

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Raíssa Varandas Galvão

**A escrita de si nos diários de Sylvia Plath**

Juiz de Fora

2015

Raíssa Varandas Galvão

**A escrita de si nos diários de Sylvia Plath**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia de Almeida – (Orientadora)

Juiz de Fora

2015

Raíssa Varandas Galvão

**A escrita de si nos diários de Sylvia Plath**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Márcia de Almeida (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Leila Assumpção Harris  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

À minha mãe, Rossana Zampa Varandas, por acreditar em mim até mesmo nos momentos que duvidei da minha força. Pelo amor, pela fé no meu trabalho, pelas xícaras de café, essa dissertação é também conquista sua.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente deixo aqui expresso meu agradecimento formal à CAPES, pelo suporte financeiro aos meus estudos. Agradeço também aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários por receberem de braços abertos essa historiadora apaixonada por literatura.

À minha orientadora, Márcia de Almeida, não apenas por tudo que me acrescentou academicamente, mas pelo seu acolhimento, pela confiança depositada no meu trabalho e, acima de tudo, por despertar em mim o interesse pelo estudo da questão feminina. Trabalhar o feminino me proporcionou não apenas enriquecimento intelectual, contribuiu, também, para que eu enxergasse de modo mais claro minhas próprias experiências.

Ao professor Gilvan Procópio Ribeiro, por ter aceito o convite para compor minha banca de qualificação, contribuindo de modo essencial para a conclusão deste trabalho. Agradeço também por se prontificar a participar da minha banca de defesa, assim como à professora Leila Assumpção Harris por sua disponibilidade.

Um agradecimento especial à minha família. Minha mãe, minha irmã e minha avó, que me incentivaram de todas as formas que podiam, que acreditaram na minha conquista e que hoje, com o encerramento dessa etapa tão importante na minha vida, sei que se alegram como se essa conquista fosse um pouco de cada uma. E, de fato, é. Incluo aqui meus tios e tias, bem como meus primos, pela torcida e pelo amor que me destinam. Tio Newton, obrigada pela leitura e pelos palpites em relação ao meu projeto.

Toda a minha gratidão aos meus queridos amigos, por entenderem minhas reclamações e ansiedades quando o desespero tomava conta de mim, por me arrastarem de casa nos momentos certos para que eu não me afogasse em livros. Um agradecimento especial a Táschia, Júlia e Daniel.

Por fim, agradeço a Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. Mulheres maravilhosas, que preencheram minha alma com suas palavras.

*Meu poema  
é um tumulto:  
a fala  
que nele fala  
outras vozes  
arrasta em alarido.*

*estamos todos nós  
cheios de vozes  
que o mais das vezes  
mal cabem em nossa voz  
(Ferreira Gullar)*

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a análise dos diários pertencentes à fase adulta da poetisa Sylvia Plath, que abrangem o período de 1950 a 1962. Para melhor entender as características que compõem os diários no geral, recorro à Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* e “Diários de garotas francesas no século XIX”. No capítulo inicial, associo as escritas de si ao fortalecimento da noção de indivíduo moderno bem como ao rompimento entre espaço público e privado, noções que foram construídas ao longo da história. A partir desse panorama inicial, no decorrer do trabalho, procuro refletir a respeito da questão feminina, bem como as relações entre gênero e autoria, por meio da escrita íntima deixada pela poetisa. Para tal, recorro principalmente aos textos *Um teto todo seu* e “Profissões para mulheres”, de Virginia Woolf, assim como à obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Busco refletir, ainda, sobre o processo de construção do eu realizado por Plath no espaço de seus diários, uma vez que essa espécie de escrita possibilita aquilo que denominamos “arquivamento de si”. Desse modo, compreendo o texto do diário como um discurso, uma narrativa que, como tal, é dotada de aspectos ficcionais. Trabalho, assim, com as múltiplas identidades vivenciadas por Sylvia Plath, bem como as distintas imagens e interpretações que os demais realizaram dela.

Palavras-chave: Diários; Escrita de si; Feminino; Gênero; Identidade.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the adult stage diaries belonging to the poet Sylvia Plath, covering the period from 1950 to 1962. To better understand the characteristics that make up the overall of these diaries, I turn to Philippe Lejeune, in *The autobiographical pact* and "Diaries of French girls in the nineteenth century." In the opening chapter, I associate her writing of herself to the strengthening of the modern notion of individual as well as the split between public and private space, notions that have been built throughout history. From this initial panorama, in the course of this work, I try to reflect on the women's issue, as well as the relationship between gender and authorship, through the intimate writing left by the poet. To this end, I resort mainly to the texts *A room of One's Own* and "Professions for women", by Virginia Woolf, as well as to the work *The Second Sex*, by Simone de Beauvoir. I seek to reflect also on the construction process of the self carried out by Plath within her diaries, since this kind of writing makes possible what we call "archiving of oneself". Thus, I understand the text of the diary as a discourse, a narrative that, as such, is endowed with fictional aspects. I work then with the multiple identities experienced by Sylvia Plath, and with the different images and interpretations that others made of her.

Keywords: Diaries; Writing of oneself; Feminine; Gender; Identity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: O CONCEITO DE INDIVÍDUO E O DIÁRIO PRIVADO .....	16
CAPÍTULO II: A CONDIÇÃO FEMININA EXPRESSA ATRAVÉS DA ESCRITA DE SYLVIA PLATH.....	41
CAPÍTULO III: SYLVIA PLATH E A “CONSTRUÇÃO DO EU” NO ESPAÇO DA ESCRITA DE SEUS DIÁRIOS.....	71
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação se baseia nos diários da fase adulta da poetisa Sylvia Plath, compreendidos no período de 1950 a 1962, e pretende abordar, de um modo geral, o diário como um gênero confessional no qual a escrita de si se revela como uma ferramenta de construção e afirmação de identidade. Sylvia Plath foi uma escritora estadunidense, nascida em Boston no ano de 1932, cuja obra apresenta como destaque o livro de poemas *Ariel*, publicado postumamente, e o romance *A redoma de vidro*. Com uma vida marcada pela luta contra a depressão, passando por uma internação em uma clínica psiquiátrica e por tratamentos de eletrochoque após a primeira tentativa de suicídio, Plath se mata em 1963, aos trinta anos, deixando o manuscrito de *Ariel*, com aqueles que seriam considerados seus melhores poemas. A morte trágica da autora, assim como a sua eleição póstuma a ícone feminista, vítima da opressão da sociedade machista na qual vivia e da infidelidade do marido, chamaram a atenção do público para a biografia de Plath, criando uma busca por seus escritos pessoais. A publicação dos diários da autora, bem como das correspondências entre essa e a mãe, em *Letters Home*, surgiram como resposta ao apelo que essa curiosidade gerara no meio editorial.

Pesquisar diários apresenta-se como um tema rico, que possibilita tanto um mergulho na história privada, quanto discussões a respeito de sua classificação como “prática ordinária” ou como gênero literário. É em função de sua riqueza de aspectos e dos pontos de vista que nos apresenta, seja como um documento histórico, seja enquanto texto no qual a escrita de si se manifesta, que o diário se mostra tão interessante e levanta tantas questões. De acordo com Françoise Simonet-Tenant, em *Le journal intime* (TENANT apud CHARLON, 2010), o diário se estabelece em uma fronteira móvel e porosa entre o literário e a escrita ordinária, dificultando qualquer tentativa de definição. Demonstra, assim, a complexidade existente naquilo que é tido pelo senso comum como mero hobby. Diante dessa complexidade, o autor Philippe Lejeune, no livro *O Pacto autobiográfico*, adverte que, para se estudar os diários íntimos, é preciso, inicialmente, aprender a lê-los e a discuti-los, estabelecendo uma metodologia própria. Para o autor, o diário não possibilita uma leitura rápida, devendo, ao contrário, ser lido e relido intensamente, para que se possa decifrar o máximo da intimidade e das alusões que o cercam. Diz o especialista:

Um diário é uma câmara escura na qual se chega vindo de um exterior muito iluminado. É totalmente escura, não se vê absolutamente nada, mas se ficamos dentro dela uma meia hora, aos poucos, contornos e silhuetas vão saindo da sombra, podemos adivinhar os objetos (LEJEUNE, 2008, p.299).

É certo que o entendimento do diário pelo leitor jamais será o mesmo daquele do diarista, mas a leitura paciente nos torna mais próximos desse último. Ler um diário íntimo é aprender a lidar com as repetições, tendência que marca a escrita do gênero, e com as inúmeras lacunas que ele apresenta. É preciso, também, atenção ao contexto no qual o diário é produzido, às condições, época e local em que foi escrito. Da mesma forma, nota-se que o próprio suporte utilizado para a escrita torna-se material importante para a análise, bem como o seu ritmo, aspectos que serão melhor abordados no primeiro capítulo.

Atualmente vivemos um momento de expansão das escritas de si, e o aumento das publicações é proporcional a uma constante procura dessas por parte do leitor. A historiadora Angela de Castro Gomes, no livro *Escrita de si, escrita da história*, classifica o fenômeno como um *boom* de publicações de caráter biográfico e autobiográfico, que abrangeria também variações como os diários e as correspondências. Tais publicações não se limitariam mais apenas aos personagens ilustres, uma vez que o olhar para o indivíduo comum passa a ser incentivado, seja na história, seja na literatura. A isso podemos associar a fala de Lejeune em sua entrevista concedida à Jovita Maria Gerheim Noronha:

Precisei de tempo e de um grande esforço pessoal para compreender que as autobiografias de escritores eram apenas uma pequena província de um país imenso, que o direito de escrever sobre si pertencia a todos e que essa prática tinha suas leis próprias, sem relação com as leis da literatura. Foi então que me democratizei (LEJEUNE, 2009, p.24).

A historiadora Angela de Castro Gomes chama também a atenção para o fato de os próprios romances se apossarem cada vez mais das ferramentas da escrita de si, confundindo e atenuando as fronteiras entre realidade e ficção, que no fundo sempre se trataram de uma ilusão. Se Barthes declara a morte do autor (BARTHES, 2004), mais tarde o sujeito volta à cena por suas próprias mãos, no livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (BARTHES, 2003), em um retorno que se realizaria sob novo signo, no qual o sujeito se daria não mais como uma ilusão, mas como uma ficção, na medida em que “um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade” (FIGUEIREDO, 2013, p.23). Assim, o sujeito retornaria através do que Barthes nomeou o “prazer do texto”.

A partir desse novo contexto, o diário adquire visibilidade e se apresenta como um interessante tema para os estudos literários, assim como ganha espaço enquanto fonte nas pesquisas históricas, ao colocar-se como material no qual é possível olhar a sociedade a partir do âmbito do privado. Contudo, embora as escritas de si tenham ganhado destaque no campo

editorial e acadêmico, acredito que ainda são escassos os estudos que se dedicam a uma reflexão maior acerca da prática do diário e, quando esses existem, concentram-se majoritariamente na França. Lejeune nomeia o diário como uma “escrita invisível”, definição que representa bem o pouco interesse existente pelo estudo dos diários enquanto prática e suporte, de modo que a escrita íntima se mantém muitas vezes na obscuridade.

Assim, a temática da dissertação aqui desenvolvida se mostra comprometida com a necessidade de investimento nas pesquisas que possibilitem entender tanto o citado aumento de interesse do público pelas escritas de si, quanto aquilo que elas podem nos acrescentar, seja literariamente, seja como ato a partir do qual se apreende a vida. Procuo, assim, acrescentar uma pequena contribuição para o estudo desse material que, se bem aproveitado, pode trazer questões enriquecedoras para o campo da literatura e das ciências humanas em geral.

Além disso, trabalhar com a escrita de diários é sair do considerado cânone literário e combater o consenso de que as escritas de si fazem parte de uma literatura tida como inferior. Philippe Lejeune menciona o desprezo que o senso comum destina ao diário: “Sem ter lido nenhum deles, as pessoas estão convencidas de que sabem como eles são: uma atividade de lazer como bordar ou tocar piano. Humilde, sentimental e tedioso” (LEJEUNE, 1997, p.104). Porém, com o grande interesse que as escritas de si têm despertado, essas convenções, mais do que nunca, devem ser questionadas e discutidas através de pesquisas e estudos. É esse preconceito que pretendo questionar a partir do trabalho que aqui se elabora.

Tendo em vista uma melhor organização do texto, busquei dividir a dissertação em três capítulos principais, aos quais se somam a presente introdução e uma conclusão. No primeiro capítulo, intitulado “O Conceito de indivíduo e o diário privado”, busco uma análise mais geral, que servirá como pano de fundo para entendermos os diários de Plath. Nele será discutido o processo histórico do surgimento da noção de indivíduo, assim como o contexto em que, paulatinamente, se deu a separação entre os âmbitos público e privado. Explico que as manifestações das escritas de si, entre as quais encontramos o diário, estão intimamente associadas ao progressivo fortalecimento do indivíduo e da ideia de intimidade, dois conceitos que devem ser vistos não como valores inerentes ao homem, mas como invenções históricas que ganham contornos ao longo dos séculos, entre as continuidades e discontinuidades que são características do passar do tempo. À medida que o indivíduo, e com ele o seu íntimo, se desenvolve, o sujeito se vê tentado a expressar aquilo que se passa em seu mundo interior e em construir uma identidade própria, que o distinga perante a multidão, de forma que, embora narrar a própria vida seja um ato há muito praticado, é com a emergência do individualismo moderno que esse ganha os significados atuais. Segundo Gomes:

As sociedades modernas, nessa acepção, são individualistas porque se consagram tendo por base um contrato político-social que reconhece todos os indivíduos como livres e iguais, postulando sua autonomia e abrindo campo para um novo tipo de interesse sobre esse 'eu moderno'. Uma ideia que confere à vida individual uma importância até então desconhecida, tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros (GOMES, 2004, p.12).

Assim, a escrita do diário íntimo pode ser entendida como uma prática burguesa, expressão de uma modernidade que passa a reconhecer o valor das emoções privadas do sujeito. Para abordar esse aspecto do primeiro capítulo, recorro principalmente à coleção *História da vida privada*, composta por cinco volumes, divididos por períodos temporais, que vão da Antiguidade aos nossos dias. A coleção, organizada pelos historiadores franceses Philippe Ariès e Georges Duby, traz um considerável número de páginas dedicado à relação entre a escrita de si e os conceitos de indivíduo e de privado. Busco o auxílio, ainda, de outros importantes historiadores, como Jacob Burckhardt, em *A Cultura do Renascimento na Itália*, livro no qual o autor dedica grande parte para tratar o desenvolvimento da individualidade no homem renascentista; Johan Huizinga, em *O Outono da Idade Média*; Jean Delumeau, em *A Civilização do Renascimento* e Peter Burke, no livro *O Renascimento*, considerando que os três últimos autores buscam um revisionismo das ideias apresentadas por Burckhardt.

Também no primeiro capítulo, em um segundo momento, procuro abordar a entrada da intimidade nos diários, partindo da ideia de Lejeune de que, inicialmente, o diário não se destinava à expressão íntima, mas sim a uma escrita objetiva e factual que o coloca na linhagem dos Livros de Razão, diários de bordo e livros de conta, sendo muitas vezes compartilhado com outrem. Para tal, recorro ao já citado autor, Philippe Lejeune, no artigo intitulado “Diário de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário” e ao artigo de Jovita Maria Gerheim Noronha, “A terceira geração do diarismo: os blogs”. Esclarecida a inserção do íntimo na prática do diário, segue-se o último tópico do capítulo em questão, no qual procuro discutir o que se pode entender como um “diário íntimo”, ainda que tentando fugir ao engessamento que normalmente se segue às tentativas de definição. Para tal, me baseio principalmente na quarta parte do livro de Lejeune, *O Pacto autobiográfico*, na qual o autor foca em seus estudos a respeito dos diários e blogs e no artigo “Verdades de autobiografias e diários íntimos”, de Contardo Calligaris. Nessa última parte, tento inserir, gradativamente, os diários de Plath, comparando a forma como esses se apresentam com o modelo geral de diário íntimo analisado pelos textos teóricos em questão. Dessa forma, ao longo do primeiro capítulo, procuro estabelecer um panorama geral sobre a relação entre o indivíduo e as escritas de si, assim como o processo pelo qual a

intimidade do sujeito adentrou no diário, seguida de uma tentativa de caracterização do diário íntimo, com o intuito de construir uma base de compreensão para a análise mais focada dos diários de Sylvia Plath que seguirá no decorrer dos demais capítulos. Embora os diários da poetisa apareçam relativamente pouco no capítulo inicial, visto serem objeto central do tema proposto, acredito que um panorama mais amplo do contexto em que eles se inscrevem seja essencial, e que a gradativa introdução dos diários de Plath na seção final do primeiro capítulo se apresenta como uma preparação para o desenvolvimento da dissertação ao longo dos demais capítulos.

O segundo capítulo elaborado para essa dissertação procura analisar os diários de Sylvia Plath pelo viés da questão feminina, discutindo como essa é expressa através da escrita íntima da poetisa, bem como o papel que a condição de mulher exerceu na constituição de sua identidade. Para isso, conto com o auxílio de textos que abordam a questão da autoria feminina, tais como *Um teto todo seu* e “Profissões para mulheres”, de Virginia Woolf, bem como o livro *Mulheres ao espelho*, de Eurídice Figueiredo. Recorro, também, à obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, como ferramenta de análise para o contexto social vivenciado pela poetisa e as implicações que a cultura patriarcal na qual fora criada geraram em sua vida. Já como forma de entender o processo historiográfico dos estudos de gênero e da crítica feminista, utilizo como base os textos “A Crítica feminista no território selvagem”, de Elaine Showalter e “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, de Joan Scott.

Após sua morte, Sylvia Plath tornou-se um símbolo da luta feminista, ainda que a mesma nunca tenha se declarado pertencente ao movimento. Seja essa eleição exagerada ou não, os escritos de Plath são uma importante fonte para refletirmos sobre o significado de ser mulher em sua época, permitindo traçar paralelos com a nossa própria sociedade. A poetisa, em seu diário, levanta inúmeros questionamentos sobre sua condição enquanto mulher e expõe, muitas vezes, as contradições entre aquilo que desejava para si, enquanto ser que busca fazer-se autônomo, e aquilo que lhe era exigido socialmente. A escrita de si, sobretudo o diário, possui como uma de suas características a capacidade de atuar como ferramenta de catarse para quem escreve, desempenhando muitas vezes o papel de um confessor ou um amigo a quem se conta um segredo. A possibilidade de desnudamento interior apresentada pela folha em branco ressalta o aspecto “redentor” da escrita, cuja expressão das angústias do diarista pelas palavras se transforma em remédio e proteção. Sylvia Plath encontra nos seus diários uma forma de aliviar seus conflitos, incluindo aqueles associados ao papel da mulher na sociedade, bem como aqueles que envolvem a relação entre o fazer literário e as questões de gênero. Tal possibilidade está relacionada à auto-hospitalidade proporcionada pelas

páginas do diário. Lejeune defende que o papel é, para o diarista, uma espécie de lar que possibilita ao sujeito uma maior liberdade de expressão na medida em que as folhas do diário tornam-se um universo particular. Para o autor, o eu encontraria, no papel, hospitalidade e abrigo através da sua escrita, criando suas próprias regras na medida em que se vê em um “local” privado, livre das pressões sociais do mundo exterior. Como forma de aprofundar a investigação, recorro a Derrida, que no livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, procura refletir a respeito do conceito de “hospitalidade”. Acredito, assim, que é possível encontrar nos diários de Sylvia Plath uma tentativa da autora de, através da escrita, acolher a si mesma, encontrando uma forma de, segundo ela própria, manter-se inteira (PLATH, 2004, p.103).

No terceiro e último capítulo, intitulado “Sylvia Plath e a construção do eu no espaço da escrita de seus diários”, abordo o diário como uma forma de “arquivamento de si”, partindo do artigo de Philippe Artières, “Arquivar a própria vida”. As escritas de si e, no caso específico desse estudo, os diários, ainda que apresentem pretensões de verdade, são uma forma de construção narrativa, um discurso que, como tal, está sujeito a interpretações e relativizações de sua suposta veracidade. Assim, apresento a escrita do diário como uma ferramenta de construção do eu a qual o diarista manipula, em sua maioria como um ato inconsciente, através de seleções, rasuras e omissões de algumas passagens, de maneira a formar uma determinada imagem de si mesmo. Narrar a própria vida é, portanto, “criar um eu” que, ainda que baseado em dados supostamente reais, apresentará sempre a qualidade fictícia. Procuro, dessa forma, refletir sobre como Sylvia Plath recorre à escrita de seus diários enquanto um modo de arquivar a si mesma e constituir uma autoimagem.

Discuto, também, como surgiram distintas versões da poetisa à revelia dessa, principalmente a partir de sua morte, seja através das construções criadas pelos seus familiares, seja pela forma como o público e a crítica elegeram a poetisa como ícone, interessando-se mais em decifrar a vida da escritora do que em admirarem sua criação poética enquanto tal. A respeito do assunto, recorro ao livro de Ana Cecilia Carvalho, *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, e à interessante tese de Marcio Markendorf, “A invenção da fama em Sylvia Plath”, que trata da transformação da poetisa em um mito a partir de sua morte e das muitas interpretações que surgiram de sua vida. Faço uso até mesmo do prefácio escrito por Frieda Hughes, filha de Plath, para a obra *Ariel*, que demonstra como algumas alterações no manuscrito original do livro deixado pela poetisa tornaram-se significativas em relação a forma como a mesma passou a ser vista pelo público.

Para que os pontos até aqui apresentados possam ser tratados adequadamente, abordo também a questão da fragmentação e da multiplicidade do indivíduo, na medida em que o sujeito não é composto por uma unidade sólida e harmônica, e sim por diversos aspectos que se relacionam, ainda que através de confrontos e contradições. Angela de Castro Gomes define o indivíduo moderno como “simultaneamente uno e múltiplo” (GOMES, 2004, p.13), rebatendo a tentativa usual de se enquadrar a identidade do sujeito em um modelo coerente e linear, quando essa identidade, na verdade, se afirma através de suas inconstâncias e inúmeras facetas. A incoerência é um direito do indivíduo que, enquanto tal, encontra-se em um permanente processo de formação de seu eu, sempre complexo, fracionado, múltiplo e capaz de alterar sua trajetória. Para isso, encontro base nos artigos “A ilusão biográfica”, de Pierre Bourdieu, e “Usos da biografia”, de Giovanni Levi, que questionam a noção do sujeito enquanto ser dotado de uma identidade linear e coerente. No discurso de “produção de si” apresentado por Plath, busco, portanto, entendê-la em sua multiplicidade e não na procura de uma identidade lógica.

## CAPÍTULO I: O CONCEITO DE INDIVÍDUO E O DIÁRIO PRIVADO

No trabalho aqui desenvolvido, parte-se da ideia de uma intrínseca relação entre as escritas de si e o surgimento do conceito de indivíduo moderno. Devemos ter em mente que a ideia de intimidade e a noção do homem enquanto indivíduo não são conceitos inerentes a nós, mas sim uma criação histórica iniciada por um lento processo de valorização do homem, que começa a gestar-se no decorrer da Idade Média e prossegue durante todo o despontar da Modernidade, encontrando seu auge nos séculos XVIII e, principalmente, XIX. O fortalecimento do eu, os espaços íntimos que pouco a pouco se proliferam, incentivam cada vez mais o homem à introspecção e ao mergulho na vida interior, culminando em uma época de intenso deciframento de si e em um fortalecimento da prática de verter no papel as reflexões geradas a partir desse processo. Essas práticas demonstram a necessidade cada vez maior do indivíduo de afirmar sua identidade e demonstrar seu valor distintivo perante a sociedade. Dessa forma, embora o ato de escrever sobre si seja praticado há muito, ganhará os contornos que conhecemos hoje apenas com a emergência do individualismo moderno, sendo essa uma importante chave para a compreensão dessa forma de expressão cultural. Nas palavras da historiadora Angela de Castro Gomes:

A ideia de indivíduo moderno que aqui se deseja fixar vincula-se à longa transformação das sociedades ocidentais chamadas tradicionais por oposição às modernas. Um processo de mudança social pelo qual uma lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepor ao indivíduo, que se torna “moderno” justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo todo (GOMES, 2004, p.11).

De acordo com a historiografia tradicional e, mais especificamente, com o historiador da arte e da cultura Jacob Burckhardt, foi com o Renascimento que o indivíduo despontou e se desenvolveu, uma vez que na Idade Média os homens se identificavam apenas enquanto coletivo, não havendo uma consciência do mundo e nem do próprio homem: “o homem reconhecia-se a si próprio apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo” (BURCKHARDT, 1991, p.111). A partir do Renascimento, segundo o historiador, ergue-se o véu no qual as consciências estavam envoltas e o mundo passa a ser contemplado objetivamente, assim como o homem passa a reconhecer-se enquanto indivíduo espiritual. Para Burckhardt, no período há um aumento no número de indivíduos por ele considerados plenamente desenvolvidos, originando a noção de glória moderna, que se distinguiria da ideia de honra medieval restrita ao interior da cavalaria,

e se aproximaria do conceito de glória presente na Antiguidade, assim como as noções de escárnio e sarcasmo moderno. O igualmente historiador Huizinga, no entanto, rebate a afirmação de Burckhardt de que a glória individual seria atributo dos homens do Renascimento, destoando da forma coletiva de honra medieval, e defende que a sede de honra e glória dos homens renascentistas em pouco se diferenciava da ambição cavaleiresca medieval. Próximo a essa ideia, Georges Duby, no segundo volume da coleção *História da vida privada*, demonstra o forte incentivo à autossuperação gerado pela literatura cavaleiresca que, através do exemplo do cavaleiro, convidava o leitor a provar-se sozinho pela busca da glória.

Devemos, então, abandonar a tese de Burckhardt de que o indivíduo liberta-se apenas com o Renascimento, pois, embora tal processo tenha ganhado força no período, ele já apresentava indícios na era medieval. Assim, as ideias defendidas por Burckhardt, seja em relação ao desenvolvimento do indivíduo, seja em relação ao Renascimento ou à própria Idade Média, foram fortemente questionadas e revistas por outros historiadores. Huizinga, já em 1919, criticava Burckhardt no que diz respeito ao tratamento dado ao Renascimento em detrimento da Idade Média. Para ele, o historiador suíço exagerou a distância entre os dois períodos, dando demasiada ênfase na distinção entre esses, privilegiando uma noção de ruptura, ao invés de centrar-se nas continuidades. Na mesma linha de pensamento, Jean Delumeau viria defender, alguns anos depois, que deveríamos abandonar a ideia de um corte brusco entre as duas épocas, afirmando que os termos Idade Média e Renascimento são inexatos, e Peter Burke, também historiador, analisaria os contrastes exagerados que Burckhardt estabeleceu entre tais períodos, ao ignorar as inovações produzidas na Idade Média e as continuidades entre as épocas. De acordo com Burke, Burckhardt erra ao acreditar fielmente na autoimagem que os intelectuais e artistas do Renascimento criaram para si mesmos, uma autoimagem que, embora reveladora, também apresentava-se deturpada, pois: “como outros filhos que se rebelam contra a geração dos pais, estes homens deviam mais do que julgavam à ‘Idade Média’ que tão frequentemente denunciavam” (BURKE, 2008, p.12). Afirma, ainda, que os historiadores, em especial os medievalistas, percebem nos homens renascentistas mais características medievais do que se julgava, indo contra a ideia de cortes, rupturas e fortes contrastes. Burke finaliza seu livro, intitulado *O Renascimento*, questionando a defesa de Burckhardt em relação do desenvolvimento do indivíduo e a afirmação do eu, assegurando que esses conceitos se desenvolveram e difundiram-se, de forma sutil, por um período muito mais longo do que o Renascimento.

Assim, ao contrário do que defendia Burckhardt, ao enxergar o desenvolvimento do indivíduo e a afirmação do eu como uma conquista exclusiva do Renascimento, devemos ter em mente que as noções de individualidade fazem parte de um longo processo que já estaria em gestação na própria Idade Média, por ele subjugada, e que continuaria através dos séculos.

Em *História da vida privada*, Georges Duby nos descreve a sociedade feudal comparando-a a grumos extremamente compactos, dos quais qualquer indivíduo que tentasse se libertar, a fim de encerrar-se em sua própria clausura, seria logo tido como objeto de suspeita e enquadrado na categoria de “estranho”, uma vez que:

Quem se retirava a distância, com efeito, se não era deliberadamente para fazer o mal, estava destinado, a despeito de si mesmo, a fazê-lo inevitavelmente, por seu próprio isolamento que o tornava mais vulnerável aos ataques do Inimigo. Só se expunham desse modo os desencaminhados, os possuídos, os loucos: segundo a opinião comum, um dos sintomas da loucura era vaguear sozinho (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 529, v.2).

A busca pela individualidade era encarada com desconfiança ou, no melhor dos casos, como excentricidade, uma vez que a consciência de si apresentava-se como um perigo ao abrir espaço para questionamentos em relação à ordem. Contudo, embora os homens da época estivessem de tal forma englobados, pouco a pouco é possível percebermos um aumento de evidências da conquista da autonomia pessoal, marcas que, segundo Duby, se multiplicam ao longo do século XII e expressam uma “valorização progressiva da pessoa” (ARIÈS; DUBY, 2009, p.532, v.2). Sinais dessa valorização seriam encontrados, de acordo com o autor, no florescimento da autobiografia, nas pinturas da época e, mais tarde, de modo ainda mais intenso, nas obras renascentistas, tal como já havia observado Burckhardt. As pinturas afastam-se cada vez mais das abstrações e generalizações para dar a cada personagem retratado uma expressão pessoal, revelando a gradativa liberação do indivíduo do quadro social e religioso no qual havia sido imobilizado, até culminar no retrato e, indo ainda mais além, na invenção do autorretrato, que se esboça como um verdadeiro “romance de si”.

Tais avanços da liberação do indivíduo, no entanto, ainda não são vistos de modo totalmente claro, exceto quando relacionados à cavalaria ou à instituição monástica. A sociedade cortês, imersa na literatura cavalheiresca, interessava-se cada vez mais pela busca da glória. Ao mesmo tempo, a sociedade monástica, por meio das novas maneiras de se encarar a religião (que mais tarde culminariam na Reforma e na Contrarreforma), demonstrava uma crescente valorização da experiência religiosa pessoal, estimulando a introspecção, a exploração da própria consciência e a análise da intimidade da alma. Embora a interiorização das práticas cristãs tenha sido um processo lento, aos poucos o recolhimento em

si mesmo, com fins espirituais, passa a ser visto como modo de ascensão, um retiro no íntimo da alma que possibilita a autoelevação. O cuidado com a alma deixa, paulatinamente, de depender apenas das participações dos ritos comunitários, associando-se também àquilo que se passa no interior do ser e em uma busca mais íntima de Deus, na qual a necessidade de mediação por parte da autoridade religiosa torna-se cada vez mais desnecessária e questionável.

A partir disso, surgem indivíduos que se preocupam, cada vez mais, em escrever suas impressões, gerando arquivos que de certo modo conservam sua voz e o contexto no qual viviam. De acordo com Philippe Braunstein,

A escrita privada ou sobre o privado introduz incontestavelmente, quando os testemunhos se multiplicam, uma profunda mutação na atitude dos indivíduos em relação aos grupos familiares e sociais aos quais pertencem: uma preocupação de transmitir, no mínimo de descrever fenômenos vividos, sobre os quais as gerações precedentes se calavam (BRAUNSTEIN, 2009, p.553, v.2).

A escrita e a leitura silenciosa, que gradativamente ganham espaço, favorecem o encontro de si mesmo e a afirmação da identidade, ao possibilitar um breve momento de libertação das obrigações públicas e familiares. Autores cada vez mais tentados a expressarem sua voz contribuem para uma paulatina libertação do relato de si que, lentamente, transfere o foco do homem socializado para o indivíduo enquanto tal. Segundo Braunstein:

O jogo do “eu” com o “si mesmo” revolucionado é oriundo seja do modelo agostiniano da confissão, seja da preocupação de anotar no dia-a-dia aquilo que um bom administrador deve conservar no espírito para si mesmo e para os seus, seja do registro dos fatos memoráveis no mundo e ao alcance de si (BRAUNSTEIN, 2009, p.559, v.2).

