Bell Jar' Suit Settled; 'Defamed' Psychiatrist to Get \$150,000. 30 de janeiro de 1987. *The Washington Post*. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-1303589.html>> Acesso em: 22 de abril de 2008.

KIERNAN, Robert F. *A literatura americana pós-1945: um ensaio crítico*. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1988.

LEITE, Ivana Arruda. Decálogo ao jovem escritor. *Rascunho – Jornal de Literatura*. Críticas e resenhas. Curitiba, agosto, 2008. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=2554&semlimite=todos>> Acesso em: 16 de setembro de 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura*. Vol. 04. O belo. Vol. 04. São Paulo: Editora 34, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: _____ *Antropologia estrutural*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1996.

LOPES, Rodrigo Garcia. O caso Ariel. In: PLATH, Sylvia. *Ariel: edição restaurada*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007. p. 07 – 12.

_____. Sylvia Plath: delírio lapidado. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e de Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 117 – 126.

_____; MENDONÇA, Maurício Arruda. Notas aos poemas e à tradução. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 97 – 105.

LYON, David. *Pós-modernidade*. Tradução de Luiz Euclides Calloni. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1998.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

McROBIE, Heater. Can't we leave Plath and Hughes alone? *Guardian*. 16 out 2008. Books Blog. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2008/oct/16/hughes-plath-archive-myth>> Acesso em: 21 nov. 2008.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: técnica e máscara de tragédia. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 127 – 139.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: Editora UFMS, 2004.

MORIN, Edgar. *As estrelas – mito e sedução no cinema*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. vol. 1. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Cultura de massas no século XX: Necrose*. vol. 2. Tradução de Agenor Soares Santos. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

MÜLLER, Fernanda. *A viagem como imigração: relatos do viajante contemporâneo*. 2006. 155 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

NEIVA, Paula. O lado sombrio de Sissi. *Revista Veja*. História. São Paulo, edição 1851, ano 37, 28 de abril de 2004. p. 70 - 72

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: _____ e LE GOFF, Jacques. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PENA, Felipe. *A volta dos que não foram – a geração pós-68 busca uma nova utopia para a política e a literatura, na era da televisão*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Barthes*. 2. ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores/Cespuc, 1996. p. 13 – 19.

PIÑA, Carlos. Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico. In: *Anuário Antropológico 88*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Revista Tempo*. Rio de Janeiro. V. 1, n. 2, 1996.

PUJÓ, Mario. Vincent & James: loucura e criação. In: HISGAIL, Fani (org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores/Cespuc, 1996. p. 83 – 102.

RATNER, Rochele. Sylvia Plath: além do biográfico. In: KOSTELANETZ, Richard. *Viagem à literatura americana contemporânea*. Tradução de Jaime Bernardes et al. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1985. p. 337 – 350.

REUTEURS. Filha da poeta Sylvia Plath condena filme sobre sua mãe. *Folha Online*, São Paulo, 04 fev. 2003. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u28007.shtml>> Acesso em: 05 fev. 2003.

RIPLEY, Amanda. *Impensável – como e por que as pessoas sobrevivem a desastres*. Tradução de Helena Londres. São Paulo: Globo, 2008.

ROJEK, Chris. *Celebridade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SACHS, Andrea. Q&A with Frieda Hughes. *Time Magazine*. 13. Mar. 2008. Entertainment. Disponível em:
<<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1598800,00.html>> Acesso em: 16 de out. 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. 2.ed. Rio de Janeiro, Vieira & Lent, 2003.

SCHELP, Diogo. Mortes espelhadas. *Revista Veja*. Seção Idéias. São Paulo, Editora Abril, edição 2106, ano 42, nº 13, 1º de abril de 2009. p. 92 – 93.

SCHIMDT, Benito Bisso. Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. (orgs.) *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Unicamp, 2000.

SCHNAKENBERG, Robert. *A vida secreta dos grandes autores*. Tradução de Vitória Mantovani. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SONTAG, Susan. A imaginação da catástrofe. In: _____. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 243 – 262.

