

A vida após a morte de Sylvia Plath: mutilação de uma obra, censura de uma vida

Isabella Giordano Bezerra¹  0000-0002-4000-479X

¹Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. 50670-901 – pgletras@ufpe.br



Resumo: Neste artigo, são levantados os destinos que o nome e a imagem de Sylvia Plath tomaram após sua morte e, para isso, são analisadas as censuras impostas nas publicações póstumas da sua obra. Recorro a três publicações: *Ariel*, *Letters home by Sylvia Plath* e *The journals of Sylvia Plath*. A partir de Rose (2013), Malcolm (2012) e Carvalho (2003), é esclarecido que o objetivo dessas intervenções era oferecer uma imagem conveniente aos responsáveis pelo seu espólio. São discriminados os papéis do público e da crítica na recepção dessas primeiras edições para, enfim, averiguar a impossibilidade de capturar Plath em uma identidade rígida, visto que o uso dos elementos biográficos em sua obra é mais próximo de um processo de subjetivação do que uma fixação em uma verdade única.

Palavras-chave: Sylvia Plath; publicações póstumas; censura; autoria; biografia.

The afterlife of Sylvia Plath: work mutilation, censorship of a life

Abstract: By analyzing censorship imposed on Sylvia Plath's posthumous published works, this paper raises the destinations which Sylvia Plath's name and image took after her death. Three publications were investigated: *Ariel*, *Letters Home by Sylvia Plath* and *The Journals of Sylvia Plath*. Through Rose (2013), Malcolm (2012) and Carvalho (2003), this research determines that such interventions aimed to offer an image of the author which was more convenient to those responsible for her estate. It also distinguishes the roles of the public and the critics in receiving those first editions and ascertains the impossibility of capturing Plath into a rigid identity, since the biographical elements used in her works are closer to a subjectivation process than to fixing a unique truth.

Keywords: Sylvia Plath; Posthumous publications; Censorship; Authorship; Biography.

El más allá de Sylvia Plath: mutilación de una obra, censura de una vida

Resumen: En ese artículo se plantean los destinos que corrieron el nombre y la imagen de Sylvia Plath tras su muerte y, para ello, se analiza la censura impuesta en las publicaciones póstumas de su obra. Se utilizaron tres publicaciones: *Ariel*, *Letters home by Sylvia Plath* y *The journals of Sylvia Plath*. De Rose (2013), Malcolm (2012) y Carvalho (2003), se aclara que el objetivo de estas intervenciones era ofrecer una imagen conveniente a los responsables de su patrimonio. Se discriminan los roles del público y la crítica en la recepción de estas primeras ediciones para, finalmente, constatar la imposibilidad de plasmar a Plath en una identidad rígida, ya que el uso de elementos biográficos en su obra está más cerca de un proceso de subjetivación que de una fijación en una sola verdad.

Palabras clave: Sylvia Plath; publicaciones póstumas; censura; autoria; biografía.

Introdução

A temática da biografia pode ser um tanto escorregadia quando diz respeito à vida de mulheres. Ao investigarmos suas trajetórias, é possível perceber a existência de forças que as tensionam por todos os lados, procurando forjar uma forma que seja coerente com as expectativas sociais, sejam elas positivas ou negativas. Entretanto, é comum que a autoria

feminina presente uma resistência a essas tentativas de modelização. Há uma espécie de sementeira biográfica nessas obras, pistas espalhadas aqui e ali que resistem à imposição de verdades sobre um 'eu'. Desse modo, a pesquisa biográfica precisa ser crítica e cuidadosa, pois, muitas vezes, é a partir de detalhes muito pequenos ou daquilo que escapa que podemos ter o vislumbre de um processo que nem sempre é o mesmo daquele vinculado como oficial.

A história de Sylvia Plath (2010; 2014; 2020) segue essa lógica. Apesar de não haver nenhuma obra literária da autora que seja declaradamente autobiográfica, sua vida emerge de modo pouco discreto tanto na sua prosa quanto nos seus poemas. Além disso, Plath produziu uma grande quantidade de escrita íntima (cartas e diários) que vem sendo utilizada para traçar paralelos entre sua vida e obra. Como os escritos literários de Plath são intensamente atravessados pelo vivido, tais paralelos têm auxiliado também na compreensão do processo de criação plathiano.

A maior parte dos escritos de Plath foi publicada postumamente, após a forte midiaticização de seu suicídio levantar diversas polêmicas e produzir um horizonte de expectativas muito singular. A primeira dessas publicações foi *Ariel*, um livro de poemas que rapidamente adquiriu um reconhecimento considerável, o que impulsionou publicações de outras naturezas. Sendo a morte da autora o disparador do interesse do público e, conseqüentemente, da publicação das suas obras, o desafio dos biógrafos têm sido traçar um paralelo não entre sua vida e obra, mas a relação desta com a sua morte (Susan R. van DYNE, 2006). Apesar disso, o percurso biográfico que traço aqui não seguirá esse caminho. Não pretendo focar na morte da autora, tema este já bastante explorado, mas no que estou chamando de sua vida após a morte: os destinos que o nome e a imagem de Plath tomaram após a sua morte. Para tal, recorro aos processos editoriais de algumas de suas obras e problematizo o modo que a escrita plathiana parece dialogar, a partir de um lugar de agência, com a edição e a recepção do seu trabalho.

As publicações póstumas da obra de Plath acontecem dentro de uma grande disputa sobre a verdade por trás da voz da autora. Como as tentativas de conformação da identidade de Plath acabaram se contradizendo, tanto o público quanto a crítica foram impulsionados a uma busca pela suposta verdade que percorreria seus escritos. Esses movimentos foram realizados sempre através de negociações com estereótipos da cultura, o que se caracterizava tanto por julgamentos morais quanto pela busca de um culpado pelo fim trágico da autora.

Muitos são os que afirmam que é preciso deixar de falar sobre a vida de Plath (e/ou da sua morte) e atentar-se exclusivamente para a sua produção literária. Considero que esse posicionamento ignora o quanto a vida de Plath foi utilizada como justificativa para que seu *corpus* literário passasse por uma violenta mutilação. Como demonstrarei, não fosse a atenção voltada para o que ocorria fora dos textos, não teríamos um acesso direto à sua obra, mas apenas a emulações dela. Além do mais, é preciso complexificar o quanto criar uma hierarquia entre os textos e, com isso, desconsiderar a escrita íntima da autora, não é também uma mutilação, visto que esta possui um diálogo direto com sua produção literária, podendo ser considerada a matéria bruta que deu corpo a toda sua obra.

No que se segue, exploro a edição e a recepção do livro de poemas *Ariel* e das publicações das cartas e diários de Plath. Análise os modos como esses escritos foram editados com o objetivo de oferecer uma imagem da autora que respondesse aos desejos e às conveniências dos responsáveis pelo seu espólio. Este estudo consiste em uma sistematização das pesquisas empreendidas por Jacqueline Rose (2013), Janet Malcolm (2012) e Ana Cecília Carvalho (2003). Sua importância se dá pela ausência de tradução do trabalho de Rose, e pelo fato de o livro de Carvalho estar atualmente esgotado, de forma que as informações aqui expostas ainda circulam de modo rarefeito no Brasil.