Entre as formas de escrita privada presentes na época, o autor destaca as confissões, que favoreciam a disposição do indivíduo no papel de protagonista e possibilitava ao autor uma reorganização do eu por meio da escrita e do exame de consciência, bem como os comentários, que privilegiavam uma reconstituição cronológica dos acontecimentos julgados merecedores de serem salvos do esquecimento, buscando retomar o fio dos dias passados através de uma aparente objetividade.

Desse modo, quer seja pelos traços pintados, quer seja pelas revelações na escrita das confissões e dos comentários, o indivíduo, do final da Idade Média em diante, começa a se mostrar de modo mais relevante, ousando exaltar o que há de singular no ser humano. Devemos encarar tais conquistas, porém, como um processo lento que, no decorrer dos anos, enfrentou retrocessos e avanços, rupturas e continuidades. Pequenas mudanças revelam, em longo prazo, uma nova atitude na relação do homem com seu próprio corpo e o do outro.

Cada vez mais busca-se criar ao redor de si um espaço privado e preservado, a fim de afastar-se dos demais corpos, proteger-se do contato e olhar do outro e ao mesmo tempo respeitar o espaço íntimo alheio. Uma nova forma de pudor torna obrigatório esconder certos atos e partes do corpo daquele que passa a ser tido como “o de fora”.

Ao estudar o fortalecimento das fronteiras entre os domínios público e privado e o crescimento da noção de individualidade já na era Moderna, Philippe Ariès destaca três fatores que teriam contribuído para tal desenvolvimento: o novo papel do Estado, que a partir do século XV começou a interferir cada vez mais no espaço social, incentivando o indivíduo a defender e ampliar o seu papel social, bem como o da comunidade da qual fazia parte; em segundo lugar, as reformas religiosas que, como já mencionado, exigiam do fiel uma devoção cada vez mais íntima; e, por fim, a difusão da alfabetização que impulsionou a prática da leitura silenciosa, atividade essa que favorecia a reflexão solitária e a formação de uma percepção própria do mundo. A leitura privada faz do livro um companheiro que é capaz de alcançar o interior do ser, permitindo-lhe uma forma inédita de intimidade: “Ler em silêncio, para si mesmo, basta para criar uma área de intimidade que separa o leitor do mundo exterior; portanto, mesmo no meio da cidade, na presença de outrem, ele pode ficar sozinho com seu livro e seus pensamentos” (ARIÈS; DUBY, 2009, p.144, v.3).

A difusão da escrita, unida às novas formas de religião e devoção interior, estimulavam a busca do “exame de consciência sob a forma católica da confissão ou a puritana do diário íntimo” (ARIÈS; DUBY, 2009, p.13, v.3). O homem sente uma vontade crescente de estar consigo mesmo e se conhecer melhor, muitos começam a procurar na escrita um método para isso. São textos que em sua maioria não têm pretensões de publicação, escritos por prazer e pela busca de um encontro consigo mesmo que, quando não são destruídos, sobrevivem ao acaso no fundo de um baú. Percebemos, assim, que uma relação próxima entre leitura, escrita, autoconhecimento e refúgio se estabelece e, da mesma forma, uma nova postura em relação à escrita a coloca no papel de retiro para o indivíduo, um meio de fuga aos controles da comunidade.

Ainda na coleção *História da vida privada*, Jean Marie Goulemont procura analisar a inserção da expressão do eu nos escritos do período que abrange da Renascença ao Iluminismo. Desse modo, ao tratarmos do desenvolvimento das escritas de si, é interessante mencionarmos os *Ensaio*s de Montaigne, nos quais, na opinião de Goulemant, é possível notar uma afirmação dos poderes do eu, uma vez que no texto o conhecimento é apresentado não como exterior ao sujeito, mas constituído por esse. Dessa forma, Montaigne “não só faz de seu ‘eu’ que lê e pensa o fundador de todo conhecimento, como o transforma em objeto

privilegiado de sua reflexão” (GOULEMANT, 2009, p. 366, v.3). Em uma época em que falar de si mesmo não era tido como fonte de conhecimento ou sabedoria, mas antes, como um hábito inútil, ridículo e até mesmo uma forma de pecado, o autor enxerga na posição de afirmação do eu, sustentada por Montaigne, uma forma de provocação. Goulemont afirma: “Montaigne tem perfeita consciência de alterar o ato de escrever, mas não se culpa por isso. [...] A advertência ‘Ao leitor’ é de uma clareza exemplar, pois nela se definem o caráter privado da escritura e um uso privado da literatura num surpreendente efeito de espelho” (GOULEMONT, 2009, p.366, v.3).

Seguindo o raciocínio, Goulemont cita, também, Ronsard, uma vez que sua poesia se caracterizaria pela expressão das experiências e sentimentos pessoais, desembocando em uma exaltação do eu, de seus desejos e angústias pessoais. Dessa forma, esses autores definiriam o começo de uma nova relação entre sujeito e literatura, autor e escrita, na qual a expressão do íntimo é justificada e legitimada, revelando a “constituição de um espaço privado que ainda não é marcado pelo selo do secreto nem atingido por nenhuma proibição de discurso nessa época transitória” (GOULEMONT, 2009, p.370, v.3).

Já durante o Iluminismo, Goulemont destaca o nome de Rousseau ao tratar da afirmação do eu. O filósofo defenderia a transferência do critério de verdade das normas exteriores para uma convicção e intuição ligadas ao íntimo, fundamentando, assim, a legitimação da escritura e da verdade pelo eu íntimo e privado e demonstrando uma necessidade de se analisar o eu. Em suas *Confissões*, Rousseau expressa o desejo de traçar um retrato fiel de si mesmo, se apresentando sem retoques, ambição impossível de se realizar, é claro. Ainda que impossível, seu desejo de desvendar-se em toda a verdade, seja em seus atos mais vis ou sublimes, é fruto da necessidade de expressar sua intimidade mais profunda e secreta, rompendo, assim, a divisa entre vida pública e privada, de forma que essa última venha a aparecer.

Durante o período estudado por Goulemont, o autor chama a atenção, ainda, para um crescimento constante da prática do diário, fato que expressa uma maior valorização da voz individual. No entanto, como o próprio historiador adverte, é importante distinguir essa forma crescente de escrita privada daquela que mais tarde seria encontrada no diário íntimo. Enquanto a primeira concentrava-se no olhar do indivíduo para os fatos exteriores e coletivos, a segunda tem como objeto principal aquele que escreve, olhando para o interior, para a intimidade do próprio eu e não para fora. De toda maneira, o crescimento dessas primeiras formas de diário, ainda que desconectadas do íntimo do sujeito, demonstram um aumento progressivo da presença do indivíduo ao acarretarem uma tentativa por parte desse de registrar

seus próprios pontos de vista com relação aos acontecimentos públicos, colocando-se como testemunha privilegiada dos fatos.

É preciso termos em mente que, embora os autores defendam o começo da difusão da escrita no final da Idade Média, por muitos séculos ela permaneceu como privilégio de uma minoria formada majoritariamente por homens e pelas classes mais abastadas, concentrando-se principalmente nas áreas urbanas em detrimento do meio rural. A respeito, segue uma longa, porém relevante, citação de Roger Chartier:

Essas múltiplas diferenciações no acesso à escrita sem dúvida determinam grandes variações no processo de privatização que caracteriza os três séculos da era moderna. O desenvolvimento (desigual) da alfabetização o mostra de várias maneiras. Saber ler é primeiramente a condição obrigatória para o surgimento de novas práticas constitutivas da intimidade individual. A relação pessoal com o texto lido ou escrito libera das antigas mediações, subtrai aos controles do grupo, autoriza o recolhimento. Com isso, a conquista da leitura solitária possibilitou as novas devoções que modificam radicalmente as relações do homem com a divindade. Entretanto, saber ler e escrever permite também novos modos de relação com os outros e os poderes. Sua difusão suscita sociabilidades inéditas e ao mesmo tempo serve de base para a construção do Estado moderno, que apoia na escrita sua nova maneira de proferir a justiça e dirigir a sociedade (CHARTIER, 2009, p.119, v.3).

Desse modo, Chartier defende que da familiaridade com a escrita dependia uma maior ou menor emancipação do sujeito em relação à sua comunidade e uma modificação na ideia que o homem ocidental faz de si mesmo.

Orest Ranum, na coleção até aqui trabalhada, sugere que, na luta pela sua afirmação, o indivíduo empreendeu um processo que associaria determinados objetos e espaços ao seu íntimo. Tal associação se daria, por exemplo, no caso de lugares correspondentes aos momentos de privacidade (tais como o quarto, o gabinete ou o oratório) e objetos ligados à lembrança (como uma carta, uma roupa, um anel, um diário ou um retrato). Ranum refere-se a esses como objetos-relíquias nos quais o retrato, seja ele visual ou escrito, possui uma maneira especial de expor o íntimo do sujeito, seja através de seus traços, seja através de suas próprias palavras e monólogos interiores. Para o historiador, os diários dos tempos modernos são um exemplo de tais objetos, demonstrando a vontade do homem de exprimir-se, embora devamos ter em mente que esses ainda se distanciavam do conceito de diário íntimo, como veremos com Philippe Lejeune. Podemos perceber o desejo de expressão pela análise do diário de Samuel Pepys, datado de 1660, empreendida por Ranum:

Ao longo dos nove anos seguintes escreverá, em linguagem cifrada, 1250000 palavras sobre sua vida íntima. [...] Como se quisesse reter para sempre os detalhes de sua vida interior, registra uma canção, um momento feliz no decorrer de um passeio, os odores do campo na primavera, os festins de ostras e vinho, a visão de uma bela mulher no templo. Diverte-se escrevendo (RANUM, 2009, p.213, v.3).

É interessante ao tema mencionar, também, a relação que o historiador estabelece entre o autorretrato e o diário, uma vez que, como o último, o autorretrato assume o papel de um objeto-relíquia no qual o artista procura expressar o seu eu, nesse caso não com palavras, mas através do olhar e do feitio do rosto. Como exemplo, o autor cita Rembrandt que, em seus inúmeros autorretratos, foi capaz de registrar “seus pensamentos mais íntimos através do próprio olhar que olha” (RANUM, 2009, p.214, v.3).

Apesar do longo processo de desenvolvimento do indivíduo aqui demonstrado, é no século XIX que a identidade individual encontra seu ápice, apresentando-se como idade de ouro do privado. Pouco a pouco, a contemplação de si mesmo deixa de ser um privilégio, o olhar para si torna-se mais constante, seja pela difusão dos espelhos, seja pela difusão da fotografia, permitindo maior consciência da identidade corporal. A fotografia torna-se meio de registrar a própria existência e suas lembranças, já o espelho permite ao sujeito deixar de perceber-se apenas pelo olhar do outro, para descobrir-se por si só:

Assim, a pessoa deixa de perceber sua identidade física no olhar do outro e passa a contemplá-la no espelho grande do banheiro.

O banheiro aparece entre a burguesia por volta de 1880: é o local mais secreto da casa, onde a pessoa, liberta de seus corretivos (cinta, espartilho, peruca, dentadura, etc.), finalmente pode se ver, não em sua aparência social, mas totalmente despida (VINCENT, 2009, p.283, v.5).

Se em fins da Idade Média um novo pudor já se gestava, do século XIX em diante esse já havia encontrado grande força. A maior consciência do eu e do privado trazem como consequência um temor crescente de que o íntimo seja exposto ao olhar alheio. O pudor e a vergonha passam a reger os comportamentos, ao mesmo tempo que, contraditoriamente, o medo da violação do eu e do outro gera um fascínio pela intimidade e pela personalidade oculta das pessoas. Atos antes realizados naturalmente em público passam a integrar a noção de intimidade do corpo, transferindo-se para o privado e exigindo uma modificação que vai desde os cômodos das casas ao comportamento das pessoas. A necessidade de proteger os segredos e privacidades do eu expressa-se no desejo de um canto para si que, para a burguesia, passa a se relacionar com o quarto individual, um verdadeiro santuário da vida privada. Por toda parte nota-se um forte aflorar do indivíduo, almejando um tempo e um espaço apenas para si:

Dormir sozinho, ler tranquilamente seu livro ou seu jornal, vestir-se como bem entender, ir e vir à vontade, consumir livremente, frequentar e amar quem se deseja... exprimem a busca de um direito à felicidade que pressupõe a escolha do próprio destino. A democracia a legitima, o mercado a atiza, as migrações a favorecem. A cidade, nova fronteira, rompe os constrangimentos familiares ou locais, estimula ambições, atenua convicções. Criadora da liberdade, propiciadora de novos prazeres, a cidade, com tanta frequência uma cruel madrasta, fascina a

despeito das diatribes dos moralistas. Paradoxal, engendra por sua vez multidões de indivíduos solitários (PERROT, 2009, p.389, v.4).

Por meio das leituras sobre o assunto, podemos perceber que uma série de conjunturas foram necessárias até alcançarmos a atual definição de identidade individual e do privado. Como Ariès já havia mencionado, o fator político contribuiu com grande peso para essa definição ao instigar as pessoas a questionarem constantemente as engrenagens de poder. Ao longo das épocas, o homem busca uma resistência ao controle social por meio do individual. Michelle Perrot, por exemplo, aponta a força demonstrada pelo eu ao opor-se a um constante processo político e ideológico de massificação à qual as pessoas são submetidas. Ao mesmo tempo que esse novo contexto absorve a todos em uma grande massa, indivíduos e grupos passam a lutar cada vez mais pelo seu direito a uma existência autônoma. Mulheres, proletários, adolescentes, artistas e intelectuais resistem ao conformismo das massas, questionam o *status quo* e reivindicam seus direitos, buscam o livre-arbítrio e a afirmação do eu no anseio de construir para si uma identidade única através da qual “todo indivíduo, seja ele desconhecido ou famoso, pretende dar a perceber ao outro que ele é uma pessoa” (VINCENT, 2009, p.568, v.5).

No decorrer do desenvolvimento do indivíduo, percebemos que ele se torna mais complexo, “o espaço interior torna-se não apenas objeto de sua autocontemplação [...] mais ainda, converte-se no centro e no intérprete do mundo” (PERROT, 2009, p.390, v.4). Da mesma forma, o conceito de vida privada se aprofunda e estrutura. Dentro da noção de vida privada familiar, cresce a ideia de vida privada individual, que se manifesta no segredo e no culto cada vez maior ao corpo, que passa a ser associado à própria identidade pessoal. Cria-se, assim, uma distinção entre a vida privada, exposta perante a família e os amigos, e uma vida secreta, mantida em silêncio pelo indivíduo, confessada, em alguns casos, apenas ao papel.

Assim como apenas paulatinamente as noções de sujeito e privado foram ganhando contorno, foi igualmente gradativa a inserção do íntimo nos cadernos destinados à escrita diária. De acordo com Philippe Lejeune, o diário surgiu e se desenvolveu apenas a partir do fim da Idade Média e suas diferentes funções dificultam encontrar um motivo ou ato fundador. Porém, o autor adverte que as primeiras manifestações do diário não eram marcadas pela intimidade e pelo segredo, de forma que a expressão íntima não deve ser entendida como algo inerente ao diário e sim como um fenômeno histórico e social que, como pudemos perceber pelo que foi dito até aqui, é resultado de um fortalecimento da noção de indivíduo e de intimidade ocorrido através dos séculos. Em seus primórdios, o diário não se baseava na

escrita privada e secreta, assim, a sua associação com o íntimo apresenta-se como uma mutação do gênero que, de acordo com o autor, teria se iniciado no século XVIII.

O diário era “feito” então para tudo, menos para o íntimo. Era uma escrita senão pública, pelo menos compartilhável, aberta à leitura de outrem, e às vezes à sua escrita. Era feito para ser consultado e transmitido. Era uma escrita, senão factual, pelo menos objetiva, precisa, memorial, na qual o comentário, a interpretação, a afetividade, não cabiam. [...] seja por seu autor (quanto ao Livro de razão), seja por seu objeto (contas, história, viagem), os diários eram fundamentalmente sociais (LEJEUNE apud NORONHA, 2010, p.276).

Dessa forma, podemos perceber que a escrita cotidiana, em seus primórdios, não se relacionava com o pessoal ou com o segredo. Para Lejeune, as famílias, e mais tarde o indivíduo, pouco a pouco apropriaram-se do diário, antes uma forma pública, relacionando-o à noção de escrita apenas para si à medida que a importância do eu se intensificava, assim como a necessidade de proteger esse eu do olhar do outro. De acordo com Lejeune e Jovita Maria Gerheim Noronha, a primeira geração do diarismo não exigia um mesmo autor, ou um único destinatário, podendo ser, inclusive, uma escrita coletiva na qual registravam-se os aspectos factuais do cotidiano, tais como as finanças, gestão da propriedade, registros de visitas, da vida social, registros de casamentos, nascimentos e mortes, enfim, apenas anotações objetivas como em uma espécie de relatório. Portanto, os diários inseriam-se na linhagem dos *Livres de Raison*, dos relatos de viagem ou dos livros de bordo.

Na coleção *História da vida privada*, volume dois, Philippe Braunstein demonstra que já no período de transição entre Idade Média e Renascimento o prazer da escrita cotidiana estava associado à administração do patrimônio e à transferência desse para os herdeiros. Em tais escritos, primava-se pela utilidade e pela transmissão de experiência:

A partir de 1350 que se percebe na loja, no escritório, no *studiolo* do palácio, a organização progressiva de um material familiar feito de documentos contratuais e contábeis, de listas de nascimentos e óbitos, de receitas medicinais e propiciatórias, de maços de correspondências, de reconstituições genealógicas. O núcleo original a partir do qual se organizaram e se diversificaram os dossiês do chefe de família foi, parece, no mais das vezes, o conjunto de fichas volantes [...], depois cadernos e registros, conservando a lembrança de obrigações e prazos, transformando-se em seguida em um diário de empresa em que a distinção entre o comercial e o doméstico, entre o doméstico e o memorial levou algum tempo para se estabelecer (BRAUNSTEIN, 2009, p.567, v.2).

Também em a *História da vida privada*, volume três, Madeleine Foisil nos apresenta os *Livres de Raison*, entendidos como os ancestrais do diário, definindo-os, de modo mais geral, como um livro de contas e, como tal, marcados pela ausência de qualquer tipo de confidência ou expressão pessoal. Como não eram voltados para a confissão de sentimentos, seus autores exerciam uma espécie de autocensura na tentativa de conter qualquer referência

ao foro íntimo, de modo que o privado só aparecia relacionado com a experiência diária e, mesmo assim, apenas nas entrelinhas. Escritos no dia-a-dia, limitados em sua maioria à visão masculina, baseavam-se no ritmo das atividades cotidianas e em seus aspectos materiais mais corriqueiros, “registradas numa escritura elementar, em fórmulas que se repetem” (FOISIL, 2009, p.325, v.3). Muitos desses *Livres de Raison* eram passados para as novas gerações, como forma de memória e orientação e por elas eram continuados, demonstrando a ausência do caráter de segredo e de qualquer expressão íntima.

Foisil nota que, pouco a pouco, no entanto, assim como ocorria no próprio contexto em que se vivia, os *Livres de Raison* passam a diluir as fronteiras entre o privado e o público, mostrando a possibilidade de, às vezes, evoluírem para uma nova forma, um esboço do diário íntimo. Como exemplo, a autora cita o *Livre de Raison* de Jean Maillefer, no qual dois elementos são acrescentados: a autobiografia e as reflexões inspiradas no modelo iniciado por Montaigne, de modo que a forma do *Livre de Raison* permanece, mas, graças à uma escrita flexível, com a qual Maillefer procura pintar um autorretrato, acrescenta-se a ele traços do que viria a ser o diário íntimo moderno: “Isolado em sua época, na qual praticamente não encontramos um texto dessa natureza, Jean Maillefer mostra de maneira notável a orientação do diário íntimo” (FOISIL, 2009, p.347, v.3). A autora compara ainda a *secura* dos *Livres de Raison* com os diários ingleses que, embora ainda distantes do conceito moderno de diário íntimo, apresentavam um menor pudor em relação à intimidade, esboçando confidências em relação ao foro privado de modo mais claro e flexível.

Sendo assim, o foco desses livros não era a vida interior e individual, contudo, com o decorrer do tempo é possível notarmos nessas escritas o esboçar da expressão do foro íntimo, ainda que de modo contido. Dessa maneira, esses exemplares da escrita doméstica e cotidiana progressivamente passam por um processo de interiorização que culminaria no diário íntimo, prática que atualmente também estaria passando por uma transformação à medida que as páginas do diário têm sido substituídas pelos blogs, acarretando modificações nas formas das escritas de si e iniciando o que Noronha denomina como terceira geração do diarismo. Nessa terceira geração, a escrita de si passa de “uma escrita privada e solitária, inscrita sob o signo do segredo, a uma escrita pública conectada a uma rede de leitores que, com seus comentários, intervém nesses autodiscursos” (NORONHA, 2010, p.275), apresentando uma tensão entre as ideias de privado e público, intimidade e extimidade. Para Lejeune, a internet abre as portas para que um diário possa ser lido sem passar pelo complicado processo da publicação editorial, modificando a relação com o leitor, que passa a acompanhar o cotidiano daquele que escreve em tempo real. Assim, se na leitura de um diário posteriormente

publicado temos a possibilidade de nos colocar antecipadamente a par do que é narrado, em um blog compartilhamos com o autor a experiência de ignorar o futuro.

Jovita Noronha, em seu artigo “A terceira geração do diarismo: os blogs”, analisa os Livros de Razão ou de Assentos escritos no Brasil na época colonial e imperial. Seguindo a linha dos *Livres de Raison* franceses, esses cadernos centravam-se apenas no controle de finanças, bens e no registro de eventos importantes da família, tais como batizados ou morte de algum membro. Caracterizavam-se, portanto, pela mesma contenção de sentimentos, focando os fatos cotidianos e não a vida interior. Contudo, da mesma forma, pouco a pouco o íntimo e a expressão de si foram esboçando-se nesses cadernos.

A partir do século XIX confirma-se o “conflito entre uma prática social de anotação factual e uma pulsão de expressão pessoal que pouco a pouco coloca em xeque o antigo modelo” (LEJEUNE apud NORONHA, 2010, p.286). Assim, o processo de interiorização da prática da escrita cotidiana termina por desembocar no diário burguês, caracterizado pela confissão do íntimo. Jovita Noronha defende que esse desejo do arquivamento de si pode ser rastreado nas práticas de escrita cotidiana tradicionais, escritas que se moldam e adquirem novos contornos de acordo com seus contextos de produção e recepção.

Como visto anteriormente, à medida que o indivíduo e a vida privada tornam-se mais complexos, o íntimo passa a se ocultar na ideia de segredo, e dentro da estrutura da vida privada nos deparamos com a vida secreta, acessível somente ao próprio sujeito. A palavra segredo está associada ao verbo *secerno*, que em latim significa separar, de modo que deve ser entendida como um saber oculto ao outro. É o segredo, enquanto saber ignorado, que nos fascina nas relações, não só com os demais, mas também com nós mesmos, uma vez que, com o desenvolvimento da psicanálise, deixamos de nos interessar apenas em descobrir o segredo alheio para nos ater em decifrar aquilo que se faz oculto em nossa própria mente.

É importante ressaltar que a posse de um segredo é facilmente associada à noção de tortura, seja para o outro, que é excluído dele, seja para o sujeito, que o carrega como fardo, de forma que contá-lo é um meio de alívio. O indivíduo que carrega um segredo lida com a contradição entre proteger sua intimidade do olhar do outro e o constante desejo de comunicá-la. Sendo assim, o diário íntimo pode ser visto como um recurso para abrandar o peso que certos segredos impõem ao indivíduo, ao dar espaço para que o íntimo se expresse: compartilhar o secreto “é escapar ao inferno da solidão” (VINCENT, 2009, p.164, v.5).

Cabe relacionar o que vem sendo desenvolvido até aqui ao tema da expressão feminina, que será melhor trabalhada no segundo capítulo. Em “Diários de garotas francesas no século XIX”, Lejeune nos apresenta os diários como possuindo, inicialmente, as

características de uma tarefa e, portanto, dotado de uma função pedagógica. Culturalmente visto, nesse caso, como uma prática feminina, o autor apresenta o fato de as meninas, durante o século XIX, serem incentivadas a escrever um diário como exercício de disciplina que as prepararia para serem, futuramente, boas esposas e mães. Assim, enquanto os garotos eram educados para a vida profissional na sociedade, as garotas preparavam-se para gerir o lar. Os diários, em sua função pedagógica, apresentavam-se para as meninas como um método de treinamento e, principalmente, como forma de exame de consciência, um incentivo à busca do bom comportamento e à reflexão em cima dos erros cometidos, “um baluarte contra os perigos do mundo exterior” (LEJEUNE, 1997, p.107). Enquanto tarefa, tais diários eram submetidos ao controle, análise e correção por parte da mãe ou da professora da garota em questão, reforçando, assim, seu papel disciplinador. Mais tarde, ao aprofundar seu estudo acerca da prática do diário, Lejeune percebe que ainda hoje, durante a adolescência, o número de jovens que recorrem à prática é muito maior entre as meninas do que entre os rapazes (diferença que desapareceria durante a fase adulta). Para o autor, a prática do diário durante a adolescência das garotas estaria associada ainda a essa tradição iniciada no século XIX, a tal ponto que, mesmo atualmente, ainda estimulamos, sem perceber, as jovens a recorrerem à escrita do diário ao presenteá-las com “caderninhos com cadeado, o que raramente fazemos com os meninos” (LEJEUNE, 2008, p.258). Tal tradição vivida no século XIX poderia explicar, em parte, o porquê de a escrita de diários ser encarada pelo senso comum como uma atividade feminina.

Lejeune adverte, ainda, para as opiniões ambíguas que a prática do diário, enquanto tarefa educativa, suscitava, pois, se por um lado, a garota educada em casa era incentivada e até mesmo obrigada a manter um diário por parte da mãe ou da professora, as garotas educadas em internatos eram, normalmente, proibidas de escrevê-los, uma vez que dificilmente os cadernos poderiam ser devidamente monitorados e censurados como era feito em casa. Se os diários eram vistos positivamente em relação à sua função de exame de consciência, eram também tidos como perigosos na medida em que favoreciam o despertar da vaidade, das tentações literárias e, principalmente, a construção de uma personalidade independente e de um livre-pensar, por parte da garota. Aliado na procura por uma boa-educação, quando vigiado, e vilão por sua possibilidade de abrir espaço à expressão do inconformismo, quando exercido livremente, o diário apresenta-se em sua dupla faceta, de modo a tornar-se aconselhável apenas quando podia estar sob vigilância.

Com essas informações, podemos comprovar a teoria de Philippe Lejeune de que a intimidade e o signo do segredo não são inatos ao diário, mas sim características que

acabaram por compô-lo no decorrer das transformações culturais e sociais. Mesmo no século XIX, em que o indivíduo, e com ele a percepção de privado, ganharam grande força, a escrita cotidiana exercida pelas garotas era expressamente censurada pela moral vigente. De tal forma que, mesmo quando escondidos e, portanto, livres de fiscalização, esses diários apresentavam um grande nível de autocensura correspondente às repressões e imposições da época.

Lejeune apresenta, no entanto, uma mudança na característica desses diários a partir da adolescência das garotas. Ao decidirem manter a prática do diário durante essa nova fase de crescimento, ele perde seu caráter de tarefa, deixa de ser vigiado pela mãe, transformando-se, assim, em uma forma de essas garotas escreverem apenas para si mesmas. Lejeune afirma que muitas escrevem nos cadernos por não poderem, ainda, escrever aos noivos, e expressam o desejo de mostrá-los aos futuros maridos. Outras mantêm um diário religioso, que é usado como meio de se comunicar com Deus. Independentemente disso, o autor identifica nesses diários a característica comum de sempre buscarem um destinatário e de serem escritos como preparação para as escolhas que essas meninas, como jovens, teriam que fazer em relação ao futuro. Nas palavras de Lejeune:

A espera pode ser ativa, como nos diários religiosos, os quais podem ser lidos mais como o registro do treinamento de um esportista. Pode ser também algo totalmente passivo, como os diários de crônicas (registros do dia-a-dia) nos quais a garota deliberadamente limita o que ela escreve aos eventos externos de sua vida diária, permanecendo silenciosa no que diz respeito às suas principais preocupações. [...] a maior parte dos diários está entre estes dois extremos (LEJEUNE, 2007, p.109).

Na grande maioria dos diários, essas garotas buscam expressar as angústias em relação às escolhas futuras e o desejo de tomarem suas próprias decisões, muitas vezes questionando os caminhos impostos pela sociedade, que as limitavam sempre à posição de dependentes, seja através da vida de casada, seja pela escolha da vida religiosa, seja por permanecerem solteiras e, portanto, dependentes da família. Às jovens insatisfeitas com as três situações futuras que lhes eram dadas, o diário se apresenta, segundo Lejeune, como o símbolo de uma nova escolha, de uma quarta solução, exercendo uma inversão na sua função educativa inicial de modo a apresentar-se não como ferramenta de adequação às normas, mas como meio de emancipação e de contestação. Para as garotas que elegiam essa quarta opção, o ato de escrever não era um meio de espera e sim uma ferramenta de construção de uma identidade própria e de um caminho pessoal.

Assim, Lejeune nos apresenta o diário como um potencial instrumento de construção de si, de autorreflexão e questionamento, mesmo em um período em que as regras culturais e

sociais limitavam a liberdade de escolha e de expressão, principalmente em relação às mulheres, apresentando a escrita de si como uma possível ferramenta de subversão das normas impostas. Dessa forma, é possível relacionarmos o número de garotas que passaram a se entregar ao hábito dos diários no século XIX com as proibições infligidas a elas. Oprimidas pela sociedade e sem direito à voz, muitas delas recorriam ao diário como forma de comunicar-se e como uma via para a construção de suas identidades.

Além disso, distantes da possibilidade de publicação, devido às conveniências da época, muitas mulheres encontravam no diário um meio de satisfazer a vontade de escrever. Virgínia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu*, questiona o motivo das mulheres não escreverem literatura ao longo dos séculos e associa a isso a dependência das mulheres perante seus pais e maridos e à ausência de direitos e liberdades destinados a elas. Para exemplificar seus argumentos, a autora recua ao século XVI e cria uma irmã fictícia para William Shakespeare, a qual nomeia Judith. Essa teria herdado o mesmo talento do irmão, mas sua condição de mulher a impediria de uma real concretização da habilidade possuída. Assim, Virginia Woolf acredita que as mulheres que apresentavam vontade de escrever eram, na maioria das vezes, torturadas pelo dom reprimido e pela impossibilidade de concretizarem seu desejo, e afirma que:

Qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental (WOOLF, 1990, p.62).

Não só a sociedade, mas a própria internalização das convenções por parte dessas mulheres produzia conflitos internos e uma autocensura que as impedia de escrever. O consenso em relação à inferioridade da mulher e à sua incapacidade de realizar qualquer coisa que não estivesse ligada à administração do lar e à criação dos filhos tornava, na opinião da autora, o mundo hostil às mulheres, ridicularizando e recriminando aquelas que expressavam o desejo de escrever, terminando por desestimulá-las. A partir daí, Woolf menciona uma série de mulheres que ousaram escrever poemas ou romances, sendo por isso vítimas de deboches e taxadas como loucas ou perturbadas: “pode-se medir a conspiração que havia no ar contra a mulher que escrevesse, quando se constata que até mesmo uma mulher com grande pendor para a literatura fora levada a crer que escrever um livro significava ser ridícula, e até mesmo mostrar-se perturbada” (WOOLF, 1990, p.80). Virgínia Woolf afirma que, a partir do século XVIII, a escrita começa a se revelar para a mulher, como gosto e como meio de obter

dinheiro. Contudo, ainda no século XIX, as mulheres não eram incentivadas a escrever ou se tornar artistas e muitas ainda recorriam ao pseudônimo masculino, tanto como forma de aceitação por parte da sociedade, que ainda as criticava e recriminava, quanto pela própria autocensura gerada por um “sentimento de castidade”. Vale citar aqui o exemplo da escritora francesa Aurore Dupin, que adotou o pseudônimo masculino de George Sand e costumava usar trajes masculinos. Embora recorresse a uma assinatura masculina, porém, a escritora foi ativa politicamente e procurava vivenciar suas ideias a respeito da emancipação feminina.