_____. O artista como sofredor exemplar. In: _____. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 53 – 64.

_____. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

THE BLOOD jet is poetry. *Time Magazine*. 10 jun. 1966. Disponível em:
<<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,942057-1,00.html>> Acesso em:
15 de janeiro de 2008.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

VOGUE BRASIL, São Paulo, nº 349, set. 2007.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa, Portugal: Publicações Europa-América, 1962.

WOLPERT, Lewis. *Tristeza maligna*. Tradução de Waldeá Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZANONI, Anelise. Estrelas quase decadentes. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 03 jul. 2008. Disponível em:
<<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/vidafeminina/noticia/detalhe/Estrelas-quase-decadentes.html>> Acesso em: 04 jul. 2008.

ZEITCHIC, Steven. Stiles likes ring of 'Bell' – Actress takes on Sylvia Plath 'Bell' tools for Stiles in Plum deal. Los Angeles. 24 de abril de 2007. *Variety*. Entertainment news. Media. Disponível em:
<<http://www.variety.com/article/VR1117963712.html?categoryid=1236&cs=1&query=the+bell+jar>> Acesso em: 11 de julho de 2008.

ZHUMTOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

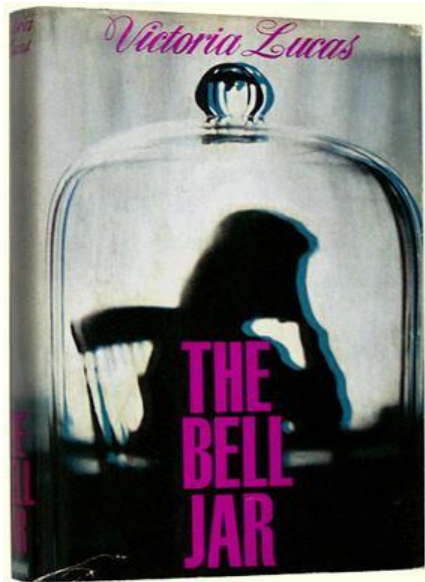


Figura 1 - Heinemann, 1963.

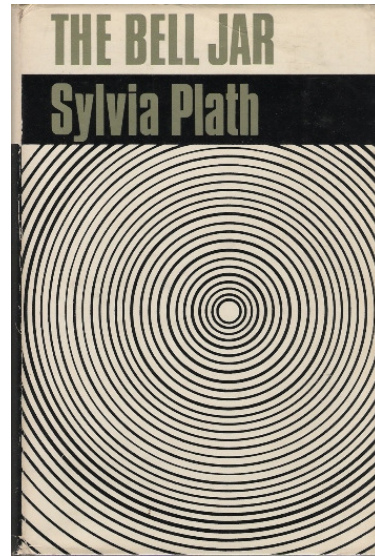


Figura 2 - Faber & Faber, 1966.

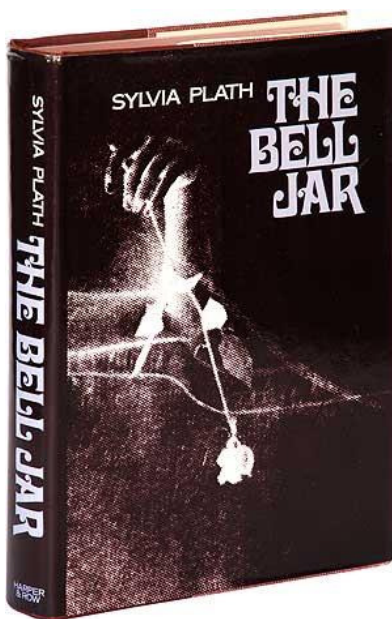


Figura 3 – Harper & Row, 1971.