Ao final, concluo que é impossível chegar a um verdadeiro *self* de Plath através dos seus escritos, independentemente de qual deles seja eleito para tal objetivo. Por meio da concepção de uma escrita em espiral (Ana Cecília CARVALHO, 2003), atesto que o *corpus* textual de Plath não comporta hierarquias, não sendo possível que uma escrita íntima sobreponha um texto literário ou vice-versa, seja em relação ao trabalho estético ou à produção de si.

A vida após a morte

Em 1963, meses antes do seu suicídio, Plath lançou seu primeiro e único romance, *A redoma de vidro*, sob o pseudônimo de Victoria Lucas. O romance conta a história de Esther Greenwood, uma jovem que se encontra encurralada entre o desejo de uma carreira profissional e a pressão para constituir uma família e assumir o lugar de dona de casa. Antes deste livro, Plath havia publicado apenas uma obra de poemas, *The Colossus and other poems*, em 1960.

A morte da autora foi amplamente midiaticizada, principalmente em decorrência da construção dramática da cena do seu suicídio: Plath morreu asfixiada por gás de cozinha enquanto seus dois filhos dormiam. O cenário é carregado pela simbologia da asfixia da vida doméstica que tem sua fronteira mortífera na cozinha. Uma preocupação maternal emoldura o

quadro: a autora vedou a porta do quarto das crianças com um pano molhado para protegê-las até a hora combinada para a chegada da babá. Na cabeceira de cada uma das crianças, Plath deixou um sanduíche e um copo de leite para caso acordassem com fome. Em cima da própria escrivaninha, a autora deixou o manuscrito de um livro de poemas pronto para publicação, *Ariel*.

Outro detalhe que contribuiu para o burburinho midiático, foi o fato de Plath ser casada com um famoso autor inglês, Ted Hughes, de quem ela estava separada na época. Muito rapidamente se espalharam boatos sobre os motivos de tal separação e a relação desta com a morte prematura de Plath. Entre tais boatos, constava um suposto relacionamento abusivo e um caso extraconjugal. Com a circulação dessas informações, a imagem de Plath foi sistematizada como a de uma mãe de dois filhos abandonada pelo marido após anos de dedicação doméstica. Desse modo, formava-se não apenas um horizonte de expectativas bastante singular, mas, também, uma certa ansiedade em relação ao manuscrito deixado na sua escrivaninha.

Com a morte de Plath, a propriedade literária da sua obra foi passada para o seu marido. Nesse período, Hughes começava a sofrer um intenso ataque por causa das polêmicas que ligavam seu nome às motivações do suicídio da autora. Esses ataques eram feitos, principalmente, pelo público de mulheres, coadunando-se com o crescimento do movimento feminista da época. Provavelmente este foi um dos motivos para as decisões editoriais de Hughes, visto que ele foi o responsável por grande parte das publicações póstumas da obra de Plath, assim como pela edição, cortes e modificações delas. As formas como esses trabalhos foram publicados aconteceram de maneiras controversas e o processo editorial foi muitas vezes considerado abusivo. Ao censurar diversos trechos dos originais, os responsáveis pelo espólio literário da autora procuraram emular uma voz e uma imagem de Plath que lhes conviessem. Mas, se a veemência com a qual a escrita de Plath investe em sua própria figura proporciona a ilusão da possibilidade de um desvelamento de uma verdade sobre a autora, a multiplicidade de imagens de si também cria um véu que despista e frustra as tentativas de definição da sua identidade.

Existe uma repetição de situações, temas e personagens que costuram sua escrita como um todo. As mesmas situações de seus diários são trabalhadas em contos e poemas, as temáticas dos contos reaparecem no romance, assim como muitas vezes essas obras compartilham personagens. Apesar dessas repetições, existem variações de um texto para o outro que ocorrem tanto no tom, quanto no estilo e no modo de tratar certos temas. Dessa forma, há uma constante reconfiguração desses elementos.

Muitas das protagonistas de Plath parecem remeter à sua própria pessoa. Colocando em xeque a mentalidade da década de 1950, essas personagens lidam com os estereótipos e os limites sociais impostos às vidas das mulheres. Com frequência, essas personagens confrontam a lógica dicotômica em que só é possível ser uma coisa ou outra. Nesse sentido, comportamentos e desejos ambivalentes podem ser expressos por uma mesma personagem, podendo até mesmo se contradizerem. Um claro exemplo disso está contido na icônica cena da figueira em *A redoma de vidro*:

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto. Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com maridos e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar. Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés" (PLATH, 2014, p. 88-89).

Nesse trecho, observamos a paralisia da protagonista diante da escolha de uma entre tantas possibilidades de destino, e é interessante notar o quanto algumas destas parecem improváveis. O destino de ser uma campeã olímpica de remo, por exemplo, aparece aqui apenas para ilustrar que a fome de Esther se estende por coisas nunca antes consideradas pela personagem. Esther não retoma esta possibilidade em nenhum outro momento, de modo a ser possível concluir que ela nem ao menos saberia remar. Apesar de, durante a narrativa, Esther expressar um repúdio à imagem do "lar feliz com maridos e filhos", este é um dos figos que aparece na árvore dos seus desejos. É a possibilidade de desejar e repudiar um mesmo objeto que caracteriza a multiplicidade plathiana. Ao tornar possível que os opostos coexistam em uma íntima zona de vizinhança, o eu da sua escrita causa uma impressão de multidão.

Alguns críticos compreendem essa característica como uma divisão do *self*, mas, para o que se segue, elejo a categoria de multiplicidade para pensar como o psiquismo da obra plathiana se realiza como um processo de subjetivação que nunca chega a uma forma final. Através da multiplicidade e das referências a experiências pessoais, Plath cria imagens de si que

podem ser entendidas como contraditórias ou ambivalentes. Todavia, estas não são qualidades negativas, pois é pela exposição da impossibilidade de superação da ambivalência que se engendra a sua potência crítica.

Apesar de a multiplicidade poder ser entendida como uma condição comum ao gênero humano, ela ofereceu uma grande resistência às tentativas de capturar Plath em uma representação transparente de si mesma. Qualquer imagem eleita pelos editores ou pela crítica como sendo a verdadeira identidade de Plath tendia a contrastar com as autorrepresentações que a autora apresenta em seus escritos. Tal dificuldade criou uma abertura para contestação, que fez com que o público leitor começasse a se posicionar e tomar parte na produção de uma imagem da autora. O resultado desses fluxos foi a produção de diversas fantasias ou do que se convencionou chamar de “o mito de Sylvia Plath”¹.