A partir do que Woolf nos expõe, podemos entender a busca pelo diário por parte das garotas estudadas por Lejeune não só como um meio de autocontemplação ou de confissão, mas uma maneira de exercerem o dom e a vontade da escrita em um período em que o acesso à expressão e às atividades artísticas e intelectuais ainda era negado à maioria das mulheres. É importante ressaltar que a autocensura aqui mencionada segue ainda hoje e pode ser percebida até mesmo nos diários que, embora se apresentem como local de liberdade do eu, são limitados pelas repressões da própria diarista, pelo autojulgamento e pelo receio de um verdadeiro contato consigo mesma.

Sendo Sylvia Plath uma poetisa estadunidense, é importante mencionarmos ainda a relação entre as escritas de si e os aspectos marcantes da cultura norte-americana. Primeiramente devemos nos ater ao fato de essa cultura ser marcada pela herança puritana, que valorizava a experiência pessoal da religião, uma vivência íntima da fé, onde o contato com Deus se dava sem a intercessão de um santo ou de um confessor. O peso de carregar os pecados e as dúvidas intimamente, sem a possibilidade de externalização por meio de ritos religiosos, como no caso católico, aumentava a necessidade de recorrer-se à escrita como ferramenta de desabafo. Em “A terceira geração do diarismo: os blogs”, Jovita Noronha menciona Gilberto Freyre, autor que, em sua obra-prima *Casa Grande & Senzala*, questiona-se a respeito da raridade dos diários no Brasil, caso comparado com a sua abundância nos Estados Unidos, e chega justamente à conclusão de que a ausência da figura do confessor na cultura protestante norte-americana favoreceu o uso da escrita como método de confissão, enquanto que no Brasil, e aqui estendo para os demais países de origem latina, marcados pela cultura católica, o recurso do confessor e o acesso ao padre fizeram com que tal método não fosse recorrente. De acordo com Contardo Calligaris, o “ato autobiográfico” (e aqui o autor considera não apenas a autobiografia propriamente dita, como também o *journal*, etc.) possui um importante papel na cultura estadunidense, aspecto que estaria relacionado à herança anglo-saxã marcada por seu individualismo. Assim, o autor destaca o exemplo dos jovens norte-americanos que são obrigados a escrever uma redação autobiográfica ao se

candidatar ao processo de admissão das universidades e das autobiografias espirituais exigidas aos membros das congregações puritanas.

De acordo com Lejeune, essas diferenças culturais entre os países anglo-saxões e germânicos, marcados pela mentalidade da Reforma, e os países latinos, marcados pela herança católica e contrarreformista, fez com que o diário fosse encarado com grande desconfiança pelos últimos. Muitos estudiosos, tal como Blanchot, enxergavam no diário somente o aspecto superficial e a insignificância da escrita cotidiana, sendo salvo apenas na medida em que acolhesse em sua escrita a ficção. Da mesma forma, Barthes critica o diário enquanto expressão do “inessencial do mundo, ou o mundo como inessencial; egoísta, é inautêntico” (FIGUEIREDO, 2013, p.31), sendo, novamente, absolvido apenas quando o diarista procura aprimorar sua escrita e o seu estilo literário. Segundo Eurídice Figueiredo, no entanto, os dois autores veem aspectos positivos nos diários de escritores, quando eles são utilizados para esboçar suas obras literárias. É interessante notar que esse uso do diário mostra-se como uma prática comum, mesmo Sylvia Plath dedica várias páginas de seu diário ao rascunho de seus textos literários, embora seu uso principal ainda seja o da expressão íntima e cotidiana. Para Lejeune, o diário utilizado enquanto um “método de trabalho”, no caso dos escritores e poetas, como uma forma de ensaiar e refletir acerca de sua produção, destaca-se enquanto ferramenta de auxílio à criação, uma vez que possibilita maiores reflexões e liberdades. No entanto, o autor percebe que, enquanto expressão do interior, o diário é ainda criticado como resultado da falta de interesse pelo mundo exterior por parte do diarista, que viveria autocentrado, em uma perseguição estéril de si mesmo. Lejeune busca esclarecer esses preconceitos através de sua pesquisa e afirma: “O diário é simplesmente humano. Tem suas forças e suas fraquezas” (LEJEUNE, 2008, p.267). De toda forma, acredito que, atualmente, com o aumento do interesse em relação às escritas de si, a identificada desconfiança e rejeição em relação aos diários íntimos venha pouco a pouco se dissipando.

Philippe Lejeune, em “Um diário todo seu”, procura definir mais especificamente o conceito de diário. Inicialmente, acredito que uma comparação entre o título do capítulo escolhido por Lejeune, “Um diário todo seu”, e o já mencionado ensaio de Virgínia Woolf, *Um teto todo seu*, se mostra pertinente. Woolf defende a necessidade da mulher possuir um cômodo, ou um teto, apenas para si, para que possa efetivamente se dedicar à escrita. A ideia apresentada pela escritora inglesa de um espaço físico só seu, para que se possa escrever, possui não apenas um aspecto literal, mas também um caráter simbólico, no qual um conjunto de quatro paredes e uma fechadura na porta significariam também a possibilidade de

autocontemplação. Da mesma forma, o diário é associado por muitos autores ao surgimento do quarto próprio que, ao se apresentar como território da intimidade e do indivíduo enquanto espaço privado, facilitou a busca de si mesmo através da escrita e da introspecção. Assim como o quarto é visto enquanto local de descanso e de intimidade, onde o eu pode se libertar das máscaras e conveniências sociais e entrar em contato com o seu íntimo, deparando-se com um ambiente hospitaleiro e pessoal no qual pode se aconchegar, o diário é visto como espaço de auto-hospitalidade, no qual o indivíduo enfim se acolhe. O próprio Philippe Lejeune afirma, em um outro capítulo presente no livro (“Luculus vem jantar com Luculus”), que a escrita de seus diários encontrou grande auxílio no fato de ele próprio possuir um quarto só seu, no qual poderia escrever em segredo, sem ser visto ou incomodado: “minhas ceias íntimas se passavam a portas fechadas” (LEJEUNE, 2008, p. 308), sendo que por “ceias íntimas” se entende a chamada auto-hospitalidade, uma espécie de jantar consigo mesmo.

Philippe Lejeune começa por definir o diário como uma “série de vestígios datados” (LEJEUNE, 2008, p.259). Assim, sendo os diários essencialmente caracterizados pelas datas, seguidas por anotações, que vão desde uma lista dos acontecimentos do dia até reflexões pessoais, as quais Lejeune nomeia “entradas”, o diarista marcaria o correr do tempo, ainda que sua escrita não ocorra obrigatoriamente todos os dias e que até mesmo passe por longos períodos de intervalo. De acordo com Eurídice Figueiredo, Blanchot vê no calendário o “demônio” do diarista, com o qual esse assinou um pacto (FIGUEIREDO, 2013, p.29). Dada a sua obrigatoriedade, a datação apresenta-se como ponto de partida de qualquer diário e característica vital da prática, “o primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever” (LEJEUNE, 2008, p.260). Sendo a data essencial ao diário, o autor acredita que o diarista estabelece uma espécie de pacto no qual, ao bater da meia-noite, o dono do diário não poderá modificar as anotações do dia findado sem abrir mão da autenticidade. No entanto, é comum que antigas anotações sejam revisitadas e, muitas vezes, corrigidas e editadas, dando origem a novas observações, acréscimos ou mesmo cortes, o que, para Lejeune, iria contra o mais essencial do diário. É interessante mencionar que, nos diários de Sylvia Plath existem inúmeros trechos sem data, principalmente entre aqueles que cobrem o período de 1950 a 1953, destoando daquilo que Lejeune e demais estudiosos do tema consideram como marca principal do gênero, e assumindo, para esses estudiosos, as características de simples notas. Plath mostra-se inconstante nesse aspecto e, se algumas vezes não menciona a data em que escreveu, em outras é precisa a ponto de anunciar o horário, enquanto que em outras, ainda, menciona a data por escrito, já no começo do texto. Na maior parte das vezes, no entanto, a autora ainda segue o padrão descrito por Lejeune, colocando a data antes de se iniciar a

entrada, de modo que a definição do autor se encaixa com a maior parte dos escritos deixados pela poetisa em questão.

Tendo esses conceitos em mente, nos é esclarecido que ao diário se destinam os vestígios da vida do diarista, seguindo a passagem do tempo, ainda que não necessariamente de forma regular, e deixando o que Lejeune denomina “rastros” ao longo do percurso. Dessa forma, para o autor francês, “o diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas” (LEJEUNE, 2008, p.260) que, ao ser escrito, apresenta-se como exercício e mecanismo de construção da memória do diarista na medida em que este seleciona e relata aquilo pelo que passou. Devemos atentar ainda para as diferenças entre o tempo oficial, marcado pelo calendário, e o tempo subjetivo, ligado ao emocional do sujeito, que muitas vezes são incapazes de coincidir ou de acompanhar um ao outro, fazendo do diário uma intercessão entre os mesmos, que pactua não apenas com o calendário, mas com a forma pessoal com que o sujeito vive e sente o passar do tempo. O diário apresenta-se, assim, para o autor, como um meio de:

Fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também como apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, [...] o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. (LEJEUNE, 2008, p.262)

A essa busca de se fixar ao passado e ao receio em relação a um futuro que parece desvanecer, é possível associar as ideias apresentadas por Andreas Huyssen em seu livro *Seduzidos pela Memória*. O historiador observa, nos quatro ensaios presentes no livro, que vivemos um processo de obsessão pelo passado que nos seduz à medida que o porvir nos amedronta. Tal processo de sedução abre um espaço crescente para que a indústria cultural transforme a memória em produto comercial, algo que se pode notar, por exemplo, no *boom* das autobiografias e biografias que se observa nas livrarias. Assim, o autor percebe um deslocamento do futuro para o passado e conclui: “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado” (HUYSSSEN, 2000, p.15).

Huyssen interpreta a sedução da memória através do fato de vivermos em uma sociedade na qual o tempo torna-se cada vez mais comprimido, nosso presente contrai-se cada dia mais, enquanto somos empurrados para o futuro com incrível velocidade. Tal situação desperta em nós um incômodo crescente e uma profunda ansiedade, de forma que tendemos a nos agarrar cada vez mais ao passado, temendo ao futuro:

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos

empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. (HUYSSSEN, 2000, p.32)

Para o historiador, a nossa obsessão pelo passado associa-se ao pânico perante o esquecimento, pânico esse que aumenta na mesma medida em que se sobrecarrega o número de informações que somos obrigados a lembrar. Como proteção diante do esquecimento que se mostra iminente, focalizamos cada vez mais na memória, em uma tentativa de sobreviver.

Dito isso, o diário, ao lidar com o passado e a memória ao mesmo tempo que se volta para o futuro, apresenta-se como um salva-vidas diante de nosso mal-estar em relação a esse futuro que parece nos alcançar cada vez mais rápido na medida em que o presente se contrai. De acordo com Lejeune, o diário existe enquanto uma “escrita sem fim” (LEJEUNE, 2008, p.270), interminável, uma vez que a cada entrada finalizada segue-se a intenção de escrever uma próxima, ainda que se faça um intervalo. Há sempre uma nova entrada a ser escrita, porque há sempre a promessa de um novo dia a ser vivido e relatado. E, na fé da eterna escrita de “amanhã” por parte do diarista, Lejeune enxerga um salvo-conduto em relação à morte. Mesmo quando, inevitavelmente, o autor for alcançado pelo findar de sua vida, o diário continuará a se reconstruir através da leitura do outro ou mesmo através do silêncio causado pelo esquecimento no fundo de uma gaveta, sendo, de acordo com a psicanálise, memória e esquecimento as duas faces de uma mesma moeda. Portanto, tal qual as ideias de Derrida, na obra *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*, a respeito do arquivo em aberto, as quais desenvolverei melhor no terceiro capítulo, o diário, enquanto arquivo de si, não se fecha jamais, sendo sempre enriquecido e apresentando-se em toda a sua potencialidade enquanto resguardo do temido esquecimento.

Embora a sua escrita seja sem fim, o diário, enquanto suporte ou etapa, sempre encontra um encerramento, seja por chegar às páginas finais do caderno escolhido, ao qual muitos diaristas, segundo Lejeune, prestam luto antes de iniciarem um novo; seja pelo vivenciar de um período no qual o diarista pausa sua atividade a fim de analisar aquilo que foi vivido e escrito até o momento; seja, ainda, porque o tema que levou o diarista a escrever chegou ao fim, visto que Lejeune defende que o diário apresenta-se sobretudo como uma atividade irregular a qual abandonamos e mais tarde retomamos, geralmente em momentos de crise, como vemos na seguinte citação:

São raras as pessoas que permanecem fiéis até a morte a um mesmo e único diário. Mantém-se um diário por uma semana, seis meses, um ano, por tal razão, para-se e recomeça-se, por outra razão, um diário muito diferente 15 anos mais tarde, etc. São paixões passageiras, fogo de palha, há períodos com e períodos sem. O diário é,

muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmagô de seu ritmo (LEJEUNE, 2008, p.275).

Contardo Calligaris apoia essa crença ao afirmar que o desejo de iniciar um diário é recorrente principalmente nos momentos em que o indivíduo encontra-se em uma encruzilhada, havendo a necessidade de um debate íntimo, de uma confissão ou de um balanço geral ante uma escolha.

Iniciando seus diários aos onze anos de idade, Sylvia Plath enquadra-se entre as poucas pessoas que, segundo Philippe Lejeune, manteriam o diário como hábito praticamente constante. Mesmo passando alguns dias sem escrever, Plath dedicou-se fielmente aos seus diários até o seu suicídio, em 1963, aos trinta anos, com exceção do período que vai de 15 de julho de 1953 até 22 de novembro de 1955. De acordo com Karen V. Kukil, responsável pela edição dos diários de Plath, a autora teria tentado suicídio em agosto de 1953, pausando a escrita de seu diário durante o período em que esteve em terapia em uma clínica e depois, já recebido a alta, durante as etapas finais da faculdade. Embora a edição publicada abranja apenas os diários escritos no período de 1950 a 1962, seus diários iniciais, compostos por oito cadernos e escritos no período de 1944 a 1949, encontram-se, de acordo com Kukil, na Coleção Sylvia Plath na Universidade de Indiana, assim como alguns cadernos de anotações da poetisa.

De acordo com Philippe Lejeune, o diário que se encerra, na maioria das vezes, cala-se aos poucos, apresentando entradas cada vez mais esparsas, até ser completamente abandonado. No caso de Sylvia Plath não é possível sabermos como se deu o encerramento de seus diários, se houve um rareamento da escrita, se houve uma despedida da prática do diário ou se esse foi interrompido bruscamente pela morte da autora, visto que o diário que a acompanhou até três dias antes de seu suicídio foi destruído por Ted Hughes em um ato, segundo o próprio, de proteção aos filhos. Entre os diários publicados, porém, é possível analisarmos que a escrita de Sylvia segue sem menção ao fim de um diário e começo de um novo e da mesma forma, sua última entrada, em 4 de julho de 1962, encerra-se como todas as outras, com a esperança de novos dias a serem escritos, como vemos a seguir:

Rose disse que ouvira ruído de um casal, do lado de fora de nossa casa. ‘Ah, mas tem teto de palha e é grande demais para nós’. Ela saiu. Procuravam casa para alugar? Sim, eram de Londres, aposentados, e queriam um chalé. Foram parar em North Tawton em vez de South Tawton por engano. Que coincidência, Rose disse, estou pensando em vender meu chalé. Nossa, é exatamente o que estávamos querendo, disseram as pessoas. Agora fico pensando, eles virão morar aqui? (PLATH, 2004, p.773)

E é assim, com uma questão em aberto, que a poetisa encerra o último diário ao qual temos acesso, carregando a promessa de uma escrita que continuaria em novas páginas, promessa que sabemos ter sido cumprida, embora nunca conseguiremos ter acesso a essa continuação, devido à destruição dos cadernos seguintes, da mesma forma como não saberemos nunca como os diários de Plath encontraram o desfecho definitivo. Para nós, o encerramento de seus escritos limita-se à citação acima, com palavras que irão ecoar eternamente na ausência de um desfecho formal.

O diário é conhecido, também, por sua escrita livre, na qual o diarista não se vê obrigado a seguir à risca as regras gramaticais, em se preocupar com um estilo literário bem construído ou com a necessidade de escrever da forma com que se convencionou chamar correta. A liberdade proporcionada pelo diário é fonte de grande prazer para aquele que gosta de escrever e pode, enfim, fazê-lo sem que esbarre nos limites de certo ou errado: “nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório. É livre” (LEJEUNE, 2008, p.283). A folha em branco do diário acolhe aquilo que se deseja expressar, um segredo, um rabisco, citações de autores famosos, colagens, fotos, ingressos, embalagens e demais coisas que são presas às páginas, série de vestígios da vida do diarista que, segundo Lejeune, transformam o diário em uma relíquia. No entanto, ainda que toda essa liberdade seja proporcionada, o indivíduo acaba por eleger temas fixos que se repetem regularmente, demonstrando o caráter obsessivo da escrita do diário. Do mesmo modo, Lejeune acredita que o diarista opta por uma forma que se mantém ao longo de todo o diário: “cada diarista se acomoda rapidamente dentro de algumas formas de linguagem que servem de ‘formas’ para todas as entradas, e nunca mais as abandona” (LEJEUNE, 2008, p.297). De modo que essa forma de escrita é, paradoxalmente, livre e metódica.

Lejeune dedica um capítulo de seu livro, *O Pacto autobiográfico*, para abordar a questão das continuidades e descontinuidades do diário, que é inicialmente definido por ele como “descontínuo” e “lacunar”, preso em uma escrita obsessiva que se repete a cada entrada. O próprio suporte escolhido para o diário levanta as questões de continuidade debatidas pelo autor: enquanto alguns diaristas optam pelas folhas soltas, suporte marcado pela descontinuidade, a grande maioria elege o caderno para os seus escritos, o que, para o autor, traria uma sensação de segurança ao diarista em razão de sua aparência contínua. No entanto, ainda que o suporte seja contínuo, para o pesquisador francês, a escrita do diário é sempre fragmentar, variável em relação aos temas tratados em cada entrada, e irregular em seu ritmo. Segundo o autor mencionado: “Cada entrada é, portanto, um microrganismo que faz parte de um conjunto descontínuo: entre duas entradas, um espaço vazio. Elas se seguem na ordem do

calendário e do relógio, *continuum* que serve para avaliar suas descontinuidades e irregularidades” (LEJEUNE, 2008, p.295). Porém, a própria escrita irregular do diário, ao ser ordenada cronologicamente, cria uma continuidade, de modo que o diário vive, assim, entre continuidades e descontinuidades, como um tecido traçado pelo próprio tempo, ou seja: “O diário é uma renda, ou uma teia de aranha. Aparentemente, é feito mais de espaços claros do que cheios. Mas, para mim que escrevo, os pontos de referência discretos que inscrevo no papel mantêm em suspenso à sua volta, invisível, um mundo de outras lembranças” (LEJEUNE, 2008, p. 299). A isso acrescenta-se o que Lejeune identifica como o caráter alusivo do diário, em que aquilo que é escrito carrega, nas entrelinhas, uma série de referências e links a memórias e acontecimentos que apenas o próprio diarista é capaz de entender e associar, de forma que o outro jamais lerá um diário da mesma forma e com o mesmo grau de aprofundamento que o próprio diarista, podendo perder toda a riqueza que há naquilo que paira sobre o texto mas não é dito. Assim, por mais que se estude o diário de outrem, não devemos nos iludir com a ambição de um dia compreendê-lo em todas as suas facetas.

Embora Karen Kukil mencione, no prefácio, que a edição em questão é composta por oito diários da fase adulta de Plath, levando inicialmente a pensarmos que se trata de oito cadernos organizados, a descrição de cada diário, existente nas notas finais da publicação, leva a crer que a escritora preferia escrever os seus à máquina, em folhas soltas e numeradas, embora por algumas vezes também tenha recorrido aos cadernos e à escrita manuscrita. Podemos afirmar a preferência pelas folhas soltas e datilografadas ao analisarmos, por exemplo, uma das mencionadas notas, na qual vemos uma das descrições feita por Kukil, referente ao diário de Plath durante o período de 22 de novembro de 1955 a 18 de abril de 1956: “Datilografado em papel branco com correções manuscritas, 38 páginas numeradas; 28 x 21,7 cm” (KUKIL apud PLATH, 2004, p.782). No entanto, mesmo apresentando a escrita fragmentária, característica do diário, e tendo como suporte folhas separadas, o próprio fato de Plath preocupar-se em numerar as páginas escritas exemplifica esse jogo de continuidades e descontinuidades da prática diarística.

Por fim, Lejeune conclui que é mais enriquecedor pensar o diário não enquanto um produto, mas sim como uma *performance*, definindo, portanto, o diário como ato, como vemos no excerto: “Manter um diário é surfar no tempo. [...] o próprio diarista é levado pelo movimento que vai esculpindo, acompanhando e realçando algumas de suas linhas e vetores, transformando em dança essa inelutável deriva” (LEJEUNE, 2008, p.299). De modo que o mais importante no estudo dos diários não é centrar-se nas suas regras e métodos, mas sim

entender como ele é vivido pelo diarista, olhá-lo como uma “arte da improvisação”. Na mesma linha, Calligaris menciona os estudos de Elisabeth Bruss, para quem as escritas de si (entre elas o próprio diário) são um “ato autobiográfico”, caracterizado, assim como acredita Lejeune, pelo aspecto performativo através do qual o sujeito estabelece um processo de autocriação por meio da sua própria escrita. Para Calligaris, “o sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz” (CALLIGARIS, 1998, p.49).

É importante mencionarmos ainda a questão da publicação de diários, visto que o conjunto estudado aqui foi, ele mesmo, editado e publicado após a morte da autora. Eurídice Figueiredo, no livro *Mulheres ao espelho*, ao tratar do diário íntimo em um de seus capítulos, afirma que tal, inicialmente, não era escrito ou pensado para ser publicado e somente aos poucos essa alternativa se abriu para alguns diaristas, demonstrando assim o tênue limite entre o privado e o público. De toda forma, embora o diário íntimo tenha como atributo essencial o segredo, todo diarista, ainda que não ostente o desejo da publicação e até mesmo planeje destruir seus diários em algum momento, escreve para um leitor, seja ele um descendente, um leitor imaginário ou o próprio diarista em seus futuros momentos de releitura. Ao tratar das publicações de diários íntimos, Calligaris afirma acreditar que: “O foro íntimo onde cada um procurava se retirar para existir e consistir é agora o fórum da pólis” (CALLIGARIS, 1998, p.55). A isso podemos associar a ideia de que vivemos um período no qual a extimidade adquire forças, entendendo a extimidade como o desvelar, perante o público, de aspectos de si que convencionalmente pertenceriam ao espaço privado. Eurídice Figueiredo recorre ao psicanalista Serge Tisseron para analisar o conceito e, a partir das ideias desse autor, cita: “Intimidade e extimidade seriam inseparáveis da autoestima, seriam os dois movimentos que a constituem, como a sístole e a diástole da identidade” (FIGUEIREDO, 2013, p.68). Ainda com base no psicanalista, Figueiredo nos adverte que a extimidade estaria diretamente associada aos inúmeros eus que compõem nossa identidade, na medida em que selecionamos apenas alguns de nossos lados para que seja exposto ao público, ou seja, criamos uma imagem que se apresenta ao outro por conta de uma necessidade de sermos reconhecidos pelos demais. Tal reconhecimento, assim como o contato íntimo com nosso próprio eu, contribuiria para a construção de nossa autoimagem. O próprio diário, ainda que secreto e sem intenção de ser levado à leitura do outro, passa por um processo de triagem, muitas vezes inconsciente, no qual apenas uma de nossas faces é expressa, processo esse que será melhor analisado no decorrer do terceiro capítulo do trabalho. A volta do sujeito ao âmbito da literatura, mesmo

após Roland Barthes ter declarado a “morte do autor”, associando-se ao aumento do interesse pela literatura autobiográfica e pelas escritas de si em geral, bem como o desejo de sermos vistos pelo outro e o voyeurismo que nos leva a acompanhar a vida alheia, estariam entre as explicações para o aumento dos diários íntimos publicados por editoras.

Com esse capítulo inicial, podemos concluir a importância da escrita de si na constituição da identidade do sujeito, uma vez que o ato de escrever ajuda a definir os contornos desse. Devemos lembrar que, no entanto, ao serem traçados, tais contornos misturam realidade e ficção, assunto que será abordado no último capítulo da presente dissertação. De toda forma, após ter sido discutido o processo de formação histórica do indivíduo e analisadas as características principais do diário enquanto ato, podemos prosseguir para o próximo capítulo, no qual os diários de Sylvia Plath serão analisados a partir de sua relação com a questão feminina.

## CAPÍTULO II: A CONDIÇÃO FEMININA EXPRESSA ATRAVÉS DA ESCRITA DE SYLVIA PLATH

Em certo momento de seu diário, em primeiro de agosto de 1951, Sylvia Plath reflete: “Se não tiver [sic] esse período para ser eu mesma, para ficar aqui sozinha, escrevendo, de certo modo perderia minha integridade, inexplicavelmente” (PLATH, 2004, p.103). Essa não é única passagem na qual Plath expressa a necessidade de escrever e o alívio que a possibilidade de depositar uma parte de si nas páginas de seus diários era capaz de proporcionar. Em outro trecho a poetisa volta a afirmar: “É aí que entra escrever. É tão necessário para a sobrevivência de minha sanidade arrogante quanto o pão para o corpo” (PLATH, 2004, p.122). A sensação descrita pela poetisa pode ser relacionada à capacidade de auto-hospitalidade que Lejeune detecta na escrita íntima, como mencionamos brevemente no primeiro capítulo. O diário apresenta-se como um espaço de acolhimento ao eu interior, convidando o/a diarista a expressar-se livremente na medida em que cumpriria a função de abrigo. Em determinada passagem da obra *O pacto autobiográfico*, Lejeune, refletindo sobre suas próprias experiências com a escrita de diários íntimos, menciona: “Eu tinha uma vida interior e ninguém que a acolhesse. Tinha de me virar sozinho. Não tinha amigos. Eu mesmo deveria me dar hospitalidade. Pedi asilo ao papel” (LEJEUNE, 2008, p. 308). O papel em branco, portanto, convida o indivíduo a contar suas angústias, oferecendo uma espécie de conforto que não é possível no mundo exterior. Para entendermos melhor a questão, cabe trabalhar, a seguir, o conceito de hospitalidade.

De acordo com Émile Benveniste, em “A hospitalidade”, o termo em latim *hostis*, que para nós se associaria ao termo “hóspede”, era dotado de duplo significado uma vez que, se inicialmente se ligava à ideia de igualdade por compensação, ou seja, uma dádiva que é recompensada por outra, mais tarde passou a assumir também o sentido de inimigo, associando-se à noção de hostilidade. Ambos significados da palavra *hostis* estariam, segundo o autor, relacionados à questão do estrangeiro e à forma ambígua com a qual esse pode ser encarado: favorável enquanto visto como hóspede, com hostilidade quando visto como inimigo. A essa ideia podemos associar o neologismo do filósofo francês Jacques Derrida que, jogando com as palavras, cria o termo “hostipitalidade”, referindo-se à hospitalidade que se deixa corromper pela hostilidade.

O autor, no capítulo abordado, trabalha a hospitalidade a partir da reciprocidade, uma vez que a primeira seria entendida como uma troca, seja de dádivas, seja de obrigações.

Derrida, contudo, no livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, nos apresenta um tipo distinto de hospitalidade, aquela que seria a hospitalidade absoluta e incondicional. Em nome dessa incondicionalidade, exigir-se-ia que o desconhecido e anônimo fosse aceito enquanto hóspede sem que dele se cobrasse qualquer tipo de reciprocidade. A hospitalidade absoluta, no entanto, ainda estaria relacionada ao porvir, um futuro que está sempre por chegar e que se faz apenas enquanto promessa.

O filósofo francês distingue aquilo que ele define como A Lei da hospitalidade, entendida como única e absoluta, das leis da hospitalidade, que estariam ligadas às normas e restrições impostas ao hóspede. Embora A Lei incondicional esteja acima das leis, para que ela possa se concretizar, é preciso que ela se deixe corromper pelas últimas. Nas palavras de Derrida:

Esses dois regimes de lei, *da lei e das leis*, são, portanto, ao mesmo tempo contraditórios, antinômicos e inseparáveis. Eles se implicam e se excluem simultaneamente um ao outro. Eles se incorporam no momento de se excluir, eles se dissociam no momento de se envolver um no outro, *no momento* (simultaneidade sem simultaneidade, instante de sincronia impossível, momento sem momento) em que, expondo-se um ao outro, eles se mostram ao mesmo tempo mais e menos hospitaleiros, hospitaleiros e inospitais, hospitaleiros *enquanto* inospitais (DERRIDA, 2003, p.73).

Portanto, para que A Lei da hospitalidade se efetive, ela precisa trair-se enquanto tal, transmutando-se em hostilidade, dando, assim, sentido ao termo criado por Derrida, “hostipitalidade”. A autora Fernanda Bernardo, no artigo “A Ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II)”, resume bem a ideia ao afirmar logo de início que a hospitalidade pura “só é possível como impossível” (BERNARDO, 2002, p.422). Contudo, o filósofo francês adverte que, ainda que se contaminem, A Lei e as leis jamais se confundem, uma vez que a primeira não se deixa reduzir, assim como as leis não a acolhem totalmente.

Podemos associar tais noções ao espaço de auto-hospitalidade identificado por Philippe Lejeune na escrita íntima. Ainda que o diarista peça asilo no papel, a hospitalidade encontrada por ele está longe de ser incondicional. De acordo com Lejeune, o espaço do diário não deve ser entendido como um território sem lei, uma vez que o sujeito que escreve assume um duplo papel, é hóspede e anfitrião simultaneamente. Como tal, o diarista decretaria suas próprias leis, dando origem a uma mistura de normas e direitos, criando uma espécie de autocensura, em maior ou menor grau, em relação à escrita e composição do diário. Sobre isso, o autor afirma:

Quando abrimos um diário, nossa curiosidade é saber qual código de boas maneiras o diarista se impôs: a organização, a regularidade, o capricho na letra e no estilo, de

um lado; e principalmente variações da censura: o que ele se permite dizer a mais ou de diferente (LEJEUNE, 2008, p.310).

Dessa forma, se o diário se apresenta como um espaço no qual o íntimo pode fugir das leis do mundo exterior, a auto-hospitalidade encontrada pelo diarista é limitada por meio de normas impostas pelo próprio em sua função dúplice de convidado e anfitrião.

Lejeune defende o potencial libertador que a escrita é capaz de proporcionar a partir da capacidade de abrigo existente no papel. Para o autor, a folha em branco cumpre a função de um lar disposto a aconchegar o universo interior do diarista, de modo que esse encontra libertação de suas angústias por meio da escrita. O autor, ao analisar o assunto, menciona duas formas distintas de interiorização que se relacionariam com as maneiras de encarar o diário. A primeira e mais antiga delas estaria associada ao fator da autorrepressão, na qual a escrita de si assumiria o papel de uma confissão, frisando assim o lado educativo. A segunda forma de interiorização, que começou, segundo o autor, a despontar apenas a partir da segunda metade do século XVIII, basear-se-ia na noção da compreensão e do que Lejeune entende como “olhar amigo”. A escrita de si, por meio dessa vertente, se relacionaria com a ideia de confiança. Dessa forma, de acordo com o autor, o diário passa a ser visto como um amigo com o qual é possível se abrir sem que haja julgamentos. Em determinada passagem do livro Lejeune escreve: “Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade” (LEJEUNE, 2008, p.262). Cabe esclarecer que essa liberdade mencionada pelo autor se relaciona ao fato de que no papel o indivíduo não está sujeito às imposições da sociedade na qual vive, encontrando um local onde é possível se expressar sem que haja receios com relação à censura e ao olhar crítico do outro. No entanto, como já foi explicado anteriormente, ela não é plena, uma vez que o próprio indivíduo se censura e determina regras que irão gerir seu local de acolhimento.

Lendo os diários de Sylvia Plath, torna-se nítido o uso desse meio de escrita íntima como uma forma de auto-hospitalidade. A poetisa demonstra encontrar no diário um confidente com o qual era possível se abrir quando não havia outra forma de exteriorizar seu eu. Em certa passagem ela escreve: “Desejo colossal de escapar, fugir, não falar com ninguém. Pânico em tese – falta de pessoas com quem estar – recriminação pelas escolhas erradas do passado – Medo, feio e grande e lastimável” (PLATH, 2004, p.219, grifo da autora). O trecho citado é um bom exemplo de um momento em que a poetisa parece encontrar refúgio apenas no diário.