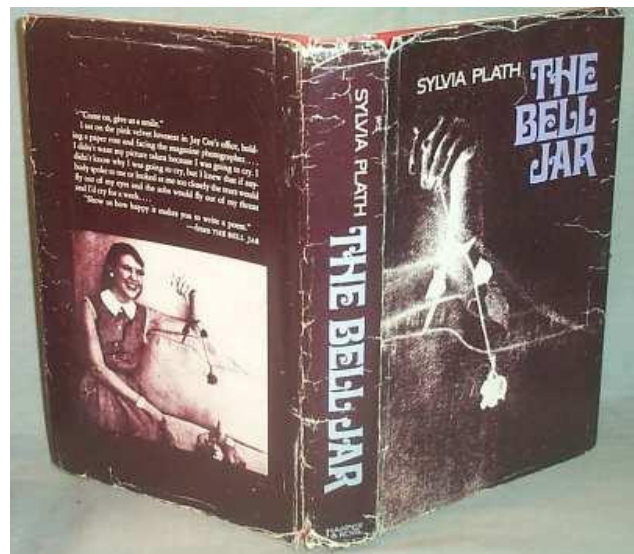


Figura 4 – Harper & Row, 1971.



Figura 5 - *A morte de Sócrates*, Jacques-Louis David, 1787.

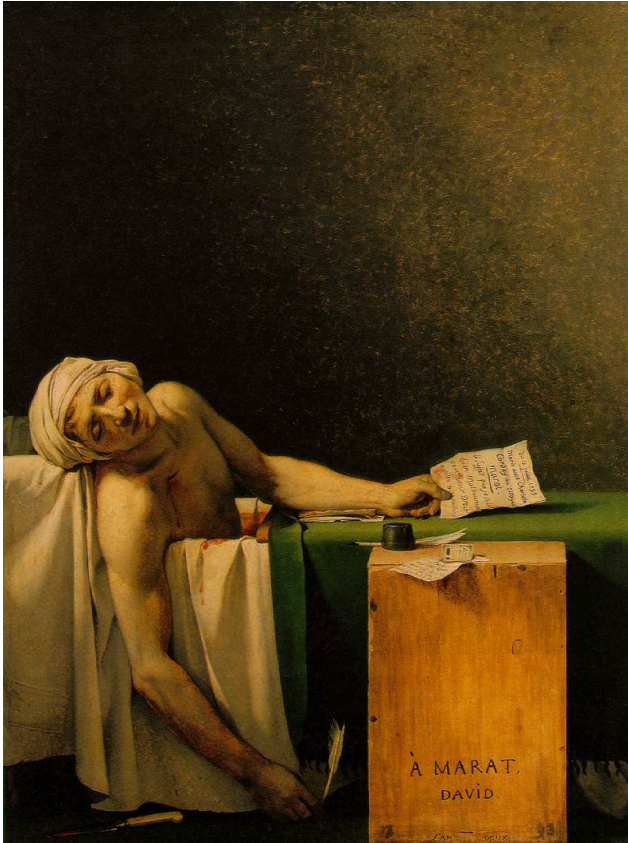


Figura 6 – *A morte de Marat*, Jacques-Louis David, 1793.



Figura 7 – *Charlotte Corday*, Paul Jacques Aimé Baudry, 1860.



Figura 8 – A morte de Sardanapalo, Eugène Delacroix, 1827.



Figura 9 – A jangada do Medusa, Théodore Géricault, 1819.



Figura 10 – A morte de um soldado republicano, Robert Capa, 1936.



Figura 11 – *The falling man*, Richard Drew, 2001.



Figura 12 – 129 morrem em jato, Andy Warhol, 1962.



Figura 13 – Desastre de ambulância, Andy Warhol, 1963.