Segundo Jacqueline Rose (2013), a fantasia que a cultura fez de Plath é um importante aspecto para analisar as formas como a autoria feminina é silenciada, censurada e histericizada. Para a teórica, é tecnicamente impossível separar a voz de Plath daquelas que procuram falar por ela através do processo editorial, das biografias e da grande quantidade de textos de memórias de seus conhecidos. Nesse aspecto, o caso de Plath ganha especial significância não apenas pela intensidade que sua escrita parece se referir à sua própria pessoa, mas também pelo modo que ela resiste às atividades fantasmáticas do público.

Ariel

Ariel foi o primeiro livro de Plath publicado após a sua morte. A voz neste livro é radicalmente distinta daquela de seus poemas anteriores, que era mais controlada, impessoal e tradicional. Em *Ariel*, o leitor testemunha um processo de dissolução do eu que enuncia o texto. O jogo de ambivalência da escrita de Plath pode ser observado na maneira que ela expressa essa dissolução, já que ela ocorre tanto através da perda de agência no mundo quanto de um percurso de renascimento.

Um poema que sistematiza muito bem essa dinâmica é *Lady Lazarus*. Nele, a mulher que dá voz ao poema se apresenta como alguém que volta à vida após um suicídio. A possibilidade de renascimento é posta como uma habilidade desta mulher que, em contraposição ao Lázaro bíblico, não precisa da ajuda de Jesus para renascer. Se, em um primeiro momento, há um contentamento em relação à habilidade de ressurreição, em uma rápida mudança de tom é dada a impressão de que o eu do poema não é o único responsável pela morte da qual acaba de retornar. A voz se torna agressiva e se direciona para um antagonista: “Dispa o pano / Oh, meu inimigo. / Eu te aterrorizo?” (PLATH, 2010, p. 45). Através de rápidas e constantes mudanças de tom, a agressividade da voz se direciona cada vez mais para o seu inimigo, expressando um desejo de vingança.

Já no fim do poema, há a alusão de que a morte da qual Lady Lazarus retorna se deu através da carbonização:

E aí, Herr Doktor.
E aí, Herr Inimigo.

Sou sua obra-prima,
Sou seu tesouro,
O bebê de ouro puro

Que se funde num grito.
Me viro e carbonizo (PLATH, 2010, p. 49).

Algumas estrofes depois, Plath faz uma referência ao forno nazista ao afirmar que tudo que resta de si é uma “barra de sabão” (PLATH, 2010, p. 49). As conotações políticas são comuns na obra plathiana, com bastante frequência a autora toma os nomes da história como seus interlocutores ou seus antagonistas². No caso de *Lady Lazarus*, estes são: Deus, Lúcifer e o nazismo, que é representado por “Herr Doktor”. Estas três figuras se confundem e são reunidas em um único personagem, que Plath nomeia de “Herr Enemy”. Com isso, há a articulação da noção de que o psiquismo nunca está relegado a uma interioridade privada do sujeito, de modo que as figuras e os acontecimentos históricos e políticos estão sempre imbricados às fantasias íntimas e pessoais.

¹ A expressão *The Plath myth* se popularizou na fortuna crítica da autora a partir do livro *Chapter in a mythology: the poetry of Sylvia Plath*, de Judith Kroll. É possível observar, porém, que o uso dessa expressão frequentemente se refere às fantasias criadas a partir da figura de Sylvia Plath e não à evocação da mitologia antiga presente em sua obra, como Kroll defendia (Isabella Giordano BEZERRA, 2021).

² Outro antagonista frequente na poesia de Plath são os elementos da natureza. A lua, o mar, as árvores são personagens constantes e sempre estabelecem um diálogo ou um confronto com a voz dos poemas.

A morte e a ressurreição de *Lady Lazarus* são expostas como um ato performático. A personagem expressa sua morte como uma forma estética: "Morrer / É uma arte, como tudo o mais. / Nisso sou excepcional." (PLATH, 2010, p. 47). Seu renascimento é apresentado como um grande espetáculo:

Um milhão de filamentos.
A multidão, comendo amendoim,
Se aglomera para ver

Desenfaixarem minhas mãos e pés –
O grande striptease (PLATH, 2010, p. 47).

Existe um movimento pendular em *Lady Lazarus*. Se em um primeiro momento o eu do poema aparenta estar feliz em voltar à vida, logo em seguida sua voz adquire tonalidades de raiva e sede de vingança. Se sua ressurreição é um milagre, este não deixa de afetá-la negativamente. Se todos se aglomeram para ver sua autoexposição artística, seu strip-tease, Lady Lazarus cobra um preço muito alto para todos que compartilham da sua performance:

Retorno em plena luz do sol
Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao mesmo grito
Aflito e brutal:

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

Para olhar minhas cicatrizes, há um preço
Para ouvir meu coração –
Ele bate, afinal (PLATH, 2010, p. 49).

O movimento pendular se expressa tanto no tom quanto nos objetos que, rapidamente, adquirem conotações diversas. Até o suicídio, que em um primeiro momento pode ser entendido como uma decisão do próprio suicida, aqui ganha ares de homicídio. Contudo, esse tipo de contradição parece encontrar um sentido na narrativa exposta, pois é dado a entender que nem toda tentativa de suicídio é de fato desejada.

Para além do primeiro impacto, há algo muito interessante no que diz respeito à comunicação que este poema estabelece tanto com os dados biográficos de Plath quanto com sua vida após a morte. O poema narra sobre uma mulher que se aniquila a cada dez anos: aos dez, vinte e trinta anos, um paralelo com o fato de Plath ter quase morrido por acidente quando tinha dez anos e ter tentado suicídio aos vinte, possuindo trinta anos quando escreveu *Lady Lazarus*.

A morte e o renascimento do poema, narrados como um espetáculo, de alguma forma se assemelham ao suicídio da própria autora, que teve sua morte espetacularizada pela mídia. O forno nazista em que Lady Lazarus morre parece uma referência premonitória do forno de cozinha que a autora utilizou para o seu suicídio. Além disso, o interesse que o público direciona para a sua obra pode ser lido como um renascimento metafórico. No final das contas, Plath de fato volta das cinzas como algo diverso e esse retorno ganha ares de uma vingança devoradora dos seus antagonistas.

Como diversos poemas contidos em *Ariel* aparentam aludir à presença da própria morte de Plath, o público leitor foi mobilizado em um movimento exploratório e investigativo sobre os possíveis motivos do seu suicídio. Além disso, a percepção de um conteúdo autobiográfico também impulsionou um certo tipo de crítica literária que, em nome da psicanálise, patologizava o texto de Plath.

Como a primeira versão da coletânea possuía uma narrativa trágica em que a morte aparece como uma resolução, a crítica psicanalítica supunha um caráter confessional e atestava o suicídio de Plath como um fim inevitável. Um dos principais trabalhos que seguem essa linha é o artigo *The absence at the center: Sylvia Plath and suicide*, de Murray M. Schwartz e Christopher Bollas (1976). Segundo as interpretações de tais críticos, Plath sofria de uma doença interna e incurável, cuja única contextualização era um complexo de Édipo mal resolvido e um eterno luto que ela nutria em relação ao seu pai. Outro artigo influente, *R. D. Laing & the death circuit* (David HOLBROOK, 1968), insiste veementemente no diagnóstico de esquizofrenia.