Em meio a essa possibilidade de acolhimento proporcionado pela escrita de si, é possível perceber que Sylvia Plath faz um grande uso dessa ferramenta para trabalhar os seus questionamentos e angústias a respeito da condição feminina. É no diário que a poetisa encontra espaço para afirmar suas escolhas e criticar as normas impostas às mulheres pertencentes à sociedade de sua época. Em muitas passagens a autora expressa as dificuldades vivenciadas pela mulher que almejava dedicar-se ao campo da literatura, uma vez que era preciso vencer não apenas os obstáculos já existentes no caminho de um escritor, mas também enfrentar as limitações sociais que eram impostas em função do gênero. Com efeito, no ensaio *Um teto todo seu*, Woolf dizia que:

Para as mulheres [...] essas dificuldades eram infinitamente mais desconhecidas. [...] A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: “Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim”. O mundo dizia numa gargalhada: “Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?” (WOOLF, 1990, p.65-66).

É interessante mencionar, ainda, uma observação de Eurídice Figueiredo, no livro *Mulheres ao espelho*, no qual a autora chama a atenção para o movimento de subversão existente no uso da escrita pelas mulheres para falarem de si mesmas, uma vez que o campo da literatura por muito tempo foi considerado majoritariamente masculino. Acredito, portanto, que Sylvia Plath encontrou no diário uma estratégia para se acolher em meio ao desassossego, utilizando a auto-hospitalidade proporcionada pela escrita íntima para, inclusive, debater a respeito do feminino.

Dessa forma, entre as diversas facetas apresentadas pela escritora nas páginas de seu diário, podemos perceber aquela ligada ao constante questionamento do papel da mulher tanto no âmbito mais amplo da função social, quanto em relação ao exercício da escrita. Não por acaso a autora foi eleita como ícone do movimento feminista. Muitos críticos julgaram essa posição exagerada, resultante do impacto e curiosidade gerados por seu suicídio num momento em que uma nova onda do movimento se erguia nos EUA. Plath teria sido eleita como mártir, vítima das exigências do *american way of life*, das repressões de uma sociedade patriarcal e, principalmente, da traição de seu marido Ted Hughes.

Independentemente das ressalvas que devem ser feitas em relação ao seu papel como símbolo feminista, acredito que Plath lançou reflexões acerca da posição da mulher na sociedade e lutou por sua independência enquanto indivíduo e enquanto artista. A autora viveu uma época que, embora aparentasse certa abertura às transformações comportamentais, ainda se encontrava fortemente dominada pelas imposições patriarcais: a mentalidade e a

estrutura social não haviam de fato se alterado. Dessa forma, ao mesmo tempo em que almejavam maior emancipação, as mulheres continuavam a ser cobradas a cumprirem um modelo ideal que lhes era socialmente imposto, como a necessidade de um bom casamento, o desejo pela maternidade e a dedicação para com o lar. É esse plano infligido às mulheres que Plath questiona em muitas passagens de seu diário, como a seguir:

Não me submeterei a um marido que comande minha vida, que me tranque no círculo maior de suas atividades, para me nutrir vicariamente dos relatos de suas façanhas reais. Preciso ter um campo próprio e legítimo de atuação, separado do dele e que ele respeite.

Portanto, tenho uma ou duas opções! Posso escrever? Conseguirei escrever se me dedicar o suficiente? Quanta coisa preciso sacrificar para poder escrever, de todo modo, até descobrir se sou mesmo boa? [...] Eu não restringirei meu círculo de amizades aos colegas de profissão de meu marido. Contudo, vejo que isso ocorrerá se eu não encontrar uma saída... de algum tipo (PLATH, 2004, p.120).

Embora localizada no século XX, a passagem escrita pela autora pode ser associada ao já citado texto de Lejeune “Diários de garotas francesas no século XIX”, no qual o autor menciona jovens que, ansiosas por fugirem do destino imposto do casamento, da dependência da família ou da vocação religiosa, encontram na escrita de si uma nova via. Percebemos ao longo do diário que, para Plath, sua independência estava intimamente associada ao exercício da escrita, e o grande medo do casamento estava em perder-se na personalidade do marido e assim abdicar de sua necessidade e da capacidade de escrever, como lemos a seguir:

Permanece o fato de que escrever é, para mim, um modo de vida [...] Seria eu obrigada a desistir, largar tudo? Indubitavelmente, como esposa de um médico do tipo que ele pretende ser, eu seria obrigada a isso. Não acredito, como ele e os amigos parecem pensar, que a criatividade artística possa ser mais bem desenvolvida na vida livre de solteiro do que na de casado, em cooperação marital. Creio que uma união promissora deve estimular o potencial dos dois indivíduos. Então, quando ele diz: “Creio que as obrigações de esposa e mãe a ocuparão demais para permitir que você pinte e escreva como deseja...”, o medo, a expectativa foram semeados (PLATH, 2004, p.129, grifos da autora).

Como já foi dito anteriormente, Virginia Woolf, na obra *Um teto todo seu*, acreditava que a mulher precisava conquistar uma renda própria e um teto só seu, tanto materialmente quanto simbolicamente, caso desejasse começar a escrever. A escritora inglesa conclui que as mulheres até então haviam sido dependentes, primeiro do pai, depois do marido, dependência que não se limitava ao aspecto financeiro, mas que se relacionava, fundamentalmente, ao âmbito social e cultural. A mulher casada, devendo obediência ao marido, era privada da liberdade intelectual, não tendo, portanto, a possibilidade de exercer seu talento literário, ponto que, como veremos, volta a ser analisado por Beauvoir a partir de um novo contexto e de novos dados. Segundo Woolf, o casamento, e com ele a maternidade, impunham inúmeras obrigações desde cedo à mulher, obrigações essas que a impediam de usufruir de um tempo

disponível apenas para si mesma e suas reflexões. Qualquer tentativa de escrever, caso a mulher não possuísse “um teto todo seu”, era interrompida pelas tarefas cotidianas, pelos filhos a serem criados, pelas necessidades do marido a serem atendidas e pelas tarefas domésticas. De modo que, para a autora inglesa, apenas a independência, a possibilidade de reservar um tempo exclusivo para si, trancando-se sozinha em um cômodo, poderia possibilitar que a mulher exercesse a atividade intelectual. Como fica claro a partir das ideias mencionadas, podemos relacionar os medos de Plath com a análise que Virginia Woolf realiza a respeito das dificuldades que se impunham à mulher que buscava realizar suas pretensões literárias e como tais pretensões relacionavam-se com o casamento e a maternidade.

A respeito da questão, é fundamental que se estabeleça, também, uma relação com as ideias da autora francesa Simone de Beauvoir. De acordo com Beauvoir, em sua obra *O Segundo Sexo*<sup>1</sup>, desde criança a mulher é ensinada a assumir uma posição passiva em sua vida, educam-na para que se torne aquilo que se convencionou entender por mulher. Essa transformação que busca orientá-la para a passividade, contudo, é vista pela menina como uma mutilação: “ela é um ser humano antes de se tornar uma mulher; e já sabe que aceitar a si mesma como mulher é demitir-se e mutilar-se; e se a demissão é tentadora, a mutilação é odiosa” (BEAUVOIR, 2009, p.35). Segundo a autora, a menina, que se entende como um indivíduo dotado de transcendência<sup>2</sup> e autonomia, choca-se à medida que apreende o universo masculino no qual está inserida e percebe que nele se encontra na posição do outro, sendo colocada como inferior. Enquanto outro, a transcendência do sujeito lhe é negada, de modo que ela é levada à imanência e à passividade, percebendo que o seu caminho, enquanto pertencente ao gênero feminino, já foi previamente traçado pela sociedade. Beauvoir expõe o sentimento de medo que o destino imposto à mulher era capaz de despertar. O mesmo sentimento que Sylvia Plath expressa em seus diários, como já mencionado anteriormente. Podemos perceber esse temor no uso de expressões como “amedronta-a” e “assustada” no trecho seguinte de Beauvoir:

Aceitando sua passividade, ela aceita também suportar, sem resistência, um destino que lhe será imposto de fora, e essa fatalidade amedronta-a. Que seja ambicioso, parvo ou tímido, é para um futuro aberto que se atira o menino; será marinheiro ou engenheiro, ficará no campo ou irá para a cidade, verá o mundo, tornar-se-á rico;

<sup>1</sup> Publicada pela primeira vez no ano de 1949 e, portanto, contemporânea à Sylvia Plath que teria em torno de 17 anos na época.

<sup>2</sup> A filósofa define o conceito de transcendência como a capacidade do ser em ultrapassar a condição inicial que lhe é dada. O sujeito que transcende lança-se ao mundo, adotando uma postura ativa com relação à própria vida e, assim, exerce sua capacidade de fazer as próprias escolhas. Diferencia-se, portanto, da imanência, que estaria associada à noção do permanecer no estado inicial, assumindo uma postura não de superação, mas de passividade. Dessa forma, a autora acredita que, quando a sociedade impõe um destino pronto à mulher, é retirado dela, enquanto ser humano, a possibilidade de transcender.

sente-se livre em face de um futuro em que possibilidades imprevistas o aguardam. A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada: tem 12 anos e sua história já está escrita no céu; ela a descobrirá dia após dia sem nunca a fazer; mostra-se curiosa mas assustada quando evoca essa vida cuja etapas estão todas de antemão previstas e para a qual cada dia a encaminha inelutavelmente (BEAUVOIR, 2009, p.39).

Ao passar sua infância sendo, segundo Beauvoir, mutilada de sua condição de sujeito autônomo pela educação que lhe é concedida, tornando-se moça “sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem” (BEAUVOIR, 2009, p.66), confirmando, assim, sua adoção de uma postura passiva. O casamento é imposto à jovem como a sua verdadeira carreira. O casamento e a maternidade são tidos como o único meio de a jovem realizar-se em seu papel social de mulher, de modo que ela é estimulada a investir apenas em sua função perante o lar e a família. Assim, desde cedo, se a jovem insistisse em permanecer nos estudos ou adquirir uma profissão, seria obrigada a conciliar essas atividades com as tarefas domésticas, não encontrando nenhum incentivo por parte da família e da sociedade como um todo. Dessa forma, os costumes nos quais as jovens foram criadas e a ilusão da facilidade faziam com que muitas acabassem por ceder à dedicação apenas ao “ofício” do casamento. De acordo com a autora, era nesse, e nas obrigações que ele acarretava, que a mulher encontrava a sua justificação social, um destino que, no entanto, a prendia a uma dependência em relação ao marido e lhe negava a transcendência: “ele é quem encarna a transcendência. A mulher está votada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência” (BEAUVOIR, 2009, p.169).

Como vimos na citação anterior, o sexo masculino, em sua possibilidade de transcender, é apresentado à mulher como a figura de um deus, um herói e protetor, que lhe concederá segurança e felicidade, de modo que ela deve entregar-se a ele enquanto ser passivo, tornando-se, nas palavras de Beauvoir, sua “vassala” (BEAUVOIR, 2009, p.67). Enquanto o homem é educado para a ação, a mulher é criada para não agir e nem construir, sentindo-se, portanto, podada em sua natureza de indivíduo. Analisando a condição feminina na primeira metade do século XX, Beauvoir afirma que:

Não é permitido à mulher *fazer* uma obra positiva e por conseguinte fazer-se reconhecer como pessoa acabada. Por respeitada que seja, é subordinada, secundária, parasita. A grave maldição que pesa sobre ela está em que o sentido mesmo de sua existência não se encontra em suas mãos. Eis por que os êxitos e os malogros de sua vida conjugal têm muito mais gravidade para ela do que para o homem: este é um cidadão, um produtor, antes de ser um marido; ela é antes de tudo – e muitas vezes exclusivamente – uma esposa, seu trabalho não a arranca de sua posição; é desta, ao contrário, que ele tira ou não seu valor (BEAUVOIR, 2009, p.209-210).

Levada a abdicar de sua soberania enquanto ser humano, a mulher assume-se enquanto objeto, sentindo-se ao mesmo tempo vaidosa pelo poder de sedução de seu corpo, assumindo, assim, posturas narcisistas. No entanto, sente-se fragmentada ao perceber que lhe negam sua posição de sujeito. Entendendo-se e sendo vista como objeto, impedida de criar algo por conta própria, a mulher passa a realizar-se no marido e nas conquistas desse, como lemos em *O Segundo sexo*:

Encerrada na esfera do relativo, destinada ao macho desde a infância, habituada a ver nele um soberano a quem não lhe é dado igualar-se, a mulher que não sufocou sua reivindicação de ser humano sonhará em ultrapassar-se para um desses seres superiores, em unir-se, confundir-se com o sujeito soberano. Não há para ela outra saída senão perder-se de corpo e alma em quem lhe designam como o absoluto, o essencial (BEAUVOIR, 2009, p. 412).

Podemos, assim, associar as percepções de Simone de Beauvoir aos receios de Plath. A poetisa expressa o medo de mutilar-se enquanto ser humano ao abraçar aquilo que a sociedade patriarcal impôs como o “destino feminino”. Plath deseja ser ativa com relação ao seu próprio destino, entregando-se aos seus estudos e ao investimento na carreira literária. Luta, portanto, contra a ideia de que deve assumir-se como objeto passivo, ameaça que pode vir a se concretizar no casamento.

No entanto, de acordo com Beauvoir, a busca pela independência traz dificuldades, não apenas pelo fato de a mulher encontrar resistências na família e na sociedade como um todo, mas por viver um conflito interno entre o desejo de autonomia e a vontade de realizar-se em seu papel de mulher perante os costumes.

Vemos Plath expressar tal conflito nas páginas de seus diários, pendendo entre a recusa a submeter-se enquanto indivíduo a um futuro marido e o desejo de se casar. A poetisa quer *ser*, quer existir para ela própria, mas também quer realizar-se enquanto mulher. E a sua busca por conciliar tais funções é angustiante, como bem sintetiza Beauvoir, quando, falando sobre as dúvidas femininas com relação ao seu destino, explica que: “cada desejo seu comporta uma angústia: está ávida por entrar na posse de seu futuro mas teme romper com o passado; almeja ‘ter’ um homem, repugna-lhe ser sua presa” (BEAUVOIR, 2009, p.90).

O casamento se apresenta para a poetisa, também, a partir da possibilidade de satisfação do apelo sexual. Em determinadas passagens de seu diário, a poetisa denuncia o fato de a sociedade tratar de modo diferente o desejo sexual no homem e na mulher, uma vez que, enquanto dita uma moral permissiva para o masculino, inflige uma moral restritiva para o feminino. A necessidade de satisfação com relação à própria sexualidade, contrapondo-se às cobranças de uma sociedade puritana e moralista, faz com que Silvia Plath questione se o

casamento seria a única possibilidade de atender seus desejos, atando-a aos velhos padrões dominantes. A poetisa diz:

Preciso ter um relacionamento físico apaixonado com alguém [...] Admito também que tenho obrigações para com minha família e para com a sociedade, até certo ponto (a sociedade que se dane, por outro lado) devo aceitar certos costumes absurdos e tradicionais – para minha própria segurança, dizem. Devo, portanto, restringir a maior parte de minha vida a um ser humano do sexo oposto [...] Não posso me satisfazer promiscuamente e obter o respeito e o apoio da sociedade (que é meu demônio favorito) – e porque sou mulher: logo: uma base para inveja da liberdade masculina (PLATH, 2004, p.121).

Assim, nas páginas do seu diário, Sylvia Plath irá refletir acerca da sexualidade e o modo como as mulheres eram aconselhadas pela sociedade da época a lidar com o tema. Embora vivesse um contexto que pouco a pouco tornava-se mais liberal, o vivenciar da sexualidade ainda era considerado um tabu. Era esperado das moças encontros e flertes com rapazes sem que, no entanto, o ato sexual realmente se confirmasse, como torna-se explícito nos primeiros diários da poetisa:

Vesti-me lentamente, alisando a roupa, passando perfume, cosméticos. Sentei-me no alto, na hora do crepúsculo úmido acinzentado, enquanto a chuva caía lá fora e a família conversava e ria com as visitas na varanda. Eis a virgem americana, pensei, vestida para seduzir. Sei que me aprontei para uma noite de prazer sexual. Saímos com rapazes, provocamos, mas se formos boas moças num determinado momento recuamos, pudicas. (PLATH, 2004, p.26).

Embora o trecho acima pareça demonstrar uma certa ação por parte da mulher no processo de sedução, essa é limitada por uma autocensura associada às introjeções que a própria jovem realiza dos tabus que a sociedade construiu a respeito de sua sexualidade. O ritual do vestir-se para seduzir o homem, descrito por Plath na citação, relaciona-se perfeitamente com a análise de Beauvoir quando essa afirma que, ao mesmo tempo que a mulher lidava com o seu corpo como algo vergonhoso, encontrava nele motivo de vaidade ao percebê-lo hábil em atrair o sexo oposto. Na capacidade de atração exercida por seu corpo, a mulher percebia uma forma de poder, contudo, embora a descoberta desse pareça dar à mulher a possibilidade de colocar-se como ativa perante o outro, a filósofa esclarece que a postura de sedução relacionava-se, na verdade, à transformação da mulher em objeto. Ao apresentar seu corpo como objeto de atração, ela assumia o papel de presa, sendo novamente levada à passividade. Se o narcisismo impelia a mulher a colocar-se enquanto algo a ser desejado, ao mesmo tempo, o interesse que causava nos homens a assustava, despertando seus pudores. Percebendo-se enquanto caça que poderia ser possuída, ela termina por fugir. Assim, para Beauvoir, a jovem sentia-se simultaneamente orgulhosa em ser desejável para o homem, vangloriando-se com a ideia de exibir-se como uma imagem a ser admirada, mas ao mesmo

tempo receava e envergonhava-se com a ideia de ser feita “presa”. Intercalava-se, então, a busca pela admiração, a partir da vaidade, dos trejeitos e dos cuidados com a aparência e vestuário, com a fuga e a negação de seu ser enquanto carne.

Simone de Beauvoir esclarece, assim, o modo distinto com o qual convencionou-se encarar o desejo sexual no homem e na mulher. Se no homem a sexualidade sempre foi tida como algo natural, uma demonstração de sua transcendência e de sua força, na mulher ela é vista com embaraço, devendo, portanto, permanecer velada. Nas palavras de Beauvoir: “a vida sexual da menina sempre foi clandestina; quando seu erotismo se transforma e invade toda a carne, o mistério vira angústia: ela suporta a comoção como se se tratasse de uma doença vergonhosa; não é ativa: é um estado” (BEAUVOIR, 2009, p.61). Cabe mencionar que, ainda hoje, apesar das transformações culturais pelas quais passou nossa sociedade, muitas vezes a sexualidade da mulher ainda é vista como um tabu.

Para Plath, o receio das restrições que o casamento poderia trazer à sua identidade e à sua expressão literária, a necessidade de cumprir uma imposição da sociedade, o desejo de satisfazer os impulsos sexuais, que são impedidos de se realizarem livremente pelos costumes nos quais está inserida, e mesmo a vontade romântica de partilhar a vida com o homem escolhido para marido apresentam-se entre as ansiedades com relação ao seu futuro e ao exercício de seu papel no mundo. Podemos associar a relação que a poetisa estabelece entre a necessidade de satisfação sexual e o casamento, assim como o receio de que esse a impeça na realização de seus anseios pessoais e profissionais, com o seguinte trecho da obra de Beauvoir:

Ligação ou casamento conciliam-se muito menos facilmente para ela [a mulher] do que para o homem com uma carreira. Acontece que o amante ou o marido lhe peça que renuncie: ela hesita, como a *Vagabonde* de Colette, que deseja ardentemente um calor viril a seu lado, mas teme os entraves conjugais; se cede, ei-la novamente vassala; se recusa, ei-la condenada a uma solidão esterilizante (BEAUVOIR, 2009, p.463).

É importante ressaltar, no entanto, que, se o dever para com a sociedade ainda preocupa Plath, a moral estabelecida por essa mesma sociedade é igualmente criticada e atacada pela autora, quando essa afirma que:

Por um lado, isso tudo não vem do fato de vivermos num mundo masculino, também? Pois um homem, se escolher ser promíscuo, pode continuar torcendo o nariz para a promiscuidade, do ponto de vista estético. Ele pode continuar exigindo que a mulher lhe seja fiel, para salvá-lo de sua própria luxúria. Mas as mulheres também desejam. Por que devem ser relegadas à posição de zeladoras de emoções, babás de crianças, alimentando sempre a alma, o corpo e o orgulho do homem? Ter nascido mulher é minha tragédia horrorosa (PLATH, 2004, p.96).

Portanto, percebemos que a escritora se permite questionar o papel determinado às mulheres com relação ao desejo sexual, ao mesmo tempo em que teme escapar desses padrões. Creio ser importante chamar atenção para o peso da última frase da citação mencionada: “Ter nascido mulher é minha tragédia horrorosa” (PLATH, 2004, p. 96). A força que essa colocação parece carregar soa como um grande desabafo por parte da poetisa em função de sua insatisfação perante o destino e as limitações que sua condição de mulher, em uma sociedade patriarcal, impunha como certos.

Embora as preocupações com relação à necessidade do casamento permaneçam ao longo dos diários até o início do seu relacionamento com Ted Hughes, à medida que amadurece, a escritora passa a enxergar a sua vida sexual de uma forma mais livre, embora isso seja intercalado com uma autocobrança para cumprir o papel da mulher “pura” e com o receio pelo julgamento alheio. Da sua lista de resoluções para “fazer amigos e influenciar pessoas”, seleciono o seguinte trecho: “Seja casta e não se atire nos braços das pessoas (cf. David Buck, Mallory, Iko, Hamish, ted<sup>3</sup>, Tony Gray) - apesar dos rumores e M. Boddy, não permita que ninguém confirme neste semestre os vícios do passado!” (PLATH, 2004, p.655, grifo da autora). Já em 1958, após dois anos de casada e com o auxílio das sessões de terapia que iniciara, Plath expressa em seu diário a necessidade de se livrar das repressões relacionadas ao tema, como vemos na citação a seguir:

Nunca sinta culpa por ir para a cama com alguém, perder a virgindade e ir parar no pronto-socorro banhada em sangue, sair com um e com outro. Por quê? Por quê? Eu não tinha conceitos, tinha sentimentos. Senti e descobri quais eram meus desejos e encontrei o único a quem eu queria e não soube disso com a cabeça, mas pelo ardor da certeza, incontestavelmente, assim como o sol nasce todos os dias (PLATH, 2004, p.508).

Aos medos em função da possibilidade de uma vida restrita aos cuidados do lar e ao marido, que atormentavam a juventude da poetisa sempre que o tema do casamento era mencionado, a relação com o também poeta Ted Hughes pareceu, para ela, uma solução. Desse modo, Plath acreditava que desfrutaria, no relacionamento, da partilha no que diz respeito às ambições literárias, convivendo com um marido que, esperava ela, incentivaria sua vocação ao invés de tolhê-la. Contudo, em suas anotações a respeito de reflexões surgidas de

---

<sup>3</sup> É interessante comentar que, de todos os nomes citados por Plath, apenas o nome do marido, Ted Hughes, aparece com a letra inicial em minúsculo. Uma série de especulações podem ser feitas a respeito do que teria gerado essa diferenciação, desde um rancor inconsciente com relação a um certo sentimento de inferioridade que ela viria desenvolver em relação ao marido, uma necessidade de se afirmar ao menos no seu diário, ou até mesmo um lapso resultante dos laços de intimidade entre os dois, que permitiria escrever o nome do marido em letras minúsculas. No entanto, tais ideias não passam de possíveis interpretações, importando apenas a menção a esse detalhe peculiar da passagem citada.

suas sessões de análise, já casada há alguns anos, Plath parece tomar consciência das hostilidades existentes no seu casamento

Em trechos de seu diário, a poetisa demonstra sentir-se inferior enquanto artista diante das conquistas profissionais do marido, como é possível perceber na seguinte passagem:

Pior: isso [a recusa do livro de poesia de Plath] fez com que eu sentisse tanta pena de mim que comecei a me preocupar com Ted: o sucesso de Ted [...] muito gratificante, já que ele chegou lá, mas sem deixar de desejar imensamente poder fazer com que nós dois nos sentíssemos melhor caso tivesse a capacidade plena de compartilhar sua alegria. Eu preferia que fosse assim, se um de nós fizesse sucesso: por isso pude casar com ele, sabendo que era um poeta melhor que eu, e que jamais precisaria reprimir meu pequeno dom, que poderia estimulá-lo e me dedicar ao máximo, sempre sabendo que ele estava à frente (PLATH, 2004, p.341).

Assim sendo, vemos que, embora a escritora se mostrasse satisfeita com o reconhecimento de Ted no mundo literário, a falta de confiança em sua própria capacidade enquanto poetisa, diante desse quadro, parece tomar proporções ainda maiores. Cabe ainda lançar a hipótese de que o casal só se mantinha harmônico aparentemente, não obstante tivessem a mesma profissão, pois o homem apresentava-se em uma posição superior em relação ao sucesso profissional e econômico. Ainda que tal situação abalasse a confiança de Sylvia Plath, ela admirava as vitórias do marido, uma vez que a sociedade estabelecera na figura do homem o papel de conquistar o mundo, como um ser de ação, dotado para a construção e para a transcendência, enquanto da mulher era cobrada a imanência. Tal harmonia entre os dois talvez fosse abalada se os papéis se encontrassem invertidos e o feminino obtivesse mais sucesso que o masculino. A hipótese mencionada encontra apoio em um trecho do diário de Plath no qual a autora descreve sua ideia para um novo conto a respeito dos conflitos conjugais. Refletindo sobre seu novo tema a poetisa escreve:

Um conto de casal “avançado”, sem filhos, mulher envolvida com sua carreira, recusa-se a pregar botões, cozinhar. Considera-se acima disso. O marido acha que concorda. Brigam por causa de pregar botões. Na verdade, a briga não é por causa disso. Enfrenta os conceitos profundamente arraigados sobre feminilidade, como o resto dos homens, quer as mulheres grávidas e na cozinha. Deseja envergonhá-la em público (PLATH, 2004, p.514).

A temática escolhida por Sylvia Plath parece questionar a existência de uma relação equilibrada entre marido e mulher, colocando em dúvida o apoio que aquele daria às investidas profissionais da esposa. Embora se trate de uma ficção, as influências da relação da escritora com Ted Hughes devem ser consideradas, uma vez que o ficcional e a realidade se misturam, ainda que através da linha tênue e porosa que os separa. Alguns parágrafos após a menção ao tema para o novo conto, vemos Plath descrever um momento de tensão com Hughes quando esse critica a indisposição dela para os serviços domésticos: “e os botões, ele

contou a Marcia<sup>4</sup> e Mike<sup>5</sup> que: escondo as camisas, rasgo meias furadas, nunca prego botões. Seu motivo: eu pensei que isso a forçaria a pregar botões! Portanto, ele deduziu que poderia me manipular, envergonhando-me” (PLATH, 2004, p.514). A autora afirma ter sentido a atitude do marido como uma forma desse se impor a ela. Assim, podemos perceber que, embora Plath esperasse pelo apoio do marido e considerasse que os dois formavam um casal fora do convencional, a poetisa tinha consciência da existência de uma mentalidade patriarcal na sociedade que se apresentava de diversas formas nas relações sociais entre o feminino e o masculino.

De acordo com Beauvoir, o casamento apresenta-se de um modo propício para que o homem expresse seus anseios imperialistas, regozijando-se com a posição de soberano. Criado para assumir a posição de chefe de família, o homem busca manter a mulher como subordinada, “ele se acha tão convencido de seus direitos que a menor autonomia conservada pela mulher lhe parece uma rebeldia” (BEAUVOIR, 2009, p.223).

A partir desse contexto, podemos inferir que o aparente equilíbrio entre os dois seria questionável caso os papéis fossem invertidos e a mulher de alguma forma se mostrasse como chefe da casa. Segundo Beauvoir, a própria mulher muitas vezes continha seu talento para que o homem não se sentisse humilhado ao ser colocado em uma posição inferior. Assentado sobre uma estrutura de desigualdade, o casamento da época não poderia ser muito diferente, uma vez que, na análise da filósofa francesa: “Enquanto o homem possui sozinho a autonomia econômica e que detém - pela lei e os costumes - os privilégios que a virilidade confere, é natural que se apresente tantas vezes como tirano, o que incita a mulher à revolta e à astúcia” (BEAUVOIR, 2009, p.230). Para a autora, mirando o futuro, a harmonia no casamento só seria possível a partir do momento em que ambos, homem e mulher, passassem a ser vistos como sujeitos livres e dotados de igualdade.

Acerca das inseguranças de Sylvia Plath com relação à sua escrita e ao sucesso de Ted Hughes, é interessante acrescentarmos algumas ideias apresentadas por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*. Woolf defende que, quando as mulheres começaram a arriscar-se a escrever, deixavam que seus escritos fossem contaminados pelos receios, rancores e amarguras gerados pela opressão que sofriam, fato que enfraquecia seus textos. Mesmo que Sylvia Plath tenha vivido em uma época onde uma mulher escritora era vista com mais naturalidade, não esquecendo que muitas vezes ainda sob o signo do preconceito, acredito ser

---

<sup>4</sup> Amiga de Sylvia Plath desde os tempos de estudo no Smith College. Foram colegas de quarto durante o segundo ano da faculdade.

<sup>5</sup> Segundo as notas da edição de *Os diários de Sylvia Plath*, organizada por Karen V. Kukil, Mike Davenport Plumer III era marido de Marcia Brown. Os dois se divorciaram no ano de 1969.

possível associar tal ideia às crises da poetisa com relação à sua própria literatura. Tal fato pode ser interpretado a partir de algumas passagens do diário da autora, como a que segue:

Sinto inveja dos homens – uma inveja perigosa e sutil que pode corroer qualquer relacionamento, suponho. Trata-se de uma inveja nascida do desejo de ser ativa e agir, em oposição a ser passiva e ouvir. Invejo o homem por sua liberdade física para levar uma vida dupla – ter sua carreira, sua vida sexual e familiar. Posso fingir esquecer a inveja: não obstante, ela está lá, insidiosa, maligna, latente (PLATH, 2004, p.119).

Sua insegurança, a necessidade obsessiva da publicação como forma de provar seu talento e a inabilidade em lidar com as recusas por parte das editoras, levou-a muitas vezes a se acreditar dependente do marido, seja no aprimoramento de sua técnica literária, seja em outros aspectos em relação à sua vida, como percebemos na citação seguinte:

Meu risco, em parte, é me tornar dependente demais de Ted, creio. [...] É como se eu fosse sugada por um redemoinho tentador porém desastroso. Não há obstáculos entre nós – é como se nenhum de nós dois – ou eu, especialmente – não tivesse pele, ou tivéssemos uma única e ficássemos a nos chocar e esfregar. Gosto quando Ted sai um pouco. Posso desenvolver a minha própria vida interior, meus próprios pensamentos, sem seu contínuo “o que você está pensando? O que pretende fazer agora?”. Isso me leva, imediata e inevitavelmente, a parar de pensar e fazer. Somos surpreendentemente compatíveis. Mas eu preciso ser eu mesma – tornar-me eu mesma e não permitir que minha personalidade seja construída por ele. Ted me dá ordens – mutuamente exclusivas: ler baladas por uma hora, ler Shakespeare por uma hora, estudar história por uma hora, pensar por uma hora e depois “não ler nada em períodos de uma hora, ler os textos inteiros” (PLATH, 2004, p.466).

É possível perceber, pela leitura dos diários, a influência de Ted Hughes em seus exercícios literários e na busca por seu estilo de escrita, fato que, na verdade, parece dificultar a descoberta de sua voz própria enquanto escritora. Podemos recorrer mais uma vez a Simone de Beauvoir para interpretar a situação mencionada. Para a autora francesa, o homem, criado a partir de costumes patriarcais, busca afirmar-se não apenas como a superioridade econômica e social da família, mas também como autoridade intelectual. Integrado ao mundo, enquanto a mulher era destinada a clausura do lar, educado para assumir um cargo profissional e encontrando maiores facilidades de acesso à cultura, o homem apresentava vantagens em relação à mulher, que não era incentivada a investir na educação. Colocando-se como autoridade intelectual, portanto, o homem buscava moldar as opiniões políticas e intelectuais da mulher de acordo com as suas, como explica a ensaísta:

Por vezes a mulher procura lutar. Mas, amiúde, ela aceita por bem ou por mal, como a Nora de *A Casa das Bonecas* que o homem pense por ela; ele é que será a consciência do casal. Por timidez, inabilidade, preguiça, ela deixa ao homem o cuidado de forjar as opiniões que lhes serão comuns acerca de todos os assuntos gerais e abstratos. [...] O marido compraz-se geralmente nesse papel de mentor e chefe. Ao fim de um dia em que conhece dificuldades em suas relações com iguais, em que tem de submeter-se a superiores, ele gosta de se sentir um superior absoluto e oferecer verdades incontestadas (BEAUVOIR, 2009, p.222).