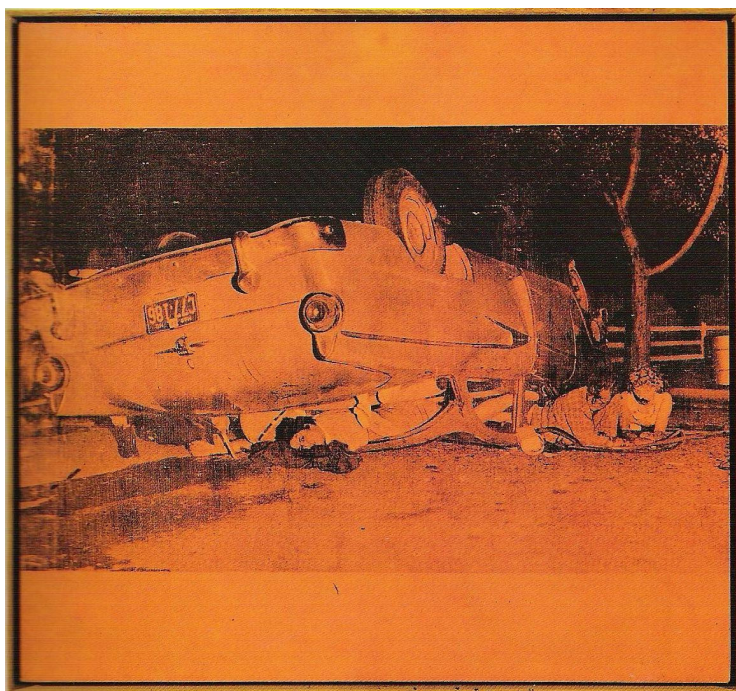


Figura 14 – Cinco mortes em laranja, Andy Warhol, 1963.



Figura 15 – Da exposição *Body Worlds*, Gunther von Hagens, 2001.



Figura 16 – Da exposição *Body Worlds*, Gunther von Hagens, 2001.



Figura 17 – Fonte, Marcel Duchamp, 1917.

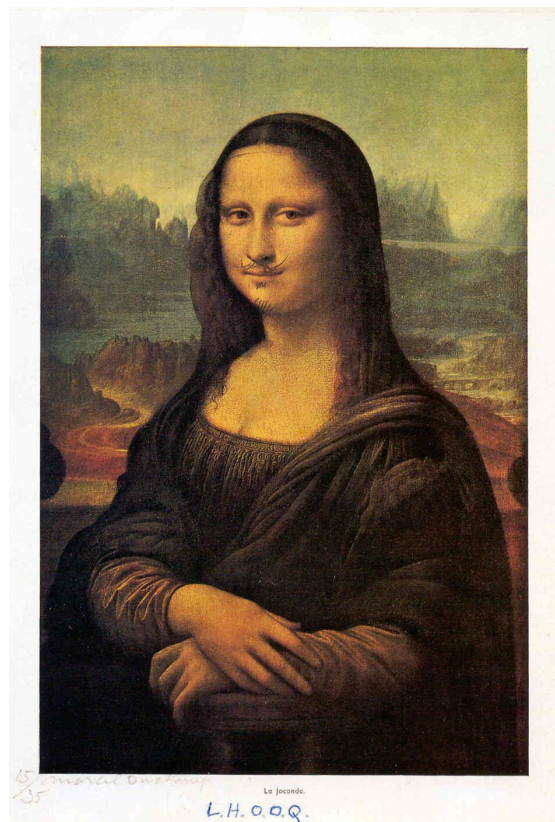


Figura 18 – L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp, 1919.



Figura 19 – Sylvia Plath [sem local, sem data].



Figura 20 – Sylvia Plath e o filho Nicholas, Devon, 1962.



Figura 21 – Sylvia e Ted Hughes, Paris, 1956.



Figura 22 – Sylvia Plath, Cambridge, 1957.



Figura 23 – Sylvia Plath, Wellesley, 1954.



Figura 24 – Sylvia Plath, Boston, 1952, Rollie McKenna.



Figura 25 – 23 Fitzroy Road, casa onde Sylvia Plath cometeu suicídio.



Figura 26 – Túmulo de Sylvia Plath, Heptonstall Churchyard, Yorkshire