Apesar de tal tendência, publicações posteriores levaram ao questionamento sobre a fidelidade da versão publicada de *Ariel* ao material original planejado por Plath. Isso ocorreu,

principalmente, pela introdução que Hughes escreveu para a coletânea *Collected Poems*, de 1981. Nela, Hughes admitia que havia feito algumas modificações na versão original de *Ariel*:

O *Ariel*, finalmente publicado em 1965, foi um volume um tanto diferente do que ela havia planejado. O livro reuniu a maior parte da dúzia de poemas, mais ou menos, que ela escrevera em 1963, embora ela própria as considerasse o início de um terceiro livro ao reconhecer a inspiração diferente dessas novas peças. Foram omitidos alguns dos poemas mais pessoalmente agressivos de 1962 e poderiam ter sido omitidos mais um ou dois poemas caso ela mesma já não os houvesse publicado em revistas (de modo que em 1965 eles já fossem amplamente conhecidos) (Ted HUGHES, 1981, p. 15, tradução nossa).³

Em contraposição à crítica psicanalítica, que tendia a culpabilizar Plath, surgiu uma crítica feminista que enxergava a expressão de raiva tanto em *Ariel* quanto em *A redoma de vidro* como uma revolta contra o patriarcado. A justificativa para a modificação da obra original, violando a intenção da própria autora, fez com que essa crítica se voltasse para a análise do que caracterizaria o “pessoalmente agressivos” a que Hughes se referia. Jacqueline Rose (2013) aponta que o fato de os poemas omitidos serem, em grande parte, aqueles em que a agressividade parecia dirigida ao próprio Hughes permitia concluir que todo o processo da edição fora feito a serviço daquilo que era, inequivocamente, o interesse do homem. Dessa maneira, Rose conclui que a voz literária de Plath estava sofrendo um silenciamento por Hughes: “o homem silenciando a mulher, substituindo seus interesses pela voz dela” (ROSE, 2013, p. 71, tradução nossa).⁴

Uma importante figura da crítica feminista que se debruçou sobre a obra de Plath foi Marjorie Perloff. A teórica apontou que a organização do manuscrito original de *Ariel* foi completamente modificada na versão publicada por Hughes. Segundo Perloff, a versão original possuía uma estrutura narrativa bastante diferente daquela edição proposta por Hughes:

Ao montar sua versão de *Ariel*, Hughes eliminou onze dos quarenta e um poemas da lista de Plath, oito deles datados do período de outubro a novembro de 1962. Além disso, ele adicionou nove poemas das últimas seis semanas da vida de Plath em 1963. O resultado é que o volume é inclinado em uma direção muito diferente. O que Hughes chama de uma “cuidadosa ordenação” de Plath tem, eu argumentarei, uma estrutura particular de narrativa: ela começa com o nascimento de Frieda (daí a inclusão do poema anterior “Morning Song”) e passa pelo evidente desespero que Plath vivenciou quando ela soube, em abril de 1962, que Hughes estava tendo um caso com outra mulher; ao período de raiva e misoginia que se seguiram à sua partida em meados de setembro, uma raiva melhor expressa em “Purdah” (um poema não presente em *Ariel 2*); e então a um ritual de morte e um movimento em direção ao renascimento, conforme é narrado no que muitos críticos consideram seus melhores poemas, a sequência da Abelha (Marjorie PERLOFF, 1984, p. 11, tradução nossa).⁵

Perloff demonstra que, na ordem original de *Ariel*, Plath iniciava o livro com a palavra *love* (em *Morning song*) e finalizava com *spring* (em *Wintering*), formando uma moldura de tom mais positivo, indicando um sinal de esperança pelo renascimento. Já a versão publicada por Hughes finalizava com dez poemas sobre a morte: “poemas, de certo modo, escritos para além da fúria, por alguém que não mais culpa os outros por sua condição e se reconcilia com a morte” (PERLOFF, 1984, p. 11, tradução nossa).⁶ Nesse sentido, era quase compreensível a facilidade com que a crítica psicanalítica sustentava a interpretação sintomatológica de *Ariel*, visto que a própria estrutura montada por Hughes implicava a narrativa de uma morte que não era consequência de vivências compartilhadas ou de um entorno que sufocava as possibilidades de vida (tal qual expresso em *A redoma de vidro*), mas o resultado de uma subjetividade problemática por si só.

A crítica psicanalítica, porém, encontrou um obstáculo maior em *A redoma de vidro*, que escapou das intervenções editoriais por já ter havido sido publicado antes da morte da autora. No romance, salpicam críticas a médicos, psiquiatras e psicanalistas, que são muitas

³ No original: The *Ariel* eventually published in 1965 was somewhat different volume from the one she had planned. It incorporated most of dozen or so poems she had gone on to write in 1963, though she herself, recognising the different inspiration of these new pieces, regarded them as the beginning of a third book. It omitted some of the more personally aggressive poems from 1962, and might have omitted one or two more had she not already published them herself in magazines – so that by 1965 they were widely known.

⁴ No original: the man silencing the woman, substituting his interests for her voice.

⁵ No original: In putting together his version of *Ariel*, Hughes has eliminated eleven of the forty-one poems on Plath's own list, eight of them dating from the period October-November 1962. Further, he adds nine poems from the last six weeks of Plath's life in 1963. The result is that the volume is skewed in quite a different direction. What Hughes calls Plath's 'careful sequence' has, I shall argue, a particular narrative structure: it begins with the birth of Frieda (hence the inclusion of the earlier poem 'Morning Song') and moves through the despair Plath evidently experienced when she learned, in April 1962, that Hughes was having an affair with another woman; to the period of rage and misogyny that followed upon his actual desertion in mid-September, a rage best expressed in 'Purdah' (a poem missing from *Ariel 2*); and then to a ritual death and a move toward rebirth, as chronicled in what many critics consider to be her finest poems, the Bee sequence.

⁶ No original: poems, as it were, written from beyond rage, by someone who no longer blames anyone for her condition and reconciles herself to death.

vezes articuladas ao lugar do discurso masculino que pretende enunciar uma verdade sobre a vida afetiva das mulheres. Assim como o inesperado movimento premonitório de *Lady Lazarus*, *A redoma de vidro* parece ironizar o próprio uso da imagem da autora por uma crítica literária que, apesar de se pretender neutra, seguia contaminada por uma ideologia hegemônica de opressão. Mais uma vez, Plath parecia renascer para estabelecer um diálogo com aqueles que pretendiam definir o destino da sua imagem.