Embora Sylvia Plath fosse uma mulher inteligente e privilegiada pelo acesso a uma educação de alto nível, é perfeitamente compreensível que o contexto social no qual vivera a levasse a aceitar Hughes, ainda que inconscientemente, como o mentor intelectual da casa, submetendo-se a suas opiniões a respeito da atividade literária. Com o tempo, a poetisa passou a lutar pela independência em relação à influência do marido na sua escrita, em um trecho de 28 de janeiro de 1959, Plath escreve em seu diário: “Preciso tentar escrever poemas. NÃO MOSTRE NENHUM A TED” (PLATH, 2004, p.540). A necessidade de ser independente de Ted passa a aparecer cada vez mais em seus diários à medida que Plath amadurece. A poetisa percebe que se faz necessário não dividir todas as suas ideias com o marido, de modo que pudesse escrever sem a interferência desse. Em uma passagem anterior de seu diário, em 14 de setembro de 1958, Sylvia Plath parece reconhecer a existência de uma situação de desequilíbrio entre ela e Ted Hughes, ao escrever:

Com quem mais no mundo eu poderia conviver e amar? Ninguém. Escolhi um caminho árduo, que precisa de roteiro próprio e eu não posso atormentar (ou seja: insistir em corte de cabelo, banho, lixar unhas, planos para ganhar dinheiro no futuro, filhos – tudo que Ted não gosta: isto é atormentar); ele, claro, pode me atormentar sobre refeições leves, colarinhos duros, exercícios de redação, a partir de sua posição de superioridade. A famosa e fatal rivalidade profissional – felizmente ele está tão na minha frente que jamais precisarei temer ser esmagada por sua superioridade – por impulso, num momento de fraqueza. Talvez a fama o livre do sofrimento. Vou lutar para que não seja assim. Preciso trabalhar e sair do embotamento – escrever e não lhe mostrar nada: romance, contos e poemas. [...] Será que nós, como vampiros, nos alimentamos um do outro? (PLATH, 2004, p.489, grifo da autora).

Apesar do tom resignado e rancoroso que a poetisa parece adotar, é possível percebermos, também, a sua procura por uma voz própria na sua escrita e por um papel ativo na relação. Um pouco mais adiante, na anotação do dia 26 de dezembro de 1958, a poetisa reflete a respeito da situação financeira do casal, que buscava viver apenas da escrita, e desabafa: “se eu conseguir me concentrar e trabalhar, darei uma contribuição ao casal, não serei a metade fraca e dependente” (PLATH, 2004, p.516).

De acordo com alguns estudiosos da obra de Plath, a voz da poetisa seria encontrada, definitivamente, em seus últimos poemas publicados postumamente no livro *Ariel*, no qual busca expurgar-se das vozes masculinas opressoras que a perturbavam, fato que pode ser visto, por exemplo, em seu poema “Daddy”, no qual, como veremos, a autora demonstra a necessidade de livrar-se do peso imposto pela figura paterna.

Otto Plath, pai da escritora, faleceu quando essa era ainda criança, devido a complicações resultantes da diabetes. Porém, mesmo tendo crescido sem o pai, a presença

simbólica desse parece constante na vida de Sylvia, expressa tanto na procura pela proteção paternal em suas relações, quanto na interpretação do pai enquanto figura opressiva. A ausência paterna demonstra ser motivo de tristeza, ressentimento e grande insegurança. Em seu diário, na entrada do dia dezenove de fevereiro de 1956, a autora escreve: “E eu quero tanto ser abraçada por um homem; algum homem, que seja pai” (PLATH, 2004, p.233). Alguns dias depois, volta a escrever: “Fui ao psiquiatra esta manhã e gostei dele: atraente, calmo e respeitoso, a transmitir a sensação agradável de maturidade e experiência adquirida; senti: Pai, por que não? Queria me derramar em lágrimas e dizer pai, pai, me acuda” (PLATH, 2004, p.243).

Ainda na obra *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir afirma que a busca pela figura paterna no amante, empreendida por muitas mulheres, incluindo Sylvia Plath, como notamos no primeiro trecho citado acima, está associada ao deslumbramento que a imagem do homem despertava na mulher enquanto criança, mais do que ao pai em si. Ao procurar o pai no amante, a mulher busca sentir novamente a proteção que a ideia de homem criada pela sociedade na infância, teoricamente encarnada na figura do pai, lhe assegurava. Nas palavras da autora francesa: “O que ela almeja é reencontrar um teto sobre a cabeça, muros que lhe escondam seu abandono no mundo, leis que a defendam contra sua liberdade” (BEAUVOIR, 2009, p.414). Contudo, se em seus diários a poetisa expressa a procura por um substituto à figura paterna perdida, no poema mencionado ela apresenta um outro lado, no qual o pai é causa e símbolo de seu sufocamento:

Agora chega, papai, agora chega  
De você, sapato preto  
Onde vivi feito um pé  
Por trinta anos, pálida e pobre,  
Mal podendo respirar ou espirrar.

Papai, bem que eu quis te matar.  
Você morreu antes que eu tivesse tempo -  
Mármore pesado, saco cheio de Deus,  
Estátua pálida de dedo cinza,  
Imenso como uma foca em São Francisco (PLATH, 2007, p.153).

O uso de imagens como um sapato apertado, mármore ou Deus, para referir-se ao pai, transmite a noção de uma figura opressora de quem o eu lírico sente necessidade de libertar-se através de um parricídio realizado por meio de seus versos. A poética de Sylvia Plath, de acordo com a tradutora de seus poemas, Maria Cristina Lenz Macedo, seria, portanto, caracterizada por um jogo de oposições entre clausura e libertação. É possível percebermos, assim, que a autora recorre às palavras como forma de questionamento e de construção de sua

identidade. A escrita é, para Plath, não só expressão do eu ou exercício da profissão, mas também a maior ferramenta para sua autonomia.

Tema também recorrente nos diários de Sylvia Plath, reflexões próximas às que se desenvolveram até aqui podem ser feitas acerca das cobranças que a sociedade impõe às mulheres envolvendo a maternidade. Embora expresse o desejo de um dia tornar-se mãe, é com o mesmo anseio de abdicar de sua individualidade e de sua possibilidade de escrever que a poetisa em questão trata o assunto. Mesmo após o casamento com Ted Hughes, Plath coloca-se contra a urgência da sociedade pelos filhos de um jovem casal, em prol da sua estabilidade e da dedicação ao mundo literário. Na entrada de nove de agosto de 1957, Sylvia Plath expressa o desespero que o falso alarme de uma gravidez havia lhe proporcionado:

O pavor, confirmado dia a dia, de estar grávida. Repasso mentalmente os seguidos descuidos relativos à contracepção, como se isso não pudesse acontecer comigo: bang, bang, uma porta após a outra fechada com estrondo para isolar o terror que paira no ar. Isso, agora tenho certeza, acabaria comigo, provavelmente com Ted também, e nossa escrita e nossa suposta união inexpugnável. Acabaria com as perspectivas brilhantes à frente: meu emprego no Smith, do qual preciso mais do que nunca para me dar um senso de realidade, ou que serviria especificamente para me levar de um dia a outro, fazendo com que eu conhecesse pessoas e trabalhasse e praticasse com elas; nosso apartamento em Northampton, de onde teríamos que sair por causa do bebê; nosso futuro (PLATH, 2004, p.340).

Beauvoir esclarece que, perante a sociedade, a maternidade é a “vocação natural” da mulher, é, portanto, através dela que a mulher se justifica e obedece ao seu “destino fisiológico” (BEAUVOIR, 2009, p.248). No entanto, ao mesmo tempo que a gravidez apresenta-se como uma justificação da sua própria existência, a moça pode temer a maternidade na medida em que a encara como “uma ameaça contra a integridade de sua preciosa pessoa” (BEAUVOIR, 2009, p.258). Assim como o casamento e a pré-determinação de seu destino pela sociedade, a gravidez muitas vezes é assimilada pela mulher como uma mutilação da sua condição de indivíduo: sentir dentro de si um corpo estranho, alimentando-se de sua própria força, se assemelha a uma violação da sua condição de ser integral. De modo ambíguo, no entanto, é na gravidez que, segundo Beauvoir, a mulher sente que toma, enfim, posse de seu corpo:

A separação que a mulher sofreu antes, no momento da desmama, é compensada; ela é novamente mergulhada na corrente da vida, reintegrada no todo, elo na cadeia das gerações, carne que existe por e para outra carne. A fusão procurada nos braços do homem e que é recusada logo que concedida, a mãe a realiza quando sente o filho no ventre pesado ou que o aperta contra os seios túmidos. Ela não é mais um objeto submetido a um sujeito; não é tampouco um sujeito angustiado por sua liberdade, é essa liberdade equívoca: a vida. O corpo é enfim dela, posto que é do filho que lhe pertence. A sociedade reconhece-lhe a posse desse corpo e ainda o reveste de um caráter sagrado [...] Alienada em seu corpo e em sua dignidade social, a mãe tem a ilusão pacificante de se sentir um ser *em si*, um *valor* completo (BEAUVOIR, 2009, p.263).

Essa sensação de posse de si mesma através da gravidez é, no entanto, ilusória, segundo a autora, uma vez que o filho criar-se-á em sua própria individualidade. Rompendo a ideia de unidade criada pela mãe.

Para a autora francesa, a gravidez também está diretamente relacionada ao tipo de laço existente entre a mulher e sua própria mãe, uma vez que, a partir da gravidez, a primeira assumiria o posto da última, afirmando sua independência perante a figura materna. É possível perceber, através dos diários, que Sylvia Plath possuía uma relação complicada com a própria mãe, muitas vezes culpando-se pelo ódio que essa lhe despertava. Cabe aqui uma citação de Simone de Beauvoir a respeito da associação entre a culpa que a moça pode sentir em função da mãe e o medo da gravidez:

O sentimento de culpa em relação à mãe é frequente na adolescente; se ainda se mantém vivo, a mulher imagina que uma maldição pesa sobre sua progeneratura ou sobre si mesma: o filho matá-la-á ou morrerá ao nascer. É o remorso que amiúde provoca essa angústia, tão frequente nas mulheres jovens, de não conduzir a termo a gravidez (BEAUVOIR, 2009, p.260).

Desse modo, à falta do pai, nunca superada, associa-se a difícil relação da poetisa com sua mãe que também é, para ela, uma figura repressora, pela qual os sentimentos de piedade e ódio se mesclam. Se, no poema “Daddy”, Plath assume seu desejo de matar a lembrança e a simbologia paterna, ao longo de toda a sua vida a autora tenta negar seus desejos matricidas, e o fato de culpar a mãe, inconscientemente, pela morte precoce do pai. Nas notas a respeito de suas sessões de terapia com a Dra. Ruth Beuscher, encontradas no diário que abrange o período de doze de dezembro de 1958 a quinze de novembro de 1959, a escritora demonstra sentir-se aliviada ao finalmente poder admitir o ódio sentido pela figura materna e ao expressar que responsabilizava a mãe pela ausência do pai, Plath escreve:

Quanto a mim, jamais conheci o amor de um pai, o amor de um homem sólido, com laços de sangue, após a idade de oito anos. Minha mãe matou o único homem que me amaria incondicionalmente pela vida afora: apareceu certa manhã com lágrimas generosas nos olhos e contou que ele se fora para sempre. Eu a odeio por isso. Eu a odeio porque ela não o amava. Ele era um ogro. Mas sinto sua falta. Ele era velho, mas ela quis se casar com um velho e quis que ele fosse meu pai. Era culpa dela. Os olhos dela que se danem (PLATH, 2004, p.499).

A autora demonstra, também, grande dificuldade em lidar com a mãe por sentir que seguiu o caminho oposto ao desejado por essa. Os sacrifícios que Aurelia Plath fez para criar os filhos sozinha – “A vida era um inferno. Ela tinha de trabalhar. Ser empregada e mãe, homem e mulher, num único corpo ulcerado” (PLATH, 2004, p.498). – parecem oprimir

Sylvia, seja pelas expectativas da mãe, seja, principalmente, pela culpa por não corresponder ao padrão de vida que, tradicionalmente, ela, como filha e mulher, deveria atender:

Eis-me aqui, quase feliz.  
Exceto quando sinto culpa, quando sinto que não deveria ser feliz, pois não estou fazendo o que todas as figuras maternas de minha vida gostariam que eu fizesse. Eu as odeio, portanto. Fico muito triste por não fazer o que todo mundo e todas as mães de cabelos brancos desejam em sua velhice (PLATH, 2004, p.501).

A autora acredita que ao seguir seus desejos e fugir da vida submissa que a sociedade reservava para ela, na qual deveria se casar com um homem de posição, possuidor de um bom emprego, que a sustentasse e garantisse um teto confortável, assim como bens materiais e filhos para criar, teria frustrado a mãe, que tanto se sacrificara por sua criação, sacrifício que a autora enxerga como ferramenta de repressão: “Minha mãe sacrificara a vida por mim. Um sacrifício que eu não desejava” (PLATH, 2004, p.502).

Simone de Beauvoir adverte que a mãe, geralmente, enxerga em seu filho um duplo de si, procurando estabelecer, portanto, uma relação de domínio sobre esse. Vendo nos filhos um duplo, a mãe julga-se de certa forma traída quando eles buscam autonomia e uma identidade própria. Segundo Beauvoir, o caso se agrava nas relações entre mãe e filha na medida em que a mãe muitas vezes se projeta na filha.

A tentativa de dominação por parte da mãe, quando não se impõe pelo autoritarismo, expressa-se pelo masoquismo e pelos sacrifícios que a mulher se inflige em prol dos filhos. A dedicação total a esses faz com que ela assuma um papel de vítima, dominando-os, assim, pela culpa e negando-lhes a busca por autonomia. Beauvoir comenta que: “A *mater dolorosa* faz de seus sofrimentos uma arma que emprega sadicamente; suas cenas de resignação engendram na criança sentimentos de culpa que muitas vezes pesarão em toda a sua vida e que são mais nocivos ainda do que as cenas agressivas” (BEAUVOIR, 2009, p.283).

Tais ideias da autora francesa servem, portanto, como uma possibilidade de interpretação a respeito da relação entre Sylvia e Aurelia Plath. Ao recorrer ao livro de Beauvoir para analisarmos o relacionamento de Aurelia e Sylvia Plath, porém, é preciso termos o cuidado de esclarecer que essas interpretações são fruto do discurso presente nos diários da poetisa e não a “verdade” sobre a personalidade e as atitudes de Aurélia Plath. O foco do estudo é a obra aqui trabalhada e os discursos que a perpassam e não uma tentativa de julgar a mãe da escritora.

Tendo esclarecido esse ponto, é possível retornar à passagem de Beauvoir citada anteriormente a respeito do conceito de “*mater dolorosa*”. Ao mostrar-se disposta a sacrificar tudo pela filha, Aurelia Plath talvez assumisse uma postura de vitimização, estabelecendo

inconscientemente uma tentativa de domínio sobre a filha, que se culpava por desejar a independência e por suas livres escolhas, que acreditava não satisfazerem a mãe. De acordo com Beauvoir, projetando-se nas filhas, muitas vezes a mãe assume uma posição contraditória, deseja lhes dar aquilo que não possuiu, mas também infligir a elas o mesmo destino e os mesmos sofrimentos pelos quais passou, descontando suas frustrações e ressentimentos naquelas que seriam seu duplo. Invejando as oportunidades que um destino ainda em aberto apresenta às jovens, a mãe, que teve o seu futuro encerrado a partir do casamento, buscaria aprisioná-las.

Assim sendo, as opções que Sylvia Plath fizera, distintas das feitas pela mãe, poderiam ter sido encaradas negativamente por Aurelia Plath, tanto pela frustração ao falhar em impor sua vontade, pelo fato de aquela que seria seu duplo afirmar-se como outra, quanto pela possibilidade de a filha viver experiências distintas das suas, invejando-as: “Mãe apaixonada ou mãe hostil, a independência dos filhos arruína-lhe as esperanças. É duplamente ciumenta: do mundo que lhe toma a filha, da filha que, conquistando uma parte do mundo, lha rouba” (BEAUVOIR, 2009, p.287). Acredito ainda que uma outra citação de Beauvoir exemplificaria bem essa análise:

Todo o seu rancor contra o mundo, ela o dirige contra essa jovem vida que se lança para um futuro novo; tenta humilhar a jovem, ridiculariza suas iniciativas, amarra-a. Uma luta aberta declara-se muitas vezes entre ambas; é normalmente a mais jovem que ganha, pois o tempo trabalha por ela; mas a vitória tem um gosto de pecado: a atitude da mãe engendra na filha revolta e remorso ao mesmo tempo; a simples presença da mãe faz dela uma culpada (BEAUVOIR, 2009, p.289).

Em um dos trechos de seu diário, dedicado às sessões com a terapeuta Ruth Beuscher, Plath expressa o seu rancor em função da pressão que sentia ao acreditar não corresponder ao destino esperado pela figura materna e pela sociedade. Assim escreve a poetisa:

De quem sinto raiva? De mim. Não, de você, não. De quem, então? De minha mãe e de todas as mães conhecidas que me queriam de um jeito que eu no fundo do coração não queria ser, e da sociedade que parece nos forçar a ser o que na verdade não desejamos ser: tenho raiva dessa gente e das imagens que evocam. [...] O que eles desejam, afinal? Preocupam-se com um emprego estável e bem pago, carros, boas escolas, tevês, geladeiras, lava-louças e segurança em Primeiro Lugar. Para nós essas coisas todas são muito boas, mas vêm em segundo lugar (PLATH, 2004, p.506, grifo da autora).

Embora demonstrasse seu desprezo pelo padrão de vida socialmente imposto, na mesma passagem a autora demonstra uma cobrança interna para cumprir aquilo que era esperado dela e de sua vida conjugal com Hughes, assim como uma compreensível preocupação com relação à vida financeira e material. Escreve a autora: “Mesmo assim, estamos apavorados. Precisamos ganhar dinheiro para comer e ter um teto e filhos; escrever

talvez não renda nunca o bastante para isso. Então a sociedade mostra a língua para nós” (PLATH, 2004, p.506).

Percebe-se que a escrita demonstra ser, para Plath, um mecanismo através do qual é possível se rebelar diante dos padrões que foram colocados em seu caminho, para os quais havia sido educada. É, portanto, uma forma de afirmar sua própria identidade e fugir do futuro ideal planejado para ela. Retomo aqui a ideia de que o conhecimento que temos em relação à personalidade de Aurelia Plath baseia-se nas impressões da filha, apresentando-se, portanto, como uma interpretação contaminada pelos sentimentos e pelo olhar da poetisa, de modo que não pode ser tomado como uma verdade incontestável e nem como uma descrição de Aurelia Plath em si, mas como a imagem subjetiva que Sylvia construíra da mãe. Além disso, é interessante mencionar que, pela própria natureza do diário, enquanto suporte para o desabafo pessoal, os sentimentos e impressões descritos pela poetisa a respeito da mãe não são únicos e não limitam aquilo que a poetisa sentia, uma vez que as relações humanas possuem um grau de complexidade bem maior do que podemos inferir por uma página de diário. É possível notarmos esse dado lendo um trecho escrito por Plath alguns dias depois. A poetisa afirma o seguinte: “Posso odiá-la, mas isso não é tudo. Também a amo e sinto pena dela. Afinal de contas, como dizem, mãe é mãe” (PLATH, 2004, p.515). Vale citar aqui Ana Cecília Carvalho, autora do livro *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Em um trecho do terceiro capítulo de seu livro, Carvalho faz uma análise das cartas de Plath para a mãe, publicadas com o título *Letters home by Sylvia Plath: correspondence 1950-1963*<sup>6</sup>. A autora percebe, a partir desse exame, uma tentativa por parte da poetisa de, através das cartas, passar uma imagem de otimismo e sucesso, assim como uma excessiva demonstração de afeto com relação à mãe. Ana Cecília Carvalho afirma que:

Surpreendem nas *Letters home* a recorrência de adjetivos (“maravilhosa”, “feliz”, “magnífica”, geralmente utilizados nas despedidas, dos superlativos, dos pontos triplos de exclamação e do tom de aberta bajulação com que se dirige à sua mãe (“Querida-mãe-a-quem-eu-amo-mais-que-todos”) (CARVALHO, 2003, p.50).

Dessa forma, percebemos como a imagem do relacionamento entre Sylvia e Aurelia Plath pode variar de acordo com o discurso e com o meio no qual a poetisa se expressava. Além disso, podemos associar a tentativa de construir para a mãe a ideia de uma vida bem-sucedida e otimista, fatos que muitas vezes destoam daquilo que a escritora expressava em

---

<sup>6</sup> Em função da ausência de uma publicação traduzida para o português de *Letters home* e da dificuldade em ter acesso à obra completa em inglês, as análises dessa obra foram restringidas à algumas das cartas reproduzidas no livro recém-lançado pela editora Biblioteca Azul, *Sylvia Plath: desenhos*, e às menções feitas pela pesquisadora Ana Cecília Carvalho. Embora saiba que tal situação cria limites à interpretação, acreditei que seria mais enriquecedor para o trabalho fazer uso desses recursos, ainda que escassos, do que não os mencionar.

seus demais escritos, com a necessidade que Plath sentia de receber a aprovação da mãe, como mencionado muitas vezes nas páginas do seu diário, em especial a partir das idas às sessões de psicanálise com Beuscher.

Eurídice Figueiredo, no livro *Mulheres ao espelho*, dedica um capítulo à relação entre a escrita de autoria feminina e a repressão materna. Figueiredo menciona como muitas dessas escritoras encontram, através das palavras, uma maneira de se libertarem da educação castradora por parte de suas mães, mães essas que ainda se prendiam na necessidade de educarem as filhas para cumprirem as funções do casamento e da construção de um lar. A escrita funcionaria, assim, como catarse para essas autoras, com relação às coerções maternas. Cito um interessante trecho do livro, no qual o silenciamento pela castração materna é contraposto à possibilidade de liberdade através do uso da linguagem:

O silêncio se constitui talvez na mais poderosa e eficiente forma de opressão, porque a linguagem lhe permitiria o acesso à revolta e à libertação. Sarah Kofman observa que a educação materna condena a mulher ao mutismo, opinião reforçada pela psicanalista Luce Irigaray, que afirma que a loucura na mulher manifesta-se muito mais pela doença física, pela somatização, do que pelo delírio, ou seja, a mulher está silenciosa (silenciada) mesmo na loucura (FIGUEIREDO, 2013, p.87).

Podemos concluir, então, que Sylvia Plath procura romper seu silêncio através do uso da linguagem, seja em seus diários, seja em seus poemas, contos ou romance. E talvez essa possibilidade de libertação seja um dos motivos para o encanto da poetisa com o ofício de escrever.

De fato, durante a leitura de seus diários, nota-se o fascínio de Sylvia Plath pelo processo da escrita. Para Lejeune, os diários são marcados pela temática obsessiva e repetitiva: “bastam, em geral, quatro letras, *a, b, c, d*, para catalogar o conteúdo integral de um mesmo diário. Talvez o diário seja uma narrativa. Mas é primeiro uma música, isto é, uma arte da repetição e da variação” (LEJEUNE, 2008, p.297). A grande obsessão dos diários de Sylvia é o próprio fazer literário ao qual dedica inúmeras páginas nas quais expõe seus questionamentos a respeito do ofício do escritor e poeta, do sentido da escrita, e suas dúvidas em relação à sua capacidade literária. A poetisa demonstra extremo perfeccionismo com relação à própria produção e uma enorme autocobrança para que suas obras sejam publicadas, como se a segurança com relação ao seu potencial como escritora dependesse dessa aceitação. Ela chega a afirmar: “Confesso, considero a publicação uma prova de valor e confirmação da habilidade” (PLATH, 2004, p.129).

Tal dependência é causa de muitos dos momentos depressivos da poetisa a cada nova recusa que enfrenta. E é no diário que ela encontra um meio de expressar sua frustração e seus

anseios, mas também um modo de se motivar e de se aconselhar a seguir na busca pelo aperfeiçoamento literário. Podemos ver, nos diários, esquemas para novos contos, descrições de personagens, reflexões acerca de temáticas para poemas e a procura pelo aperfeiçoamento estilístico.

Da mesma forma, é visível uma necessidade quase masoquista, por parte da autora, de se punir quando passa longos períodos sem escrever ou não cumpre seus exercícios de escrita. Entre períodos de automotivação e esperança com relação à sua literatura – “De hoje em diante, chega de enrolar: uma página por dia, para aquecer” (PLATH, 2004, p.328) – intercalam-se momentos de esterilidade e insegurança: “As contas chegam. Não escrevo nada. O romance, ou melhor, a tarefa de escrever três páginas por dia, é atroz. Não consigo. [...] Agora sinto, novamente, que nunca conseguirei escrever um bom conto ou poema. Muito menos ruins. Tudo parou” (PLATH, 2004, p.316). A cobrança e o perfeccionismo de Plath despertavam nela o que a própria poetisa nomeou como um medo de escrever, como é possível percebermos em uma passagem do diário da autora, intitulada “Questões Primordiais”. Plath destaca na mencionada passagem a seguinte questão:

Como lidar com o medo de escrever: por que temer? Pavor de não fazer sucesso? Medo de o mundo nos dizer descontraidamente que não prestamos, recusando nosso trabalho. [...] Por que o medo congela minha mente e escrita, dizendo: olha, ela não tem cabeça para nada, o que se pode esperar de uma moça que não tem cabeça para nada? (PLATH, 2004, p.507).

Em uma das entradas (quatro de março de 1957), na qual Sylvia comenta a respeito de um período de “seca” na sua escrita, a autora associa o fato com a opressão sentida ao comparar-se com homens escritores: “Só o peso de Shaw e Peter De Vries e de todos os escritores espirituosos, inteligentes, sérios, prolíficos me oprime” (PLATH, 2004, p.318). Cabe, nesse momento, retornar à Virgínia Woolf, em seu já citado ensaio, no qual a autora inglesa afirma que a tentativa de escrever como homem e a adoção de valores masculinos são motivo de empobrecimento da literatura de autoria feminina. Para a escritora inglesa, na mente de cada pessoa encontram-se presentes os dois sexos, convivendo em harmonia e união. Quando os dois sexos alcançam o equilíbrio, a mente atinge todas as suas faculdades plenamente. Defende, então, a teoria de que o escritor deve ser andrógino no momento da escrita, utilizando os seus dois lados da mente de forma balanceada. Para Woolf, pensar apenas com seu sexo, escrever apenas como homem ou como mulher, é algo fatal para o escritor, uma vez que é preciso haver um entendimento, na mente, entre o lado feminino e o lado masculino, um casamento entre opostos, para que a escrita se fertilize. Nas palavras da escritora e ensaísta, ao se fazer literatura é preciso ser masculinamente feminina ou

femininamente masculino. É interessante questionarmos como a ideia de uma literatura andrógina se resolveria na obra de Plath. Questão essa que possibilitaria temas para novos estudos.

Cabe notar que Woolf preza muito os “antepassados” literários enquanto auxílio para uma boa produção, uma vez que para ela as obras-primas são frutos de um “pensar em conjunto” (WOOLF, 1990, p.82), no qual cada escritor deixa sua contribuição. De acordo com a escritora, quando começaram a se arriscar no campo da literatura, as mulheres enfrentaram a grande dificuldade de não possuírem o amparo da tradição, visto que não possuíam obras de autoria feminina nas quais se inspirarem: “Isso porque pensamos retrospectivamente através de nossas mães quando somos mulheres. De nada adianta recorrer aos grandes escritores do sexo masculino em busca de ajuda, por muito que se possa recorrer a eles em busca de prazer” (WOOLF, 1990, p.94). Tal atitude genealógica estaria associada à busca de uma afirmação identitária, de acordo com Lélia Almeida, em “Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina”. Para ela, estariam associados à genealogia todos aqueles escritos “que tratam das relações entre autoras e leitoras, entre escritoras e personagens femininas históricas, de escritoras entre escritoras e, entre as próprias teóricas que estudam a literatura de autoria feminina e seu objeto de estudo” (ALMEIDA, 2009, p.12). Sylvia Plath, em suas reflexões a respeito da escrita, em seus diários, também se preocupa em conversar com uma herança literária. No entanto, inicialmente essa preocupação está associada a uma necessidade de basear-se não na busca de uma genealogia feminina, mas em se apoiar em modelos consagrados das vozes masculinas para melhorar a sua escrita. A autora não deve ser vista, contudo, como passiva com relação ao domínio de uma tradição masculina no mundo da literatura, uma vez que, com o amadurecimento, a voz de Plath adquire cada vez mais força e a poetisa demonstra todo o seu talento ao empreender uma subversão em seus diálogos com os autores que lhe inspiravam. De fato, conforme menciona Marcia Elis de Lima Françoso, no artigo “A reescritura do feminino na poética de Sylvia Plath”:

As ideias presentes nos textos de Isaías, Milton, Shakespeare e Eliot, entre outros, são retomadas, ironizadas e subvertidas, portanto, nos poemas constituintes da coletânea de Sylvia Plath. Dessa forma, os textos plathianos podem ser caracterizados pela presença de associações cumulativas que ecoam e ressoam textos canônicos representantes da tradição poética em língua inglesa (FRANÇOSO, 2008, p.67).

Para a autora citada, portanto, o uso da tradição poética por Sylvia Plath é feito através de uma ressignificação, visto que:

Ao dialogar com a tradição, Plath revela a sua consciência da importância da poética de seus mestres. Mas ela afirma, acima de tudo, o diferencial de sua poesia diante

desses autores canônicos da tradição literária. As retomadas intertextuais em sua poética realizam sempre um olhar crítico para o texto representante da tradição, seja ela religiosa, mitológica, histórica, seja literária (FRANÇOSO, 2008, p.68).

De modo que, para Françaoso, embora recorra aos seus “mestres”, a poetisa mantém sua própria voz. Além disso, se Plath dá importância aos seus “antepassados” literários, através de um olhar sempre crítico e questionador, a autora também recorre às suas “mães”, tal qual definido por Virginia Woolf, sendo justamente Woolf a mais importante para Sylvia Plath. A partir de seu diário, podemos ver os diálogos e identificações que a poetisa traça com sua “mãe” literária. Cito uma passagem do diário de Plath na qual essa estabelece uma “conversa” com o diário de Woolf, em uma interessante relação de um diário com o outro:

E bem agora eu pego o bendito diário de Virginia Woolf que comprei junto com vários livros dela no sábado, com Ted. E ela supera a depressão causada pela recusa da Harper's (imagine! - - - e mal posso acreditar que os Grandes Nomes foram rejeitados, também!) limpando a cozinha. Preparando haddock e linguiça. Bendita seja. Sinto minha vida ligada à dela, de certo modo. Eu a amo --- desde a leitura de Mrs. Dalloway para o sr. Crockett --- e ainda posso ouvir a voz de Elizabeth Drew a me causar um arrepio na espinha na imensa sala de aula do Smith, quando lia *To The Lighthouse*. Seu suicídio, senti que o reproduzi no negro verão de 1953. Só não consegui me afogar (PLATH, 2004, p.311).