Rose (2013) destaca que, apesar de a crítica psicanalítica apresentar uma misoginia que saltava aos olhos, a crítica feminista também não era isenta de percalços. A teórica observa que, sendo a inseparabilidade entre história e subjetividade uma das principais características da obra de Plath, tanto a crítica psicanalítica quanto a feminista tendiam focar em apenas um desses aspectos. Dessa forma, enquanto a crítica feminista se aprofundava em uma perspectiva histórico-social, a psicanalítica lia os escritos da autora deslocados de qualquer contexto. Ao tentar proteger a imagem de Plath, a crítica feminista acabou por não se atentar para a importância do psiquismo na sua obra, tornando-a um puro efeito da injustiça social.

Ambas as interpretações foram possíveis porque a obra plathiana carrega, de fato, todos esses traços. A loucura é sim um tema de bastante incidência, assim como o luto da figura do pai e o trabalho com a monstruosidade feminina. Mas também há a denúncia em relação a uma lógica de funcionamento social em que mulheres são demandadas a se adaptarem a um ideal de normalidade, sendo a loucura uma consequência da insubmissão a essas fronteiras artificiais e a monstruosidade uma expressão estética da resistência a elas.

Apesar do atributo de transversalidade, houve movimentos de filtragens por parte da recepção e da editoração no intuito de eleger e intensificar uma ou outra faceta da escrita de Plath. Como consequência, perdia-se de vista não apenas a dimensão múltipla da voz da autora, mas também a crítica cultural operada por ela, que diz respeito à denúncia sobre o modo como a cultura perpetua determinados processos psíquicos.

Letters Home

Com a chegada de *A redoma de vidro* nos EUA, a mãe de Plath se sentiu compelida a aplicar um corretivo à voz raivosa da jovem protagonista do romance. Além de tentar intervir em uma imagem de Plath que ela desaprovava, Aurelia Plath desejava uma reconciliação com todas as pessoas que a autora caricaturou em seus personagens (MALCOLM, 2012). É possível também afirmar que Aurelia pretendia construir uma imagem mais aceitável de si mesma, visto que o romance desenha uma relação espinhosa entre mãe e filha, que Aurelia Plath prontamente identificou como sendo aquela que compartilhava com sua própria filha.

Como afirma Rose (2013), foi como se a assinatura do nome de Plath (e não mais o pseudônimo Victoria Lucas) removesse o romance do reino da ficção, atribuindo-lhe o estatuto de verdade e tornando-o disponível para julgamentos. O incômodo que esse romance representava fez Aurelia Plath solicitar a permissão de Hughes para publicar *Letters home by Sylvia Plath* (MALCOLM, 2012).

Esse volume de cartas, porém, também passou por uma censura prévia durante o processo de edição. Dessa maneira, tanto Hughes se permitiu cortar algumas menções a ele (ROSE, 2013) quanto Aurelia Plath fez inúmeras interferências na voz de Plath:

Na *Letters home*, por exemplo, nem as formas gramaticais empregadas por Sylvia Plath são poupadas, assim como muitas das suas descrições de pessoas e situações vividas. Tudo isso não tem outro objetivo que estabelecer a “verdadeira” identidade do eu que assina esses textos, assim como a do outro sobre quem esse eu fala (CARVALHO, 2003, p. 78).

Assim como Hughes havia feito em *Ariel*, Aurelia Plath acabou por desmembrar o texto das cartas em uma expectativa de restaurar o que ela considerava uma imagem positiva da filha. O resultado dessa publicação, porém, teve efeito contrário. Era como se algo de Plath restasse fora da moldura ideal que sua mãe tentava criar, um excesso que não se deixava ser contido pela censura da edição. A dicção eufórica nas cartas soava falsa e o fantasma de Aurelia parecia rondar a produção da escrita como um destinatário onipresente que definia a voz adotada pela autora (CARVALHO, 2003). Portanto, o que a publicação de *Letters home* desvelou não foi uma identidade positiva de Plath, mas uma relação difícil entre mãe e filha.

Rose (2013) aponta que, além do conteúdo que ilustrava as dificuldades relacionais entre mãe e filha, o que foi omitido das cartas também dizia respeito à debilidade da saúde de Plath e às suas simpatias políticas (várias cartas com alusões ao comunismo ficaram de fora do compilado). Para a teórica, este é um importante indicativo das representações (do corpo e da psique) que eram excluídas deste material:

Para além do gesto imediato de proteção (visível claramente em relação à doença de Plath), podemos reconhecer aqui aquela conexão familiar entre o político e o físico, assim como a exigência de que ambos, juntos, sejam integrados, coerentes e limpos. [...] Pois a remoção da pior parte do corpo nos relatos que Plath fazia dela mesma desempenhou um papel crucial

na criação da imagem de Plath como alguém cuja miséria simplesmente se alimenta de si mesma [...], assim como a retirada de muitas das alusões políticas das cartas e dos primeiros diários apenas oportunamente, como uma forma de autoexaltação, ao final de sua vida e obra (ROSE, 2013, p. 79, tradução nossa).⁷

As omissões e edições de *Letters home* demonstram não apenas a tentativa de compor uma identidade positiva e coerente, mas também de oferecer um corpo que não fosse atravessado por nenhum mal. Diferentemente de *Ariel* e *A redoma de vidro*, *Letters home* apresentava um retrato da vida íntima de Plath que não havia sido produzido com a intenção de vir a público. Por isso, Malcolm (2012) afirma que o mito de Plath, que havia nascido com a midiáticação da sua morte, foi amplificado e entregue como um objeto que podia ser passado de mão em mão.

Os diários

Em 1982, seis anos após *Letters home*, Hughes publicou o *The journals of Sylvia Plath* que, segundo ele, continham apenas um terço do total dos diários da autora. Os dois cadernos que concerniam aos últimos anos da vida de Plath foram perdidos, o primeiro destruído pelo próprio Hughes e o segundo “desapareceu”, segundo ele (CARVALHO, 2003). Quando os manuscritos foram adquiridos pelo Smith College, Hughes lacrou dois deles, com a exigência que fossem lidos apenas depois de 11 de fevereiro de 2013⁸. Em seu ensaio, *Sylvia Plath and her journals*, Hughes esclarece as motivações para a publicação dos diários:

Um fator decisivo foram algumas confusões evidentes, provocadas na mente de muitos de seus leitores por sua poesia posterior. *Ariel* é como um discurso dramático. Mas a qual personagem e a qual drama ele deve se enquadrar? Os poemas não parecem oferecer evidências definitivas o suficiente. Isso pode não ter sido ruim, afinal, um enigma fértil em hipóteses é um bom enigma. Mas as circunstâncias de sua morte, ao que parecem, multiplicaram cada uma de suas declarações por uma quantidade excepcional e desconhecida. Os resultados, entre seus intérpretes, dificilmente foram confirmados pelo relato que ela fazia de si mesma em cartas à sua mãe ou pelas versões errantes fornecidas por seus biógrafos. Assim, surge a pergunta: como encontramos a saída desse complemento, que agora se tornou quase parte da obra? Ajudaria se tivéssemos mais testemunhos em primeira mão, uma imagem mais assegurada intimamente, de como ela era realmente? Em resposta a isso, esses papéis, que contêm o mais próximo possível de um retrato vivo dela, são oferecidos na esperança de fornecer algum lastro para nossa ideia da realidade por trás dos poemas. Talvez eles façam mais (HUGHES, 1982, p. 86, tradução nossa).⁹