Lélia Almeida, no texto já citado, comenta a importância da interlocução entre autoras de diferentes épocas, na qual a relação se daria de um modo diferente daquela entre os escritores, em que a necessidade de superação de seus antecedentes está entre as principais características. De maneira diversa, o diálogo entre as autoras se daria de um modo íntimo, no qual se privilegia a troca de experiências, criando-se “o vínculo, o traço identitário, laço fundamental para criação de uma linhagem, de uma ancestralidade onde as mulheres poderão ser modelos afirmativos e importantes para outras mulheres” (ALMEIDA, 2009, p.13). É interessante notar, no trecho de Plath citado acima, a importância da identificação com outra escritora e da percepção dos obstáculos enfrentados por esta no mundo da criação literária, dificuldades semelhantes às quais Sylvia estaria enfrentando. A partir dessa identificação, a poetisa cria para si uma linhagem literária e encontra ferramentas para reivindicar e legitimar sua própria voz enquanto autora. Mesmo vivendo em uma época diferente da de Woolf, nossa poetisa percebe que os problemas enfrentados por aquelas que se arriscam na literatura ainda existem e, em alguns casos, ainda são os mesmos. De fato, em “Profissões para mulheres”, Virginia Woolf diz que:

Aparentemente, que obstáculos existem mais para uma mulher que para um homem? Mas visto por dentro, penso eu, o caso é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas com que lutar, muitos preconceitos para superar. Na verdade, creio que ainda passará um longo tempo antes que uma mulher possa sentar para escrever um livro sem encontrar um fantasma para ser assassinado, uma rocha para ser golpeada (WOOLF, 1997, p.48).

Assim, a autora acredita que, mesmo após as primeiras escritoras terem aberto o caminho para as próximas gerações de autoras, as dificuldades de se expressar em um mundo ainda dominado pelo masculino permaneciam, seja através dos obstáculos internos, como por exemplo na figura de seu chamado Anjo da Casa<sup>7</sup> e seu papel de autocensura, seja por obstáculos externos. Dessa forma, a luta pela liberdade seria uma constante para as mulheres, e é um dos fatores que dão o tom na poética de Plath.

Simone de Beauvoir também aborda a relação entre as mulheres e a criação literária. Para a autora o contexto social de opressão à mulher contribui para que ela busque uma forma de autoexpressão, entre elas o diário:

Para não deixar afundar no vácuo uma vida interior que não *serve* para nada, para se afirmar contra o dado que suporta com revolta, para criar um mundo diferente desse em que não consegue alcançar-se, ela tem necessidade de *se exprimir*. Por isso é sabido que é loquaz e escrevinhadora; expande-se em conversas, cartas, diários íntimos (BEAUVOIR, 2009, p.473).

No entanto, para a autora, esse mesmo contexto muitas vezes era responsável por atrapalhar a mulher em seu potencial criador. Visto que não eram incentivadas a pensarem a expressão artística como uma profissão para a qual era preciso dedicação, disciplina e esforço, muitas enxergavam aí apenas uma forma de ocupar o tempo ocioso. E sendo educadas durante toda a vida para adotarem a passividade, assumiam a mesma posição perante o trabalho criativo. Diz Beauvoir:

Elas sempre se consideram como dadas; acreditam que seus méritos vêm de uma graça que as habita e não imaginam que o valor possa conquistar-se; para seduzir, sabem apenas manifestar-se: seu encanto age ou não, elas não têm nenhum domínio sobre seu êxito ou malogro; supõem por isso, de modo análogo, que para se exprimir basta a pessoa mostrar o que é; ao invés de elaborar uma obra mediante um trabalho refletido, confiam em sua espontaneidade (BEAUVOIR, 2009, p.474)

Dessa forma, qualquer dificuldade ou crítica poderia fazê-las desistir, em função da passividade e da sensação de inferioridade que lhes eram impostas. Beauvoir acredita, também, que tal situação fazia com que as mulheres sentissem uma necessidade constante de

---

<sup>7</sup> No texto “Profissões para Mulheres”, escrito como um discurso para a National Society for Women’s Service, Virginia Woolf tenta explicar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres ao começarem a escrever ou ao se atreverem em uma profissão. Para tal, Woolf conta a história de uma escritora que é assombrada pelo Anjo da Casa, metáfora utilizada para demonstrar a autocensura que tentava dominar e atrapalhar as mulheres que buscavam construir uma carreira. O Anjo da Casa seria o fantasma de uma mulher, não uma mulher qualquer, mas o estereótipo da fêmea submissa, dócil e dedicada à vida familiar, que assombrava a personagem sempre que essa punha-se a escrever. O Anjo da Casa a atormentava para que se sujeitasse à opressão da sociedade machista e, assim, não procurasse se expressar ou impor sua voz. Com os conselhos do fantasma atormentando-a, ela era incapaz de produzir, concluindo, portanto, que precisaria matá-lo. Mas matar o fantasma da casa e suas censuras apresenta-se como uma tarefa difícil, uma luta diária que se estenderia por longo tempo, até que finalmente o Anjo deixasse de existir e a mulher pudesse escrever sem o medo de expressar suas opiniões.

autoafirmação, que era descarregada na escrita, dificultando a possibilidade de criação, uma vez que elas centravam-se apenas em si mesmas e não no trabalho artístico e na realidade como um todo. Cito uma longa passagem de Beauvoir que, no entanto, melhor esclarece o ponto abordado:

O narcisismo da mulher empobrece-a, ao invés de a enriquecer: à força de não fazer outra coisa senão contemplar-se, ela se aniquila; até o amor que dedica a si mesma se estereotipa: ela não revela em seus escritos sua experiência autêntica e sim um ídolo imaginário construído com clichês. [...] É natural que a mulher tente fugir deste mundo, em que amiúde se sente menosprezada e incompreendida; o lamentável é que não ouse então os voos audaciosos de um Gérard de Nerval, de um Poe. Há muitas razões que desculpam sua timidez. Agradar é sua maior preocupação; e muitas vezes ela já tem medo, pelo simples fato de escrever, de desagradar como mulher [...] A mulher ainda se acha espantada e lisonjeada por ser admitida no mundo do pensamento, da arte, que é um mundo masculino: nele mantém-se bem comportada; não ousa perturbar, explorar, explodir; parece-lhe que deve fazer com que perdoem suas pretensões literárias com sua modéstia, seu bom gosto (BEAUVOIR, 2009, p.476).

Para Beauvoir, portanto, as dificuldades encontradas pelas mulheres no trabalho literário não se deviam à falta de talento ou mesmo de originalidade, mas ao fato de esse ser um mundo culturalmente dominado pelos homens, de forma que elas muitas vezes reprimiam sua criatividade em função do receio e da timidez, sentindo-se deslocadas em meio ao mundo artístico e intelectual. Segundo a autora, aquelas que se permitiam criar acabavam por adotar um modo de escrever masculino, calando, assim, a possibilidade de apresentarem um novo ponto de vista. É preciso ter em mente que, embora os pontos apresentados por Beauvoir sejam fundamentais para entendermos o contexto repressor vivido pelas mulheres, a crítica que a autora esboça a respeito do fazer literário dessas soa de modo muito duro. Embora Beauvoir se mostrasse esperançosa com relação a um futuro que, para ela, permanecia ainda em aberto, no qual a mulher surgiria, enfim, como um ser livre, sua perspectiva em relação às possibilidades da mulher em sua época demonstram certo radicalismo. Em certa passagem de *O segundo sexo*, a filósofa afirma:

Elas não contestam a condição humana porque mal começam a poder assumi-la integralmente. É o que explica que suas obras careçam geralmente de ressonâncias metafísicas e também de humor negro. [...] A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador. É preciso, primeiramente, por-se sem equívoco como uma liberdade, para alimentar tal pretensão. As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher restringem seu domínio sobre o universo (BEAUVOIR, 2009, p.479-480).

Um pouco mais adiante, Simone de Beauvoir diz ainda: “é raro que a mulher assuma plenamente o angustiante diálogo com o mundo dado. As pressões que a cercam e toda a tradição que pesa sobre ela impedem que se sinta responsável pelo universo: eis a razão profunda de sua mediocridade” (BEAUVOIR, 2009, p.481). Assim, se a análise da filósofa

francesa é fundamental para o estudo a respeito da questão feminina, ao mesmo tempo é preciso tomar cuidado com a visão radical que a autora assume sobre a produção literária das mulheres de sua época ou de tempos anteriores aos seus. Apesar de todas dificuldades aqui apresentadas, Sylvia Plath conseguiu se expressar por meio de suas palavras, bem como outras escritoras e poetisas, cabendo lembrar que a própria Simone de Beauvoir era, além de filósofa, escritora.

Acho interessante citar o texto “A crítica feminista no território selvagem”, de Elaine Showalter, ao tratar da relação de Sylvia Plath com a tradição masculina e com a herança feminina. Showalter cita o diagrama de Ardener, em que o grupo dos dominantes e dos silenciados seriam intersecutivos, de modo que grande parte do círculo dos dominados se encontraria dentro das divisas do círculo dominante. Entretanto, uma pequena parte do círculo dos silenciados permaneceria fora desses limites, dando origem a uma “zona selvagem”, onde as mulheres podem se encontrar livres do modelo patriarcal, “território” no qual grande parte das críticas feministas acredita que as mulheres poderiam escrever ao seu modo, encontrando uma linguagem genuinamente feminina. Contudo, Showalter afirma que se deve permanecer atento para o fato de que não seria possível a construção de um discurso que se libertasse totalmente do círculo dominante, de modo que “o conceito do texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração” (SHOWALTER, 1994, p.50). Assim, na prática, a escrita feminina estaria simultaneamente dentro da tradição masculina e da tradição feminina, de modo que o discurso elaborado pela escrita das mulheres se caracterizaria pela duplicidade da voz pela qual “as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” se expressariam (SHOWALTER, 1994, p.50). A autora, citando Virginia Woolf, ultrapassa-a e defende que uma mulher, ao escrever, não apenas pensa através de suas mães literárias, mas também através daqueles escritores que seriam seus pais, de modo que o texto de autoria feminina é “familiarizado”, associando-se aos dois lados de sua filiação e linhagem. Acredito que Sylvia Plath se encaixe nessa ideia: a poetisa é capaz de reconhecer sua dupla linhagem, sem se deixar silenciar por seus predecessores masculinos, afirmando-se positivamente através de suas próprias experiências.

Na quarta parte da obra aqui utilizada de Simone de Beauvoir, intitulada “A caminho da libertação”, a autora francesa trata dos conflitos vivenciados, até o período em que o livro fora escrito, pela mulher que buscava sua independência, e dos obstáculos que a sociedade ainda criava. Acredito que, atentando para os devidos contextos, as situações analisadas por Beauvoir aplicam-se de modo esclarecedor à vida de Sylvia Plath.

Simone de Beauvoir nos esclarece que, embora alguns direitos tivessem sido conquistados pelas mulheres até o momento presente em que escrevia a sua obra, a situação da mulher ainda estava longe da libertação, uma vez que estrutura social e mentalidade mantinham-se as mesmas. A autora defende que a mulher precisava ser independente economicamente para se sentir livre, uma vez que apenas sendo produtiva na sociedade ela poderia se sentir um indivíduo autônomo, concordando, então, com as ideias apresentadas por Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, de que a mulher precisava conquistar renda própria para que fosse capaz de exercer sua vocação. Beauvoir advertia, no entanto, que apenas os direitos civis conquistados e a autonomia econômica não se mostravam suficientes para que a mulher fosse vista como igual pela sociedade ainda dominada culturalmente pelo universo masculino. Ainda que conquistasse sua independência financeira e investisse em uma profissão como forma de se apresentar como um ser ativo, a maneira como fora educada desde criança se distinguiu daquela que o rapaz vivenciara, já que, perante a sociedade, os dois sexos ainda eram vistos de forma distinta. Conforme esclarece Beauvoir:

O privilégio que o homem detém, e que se faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de homem. Da assimilação do falo e da transcendência, resulta que seus êxitos sociais ou espirituais lhe dão um prestígio viril. Ele não se divide. Ao passo que à mulher, para que se realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie a suas reivindicações de sujeito soberano. É esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher libertada. Ela se recusa a confinar-se em seu papel de fêmea porque não quer mutilar-se, mas repudiar o sexo seria também uma mutilação (BEAUVOIR, 2009, p.452).

A mulher viveria, portanto, uma luta entre três anseios: a vontade de afirmar-se enquanto ser humano, o papel que a sociedade lhe impusera como destino e o desejo de realizar-se também enquanto mulher, sobrecarregando-se na tentativa de conciliar sua independência à feminilidade, à maternidade e à vida de casada, como explica Beauvoir:

Quer a mulher viva com os pais, ou seja casada, raramente os que a cercam respeitarão seu esforço como respeitam o de um homem; impor-lhe-ão serviços, tarefas desagradáveis, cercar-lhe-ão a liberdade; ela própria ainda se acha profundamente marcada por sua educação, respeitosa dos valores que os mais velhos afirmam, obsidiada por seus sonhos de criança e de adolescente; dificilmente concilia a herança de seu passado com o interesse de seu futuro (BEAUVOIR, 2009, p.467).

Para se obter o equilíbrio, seria preciso que a mulher fosse reconhecida enquanto indivíduo autônomo, sendo, desde criança, educada de maneira igual ao homem, obtendo os mesmos privilégios e respondendo às mesmas cobranças. Seu futuro deveria se apresentar aberto para o mundo, assim como o de seu companheiro, ao invés de seguir a uma predestinação. Sendo educada da mesma forma, obtendo as mesmas possibilidades de estudo

e de se impor ao mundo, viver-se-ia, segundo Beauvoir, um mundo andrógino no lugar de um mundo majoritariamente masculino. Assim como Woolf acredita no potencial da literatura andrógina, provinda do equilíbrio entre o lado feminino e o lado masculino da mente humana, Beauvoir defende que a verdadeira harmonia só seria possível em um mundo onde ambos os sexos poderiam relacionar-se de igual para igual.

Podemos perceber que Sylvia Plath foi uma mulher que buscava sua independência e sua afirmação como sujeito ativo. No entanto, imersa em uma sociedade que mantinha estruturas patriarcais, a poetisa foi influenciada por seu contexto e pelos próprios valores que incorporara a partir da educação que recebera. Notamos, portanto, o conflito mencionado por Beauvoir entre a necessidade de libertar-se e a autocobrança para cumprir aquele que fora determinado como o “destino feminino”. É possível concluir, ainda, após as análises feitas no decorrer do capítulo, que Plath encontrou nos diários um meio de auto-hospitalidade no qual buscava afirmar-se enquanto indivíduo e refletir acerca do significado de ser mulher perante a sociedade e perante si mesma.

### CAPÍTULO III: SYLVIA PLATH E A “CONSTRUÇÃO DO EU” NO ESPAÇO DA ESCRITA DE SEUS DIÁRIOS

Ler os diários de Sylvia Plath é mergulhar através das múltiplas identidades que a autora pode expressar. Quando trabalhamos com as escritas de si precisamos levar em consideração que essa nada mais é do que uma construção narrativa, um discurso que, embora tenha sido elaborado com pretensões de retratar uma verdade, possui aspectos de ficção, de modo que as experiências descritas passam por uma filtragem relacionada às interpretações do sujeito com relação ao fato narrado e aos mecanismos da própria memória.

Acredito que se faz necessário, inicialmente, apresentar um breve resumo a respeito das reflexões feitas por Jacques Derrida e Michel Foucault sobre a temática do arquivo. Os filósofos mencionados, ao trabalharem com o tema do arquivo, possibilitam uma crítica desconstrutivista desse, de modo que os elementos que compõem o arquivo, a partir de tal ponto de vista, são abordados não enquanto documentos incontestáveis, registros fidedignos da realidade, mas sim como construções discursivas. Em *A arqueologia do saber*, Foucault define o arquivo como um sistema de discursividade que, como tal, possui gramática própria, bem como suas regras de produção de enunciado e condições de enunciação. Para o filósofo, na densidade das práticas discursivas existem sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos e como coisas, são esses sistemas de enunciados que Foucault nomeia arquivo. As regras do arquivo permitem, assim, que os enunciados não só subsistam, mas que se encontrem, também, em um processo de constante modificação. O arquivo seria, portanto, formado por camadas e camadas de discursos superpostos, de forma que, ao trabalhar com esse, seria necessário assumir uma postura arqueológica na qual se busca identificar e interpretar essas distintas camadas discursivas.

Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*, aborda a questão a partir da metáfora freudiana do Bloco Mágico. A ideia do Bloco Mágico foi inspirada em um brinquedo no qual é possível escrever e apagar com facilidade. No entanto, embora possa ser desmanchado, sob determinadas condições de iluminação o traço do lápis permanece legível no brinquedo, de modo que aquilo que é escrito acaba por deixar sempre vestígios. Portanto, o Bloco Mágico recebe em sua camada uma memória tida como transitória e uma outra de caráter duradouro, que deixa rastros. A partir desses rastros, Freud empreende uma analogia entre consciente e inconsciente, de modo que o Bloco Mágico é tomado como um modelo no qual se representa

a memória enquanto arquivamento interno. Dessa maneira, no entender psicanalítico, a memória acumularia uma infinidade de camadas que se sobreporiam.

Ainda recorrendo ao pensamento freudiano, Derrida defende a ideia de que o arquivo se caracteriza simultaneamente por uma pulsão de conservação, ou seja, pulsão de arquivo, e uma pulsão de morte, gerando, assim, uma contradição interna a qual o filósofo francês nomeia “mal de arquivo”. Nas palavras do autor:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. [...] não há um mal de arquivo, um limite ou um sofrimento da memória entre vários outros: implicando o in-finito, o mal de arquivo toca o mal radical. (DERRIDA, 2001, p.32)

Sendo assim, de acordo com Derrida, o arquivo trabalharia contra si mesmo, de tal modo que no próprio processo de arquivamento, ou seja, de preservação, estaria presente a ameaça de destruição. Tal característica, introduziria o esquecimento no centro do próprio arquivo. Diz o filósofo: “o arquivo [...] não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p.22). Dessa forma, não podendo ser confundido com a memória em si, o arquivo existiria no lugar dessa, em seu desfalecimento.

Quando se vai ao arquivo assume-se uma atitude de intervenção, na qual o acervo é selecionado e interpretado, postura que vai contra a ideia de imparcialidade e neutralidade perante os documentos. Através de sua própria filtragem, o arquivista constrói possíveis articulações, tornando-se agente. Em seu estudo, Derrida defende que não há maneira de ler, interpretar o arquivo, exceto inscrevendo-se nele e, portanto, abrindo-o e enriquecendo-o de tal modo que o próprio arquivista produz arquivo. Assim, esse último deve ser entendido como uma estrutura que se encontra sempre em aberto e não como uma realidade pronta e acabada, de modo que ele é constantemente construído e desconstruído pelo olhar do sujeito, sujeito esse que também termina por se tornar, ele próprio, parte do arquivo. Para o filósofo, portanto, a questão do arquivo é uma questão que se abre para o futuro, relacionando-se ao por vir, e não ao passado.

Ainda sobre o assunto, podemos recorrer ao livro *A jangada e o elefante*, de Maria Luiza Scher Pereira. A autora recorre às reflexões acerca do arquivo realizadas por Jacques Derrida e por Michel Foucault, nas obras já mencionadas, e utiliza a alegoria da “ida do escritor ao arquivo” (PEREIRA, 2009, p. 6) para abordar o processo do fazer literário, uma

vez que o escritor se posicionaria não só como criador, mas também leitor e tradutor de um arquivo cultural no qual lidaria, nas palavras da autora: “com todo tipo de acervo – artístico, literário, da tradição, das memórias coletivas e pessoais” (PEREIRA, 2009, p. 5). O autor, que também é leitor, ao dirigir-se metaforicamente ao arquivo, assumiria a dupla função de “predador” e “doador”, de modo que, enquanto “predador” ele se apropriaria dos elementos pertencentes ao acervo e, mais do que isso, moldaria, traduziria e recortaria tais arquivos. Tal atitude pode ser associada à noção de Artières a respeito do processo de seleção que ocorre no arquivamento de si. Por outro lado, o autor também se colocaria no papel de “doador”, uma vez que sua criação passaria a fazer parte do arquivo, enriquecendo-o. Nas palavras de Pereira:

Produzir é tirar e ao mesmo tempo oferecer elementos de arquivo ao próprio arquivo, que se transforma permanentemente. Nesse movimento os elementos do arquivo se deslocam e deixam de ocupar um lugar fixo e definido, desfazendo-se as hierarquias e as classificações baseadas em dados como anterioridade e/ou superioridade de uns em relação a outros (PEREIRA, 2009, p.15).

Dessa forma, o arquivo e seu acervo deixam de ser vistos como algo fixo e permanente e são entendidos como parte de um processo em constante produção e modificação. Assim, recorrendo à alegoria da “ida ao arquivo”, a autora apresenta a literatura como exemplo desse processo que jamais se encerra: ao dirigir-se ao arquivo, o escritor/leitor acaba sempre por alterá-lo e enriquecê-lo. Mais uma vez nas palavras da autora:

Trata-se de uma concepção de arquivo como uma experiência em devir, sempre passível de suplementação. A inserção permanente de novos elementos, sempre deslocados e realocados, definem a condição do arquivo como uma espécie de memorial em rotatividade, reforçando a noção de um arquivo que não é definitivamente fixo, nem conceitualmente definido (PEREIRA, 2009, p.14).

Tal ideia pode ser associada ao recurso utilizado por Sylvia Plath, no qual a poetisa sempre retorna aos seus próprios arquivos para recriar a partir desses, recurso esse que será melhor explicado ao longo deste capítulo.

O autor Philippe Artières, no artigo intitulado “Arquivar a própria vida”, defende que nossas vivências deixam sempre aquilo que ele chama de vestígios, que vão desde notas fiscais, contas, passagens e ingressos até cartas, álbuns de fotografia e, objeto aqui estudado, diários. Para Artières, embora nossas experiências e ações deixem inevitavelmente algum registro, nós retemos apenas uma pequena parte desses, de modo que cada vestígio de nossas vivências passaria por uma forma de seleção consciente ou não. Dessa forma, segundo o autor: “passamos o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos,

reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros” (ARTIÈRES, 1998, p.10).

Para o historiador francês, a necessidade que temos de arquivar nossa própria vida está associada ao que ele entende como uma “injunção social”, uma vez que a sociedade ocidental caracteriza-se por uma valorização extrema da escrita em detrimento da oralidade. Do nosso registro escrito e propriamente arquivado dependeriam nossos direitos sociais. Assim, o autor brinca com a ideia dos dez mandamentos, colocando entre eles o “arquivarás tua vida”, uma vez que nossa inserção social estaria condicionada ao cumprimento do mandamento mencionado. Perante nossa sociedade, segundo o autor: “o anormal é o sem-papéis. O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico” (ARTIÈRES, 1998, p.11). Contudo, para Artières, a função do arquivamento de nossas vidas não se limita à necessidade de inclusão e garantia dos direitos sociais, mas também estaria associada à afirmação de nossa própria identidade. Arquivar-se seria um processo de autoconstrução, nas palavras do autor: “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p.11). Assim, para que o indivíduo possa ser reconhecido como tal, ele precisa guardar os vestígios de sua existência em arquivos pessoais.

O arquivamento de si, para o historiador francês, não deve ser entendido como uma ação aleatória e imparcial, e sim como a construção de um discurso que, portanto, defende determinada perspectiva. Como dito anteriormente, cada vestígio passa por uma triagem do que será ou não arquivado e de que forma esse arquivamento se dará. Artières explica essa ideia em uma passagem de seu artigo, usando como um dos exemplos a escrita do diário íntimo:

Não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva, de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens.

Num diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; às vezes, quando relemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão (ARTIÈRES, 1998, p.11).

Por meio dessa manipulação, construímos a nós mesmos a partir da criação de uma narrativa de nossa vida, tal como desejamos que essa seja vista pelo outro. Vale mencionar que essa manipulação de nossos arquivos não se dá necessariamente no âmbito da consciência. Quantas vezes guardamos impressões como verdades, quando essas são apenas fruto de nossas próprias interpretações, ou destacamos aquilo que nos parece mais importante quando não passam de perspectivas que já passaram pelas filtragens da memória? Sylvia Plath

menciona esse processo de seleção em uma passagem não datada de seus diários. A poetisa afirma: “É difícil escrever sobre certas coisas. Depois que algo acontece com você e chega a hora de registrar isso, você dramatiza exageradamente ou minimiza o ocorrido, exagera nas partes erradas e ignora as importantes. De todo modo, escreve exatamente do jeito que queria” (PLATH, 2004, p.22). O trecho mencionado descreve bem a manipulação exercida ao criar-se uma narrativa a partir da recordação de eventos anteriores. No entanto, isso não significa que a poetisa tivesse plena consciência desse processo de seleção e construção de si, uma vez que ao escrever sobre nós mesmos, muitas vezes realmente acreditamos apenas descrever a verdade, esquecendo-nos das influências do ponto de vista e das deturpações por parte da memória. É, pois, preciso lembrar que esse processo de seleção se dá em grande parte pelos mecanismos do inconsciente. Como exemplo disso, vemos uma outra passagem do diário de Plath, na qual a poetisa afirma ser o mais fiel possível ao escrever a respeito dos fatos que lhe ocorriam. Em 16 de março de 1951, ela anota: “Já está na hora de começar a escrever aqui novamente, firmemente decidida (como sempre fico a cada nova tentativa) a ser o mais honesta e clara possível a respeito dos processos mentais nebulosos pelos quais passo ao registrar as coisas no papel” (PLATH, 2004, p.64).

A respeito do tema, Artières menciona, ainda, a importância de entendermos o arquivamento como “uma prática plural e incessante” (ARTIÈRES, 1998, p.310), um processo, portanto, no qual o arquivo nunca se fecha, uma vez que estamos sempre alterando e manipulando a organização e as suas seleções, ideia essa que se relaciona com aquela exposta pelo filósofo francês Jacques Derrida, no livro *Mal de arquivo*.

Entre as muitas formas de “arquivamento do eu” encontramos a prática do diário íntimo. Desse modo, a partir das ideias apresentadas por Philippe Artières, devemos trabalhar a escrita dos diários como uma seleção de vestígios, um espaço no qual nos contamos e construímos a nós mesmos, apresentando-se, portanto, enquanto uma narrativa que, como tal, possuirá sempre aspectos ficcionais. Enquanto discurso, a experiência descrita nas páginas dos diários sujeita-se, assim, a interpretações e relativizações de uma suposta verdade.

Ao que foi dito até aqui, é válido associar as ideias expostas pelo historiador italiano Giovanni Levi em seu capítulo “Usos da biografia” e pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu no seu capítulo intitulado “A ilusão biográfica”, ambos encontrados no livro *Usos e abusos da história oral*. Os dois autores trabalham com a própria possibilidade de se realizar uma biografia e em meio a seus questionamentos defendem que, ao trabalharmos com as escritas de si (no caso deles mais especificamente a biografia e a autobiografia), devemos ter cautela para não encararmos o indivíduo como um ser coerente e dotado de identidade linear, mas sim

como um sujeito que hoje se percebe em constante formação, repleto de contradições, complexidades e inconstâncias.

De acordo como Bourdieu, a ideia de se contar a vida associa-se ao senso comum de que essa é uma história, portanto, uma sucessão de eventos. Tal noção alimentaria a metáfora de que a vida é uma estrada, um caminho a ser percorrido que, desse modo, apresenta-se como “um percurso orientado[...] que tem um começo (‘uma estreia na vida’), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 1996, p.183). Sendo assim, essa imagem criaria a ilusão de que a vida é um conjunto linear de fatos, dotada de coerência e de uma determinada finalidade. Dessa forma, ao narrar-se uma história de vida baseando-se nessa concepção do senso comum, a grande preocupação estaria em criar uma lógica para a existência narrada, buscando uma constância e uma coerência que lhe deem sentido. Para o sociólogo francês, recorre-se, assim, a uma seleção de determinados aspectos da vida que se busca narrar, na tentativa de criar uma trajetória coesa e dotada de significado. Nas palavras do autor:

Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência [...] conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido (BOURDIEU, 1996, p.184).

Assim, do mesmo modo que Philippe Artières nos alerta sobre as seleções e manipulações que empreendemos ao arquivarmos nossas vidas, numa tentativa de criarmos uma narrativa que justifique nossa existência, Bourdieu chama a atenção para o processo seletivo existente nas biografias e autobiografias, no qual se busca a criação de uma coerência para a vida ali narrada. O autor menciona, ainda, como a nossa sociedade busca alimentar a ilusão de que somos indivíduos dotados de uma identidade fixa e livre de contradições, partindo, por exemplo, do costume de associar o sujeito ao nome de batismo que lhe foi dado. O nome próprio, como algo fixo, não acompanharia as multiplicidades do indivíduo e suas variações, apresentando-se como uma forma de, nas palavras de Bourdieu: “totalização e de unificação do eu” (BOURDIEU, 1996, p.186).

Pierre Bourdieu contrapõe a essa ilusão de linearidade e coesão da vida como história, a noção da “vida como antihistória” que, segundo o autor francês, se basearia no famoso monólogo do personagem Macbeth na peça homônima de Shakespeare<sup>8</sup>. Tal noção

---

<sup>8</sup> “A vida nada mais é do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele. É uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e fúria, nada significando” (SHAKESPEARE, 1978, p.186).

problematizaria, portanto, a vida como possuidora de uma finalidade lógica e coerente, atentando para suas descontinuidades e contradições. Cabe aqui citar a seguinte passagem do texto do sociólogo a respeito da ilusão de coerência em relação a vida:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 1996, p.185).

Complementando o que foi dito até então, é possível recorrer ao já mencionado texto de Giovanni Levi, em que esse questiona-se a respeito das possibilidades de se realizar uma biografia e empreende uma breve análise das formas de abordagem biográfica mais comuns. Segundo o historiador italiano, ao trabalhar-se com a vida de um indivíduo, muitas vezes recorre-se erroneamente à imagem de um sujeito livre de incoerências e de contradições, dotado de personalidade fixa, esperando-se dele atitudes previsíveis e coesas. Para tratar o tema a respeito das dificuldades de se escrever a própria vida ou a vida de outrem, Levi retoma questões que já estariam em discussão no século XVIII. Segundo o autor:

A dúvida com relação à própria possibilidade da biografia é um fator recorrente. [...] Isso foi evidentemente o que sucedeu durante boa parte do século XVIII com o debate que se estabeleceu acerca da possibilidade de escrever a vida de um indivíduo. Partindo do romance (Sterne, Diderot), porquanto este tentava construir a imagem de um homem complexo, contraditório, cujo caráter, opiniões e atitudes estavam em perpétua formação, essa crise chega à autobiografia (Rousseau) e finalmente à biografia propriamente dita. Tal período apresenta muitas analogias com o nosso: a consciência de uma dissociação entre personagem social e a percepção de si adquire aí particular intensidade (LEVI, 1996, p.169).

O historiador aponta, portanto, para as dificuldades de se trabalhar com as narrativas do eu, tendo em vista as múltiplas facetas do indivíduo, facetas essas que muitas vezes demonstram contrassensos e incoerências, assim como, nas palavras do autor: “[as] diferentes representações que dele se possa ter conforme os pontos de vista e as épocas” (LEVI, 1996, p.171). Dessa forma, o sujeito não só apresenta uma identidade múltipla e fracionada, mas também está à mercê de diferentes interpretações por parte do outro e por si mesmo em suas transformações no decorrer do tempo. Como exemplo, Levi menciona as *Confissões* de Rousseau que, segundo o próprio, teriam sido interpretadas erroneamente, demonstrando, assim, como as escritas de si estão sujeitas não só às manipulações do indivíduo a fim de criar um determinado discurso, mas também à compreensão e aos distintos olhares por parte do leitor.

De acordo com Giovanni Levi, as questões acerca das dificuldades da escrita de si fortaleceram-se no século XX na medida em que novas descobertas e teorias reforçavam a

ideia do indivíduo como possuidor de uma personalidade complexa e em constante transformação. Entre elas, a psicanálise e a física moderna. A física moderna traria à tona a questão da perspectiva e da relativização, assim como a psicanálise desvendaria um universo dentro de nossa própria mente. Nas palavras do historiador:

Nesse contexto, é essencial conhecer o ponto de vista do observador; a existência de uma outra pessoa em nós mesmos, sob a forma do inconsciente, levanta o problema da relação entre a descrição tradicional, linear, e a ilusão de uma identidade específica, coerente, sem contradição, que não é senão o biombo ou a máscara, ou ainda o papel oficial, de uma miríade de fragmentos e estilhaços (LEVI, 1996, p.173).