Hughes justifica a publicação dos diários como uma resposta às interpretações errôneas a respeito de Plath e acopla a eles o estatuto de ser o mais próximo de um retrato da autora. Com isso, ele contrapõe a escrita íntima à literária, dando o privilégio da verdade aos diários, afirmando que estes poderiam oferecer, em primeira mão, um testemunho íntimo da realidade sobre quem realmente foi Plath. Hughes enfatiza muitas vezes o caráter de verdade e de realidade que os diários possuíam, no que parece uma tentativa de dar um ponto final à profusão de imagens de Plath. Neste ensaio, Hughes também se refere a um suposto “verdadeiro *self*” que, através de um discurso direto, gravitaria ao redor de fatos absolutos e indiscutíveis. Este termo retoma a crítica psicanalítica, que lia as obras de Plath como uma expressão de um *self* dividido.

Outro detalhe apontado por Rose (2013) é que, nessa justificativa, Hughes apenas cita *Ariel*, ignorando todas as outras produções de Plath, o que refletiria o desprezo pelos outros trabalhos da autora, expresso por Hughes na introdução de *The journals of Sylvia Plath*: “*Ariel* e os poemas posteriores nos dão a voz desse *self*. Eles são a prova de que ele chegou. Todos os

⁷ No original: Beyond the immediate gesture of protection (clearly visible in relation to Plath's illness) we can recognize here that familiar link between the political and the physical, the demand that they should both, together, be integrated, coherent and clean. [...] For that removal of the worst of the body from Plath's own account of herself has played a crucial part in creating the image of Plath as someone whose misery simply feed off itself [...] just as the taking out of many of the political allusions from the letters as well as from the early journals only opportunistically, as a form of self-aggrandisement, at the very end of her life and work.

⁸ Em 1998, porém, o próprio Hughes abriu os lacres e permitiu a divulgação desses diários. Em 2000, houve a publicação dos diários em sua integralidade; esse livro foi editado por Karen V. Kukil sob o título *The unabridged journals of Sylvia Plath* (CARVALHO, 2003).

⁹ No original: A decisive factor has been certain evident confusions, provoked in the minds of many of her readers by her later poetry. *Ariel* is dramatic speech of a kind. But to what persona and to what drama is it to be fitted? The poems don't seem to supply enough evidence of the definitive sort. This might have been no bad thing, if a riddle fertile in hypotheses is a good one. But the circumstances of her death, it seems, multiplied every one of her statements by a wild, unknown quantity. The results, among her interpreters, have hardly been steadied by the account she gave of herself in her letters to her mother, or by the errant versions supplied by her biographers. So the question grows: how do we find our way through this accompaniment, which has now become almost a part of the opus? Would we be helped if we had more first hand testimony, a more intimately assured image, of what she was really like? In answer to this, these papers, which contain the nearest thing to a living portrait of her, are offered in the hope of providing some ballast for our idea of the reality behind the poems. Maybe they will do more.

seus outros escritos, exceto esses diários, são os dejetos de sua gestação”¹⁰ (HUGHES, 1982, p. XIV, tradução nossa).

Assim como *Ariel* e *Letters home*, a publicação dos diários foi mediada por uma edição peculiar. Malcolm (2012) afirma que esta publicação teve uma recepção negativa, já que foi considerada uma versão censurada do que Plath realmente escreveu, criada por Hughes para se proteger. Essa percepção ocorreu principalmente em consequência do prefácio da editora do livro, Frances McCullough:

Como é muito cedo para lançar tal documento (em relação às idades dos sobreviventes de Plath), houve uma preocupação especial com aqueles que devem continuar vivendo suas vidas como personagens deste drama. Vários trechos desagradáveis estão ausentes; Plath tinha uma língua muito afiada e costumava usá-la contra quase todo mundo, até mesmo pessoas de quem ela mais gostava [...] Então, alguns dos comentários mais devastadores estão faltando, sendo marcados por “[omissão]” para diferenciá-los dos cortes comuns, e existem outros cortes, de intimidades, com o efeito de diminuir o erotismo de Plath, que era bastante forte (McCULLOUGH, 1982, p. XII, tradução nossa).¹¹

Atenta ao teor do conteúdo censurado (que no prefácio aparece sob os termos de *nasty bits*, *devastating comments* e *intimacies*), Rose (2013) assevera que o gesto dos editores teve uma conotação moralista, inclusive pela suposição da necessidade que Plath teria de proteção (sexual) de si mesma. Desse modo, apesar da proposta de desvelar um verdadeiro *self* de Plath pelo acesso direto à sua intimidade, a voz da autora foi enviesada por uma edição atravessada por desejos particulares e carregada por um peso psicosssexual e estético.

A escrita em espiral

Uma enorme gama de imagens de Plath foi criada no decorrer de todo o processo das publicações póstumas. Da mulher louca à profeminista, nenhuma dessas imagens foi capaz de encapsular nem a autora nem sua obra. É que a escrita plathiana resiste a esse tipo de redoma e escapa por todos os lados. Plath realiza um trabalho de si mesma em suas obras, mas este é sempre marcado pela multiplicidade: são muitas as Plaths que a autora produz na cartografia do seu *corpus* textual. O que é apresentado, nos seus escritos, é mais próximo de um processo de subjetivação do que de uma fixação em uma única verdade identitária.

É preciso afirmar, finalmente, que na dinâmica de sua escrita, Plath oferece uma versão de si mesma muito mais complexa do que aquelas pretendidas pelos seus editores. Apesar de esta parecer uma conclusão óbvia, visto que provavelmente nenhum ser humano responde a uma identidade tão fechada, a insistência dos editores e da crítica em forjar uma imagem monolítica de Plath acaba emergindo como um sintoma social, em que a dificuldade de lidar com o que Plath representava impulsionou a criação de fantasmas. Além do mais, a tentativa de submeter Plath a isso mostra o quão provocadora foi a entrada da sua obra no mundo.

O modo com o qual as autorrepresentações de Plath se complementam produz um encantamento justamente por a autora tornar possível que as mesmas temáticas e os mesmos objetos sejam mobilizados de modos tão variados e, ainda assim, apresentem uma coerência. Podemos observar o quão comum é encontrar as situações da sua vida sendo narradas de modos completamente diversos em diferentes registros. O estágio em Nova Iorque, que marca o início do seu romance, aparece tanto nas cartas quanto nos diários, nas primeiras como uma experiência rica e frutífera e nos segundos como um período de sofrimento. Nesse sentido, parece simples para um processo de censura destacar um trecho e anular outro. Contudo, de modo inesperado, algo da escrita de Plath sempre transborda, seja por uma dicção estranha ou por um outro escrito que, porventura, tentam categorizar como menor.