Sendo assim, ao trabalhar com os escritos de Sylvia Plath é preciso compreender que esses não só fazem parte de uma seleção disposta a formar uma narrativa, mas que a própria poetisa não deve ser encarada como um bloco único, mas sim enquanto indivíduo dotado de diferentes eus, conscientes ou inconscientes. Sua identidade, portanto, estaria em constante construção, sujeita a contradições e inconstâncias. Afinal, fugindo à ideia de lógica e linearidade, o indivíduo apresenta-se sempre envolto em uma transformação, fracionado e múltiplo, ou, nas palavras do poeta Rimbaud: “Eu é um outro” (RIMBAUD, 1998, p.201). Em uma passagem dos seus diários, Sylvia Plath coloca uma questão que exemplificaria bem o que foi dito. A poetisa lança a pergunta: “Como pode ser você tantas mulheres para tantas pessoas, ó estranha moça?” (PLATH, 2004, p.163). A respeito da constante transformação e constituição da identidade do sujeito, cabe citar, ainda, mais um trecho do diário de Plath: “Repentinamente a roda da fortuna gira mais depressa, e na zoeira veloz perco a noção de minha identidade. Ajo e reajo, e de repente indago: ‘Onde foi parar a moça que eu era no ano passado? ... Há dois anos? ... O que ela pensaria de mim, agora?’ ” (PLATH, 2004, p.111).

Fazendo coro a Artières, Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, reforça a noção de filtragem no processo de escrita do diário, assim como o papel de formação de uma imagem por parte dessa escrita, que atua como um arquivo do eu. De acordo com o autor:

A anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’ que tornará minha vida memorável. É a versão moderna das ‘artes da memória’, cultivadas na Antiguidade. O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, ‘disco rígido’ e memória viva (LEJEUNE, 2008, p.262).

Ao escrever, o/a diarista filtra, portanto, alguns aspectos e organiza outros, a fim de dar sentido a sua narrativa. Como vimos até aqui, no entanto, essa organização e sentido são artificiais, uma construção. É possível notar o processo de seleção e de criação de determinada imagem por meio do arquivamento de si ao longo da leitura dos diários de Sylvia

Plath. À primeira vista, o que chama a atenção é a mudança de tom entre seu diário do começo da vida de estudante no Smith College<sup>9</sup> e os seguintes, escritos já após sua primeira tentativa de suicídio. É evidente, no primeiro diário, a tentativa de construir uma imagem de moça alegre, bem-sucedida e com grandes expectativas com relação ao futuro. Suas anotações concentram-se principalmente na descrição de sua vida de estudante no Smith, seus encontros com rapazes e nas dúvidas com relação ao futuro e ao seu papel enquanto mulher, conforme foi dito no capítulo anterior.

Do trecho de seu diário datado de 15 de maio de 1952 lemos:

Melhor começar dizendo que não sou a garota que era há um ano. Graças ao Tempo. Não, hoje estou no segundo ano do Smith College, e nisso reside a diferença. [...] Por exemplo, fui eleita Secretária do Conselho Disciplinar nesta primavera – mandei rosas, flores. E o que faço? Trabalho com um grupo de professores instigantes – a Reitora Randall e outros. [...] Além disso, sou correspondente do “Springfield Daily News” no Comitê de Imprensa – que não só rende \$10 por mês mas dá a sensação inebriante de sentir as teclas da máquina de escrever soando sob meus dedos, ver meus textos publicados nas colunas diárias de Northampton [...] Neste verão – trabalhei ambiciosamente sete dias por semana no hotel Belmont, como garçonete. Milhares de pessoas se candidataram, e entre todas – fui a escolhida! [...] No final das contas, foi lucrativo. O aprendizado disponível é dos mais satisfatório. Estou no Smith! O que era um sonho duvidoso há dois anos – e a mudança fortuita de sonho para realidade me levou a desejar mais, e a me lançar para a frente – adiante. Sonho com Nova York, estou indo para lá. Sonho com a Europa – quem sabe... quem sabe (PLATH, 2004, p. 125).

Vemos, assim, trechos nos quais Sylvia se constrói como uma aluna próspera e confiante no futuro. No entanto, o mesmo diário já é tomado por relatos de suas inseguranças, principalmente com relação à qualidade de sua escrita e à possibilidade de um dia realizar o seu sonho de publicação, demonstrando assim suas contradições. Em outra passagem do diário a poetisa diz: “Crio? Não, eu reproduzo. Não possuo imaginação” (PLATH, 2004, p113).

Como exemplo dessa busca pela construção de uma imagem, temos as listas de comportamento feitas pela poetisa. Entre elas, uma lista intitulada “Mandamentos de volta às aulas”, feita em janeiro de 1953, assim como uma lista nomeada “Programa: fazer amigos e influenciar pessoas”, datada de primeiro de abril de 1956. Seguem alguns trechos das listas citadas, na ordem mencionada. Quanto à “volta às aulas”:

- 1- Não o sufocarei com meu excesso de entusiasmo.
- 2- Não me atirarei literalmente em seus braços.
- 3- Serei recatada, embora apaixonada e interessada
- [...]
- 5- Escrever para Mill<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> O diário mencionado abrange o período de julho de 1950 a julho de 1953 e é o primeiro diário a integrar o volume da publicação *Os diários de Sylvia Plath*.

<sup>10</sup> Revista *Mademoiselle*.

[...]

10- A Atitude é tudo: portanto, SEJA OTIMISTA, mesmo que repita em ciências, no básico, haja um odioso silêncio de Myron<sup>11</sup>, ninguém com quem sair, nenhum elogio, nenhum amor, nada. Há uma certa satisfação mórbida em ver quanto as coisas podem piorar.

P.S. Lembre-se – você é muito melhor do que 9/10 do mundo, de todo modo! (PLATH, 2004, p.620, grifo da autora).

Cabe mencionar que em agosto do mesmo ano, Plath tentaria o suicídio pela primeira vez, de forma que se torna claro a discrepância entre a angústia que muitas vezes desabafava no diário e a tentativa de se apresentar de modo otimista para o mundo. Ao mesmo tempo, o imperativo em letras maiúsculas para que fosse otimista pode ser interpretado como um sintoma do verdadeiro estado emocional no qual se encontrava.

Do programa para “fazer amigos e influenciar pessoas” podemos destacar as seguintes passagens:

Seja casta e não se atire nos braços das pessoas [...]

Seja simpática e discreta – se necessário, disfarce de “mulher misteriosa” – calada, gentil, um pouco assustada com os escândalos escabrosos. Recuse a facilidade do fingimento de Sally Bowles.

Dedique-se à vida interior – para enriquecê-la [...]

Não fale demais – ouça mais; entenda e “compreenda” as pessoas -

Guarde seus problemas para si.

Suporte os mexericos maldosos e fofocas e siga em frente – seja cordial e otimista com todos –

não critique ninguém para outros – deturpar o que foi dito é como telefone sem fio.

[...]

Seja estóica quando necessário e escreva – você viu muita coisa, teve sentimentos profundos e seus problemas são suficientemente universais para se tornar importantes – ESCREVA – (PLATH, 2004, p.654, grifos da autora).

Vemos, assim, a procura pela construção de uma imagem não só no discurso escrito, mas na vida. Chama atenção nessa lista a busca por representar uma figura ligada ao pudor, como é possível vermos na menção de termos como “recatada”, “discreta” e mesmo no trecho já citado e comentado no capítulo anterior, na página 51, que faz parte da segunda lista de Plath, na qual a poetisa aconselha a si mesma a mostrar-se casta. É perceptível, portanto, uma cobrança para atender ao comportamento que a sociedade idealiza e cobra de uma jovem, ainda que em outras passagens a própria poetisa critique os padrões que lhe são cobrados enquanto mulher. Na citação acima, a poetisa afirma acreditar na universalidade de seus problemas, ideia que é defendida nesse trabalho, uma vez que as questões expostas por Plath a partir de sua literatura compõem um rico material para análises que vão desde as discussões

---

<sup>11</sup> Myron Lotz, de acordo com as notas explicativas de Karen Kukil, saiu com Sylvia Plath no período de 1952 a 1954.

acerca do feminino até as reflexões relacionadas à noção de identidade e à forma como o indivíduo a apresenta ao mundo.

Ainda a respeito do trecho mencionado, vale refletir acerca da ênfase que Sylvia Plath dá ao imperativo “escreva” que, se só pelo tom de verbo imperativo já expressa uma noção não apenas de ordem, mas de necessidade, adquire um caráter de urgência ao ganhar destaque por meio de grifos e letras maiúsculas. Aqui recorro mais uma vez a Virginia Woolf que, em *Um teto todo seu*, não só incentiva, mas insiste para que as mulheres escrevam. A escrita é encarada pela autora como uma forma das mulheres vivenciarem e refletirem de modo mais pleno a respeito da realidade na qual se encontram inseridas, uma vez que, para Woolf, o mundo seria visto mais clara e intensamente através da literatura. Dessa forma, o ato de escrever contribuiria para que a mulher se inserisse perante a realidade e conquistasse autonomia intelectual na medida em que o fazer literário lhe possibilitaria refletir sobre a sociedade da qual faz parte. A escritora inglesa diz:

Portanto, quando lhes peço que escrevam mais livros, insisto em que façam algo que será para seu bem e para o bem do mundo em geral. [...] quando lhes peço que ganhem dinheiro e tenham seu próprio quarto, estou-lhes pedindo que vivam em presença da realidade, uma vida animadora, ao que parece, quer se consiga partilhá-la ou não (WOOLF, 1990, p. 133- 134).

Woolf afirma ainda que as mulheres devem escrever para que Judith, a irmã de Shakespeare<sup>12</sup>, possa renascer, ideia que pode ser entendida como uma metáfora à necessidade de as mulheres conquistarem seu espaço na literatura ao mesmo tempo em que constroem um caminho para as gerações vindouras de poetisas e escritoras. Embora longa, cabe aqui citar, não só por suas palavras esclarecedoras, mas também por sua beleza, a passagem final de *Um teto todo seu*:

Ela [Judith] vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando louça e pondo os filhos para dormir. Mas ela vive, pois os grandes poetas nunca morrem, são presenças contínuas, precisam apenas da oportunidade de andar entre nós em carne e osso. Essa oportunidade, segundo penso, começa agora a ficar ao alcance de vocês conferir-lhe. Pois minha crença é de que, se vivermos aproximadamente mais um século [...] e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; [...] se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá, e a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta frequência deitou por terra. Extraíndo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, como antes fez seu irmão, ela nascerá (WOOLF, 1990, p.138).

---

<sup>12</sup> Conforme explicado no primeiro capítulo, Virginia Woolf cria uma irmã fictícia para Shakespeare, chamada Judith, para exemplificar as dificuldades encontradas por uma mulher que almejasse escrever na época.

É possível, portanto, associarmos o chamado de Virginia Woolf para que as mulheres se atrevam no campo da literatura à ordem que Sylvia Plath impõe a si mesma para que escreva, como se a escrita, mais do que uma escolha, se apresentasse para a poetisa como uma necessidade, uma forma de se colocar no mundo, refletir sobre si mesma e o contexto no qual se insere e, como diz o Woolf, viver em “presença da realidade”.

Em seus diários seguintes, os conflitos e angústias passam a ser expressos mais claramente, embora já fossem mencionados anteriormente, especialmente em suas cobranças com relação ao futuro profissional e às dúvidas com relação à vida enquanto mulher adulta. Esses temas ganham maior espaço nos diários, oscilando, é claro, entre períodos de euforia e otimismo e períodos de depressão e inércia, uma vez que não se pode esperar linearidade por parte do sujeito e da vida em si. É importante mencionar que a própria poetisa, em sua fase madura, busca construir em seus diários a imagem de antiga estudante brilhante e com futuro promissor em contraponto com a sua fase adulta, na qual o futuro já não é garantido e as inseguranças com relação à sua escrita adquirem mais força. Nas palavras da poetisa:

Subitamente, minha vida que sempre teve objetivos definidos, imediatos e de longo prazo – bolsa no Smith, formatura no Smith, vencer um concurso de poesia ou conto, bolsa Fulbright, viagem para a Europa, um amante, um marido – não tem mais, ou parece não ter mais nenhum [...] Metas vagas – escrever – natimortas. Intuo um talento, mas sinto uma rigidez de pontos de vista limitados a me refrear, atualmente (PLATH, 2004, p.475).

Cito, ainda, uma passagem escrita por Sylvia Plath, em seu diário de 1957, quando diz:

Sinto-me cada vez pior. Não posso ser feliz fazendo qualquer coisa, exceto escrever, e não consigo ser escritora: nem mesmo uma frase consigo formular: o medo me paralisa, a histeria mortal [...] Eu era dotada, talentosa – ah, todos os editores diziam isso – portanto, por que não esperar resultados magníficos para cada minuto de escrita (PLATH, 2004, p.470).

É importante percebermos que a ideia frisada por Sylvia Plath como uma antiga jovem promissora é uma construção. Não que a poetisa não se destacasse por seu talento na juventude, mas as inseguranças que ela acreditava paralisá-la em sua fase adulta já estavam presentes naqueles tempos. A insistência nessa construção se assemelha a mais um sintoma de sua excessiva autocobrança com relação ao sucesso e à prática da escrita.

Em uma interessante passagem de seu diário, Plath utiliza a escrita íntima para questionar sua própria identidade e exprimir a angústia gerada pela sensação de “não-ser”:

– Deus, quem sou eu? Sentada na biblioteca, esta noite, vi luzes brilhantes no teto, ouvi o zumbido alto do ventilador. Moças, moças por todo lado, consultando livros. Rostos concentrados, carne rosada, branca, amarela. E eu fico aqui sem identidade: sem fisionomia. Minha cabeça dói. [...] De todo modo, sei que lá em casa está meu quarto, pleno de minha presença. Eis meu companheiro para o fim de semana: alguém acredita que eu seja um ser humano e não um nome, apenas. E essas são as

únicas indicações de que sou uma pessoa inteira, não um mero feixe de nervos sem identidade. Estou perdida. [...] Se eu parar, se me voltar para dentro, enlouqueço (PLATH, 2004, p.40)

Vemos, na citação acima, como a poetisa recorre à auto-hospitalidade proporcionada pelo diário para relatar suas próprias crises identitárias, crises essas naturais, visto que somos sujeitos em constante construção. É válido mencionar, ainda, que, na passagem seguinte do diário (não datada, mas provavelmente escrita no ano de 1951), a poetisa relata seu sábado à noite, no qual, envergonhada por não possuir um encontro como as demais colegas do Smith, acaba aceitando um encontro às escuras providenciado por uma amiga. Plath escreve: “fiquei tão contente pelo fato de salvar as aparências (mas que personalidade fraca tenho) e sair com um homem no sábado à noite que não me importaria se ele tivesse um metro e meio” (PLATH, 2004, p.42). Mais adiante a poetisa admite: “a noite inteira se tornou mais agradável por eu ter me redimido aos olhos de diversas pessoas estratégicas ao desfilar de modo tão favorável” (PLATH, 2004, p.43). É possível notar, por esses trechos mencionados, mais uma vez a preocupação de Plath em construir uma imagem positiva de si mesma para as demais pessoas. Se na anotação anterior a poetisa descrevia uma sensação de angústia que parecia fazê-la perder a si mesma, no trecho seguinte expressa a necessidade de aparentar felicidade perante a sociedade. Cabe mencionar, ainda, a sensação de vergonha da jovem poetisa por não possuir um encontro, transparecendo a cobrança socialmente imposta de que as jovens deveriam ser procuradas por rapazes para que fossem realizadas, de forma que a autoconfiança dessas era muitas vezes associada ao fato de serem ou não capazes de atrair os homens. Vale ressaltar que, ao mesmo tempo que era afetada pelas normas da sociedade patriarcal, buscando atendê-la, Plath também questionava essas imposições. Em uma passagem próxima ela escreve: “consigo apenas debruçar-me invejosa na beirada e odiar, odiar, odiar os rapazes que podem esbanjar livremente o apetite sexual, sem receio, permanecendo íntegros, enquanto eu me arrasto de encontro em encontro ensopada de desejo, sempre insatisfeita. A coisa toda me enjoa” (PLATH, 2004, p.33).

Ana Cecília Carvalho, autora do livro *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, defende que a escrita da poetisa mescla o elemento autobiográfico e a ficção em seu texto, criando uma escrita do eu que, segundo a autora, se relacionaria com o ficcional, com um ato de reinvenção. Dessa forma, a autora ressalta, nas suas palavras:

[o] intrincamento indissociável dos fios autobiográficos e textuais que sua escrita tece em uma obra onde o ficcional muitas vezes se faz passar pela realidade mais factual. Seu texto buscava reconstruir não uma história verídica, mas uma organização fantasmática. O exame realizado aqui, privilegia, portanto, o drama de

uma subjetividade que parece não existir em outro lugar que não seja o texto (CARVALHO, 2003, p.19).

Assim, é preciso ter em mente que, embora Sylvia Plath tenha recorrido a aspectos biográficos para compor seus textos, o eu que ali é representado apresenta-se ficcionalizado, como parte de uma invenção literária. Para Ana Cecília de Carvalho, Plath recorria a elementos de sua própria vida para escrever, mas o fazia de um modo transformador, no qual esses elementos eram reinventados, atenuando-se os limites entre o texto literário e a vida da poetisa. A autora menciona, assim, o conceito de “fertilização cruzada” que caracterizaria a obra de Plath. Tal fertilização se daria pelo trabalho de reinvenções entre vida e texto da poetisa, mas também entre suas próprias obras que se comunicavam e se reescreviam umas nas outras. Nas palavras de Carvalho: “em sua obra, poesia, diários, conto, romance e cartas sucedem-se e realimentam-se. O eu que ali fala é incessantemente inventado, composto e recomposto, assumindo posições diversas e nomes que se multiplicam e se reduplicam” (CARVALHO, 2003, p.28). Carvalho compara as várias facetas da escrita de Plath a um “jogo de espelhos, no qual o ficcional se reduplica sem cessar” (CARVALHO, 2003, p.39). Podemos observar isso pela leitura dos diários de Plath, nos quais a poetisa registra eventos e ideias que mais tarde são reformulados em poemas ou contos e, alguns ainda, registrados em cartas, de modo que cada um dos textos surge reinventado, influenciando e alimentando os demais. Como exemplo temos o poema “Tulipas” que foi pensado no período em que Plath ficou internada no hospital devido a uma operação de apendicite. A internação da poetisa é descrita em uma longa passagem de seu diário intitulada “A interna”. Dessa forma, as impressões anotadas por Plath em seu diário durante a estadia no hospital dialogam com o poema que mais tarde foi produzido a respeito do mesmo evento. Podemos tomar como exemplo, também, um desentendimento entre Plath e sua vizinha, sra. Whalen, de quem ela e Hughes haviam alugado um apartamento em Northampton, Massachusetts, episódio esse que é relatado na passagem de 27 de agosto de 1958, no diário de Plath. Em suas anotações, a poetisa conta:

Uma discussão pesada com a senhoria, sra. Whalen. Acusações insanas da parte dela, respostas vacilantes e revolta da minha: um confronto constrangedor: pelas nossas costas, enquanto estávamos em Cape, ela tirou o tapete da sala de estar para mandar lavar [...] e o substituiu por uma esteira de palha imunda, cujas manchas e marcas saltavam aos olhos. Ela também removeu as cortinas. Fraude, insulto, revolta [...]

Depois, como eu intuía, a sra. Whalen apareceu – culpa por causa do tapete e das cortinas? Que nada, furiosa porque deixamos abertas as janelas de casa – ela galgou a escada com o corpanzil branco, resfolegando, ofegando – deixamos que falasse: “O apartamento está uma bagunça, num estado lamentável. E perguntamos: “Qual bagunça, exatamente?”. Ela tergiversou, hesitou – parede engordurada ao lado da

pia da cozinha, vitrô sujo no banheiro – atenta, obviamente, para evitar acusação de espionagem (PLATH, 2004, p.481).

Algumas linhas depois, sentindo-se mais calma ao encontrar no diário a hospitalidade necessária para desabafar sua fúria, a poetisa expressa a intenção de mais tarde desenvolver uma história a partir do episódio de desentendimento com a senhoria. Plath menciona:

O lado humorístico do caso gradualmente se revelou para mim – afastou o problema, fez com que eu o visse objetivamente – Whalen, Mckee e Yates<sup>13</sup>: escreverei sobre o caso e farei uma caricatura das três: rancor, raiva serão o tema, em suas diversas manifestações sutis – inclusive meu próprio ódio, que é indignado, maldoso: “Não vejo marcas de dedos na parede”, a sra. McKee comentou quando subiu para tomar chá, há um mês – conto a partir do seu ponto de vista – raiva e maquinações de uma mulher indolente e infeliz. Coleção de “sapinhos” – folhagens. (PLATH, 2004, p.482, grifo da autora).

Quase um ano após o relato, em 15 de junho de 1959, Sylvia Plath anota em seu diário ideias a respeito dos contos que estava escrevendo, entre eles um que envolvia como temática uma briga entre vizinhas, alimentada por certa ocorrência envolvendo um tapete. Plath escreve:

THE SILVER PIE SERVER: Sra. Guinea e Sadie Peregrine: guerra de duas vizinhas ranzinhas. Solidão e mesquinha das duas. Amizade bizarra. Rãs: mascotes frios, pegajosos. Pensamentos e emoções da sra. Guinea. Lúgubres, tristes. Incidente com o tapete muda tudo. Vingança no jovem casal do andar superior, sempre a discutir, chorar, mas decididamente felizes. Perna quebrada. Eles procuram a pá de servir bolo, mas não a encontram. Símbolo da adequação melancólica, sra. Doom (PLATH, 2004, p.575).

É possível perceber, por meio dessas passagens, o processo de “fertilização cruzada” existente nos escritos de Sylvia Plath, processo esse que, no exemplo citado, demonstra ocorrer a partir de um evento biográfico que é recriado sob a forma de texto no diário da poetisa, e novamente reinventado de um texto ao outro, passando das anotações íntimas a material para criação de um conto. É interessante mencionar que no dia 16 de junho de 1959, um dia após as anotações a respeito do conto “The silver pie server”, Plath escreve em seu diário que finalmente havia se dado conta de que o nome da sua personagem, Sadie Peregrine, possuía as mesmas iniciais de seu próprio nome. A poetisa revela:

Uma descoberta. Eu já sabia, mas ignorava seu significado. Uma descoberta, um nome: SADIE PEREGRINE. Eu fiz com que se chamasse sra. Whatsis no início de meu conto Silver Pieserver. De repente, ela se tornou a heroína do meu Romance, Falcon Yard. Ah, que ironia. Ah, o personagem. Para começo de conversa: SP, minhas iniciais (PLATH, 2004, p.575, grifo da autora).

---

<sup>13</sup> Sra. Mckee e Sra. Yates também eram vizinhas de Sylvia Plath.

É interessante notar como Plath parece perceber que construiu em seu texto, mesmo que inconscientemente, uma imagem de si mesma, um duplo que se apresenta através da ficção. Vale mencionar, ainda, o fato de o próprio título do conto apresentar suas iniciais. Ana Cecília Carvalho, ao trabalhar com as múltiplas vozes de Sylvia Plath, chama a atenção para o fato de a poetisa aderir, muitas vezes, ao uso do pseudônimo, entre esses, o próprio nome Sadie Peregrine, de modo que fica claro que, ao se dar conta da identificação entre a personagem e uma faceta de si, Plath passou a adotar o nome daquela. O recurso do pseudônimo associar-se-ia à ficcionalização do eu. Nas palavras de Carvalho: “isso aponta para uma abertura em direção da dimensão fictícia do eu e sua inserção, suas formas de inscrição, no texto” (CARVALHO, 2003, p.60). Para a pesquisadora, ao recorrer ao uso do duplo, a poetisa faz com que a própria questão da autoria se confunda.

Da mesma forma que o diário e os demais escritos da autora apresentam-se como um espaço onde essa construía uma ou mais imagens de si mesma, a própria vida de Sylvia Plath, assim como a narrativa sobre essa, estariam sujeitas aos diferentes pontos de vista e interpretações dos demais, de modo que distintas imagens da poetisa foram e ainda são criadas pelo outro. Entre elas, temos as imagens construídas por seus leitores e críticos, aquela criada pelo marido Ted Hughes, assim como a imagem da filha, defendida pela mãe, Aurelia Plath. Relacionando-se essas questões, fica claro como o suicídio da autora e a forma como esse foi tratado e interpretado levaram a percepções distintas da autora e de sua obra.

A forma funesta como a poetisa morreu despertou um fascínio no público com relação a ela, criando um mito em cima de sua história. O *marketing* criado a partir de seu suicídio transformou a vida da escritora em uma tragédia que se mostrou atraente ao espectador. Cada fato de sua biografia passou a despertar interesse. Como exemplo, temos a publicação do volume impresso com os diários da poetisa aqui trabalhados. Tal publicação só se tornou uma realidade por haver uma demanda, um público ávido por desvendar os segredos trágicos da vida de Sylvia Plath.

Rodrigo Garcia Lopes, um dos tradutores responsáveis pela edição restaurada de *Ariel* para o português, na apresentação feita para o livro na edição de 2007, afirma que:

O agrupamento canônico da poeta americana entre os chamados “poetas confessionais” (Anne Sexton, John Berryman e Robert Lowell), além de sua eleição como ícone feminista e vítima da sociedade patriarcal da época, acabaria desviando o foco mais para sua personalidade conflituosa e sua vida trágica do que para seus poemas extraordinários (LOPES, 2007, p.7).

Ana Cecília Carvalho, em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, menciona como se tornou difícil para o leitor a dissociação entre o texto da poetisa e seus aspectos biográficos, nos quais o suicídio aparece como um elemento de destaque. De acordo com a autora:

Produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio da autora tivesse caído permanentemente sobre o texto, de maneira que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, campo onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao auto-extermínio (CARVALHO, 2003, p.15).

Para Carvalho, essa associação é vista como “paralisante”, uma vez que renega a segundo plano os aspectos literários da obra de Plath. Ao mesmo tempo, no entanto, a autora acredita que o texto da poetisa não deve ser observado unicamente por seu aspecto formal, ignorando os eventos marcantes de sua vida, uma vez que esses afetaram a sua escrita. Cabe ressaltar que a autora menciona a necessidade de levar em conta aspectos biográficos da vida da poetisa, não em função da curiosidade e do interesse que essa despertou desde o seu desfecho trágico, mas como um aspecto capaz de complementar o estudo da obra de Plath. Dessa forma, Carvalho preza por uma análise do texto da escritora em que os elementos biográficos aparecem como suporte para uma interpretação mais enriquecedora do legado literário deixado por ela. Cito aqui uma passagem esclarecedora do livro de Ana Cecília Carvalho a respeito da forma como a obra de Sylvia Plath tem sido recebida pelo público desde sua morte e sobre como deveríamos olhá-la:

O leitor sente-se compelido a “tomar partido” da autora, em detrimento do texto. Assim sendo, é preciso um esforço redobrado para se desprender do imaginário desse fenômeno, a fim de, ao contrário do que propôs recentemente uma crítica [crítica feita por Pollitt, no *The New York Times*], não se arrepiar com o fantasma de Sylvia Plath, e sim com sua poesia (CARVALHO, 2003, p.20).

Em torno desse tema, Marcio Markendorf desenvolve sua tese de doutorado, “A invenção da fama em Sylvia Plath”, na qual analisa a assimilação da figura de Plath enquanto mito e ícone por parte da cultura de massa. O autor trabalha com a noção de como a sociedade, com aval da mídia e da crítica, interpretou o suicídio de Plath como o seu último poema, supervalorizando os aspectos pessoais da vida da autora e desviando, muitas vezes, o foco daquilo que realmente importa: sua obra.

De acordo com Markendorf, o próprio Ted Hughes forneceu material para a construção desse mito (ou mitos) em torno do suicídio de Plath, a partir do momento em que alterou a disposição original dos poemas de *Ariel*. Antes de sua morte, Sylvia Plath havia deixado o manuscrito de seu livro pronto e devidamente organizado para a publicação, explicitando, inclusive, a ordem dos poemas. Ted Hughes, como responsável pela edição da

primeira publicação de *Ariel*<sup>14</sup>, no entanto, não respeitou a disposição determinada pela ex-mulher antes de seu suicídio, alterando a sequência dos poemas e substituindo treze deles por poemas que, pela idealização de Plath, não entrariam na obra. Ao intervir no sumário do livro, Hughes alterou a ideia por trás da obra de Plath e, assim, a forma como essa foi interpretada pelos leitores. O livro, tal qual pensado pela poetisa, associava-se à temática do renascimento e da superação de um período de crise, enquanto a versão forjada por Ted Hughes frisava a imagem da morte. Segundo Lopes, em sua apresentação, escrita para a versão brasileira de *Ariel*, as alterações empreendidas por Hughes “tendem a enfatizar 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 começo” (LOPES, 2007, p.9). O ex-marido da poetisa criou, assim, uma nova narrativa, que, ao invés de expressar a esperança de Sylvia Plath com relação à possibilidade de um renascimento, transformava o seu suicídio em destino certo e previsível. Sabe-se que Ted Hughes tornou-se fonte de inúmeras fofocas e críticas após a morte de Plath, muitas vezes sendo apontado como a causa do suicídio da mulher, em função do caso que teve com Assia Wevill. Embora a atitude de Hughes para com a obra de Plath tenha sido justificada por ele como uma tentativa de preservar não só a si mesmo, mas os filhos, entre outras pessoas próximas, é possível pensarmos a alteração como uma tentativa, da parte de Hughes, de construir para a poetisa a figura de uma mulher depressiva, cuja vida, desde o começo, apontava para o suicídio, amenizando assim o papel de responsável e vilão que lhe fora imposto pelo público<sup>15</sup>. *Ariel* não foi o único alvo da interferência de Ted Hughes, mas também os diários deixados pela poetisa. O último diário de Plath, que registrava um período de tempo que ia até três dias antes de sua morte foi, como dissemos, destruído por ele, sob a mesma alegação de proteger os filhos e a memória da mulher. Tal ato interferiu, dessa forma, significativamente na narrativa final que resultaria do conjunto dos diários analisados, uma vez que nos impossibilita de conhecer os últimos escritos da poetisa.

Frieda Hughes, filha de Plath com Ted Hughes, foi responsável por escrever o prefácio da nova edição de *Ariel*, publicada no ano de 2004, e que, restaurada, apresenta-se agora tal qual a poetisa havia concebido inicialmente. A respeito das mudanças ocorridas entre o manuscrito de sua mãe e a primeira edição organizada pelo pai, Frieda Hughes afirma:

---

<sup>14</sup> Sylvia Plath e Ted Hughes não chegaram a se divorciar legalmente, de forma que, com a morte de Plath, Hughes ficou responsável pelos direitos autorais da obra da poetisa. Anos depois, em 1997, ele transferiu os direitos para os filhos Frieda e Nicholas Hughes.

<sup>15</sup> O túmulo de Sylvia Plath, na época, foi alvo de atos de vandalismo nos quais se tentava arrancar o sobrenome de Hughes da lápide da poetisa, uma vez que esse era visto como responsável pelo suicídio da mulher. Tais ações foram atribuídas a grupos feministas que teriam elegido a poetisa como símbolo da mulher vitimizada.

Minha mãe havia delineado o manuscrito de *Ariel* começando com a palavra “amor” [no poema *Morning song*] e terminando com a palavra “primavera” [no poema *Wintering*, que finaliza a obra no manuscrito original], e ele foi claramente ajustado para abranger o período entre quase o término do casamento e a decisão sobre uma vida nova, com todas as agonias e fúrias no meio do caminho (HUGHES, 2007, p. 16).

De acordo com Marcio Markendorf, o iniciar do livro com a palavra “amor” representaria a ideia de nascimento, enquanto a palavra final, “primavera”, simbolizaria a ideia do desabrochar e, portanto, do renascer, contrapondo-se, assim, à versão exclusivamente melancólica e fúnebre de Ted Hughes. Dessa forma, por muito tempo os leitores foram apresentados a uma obra distinta daquela planejada pela poetisa, o que veio a influenciar as interpretações por parte do público e da crítica especializada a respeito de Plath e sua produção. Cabe ressaltar que Hughes, no entanto, ao criar uma narrativa distinta, ao contrário do que parecia pretender, enfatiza para o leitor a dimensão trágica da vida da poetisa, alimentando a curiosidade do público em relação aos detalhes de sua biografia, em prejuízo da poesia, que é muitas vezes relegada a segundo plano. Nas palavras de Markendorf: “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” (MARKENDORF, 2009, p.25). Ana Cecília Carvalho, em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, menciona o poder que a escrita de Plath possuía de conquistar a cumplicidade por parte do leitor, de modo que a pesquisadora lança a hipótese de que foi consciente do poder de conquista por parte da poética da ex-esposa que Ted Hughes cortou os poemas que considerou excessivamente agressivos.