Um exemplo interessante de ser examinado acontece com a temática da loucura. Em *A redoma de vidro*, a loucura se confunde com uma redoma que aprisiona e sufoca, sendo caracterizada por um torpor que se aproxima da depressão:

Acontece que eu não estava conduzindo nada, nem a mim mesma. Eu só pulava do meu hotel para o trabalho e para as festas, e das festas para o hotel e então de volta ao trabalho, como um bonde entorpecido. Imagino que eu deveria estar entusiasmada com a maioria das outras garotas, mas eu não conseguia me comover com nada. (Me sentia muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia.) (PLATH, 2014, p. 9).

¹⁰ No original: *Ariel* and the associated later poems give us the voice of that self. They are the proof that it arrived. All her other writing, except these journals, are the waste products of its gestation.

¹¹ No original: Because it is very early - in terms of the ages of Plath's survivors - to release such a document, there has been special concern for those who must live out their lives as characters in this drama. There are quite a few nasty bits missing - Plath had a very sharp tongue and tended to use it on nearly everybody, even people of whom she was inordinately fond [...] So, some of the more devastating comments are missing - these are marked “[omission]” to distinguish them from ordinary cuts - and there are a few others cuts - of intimacies - that gave the effect of diminishing Plath's eroticism, which was quite strong.

No romance, Esther narra seu colapso a partir de imagens grotescas e comentários irônicos direcionados tanto aos outros personagens quanto às suas próprias experiências subjetivas. A recorrência de imagens de morte, cadáveres, tripas etc., vai se amplificando e dando espaço para um acurado trabalho estético da abjeção (BEZERRA, 2021). Ao final do livro, Esther é curada do seu estado tanto pelo acompanhamento de uma psiquiatra quanto pelos eletrochoques mediados por ela. Após uma sessão de eletrochoque, a protagonista afirma: “Todo o calor e o medo haviam sido expurgados. Eu me sentia surpreendentemente em paz. A redoma de vidro pairava, suspensa, alguns centímetros acima da minha cabeça. Eu estava aberta para o ar que soprava ao meu redor” (PLATH, 2014, p. 241).

A temática do enlouquecimento aparece novamente em outros escritos de Plath; dentre estes, gostaria de destacar *Johnny Panic* e *a bíblia dos sonhos*. Este conto compartilha cenas com *A redoma de vidro*, porém possui um tom bastante diverso do romance. Ele é narrado por uma protagonista sem nome, uma secretária-assistente do setor de psiquiatria de um hospital, que trabalha transcrevendo os registros médicos. A protagonista entende que trabalhar no setor psiquiátrico é um grande privilégio, pois nesse local ela tem um acesso direto aos sonhos, que nesse caso são os relatos dos delírios dos pacientes:

Estou estudando para me tornar aquela figura, mais rara, na verdade, que qualquer membro do Instituto de psicanálise: uma especialista em sonhos. Não uma controladora-de-sonhos, nem uma relatora-de-sonhos, nem uma oportunista de sonhos numa busca mesquinha por saúde e satisfação, mas uma incorrupta colecionadora de sonhos pelo que os sonhos são. Uma amante dos sonhos em nome de Johnny Panic, o Criador de todos eles (PLATH, 2020, p. 20).

No conto, os sonhos e os delírios compartilham a mesma natureza e o responsável pelo conteúdo deles é chamado de Johnny Panic, uma espécie de entidade pela qual a protagonista alimenta uma adoração. A despeito do nome “bíblia dos sonhos”, os conteúdos narrados se aproximam mais de pesadelos, sendo sempre marcados pelo medo, muito próximos às imagens criadas por Esther em *A redoma de vidro*. Apesar do conteúdo grotesco, a narradora enxerga uma beleza única em cada um dos sonhos coletados, de modo que estes se tornam objetos de fascínio e obsessão. Os antagonistas da narradora são os médicos psiquiatras que “fazem sua coleta de sonhos por motivos mundanos: saúde e dinheiro, dinheiro e saúde” (PLATH, 2020, p. 31), com o objetivo de “roubar os convertidos de Johnny Panic” (PLATH, 2020, p. 31). A máquina de eletrochoque também aparece aqui, mas não como uma representante da cura, e sim como “o último modelo de Assassina-de-Johnny-Panic” (PLATH, 2020, p. 38). Ao final, a própria protagonista é obrigada a se submeter ao eletrochoque, o que dá a entender que todo seu relato é, também, fruto de um delírio.

Apesar de o romance e o conto compartilharem diversos elementos, suas protagonistas possuem posicionamentos opostos em relação a estes. Os elementos da loucura aparecem como expressão do sofrimento de Esther e como potência estética para a protagonista de *Johnny Panic* e *a bíblia dos sonhos*. Porém, o que torna esse exemplo mais interessante é o fato de a potência estética do delírio também estar presente em *A redoma de vidro*, principalmente no que diz respeito à produção de imagens poéticas que Esther cria a partir da sensação de estar fora de si. Todavia, como o sofrimento é a característica mais explícita, muito facilmente os aspectos positivos do delírio escapam em uma primeira leitura, sendo aprofundados em *Johnny Panic* e *a bíblia dos sonhos*. Por outro lado, os aspectos medonhos das imagens de *A redoma de vidro* também estão presentes no conto, mas como objetos de apreciação. Esse movimento de costura através da diferença na repetição é característica à escrita plathiana. Os mesmos objetos parecem passar sempre por um prisma, que os refrata de maneira diversa.

Como a maior parte dos seus escritos, *A redoma de vidro* e *Johnny Panic* e *a bíblia dos sonhos* são transpassados por experiências biográficas de Plath, que também chegou a trabalhar em um hospital transcrevendo os registros médicos da clínica psiquiátrica (CARL ROLLYSON, 2015, p. 159). Porém, a operação que Plath realiza sobre as suas próprias memórias não é a da captura de um retrato do passado, mas a de alcançar uma significação infinita, tal qual apontado por Silvana Rodrigues Lopes (2019), para quem a evocação do passado biográfico na literatura diz respeito a uma disposição para a perda: “trata-se de atingir um ponto de crise dos ritmos e das visões comuns para sobre eles erguer novos ritmos, novas visões” (LOPES, 2019, p. 23). Nesse sentido, o passado de Plath aparece em suas obras sempre como uma abertura de possibilidades e nunca como um fechamento sobre uma verdade. Os elementos da vida de Plath são retrabalhados, adquirindo conotações contraditórias, mas, ainda assim, se complementando, oferecendo uma imagem mais complexa e dinâmica da autora, diferente da subjetividade problemática ou socialmente estereotipada cultivada pelos editores e pela crítica. Ana Cecília Carvalho (2003) observa o processo de reescrita dos mesmos elementos quando colocamos os contos em paralelo com o romance:

[...] esses textos exibem todo o esforço da autora para rever, recriar, enfim, inscrever a mesma experiência em um número infundável de possibilidades textuais, nas quais se desdobram

distintas vozes e representações do eu - e, como é evidente, do outro a quem se dirige. [...] Se há uma continuidade entre os diários, as cartas para a mãe, os contos e o romance, ela, porém, não percorre uma linha de evolução a partir de um texto que seria "menos literário" para um que seria "mais literário", mesmo porque todos esses textos se reconduzem uns aos outros (CARVALHO, 2003, p. 70).

A teórica propõe que é impossível, na obra de Plath, delimitar uma única linha que vá diretamente do vivido à escritura (literária ou não). A escrita de Plath toca os mesmos pontos em diferentes movimentos, ela segue em frente e retorna, repete e repete até se tornar diferente, de modo a ganhar uma conformação espiralada. Carvalho (2003) define que a escrita em espiral de Plath é evidenciada quando toda a sua produção é colocada em perspectiva, sem hierarquização de textos ou de gêneros. A partir da renúncia da sistematização hierárquica desses escritos, pode-se observar a atividade estética funcionando em todos os registros, o que indica a escrita como um processo estético de formação de si.

Já Rose (2013) aponta que a intersecção entre a vida e a obra de Plath não ocorre a partir de uma verdade autobiográfica, mas, precisamente, através da crítica cultural que acontece nos seus escritos. Segundo a teórica:

O mais impressionante em todas essas instâncias são as formas de repetição, a constante sobreposição dos aspectos mais desconfortáveis da escrita de Plath e seu próprio *status* na cultura, ou entre seu próprio *status* na cultura e os fenômenos culturais sobre os quais ela escreve. Plath é uma fantasia, ela escreve sobre fantasias. Ela é um sintoma, ela escreve sobre o sintoma. Ela antecipa, estranhamente; ela retalia com antecedência (ROSE, 2013, p. 8, tradução nossa).¹²

Como comentado a respeito de *Lady Lazarus* e *A redoma de vidro*, a escrita plathiana parece se antecipar ao fim da existência da própria autora. De alguma forma, sua escrita também sai para um 'fora de si' e entra em confronto com a sua exterioridade, seja esta a censura ou o horizonte de expectativas. É como se a obra de Plath comentasse sobre as formas que a sua imagem assumiu após a sua morte. Frente a criação de fantasias que se deu a partir de estereótipos da cultura (a dona de casa, a louca, a profeminista etc.), pode-se afirmar que a verdade que Plath articula não é sobre quem ela é, mas sobre as existências que ela poderia assumir e aquelas com as quais ela poderia apenas sonhar. A partir desse movimento de abertura, a obra plathiana ganha a potência de ser lida a partir dos mais diversos vieses e, ainda assim, apresentar resistências às possíveis redomas.

Considerações finais

As publicações póstumas de Plath seguiram um rumo frenético e cheio de tensões. Nisso, os responsáveis pelo espólio da autora procuraram emular uma voz que lhes conviesse e, para tal, realizaram uma censura através da mutilação do *corpus* textual de Plath. O público leitor e a crítica também tiveram papel ativo nessa negociação cultural em torno da imagem da autora, o que teve como consequência a formação de uma grande quantidade de fantasias. O que estes não esperavam, era que Plath tivesse um papel tão ativo nessa produção imagética. É como se Plath, em sua obra, retaliasse com antecedência certos destinos que tentaram impor à sua figura. A força com que Plath constitui uma coerência pela contradição é tão grande que ela consegue escorrer pelas brechas da censura.

Apesar da aparente molecularidade desses acontecimentos, o caso de Plath é significativo pelo modo como a resistência da sua escrita traça um diagnóstico social sobre os estereótipos que giram em torno da feminilidade. A insistência em eleger um *self* verdadeiro para Plath atesta o modo que a cultura se esforça em adaptar a multiplicidade a esses estereótipos. Além disso, as constantes intervenções em seus escritos revelam que, longe de ser neutra, a edição é uma atividade carregada de um investimento ético.

A semente biográfica que Plath faz em sua obra não visa uma estrutura de figueira, que se apoie em raízes bem fincadas e um tronco que sustentaria os rumos e ramos de sua vida. O que Plath apresenta, através de seus escritos, é uma lógica rizomática, em que uma flor ou um fruto podem brotar, imprevisivelmente, em qualquer lugar.

Referências

BEZERRA, Isabella Giordano. *Transbordamentos femininos: rituais de subjetivação e abjeção em A redoma de vidro, de Sylvia Plath*. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil.

¹² No original: Most striking across all these instances are the forms of repetition, the constant overlapping of the most discomfiting aspects of Plath's writing and her own status in the culture, or between her own status in the culture and the cultural phenomena of which she writes. Plath is a fantasy, she writes fantasy. She is a symptom, she writes the symptom. She anticipates, uncannily; she retaliates in advance.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

DYNE, Susan R. van. "The Problem of Biography". In: GILL, Jo. *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 3-20.

HOLBROOK, David R. D. "Laing and the Death Circuit". *Encounter*, London, v. 31, n. 2, p. 35-45, august 1968.

HUGHES, Ted. "Introduction". In: PLATH, Sylvia. *The collected poems*. New York: Harper & Row, 1981. p. 13-17.

HUGHES, Ted. "Sylvia Plath and Her Journals". *Grand Street*, New York, v. 1, p. 86-99, 1982.

LOPES, Silvína Rodrigues. *Anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2019.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

McCULLOUGH, Frances. "Editor's note". In: PLATH, Sylvia. *The journals of Sylvia Plath*. New York: Ballantine House, 1982. p. XI-XII.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Campinas: Verus, 2010.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

PLATH, Sylvia. *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

PERLOFF, Marjorie. "The two Ariels: The (re)making of the Sylvia Plath canon". *American Poetry Review*, Filadélfia, v. 13, p. 10-18, nov./dez. 1984.

ROLLYSON, Carl. *Isis americana: A vida e a arte de Sylvia Plath*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

ROSE, Jacqueline. *The haunting of Sylvia Plath*. Londres: Virago, 2013.

SCHWARTZ, Murray M.; BOLLAS, Christopher. "The Absence at the Center: Sylvia Plath and Suicide". *Criticism*, Detroit, v. 18, n. 2, p. 147-172, 1976.

Isabella Giordano Bezerra (isabella.giordano@ufpe.br) é graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2013). Mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE (2021), título obtido como bolsista do CNPq. Atualmente, doutoranda no mesmo Programa, onde pesquisa autoria feminina a partir das teorias feministas e da esquizoanálise.



COMO CITAR ESTE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

BEZERRA, Isabella Giordano. "A vida após a morte de Sylvia Plath: mutilação de uma obra, censura de uma vida". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 31, n. 2, e86619, 2023.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica.

FINANCIAMENTO

Artigo produzido a partir de pesquisa financiada com bolsa do CNPq.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY 4.0 International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 20/03/2022
Reapresentado em 21/07/2022
Aprovado em 18/08/2022