O prefácio escrito por Frieda Hughes, na edição restaurada de *Ariel*, mostra-se um material interessante para análise, por demonstrar as construções que ela fez de sua mãe a partir de uma associação entre aquilo que vivenciara na infância, as histórias contadas pelo pai e as informações que lhe chegaram do público. O prefácio também adquire importância ao apresentar-nos uma visão distinta daquela que leitores e críticos formaram em relação a Ted Hughes. Cabe contrapor a versão da filha sobre o pai com a versão adotada pela imprensa e pelo público. Frieda Hughes afirma:

Depois do suicídio de minha mãe e da publicação de *Ariel*, muitas coisas cruéis foram escritas sobre meu pai, coisas que não guardam nenhuma semelhança com o homem que calma e carinhosamente (embora as vezes fosse um pouco rígido e cometesse enganos) me criou – mais tarde com a ajuda de minha madrastra. O tempo todo ele manteve viva a memória da mãe que me deixara, e eu sentia como se ela estivesse tomando conta de mim, uma presença constante em minha vida (HUGHES, 2007, p.19).

Não cabe aqui realizarmos um julgamento de Ted Hughes e de sua responsabilidade ou não na morte de Sylvia Plath, embora, como mencionado no capítulo anterior, tenhamos consciência dos embates entre os dois e dos sofrimentos e ansiedades da poetisa, associados a uma relação desigual, na qual o homem ainda se coloca em posição de autoridade e superioridade. Interessa, aqui, percebermos as distintas facetas que uma mesma pessoa pode apresentar de acordo com aquele que a observa. O discurso de Frieda Hughes está carregado de parcialidade em função da relação de carinho com a figura paterna, no entanto isso não significa que deva ser descartado, assim como a visão do público em relação a Ted Hughes carrega a sua parcela de distorções e limitações.

Cabe ainda citar a fala da filha com relação à mãe. Frieda Hughes menciona a sensação de constante presença da mãe em sua vida, segundo ela, algo muitas vezes incentivado pelo pai, mas comenta ainda ter consciência daquilo que foi apresentado a ela como os defeitos de Plath. Frieda Hughes diz:

Para mim, como sua filha, tudo associado a ela *era* milagroso, mas porque meu pai fez parecer assim. [...] Isso foi muitos anos antes de eu descobrir que minha mãe tinha um temperamento feroz e um caráter ciumento, em contraste com a natureza mais equilibrada e otimista de meu pai. Também soube que em duas ocasiões ela destruiu o trabalho dele, uma vez rasgando-o e outra queimando-o. Fiquei consternada pelo fato de que minha imagem perfeita dela, ligada às minhas últimas memórias, fosse tão distante da verdade. Mas minha mãe, assim como era uma poeta excepcional, era também um ser humano, e para mim foi um consolo restabelecer a verdade – eu a compreendi melhor. As explosões eram a exceção, não a regra. A vida em casa era geralmente calma, e a relação de meus pais era diligente e amigável (HUGHES, 2007, p.20).

Não podemos saber até que ponto a imagem da filha em relação a Sylvia Plath foi contaminada pelas diversas versões a que ela teve acesso, seja por parte do pai, seja pelos demais. No entanto, acredito ser enriquecedor o acesso a esse novo ponto de vista, que enxerga o valor e o talento da mãe, mas que também não nega seus defeitos. Dessa fala é possível inferir uma tentativa de Frieda Hughes de reforçar a imagem do pai como um homem carinhoso e que se preocupava em manter a memória da mãe em seus filhos, talvez como uma forma de defendê-lo da imagem negativa à qual ficou associado.

É válido mencionar a destruição de parte do trabalho de Hughes por Sylvia Plath citada na fala da filha. Como foi dito no capítulo anterior, embora a poetisa afirmasse sentir orgulho das conquistas literárias do marido, ela muitas vezes se sentia à sombra desse e, em função disso, por muito tempo foi influenciada pelas sugestões e críticas de Hughes em seu fazer literário. A partir de seu amadurecimento, contudo, vemos em seus diários a decisão da poetisa de não apresentar mais os seus escritos ao julgamento do marido e trilhar seu caminho no campo da escrita de forma mais independente. Cabe destacar que tal situação demonstra

uma relação de desequilíbrio na qual podemos inferir que Ted Hughes, enquanto homem, e por isso privilegiado em uma sociedade patriarcal, não enfrentava as mesmas dificuldades de Sylvia Plath que, em um contexto no qual a mulher escritora encontra sempre mais resistência do que o homem, procurava construir seu caminho como artista e ser autônomo. Em certa passagem de “Profissões para mulheres”, Virginia Woolf diz:

A consciência do que os homens diriam de uma mulher que falasse a verdade sobre suas paixões havia a despertado do estado de inconsciência da artista. Ela não podia mais escrever. O transe tinha acabado. Sua imaginação não podia mais funcionar. Eu acredito que isto seja uma experiência de fato comum com as mulheres escritoras – elas são impelidas pelo extremo convencionalismo do outro sexo (WOOLF, 1997, p.48).

A autora inglesa menciona, portanto, os entraves que as escritoras impunham à própria imaginação ao se perceberem julgadas pelas normas patriarcais, gerando, assim, bloqueios em seu processo de criação. Tal citação se adequa à reflexão aqui iniciada por demonstrar um dos muitos obstáculos encontrados pela mulher na literatura. Diante desse painel de desequilíbrio entre as exigências enfrentadas por um escritor e aquelas impostas a uma escritora, é possível compreender o ataque de Plath à obra do marido e até mesmo interpretar o fato como um ato de rebelião.

Frieda Hughes reforça a ideia de que os sofrimentos e a vida de Plath foram apropriados pelo público e reinterpretados por esse. Ela menciona a sua crença de que a classificação da mãe como um ícone do movimento feminista na época deu-se em função do suicídio e não da obra e vida da poetisa em si. De acordo com Ana Cecília Carvalho, em *A poética do suicídio*, os textos de Plath foram muitas vezes ressignificados. A obra de Sylvia Plath, diz a autora:

Serviria também a propósitos não-literários, que certamente Sylvia Plath nunca poderia imaginar, se estivesse viva. A partir do final da década de 60, a voz da mulher enraivecida de *Ariel* seria usada tanto como bandeira para a causa feminista, que então despontava – embora dificilmente se pudesse dizer que Sylvia Plath se identificasse com o feminismo enquanto viveu – como para alimentar um certo tipo de crítica literária que, em nome da psicanálise, pretenderia psicopatologizar seu texto (CARVALHO, 2003, p.41).

Acredito que, de fato, a forma como Plath morreu e a associação inegável desse evento com a traição do marido serviram de material para fomentar a eleição de Sylvia Plath como um dos símbolos do feminismo. No entanto, esses aspectos não invalidam a possibilidade de analisar sua vida e obra por meio de uma perspectiva feminista. Sylvia Plath foi uma mulher que buscou, acima de tudo, investir em sua profissão e em seu talento como escritora, enfrentando as dificuldades de uma sociedade regida pelo machismo. Seus textos podem e devem ser observados pelo viés da questão feminina, em uma busca por entender

tanto os empecilhos quanto às características que a obra de uma mulher pode carregar em uma sociedade patriarcal. Independentemente de Plath filiar-se ou não ao movimento, a poetisa buscou questionar seu papel social no mundo e, embora casada e com filhos, procurou conciliar o papel que lhe foi imposto enquanto mulher com aquilo que desejava ser: uma artista. Sylvia Plath admirou Virginia Woolf e muitas vezes pareceu tencionar seguir os conselhos dessa última. Não há como ler o poema “O Candidato” e não pensar nos questionamentos e críticas por parte da poetisa em relação ao lugar destinado à mulher. Cito aqui alguns versos do poema:

Mas em vinte e cinco anos será prata,  
Em cinquenta, ouro.  
Uma boneca de carne, onde quer que você olhe.  
Sabe costurar, sabe cozinhar,  
Sabe falar, falar, falar.

Funciona direito, não tem nenhum defeito.  
Você tem um buraco, é uma compressa.  
Você tem um olho, é uma imagem.  
Meu garoto, é sua última chance.  
Casa com isso, casa, casa com isso (PLATH, 2007, p.41).

Dessa forma, embora Sylvia Plath não possa ser pensada como uma figura atuante no movimento feminista, é inegável os inúmeros questionamentos a respeito do papel da mulher presentes nos seus textos. Em 28 de janeiro de 1956, por exemplo, Plath se questiona: “por que eu tardo tanto a descobrir para que são feitas as mulheres? Isso chega me espicaçando e exigindo como bulbos de tulipa em abril” (PLATH, 2004, p.228). Em outra passagem de seu diário, ainda, no dia dez de janeiro de 1959, anotando as conversas que havia tido com sua terapeuta, a poetisa escreve em seu diário a seguinte passagem:

Também falei com RB<sup>16</sup> sobre as mulheres vitorianas que temiam os homens: os homens tratam as mulheres como patrimônio descerebrado: vi tantos romances acabarem desse jeito, anulando a mulher, eles não acreditam que o casamento possa dar certo sem que a mulher se torne empregada doméstica, serva, enfermeira, e sufoque sua inteligência (PLATH, 2004, p.533).

Mais adiante, nas anotações do mesmo dia, a poetisa continua:

Odiava os homens porque sentia que eram fisicamente necessários: odiava-os porque me aviltavam com sua atitude: mulheres não devem pensar, não podem ser infiéis (mas seus maridos podem), precisam ficar dentro de casa, cozinhando e lavando. Muitos homens necessitam que a mulher seja assim. Exceto os fracos, muitas mulheres fortes se casam com homens fracos, para ter filhos e comandar sua própria vida simultaneamente. Se pelo menos uma vez eu conseguisse ver um modo de escrever um conto, um romance, para transmitir algo do que sinto, não viveria desesperada. Se escrever não for uma válvula de escape, o que é [sic].  
O barulho, o barulho: será o último cabo? Acesso de raiva, frustração e auto-comiseração (PLATH, 2004, p.534).

---

<sup>16</sup> Ruth Beuscher, terapeuta de Sylvia Plath.

Como é possível ver nas duas citações acima, Plath constantemente refletia a respeito dos significados de ser mulher na sociedade na qual vivia, e demonstrava revolta ao constatar o quanto o destino feminino ainda era pré-determinado por essa, na qual a mulher era sempre colocada em uma posição subalterna à do homem, parecendo ser destinada a servi-lo e a uma vida de dependência. De modo que, se do homem esperava-se o papel de se destacar perante o mundo em função de sua inteligência, sua personalidade e sua profissão, da mulher era aguardado o abrigar-se nas sombras do marido e a tarefa de gerir o lar, escondida do mundo. É interessante notar que, logo após suas críticas a respeito das relações desiguais entre o masculino e o feminino e a opressão do último pelo primeiro, Plath menciona sua sensação de paralisia em relação à escrita, dando a impressão de que tais fatos se associam. Como vimos no capítulo anterior, Virginia Woolf acreditava que a opressão sofrida pelas mulheres em função da sociedade machista contaminava os escritos dessas e, ainda que Plath tenha pertencido a uma época diferente, na qual as mulheres já haviam conquistado maior autonomia e lutavam cada vez mais pela igualdade, seria tolice negar o poder de influência que esse sistema opressor ainda era capaz de exercer na expressão literária da poetisa.

Cabe mencionar, ainda, a observação feita por Ana Cecília Carvalho a respeito das interpretações da obra da poetisa por um viés psicanalítico. Durante as pesquisas para o trabalho em questão, foi possível notar inúmeros críticos e pesquisadores que ainda hoje procuram diagnosticar Sylvia Plath e interpretar sua obra e sua personalidade pelo viés da patologia. Muitas vezes Plath é apontada como vítima de transtorno bipolar ou de transtorno da personalidade *borderline*. Essa tentativa de enquadrar a poetisa em um diagnóstico é limitadora e associa-se mais uma vez ao fato de a biografia de Plath ganhar mais destaque do que sua obra poética. De fato, nas palavras de Frieda Hughes a respeito da mãe:

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 impiedoso (HUGHES, 2007, p.22).

Além disso, Frieda Hughes conta, em seu prefácio, uma história esclarecedora a respeito da repercussão do suicídio da mãe. De acordo com ela, Plath foi homenageada pela instituição English Heritage com a concessão de uma placa que deveria ser fixada no local onde viveu. No entanto, a proposta inicial da instituição era que a placa fosse colocada na propriedade da Fitzroy Road, onde a poetisa se suicidou. Frieda Hughes posicionou-se contra, de modo que, por fim, a placa foi posta na primeira casa de Sylvia Plath e Ted Hughes em

Londres. No entanto, a imprensa, bem como alguns leitores, criticaram amplamente a escolha do local, defendendo que a homenagem deveria ter se estabelecido no local de morte da poetisa. Nas palavras de Frieda Hughes: “eu não queria que a morte de minha mãe fosse comemorada como se fosse um prêmio. Eu queria que sua *vida* fosse celebrada” (HUGHES, 2007, p.21). Markendorf, em sua já citada tese, menciona o prefácio de Robert Lowell, que havia sido professor de Sylvia Plath, feito para a primeira edição americana de *Ariel*. Segundo o autor, o prefácio de Lowell, ao recorrer a aspectos da vida de Plath, para demonstrar o tom confessional de seus poemas, e ao associar tais poemas a uma “roleta russa com seis balas no cilindro” (MARKENDORF, 2009, p.20), abriu espaço para as críticas centradas na biografia da poetisa que vieram a seguir. Markendorf cita, ainda, a resenha feita na revista *Time* na ocasião do lançamento de *Ariel* nos Estados Unidos. De acordo com o autor, nessa resenha, o talento literário e a força dos poemas de Plath são atribuídos aos aspectos mais pessoais e problemáticos da poetisa: suas tentativas de suicídio, suas crises depressivas, assim como a tristeza pela morte do pai. Tal matéria reforçou, ainda, a ideia do suicídio de Plath como seu último poema, valendo-se da descontextualização de versos do poema *Kindness*: “O jato de sangue é poesia,/ Não há nada que o detenha” (PLATH apud MARKENDORF, 2009, p.26), poema esse que não constava no manuscrito original de *Ariel*, sendo acrescentado por Ted Hughes em sua reformulação da obra.

Não só Hughes contribuiu para a criação de uma imagem em cima do nome de Sylvia Plath, mas também Aurelia Plath, mãe da poetisa. Vimos no capítulo anterior que os sentimentos de Sylvia Plath por sua mãe eram complexos e, com a morte da poetisa, muito se especulou a respeito do relacionamento problemático existente entre as duas. *A Redoma de vidro*, romance de Plath, foi tomado pelos leitores como uma espécie de autobiografia da autora, embora essa o tenha publicado como ficção, e o relacionamento complicado da personagem do livro com sua genitora foi tomado como uma revelação dos problemas entre a escritora e sua própria mãe. Na tentativa de desfazer a impressão negativa acerca do relacionamento entre mãe e filha, após a morte dessa, e buscando desconstruir a impressão dura que *Ariel*, organizado por Hughes, havia deixado a respeito da poetisa, Aurelia Plath publicou um livro com as cartas que a filha havia escrito para ela, o *Letters home by Sylvia Plath: correspondence 1950-1963*, já mencionado no capítulo anterior. De acordo com Ana Cecília Carvalho, a publicação desse livro pode ser interpretada como uma tentativa de Aurelia Plath de apresentar para o mundo uma imagem mais otimista e gentil de sua filha. A pesquisadora ressalta o trabalho de seleção empreendido por Aurelia Plath ao organizar as correspondências a serem publicadas, de forma que, assim como nos adverte Philippe Artières

a respeito do processo de triagem e edição existente nas atividades de arquivamento de si, é possível perceber o uso de filtragem e manipulação no projeto de Aurelia Plath ao tentar arquivar o eu da filha e, indiretamente, o seu próprio eu que era exposto nas cartas da poetisa. Seja pelas escolhas das cartas a serem publicadas, seja pela edição dessas, o projeto *Letters home by Sylvia Plath* demonstra a criação de uma personagem que procurava corresponder à imagem que a mãe tinha de Sylvia Plath, ou ao menos àquela que ela desejava que fosse real. A respeito do assunto, Carvalho diz em seu livro: “na editoração dessas cartas, Aurelia autoriza-se frequentemente a corrigir erros e lapsos feitos no texto original, contradizendo impressões e opiniões de sua filha, além, é claro, de suprimir trechos inteiros” (CARVALHO, 2003, p.51). Ana Cecilia Carvalho acrescenta que, se Aurelia Plath procurava desfazer a impressão negativa que recaía sobre sua relação com a filha, ao notar as edições realizadas, o leitor foi tomado pelo efeito inverso e levado a acreditar nas duras reclamações feitas pela poetisa em função da mãe. Marcio Markendorf, ao tratar do assunto em sua já mencionada tese, destaca como essa tentativa de Aurelia Plath em revelar aquilo que ela defendia como a identidade real da filha terminou por confundir ainda mais os leitores, alimentando uma curiosidade cada vez mais intensa. De acordo com Markendorf, a publicação de Aurelia Plath trouxe questionamentos a respeito das identidades múltiplas da poetisa, assim como das suas muitas representações. O pesquisador adverte, ainda, para o efeito de invasão de privacidade que o projeto da mãe gerou com relação à vida da poetisa. A isso podemos associar as questões acerca da divisão entre o público e o privado, e a respeito da intimidade e extimidade, que foram trabalhadas no primeiro capítulo. Segundo Markendorf, com a publicação das cartas de Plath, o público passou a ter acesso a uma parte privada da vida da poetisa, de modo que, segundo ele: “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” (MARKENDORF, 2009, p.30). Dessa forma, podemos concluir que a publicação de *Letters Home by Sylvia Plath* terminou por alimentar ainda mais as especulações em torno da vida e da personalidade da poetisa, expondo mais detalhes a respeito da sua vida pessoal e aumentando o material utilizado para a mistificação de sua figura.

As distinções entre o tom leve e otimista usado por Plath nas correspondências com a mãe e o tom angustiado e perpassado pela autocobrança que podemos discernir nos diários da poetisa podem ser interpretadas como um reforço à noção do sujeito enquanto um ser contraditório e multifacetado. É possível perceber, portanto, as inúmeras imagens que Plath apresentava de si mesma, e da própria mãe, revelando a prática de um exercício de

ficcionalização do próprio ser, no qual a poetisa revelava-se de maneiras diversas, de acordo com cada um de seus textos e de sua função. Se, para a mãe, Plath procurava apresentar sempre a imagem de triunfo e a ideia de filha carinhosa, nos diários a poetisa encontra um local de auto-hospitalidade no qual sentia-se acolhida a expressar-se mais abertamente. Isso não significa que a imagem estabelecida nos diários fosse mais fiel à realidade do que aquela apresentada nas cartas, uma vez que ambas são construções que mesclam vida e ficção, expressão, mas também cortes e manipulações. Carvalho adverte que: “A *Sylvia Plath* construída no texto não é a mesma Sylvia Plath que escreveu o texto, ainda que grande parte de seu esforço literário tenha se concentrado na tentativa de encontrar uma representação adequada de si mesma e de seu sofrimento emocional” (CARVALHO, 2003, p.40). Para a pesquisadora em questão, Sylvia Plath via nas cartas um local de criação literária, assim como nos demais textos, atribuindo, a essas, características romanescas. Dessa forma, Ana Cecília Carvalho chama a atenção para os inúmeros desdobramentos do eu presentes na obra da poetisa, um eu que deve ser visto em seu aspecto literário. Para tal, a pesquisadora recorre à definição dos filósofos Deleuze e Guattari de desdobramento, na qual o sujeito do enunciado assumiria, a partir de uma inversão, o movimento que pertenceria ao sujeito da enunciação. De acordo com Carvalho, os desdobramentos dos eus literários de Sylvia Plath explicariam as mudanças de tom em seus textos. Complementando o que foi dito, nas palavras da autora: “em alguns momentos na escrita diarística, epistolar e ficcional de Sylvia Plath, os desdobramentos do eu não permitem que algum deles seja considerado mais verdadeiro que o outro: todos parecem mostrar sua natureza ficcional” (CARVALHO, 2003, p.55).

Ao tratar da multiplicidade de vozes em Sylvia Plath, portanto, fica claro que ainda que trabalhe com lembranças de sua vida, a poetisa não se limita à descrição puramente biográfica, uma vez que o eu, assim como as experiências ali apresentadas, são sempre uma recriação. Nas palavras de Carvalho:

Na poesia de Sylvia Plath, quase nunca se sabe quem ou sobre quem se fala: ali o sujeito da enunciação se funde e transmuta em imagens e observações de um mundo em que o interno e o externo são indefinidos. [...] esse elemento trabalha para produzir uma espécie de autobiografia ficcional, que geralmente cria a ilusão, tal como acontece em *The bell jar*, de que a autora e sua máscara literária coincidem. Além disso, os fatos autobiográficos rememorados, tendo já sofrido a distorção inevitável dos mecanismos inconscientes e pré-conscientes, alimentam sua prosa, que, por sua vez, age para comentar sua poesia (CARVALHO, 2003, p.60).

Dessa forma, podemos entender que, por mais que os textos de Plath tenham sido recebidos pelo público como confissões puramente biográficas, nas quais narrador e autor foram tomados pela mesma pessoa, desde os poemas e o romance, até os diários e cartas, a

escrita de Sylvia Plath é tomada pela ficcionalização que se dá tanto por fatores conscientes de criação, quanto por seleções associadas aos processos inconscientes da própria memória, de modo que o eu narrado assume-se como uma criação do texto. Ana Cecília Carvalho, recorre, assim, a Lejeune para tratar do entrelaçamento entre o autobiográfico e a ficção, uma vez que, para o autor francês, a autobiografia é também um tipo de ficção no qual o sujeito se inventa. A respeito das fronteiras fluidas entre a escrita de si e a criação ficcional, Carvalho compreende a obra de Plath como “um texto que é autobiográfico e ficcional” (CARVALHO, 2003, p.64). Assim, mesmo lidando com os diários da poetisa, que supostamente seriam registros verdadeiros dos eventos que marcaram sua vida e de seus pensamentos, devemos ter em mente que a busca por representar-se está associada ao inventar-se. De fato, em determinada passagem de seu diário, datada de 3 de novembro de 1952, Plath escreve: “Máscaras estão na ordem do dia – e pelo menos posso cultivar a ilusão de que sou alegre e serena, em vez de vazia e medrosa” (PLATH, 2004, p.179). É interessante notar como a poetisa emprega constantemente o uso da simbologia da máscara: em outra passagem de seu diário, em 10 de janeiro de 1953, ao lado de uma fotografia de seu rosto que parece ter sido recortada e colada na página do diário, a escritora volta a mencionar: “Olhe para a feia máscara morta aqui e não se esqueça dela. É uma máscara de giz que tem por trás veneno seco e mortífero, como o anjo da morte. É o que eu era no outono, e o que nunca mais quero ser” (PLATH, 2004, p.183). Ao recorrer à imagem da máscara, Plath nos faz pensar nas múltiplas identidades, que se ocultam e se revelam de acordo com a intenção da máscara que se veste. Em outra passagem do diário, a poetisa escreve: “meu patrimônio de dias e máscaras é rico o bastante para que eu possa e deva passar anos pescando, içando os monstros marinhos de olhos perolados, chifrudos, barbudos que há muito, muito tempo vivem nas profundezas do sargaço da minha imaginação” (PLATH, 2004, p.390).

Ana Cecília Carvalho nos mostra, portanto, a existência de uma associação entre os textos de Plath. Essa associação englobaria desde seus escritos íntimos até seus poemas e contos, nos quais a escritora reescreveria inúmeras vezes um acontecimento, de modo que esse apareceria sempre recriado. A pesquisadora enxerga que, assim, todos os escritos da poetisa, incluindo sua correspondência e diários, devem ser percebidos em seu aspecto literário. Nas palavras de Carvalho:

É verdade que 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. [...] essa escrita redimensiona a ficcionalidade dentro da autobiografia justamente pelo trabalho constante de reescrita (CARVALHO, 2003, p.70).

Sendo assim, devemos questionar os limites entre o autobiográfico e o ficcional nos textos com os quais nos deparamos, algo que se torna ainda mais interessante ao tratarmos da escrita de Sylvia Plath, categorizada por parte dos críticos como ícone da poesia confessional. A cada vez que escreve, a poetisa cria a partir das suas vivências, multiplicando seus eus e, como criações, tais identidades devem ser tomadas como existentes apenas dentro do texto e não como representações fiéis de seu ser. Em uma passagem não datada de seu diário que abrange o período de julho de 1950 a julho de 1953, Sylvia Plath registra um pensamento ilustrativo a respeito do assunto: “Talvez um dia eu venha a me arrastar de volta para casa, desolada, derrotada. Mas não enquanto puder criar histórias a partir de meu desgosto, extrair beleza do penar” (PLATH, 2004, p.36).

Cabe aqui retomar aquilo que foi dito no segundo capítulo da presente dissertação acerca das correspondências de Plath com a mãe que, segundo Carvalho, ao serem comparadas com passagens dos diários do mesmo período, deixam explícita a diferença no tom e no humor expressos pela poetisa. Ao comunicar-se com a mãe, Plath assume um tom alegre e positivo com relação à sua vida e carreira, contrastando com aquilo que expressa nas páginas de seus diários ou em alguns de seus poemas. Carvalho nota, além disso, uma excessiva demonstração de afeto à mãe por parte de Plath, mais uma vez destoando do modo rancoroso com que fala daquela em sua escrita íntima e nos relatos de suas sessões com a terapeuta. Como vimos no capítulo anterior, havia uma clara tentativa da parte da poetisa de aparentar, perante os olhos maternos, a conquista de uma vida bem-sucedida. Em uma carta para mãe, datada de 23 de outubro de 1956, Sylvia Plath escreve:

Queridíssima Mãe,

Esta será uma carta em prestações, já que chega tão perto da última. Ela serve principalmente para te dar mais boas notícias... Esta manhã recebi um lindo cheque de mais de £9 (isso são mais ou menos \$26), imagina de quem! THE CHRISTIAN SCIENCE MONITOR!!

Considerando o que eles costumam pagar, me parece uma quantia gloriosa. Acho que você vai ficar pasmada quando vir o que eles compraram: um pequeno artigo sobre Benidorm [...] e quatro dos melhores desenhos a caneta e nanquim que já fiz. Acho que esses desenhos também vão espantar você (PLATH, 2014, p. 49).

Por meio da leitura desse trecho da carta podemos ver a demonstração de afeto exagerada, conforme percebido por Ana Cecília Carvalho, no uso da expressão “Queridíssima Mãe”, assim como no trecho final da carta, “DAQUELA QUE TE AMA MUITO, SIVVY” (PLATH, 2014, p.50). Ao ler a presente passagem da carta de Plath, fica evidente a necessidade da poetisa de expor seus sucessos para a mãe, em uma tentativa de conquistar a admiração e o amor maternos, e numa possível tentativa de provar que, embora, segundo sua

interpretação, não tivesse seguido os planos de vida que a mãe esperava para ela, suas escolhas foram corretas e estavam sendo recompensadas. Em um trecho de seu diário, Plath desabafa:

POR QUE NÃO SINTO QUE ELA ME AMA? O QUE ESPERO EXATAMENTE QUE SEJA O “AMOR” POR PARTE DELA? O QUE É QUE NÃO RECEBO E ME FAZ CHORAR? Creio que sempre senti que ela me usa como uma extensão de si mesma; que eu, quando cometo suicídio, ou tento, faço com que ela passe “vergonha”, sintá-se acusada (PLATH, 2004, p.519).

Embora essa passagem tenha sido escrita em 27 de dezembro de 1958, ou seja, dois anos depois da carta mencionada, é possível compreender que a sensação de falta de amor por parte da mãe levava Plath a tentar, por meio do tom alegre e amoroso, exibindo suas conquistas, construir para a mãe a ideia de uma filha digna de orgulho.

Ainda na carta mencionada anteriormente, Plath escreve:

Espero que você goste deles [a poetisa refere-se ao artigo e aos desenhos publicados pela The Christian Science Monitor]; mande-os para a sra. Prouty, por favor; mostre para ela como Ted me fez ser tão criativa!...  
... Quando Ted e eu começarmos a viver juntos, vamos virar um time melhor do que o sr. e a sra. Yeats [...] Escrevo e penso e estudo de uma forma perfeita quando estou com ele; separados, fico dividida ao meio e só consigo trabalhar decentemente durante breves e estoicos momentos [...] Consigo escrever e tirar boa nota nos exames se meu Teddy estiver comigo. Me escreva, e fique do nosso lado (PLATH, 2014, p.49).

Plath acreditava que sua mãe não aprovava a escolha de Ted Hughes como marido, dessa crença resultava a insistência da poetisa em afirmar, até para si mesma, que ele havia sido uma escolha positiva. Em seu diário Plath afirma:

Então eu reconheci o que queria quando vi [...] Não precisei ceder ou aceitar um gentil vendedor de seguros careca ou um professor impotente ou um médico presunçoso idiota, como minha mãe disse que eu deveria. Agi conforme minhas convicções e casei-me com o único homem a quem poderia amar, e quero vê-lo fazer o que bem entender neste mundo [...] Eu fiz exatamente o que minha mãe disse para não fazer: Eu não cedi. E era, para todos os efeitos, feliz com ele, minha mãe pensava.  
Isso deve deixar minha mãe atônita. Como posso ser feliz, tendo feito algo tão perigoso como seguir meu próprio coração e minha mente, apesar de seus conselhos experientes (PLATH, 2004, p.504).

A associação que Plath faz com relação às suas conquistas e a presença de Ted Hughes em sua vida e a certeza que procura passar de que formam um casal de futuro promissor dão a impressão de uma tentativa de convencer a mãe de que, ao não seguir aquilo que era esperado por Aurelia Plath, ela havia acertado. Por meio desses detalhes apresentados percebe-se, assim, a forma como a poetisa vendia uma imagem positiva da própria vida para sua mãe.

Ao tratar dos tons e imagens múltiplas que Sylvia Plath apresenta para e sobre a mãe, é interessante, portanto, traçarmos esse paralelo entre trechos da correspondência da poetisa

para Aurelia Plath e as passagens de seu diário. Seria enriquecedor, ainda, acrescentarmos a essa análise o poema “Medusa”, publicado em *Ariel*. Devemos ter em mente, contudo, que nenhuma dessas facetas deve ser tomada como mais real do que a outra.

Às ideias apresentadas até aqui podemos, portanto, associar o já citado poema “Medusa”, que reproduzo integralmente abaixo:

Longe dessa península de boquilhas petrificadas,  
Olhos revirados por varetas brancas,  
Orelhas absorvendo as incoerências marinhas,  
Você abriga sua cabeça débil — bola divina,  
Lente de piedades,

Seus parasitas  
Abastecem suas células selvagens à sombra de minha quilha,  
Empurrando como corações,  
Estigmas vermelhos bem no centro,  
Cavalgando a contracorrente até o ponto de partida mais próximo,

Arrastando seus cabelos de Jesus.  
Escapei, me pergunto?  
Minha mente sopra até você,  
Umbigo de velhos mariscos, cabo Atlântico,  
Se mantendo, parece, em estado de milagrosa conservação.

Em todo caso, você está sempre ali,  
Respiração trêmula no fim da minha linha,  
Curva de água pulando  
Em meu caniço, deslumbrante e agradecida,  
Tocando e sugando.

Não chamei você.  
Não chamei você mesmo.  
No entanto, no entanto  
Você navegou em minha direção,  
Obesa e vermelha, uma placenta

Paralisando amantes impetuosos.  
Luz de naja  
Espremendo o hálito das rubras campânulas  
Da fúcsia. Sem poder respirar,  
Morta e sem dinheiro,

Superexposta, como num raio x.  
Quem você pensa que é?  
Hóstia de comunhão? Maria Carpideira?  
Não vou tirar nenhum pedaço desse seu corpo,  
Garrafa onde vivo,

Vaticano terrível.  
O sal quente me mata de enjôo.  
Imaturos como eunucos, seus desejos  
Sibilam para meus pecados.  
Fora, fora, coleante tentáculo!

Não há mais nada entre nós (PLATH, 2007, p.129).

“Medusa” é interpretado como uma referência à mãe da poetisa e ao peso repressor que a figura de Aurelia Plath parecia causar na filha. De acordo com as notas a respeito dos poemas de *Ariel*, realizadas pelos já citados tradutores Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, no poema o termo medusa assumiria três níveis distintos de significado. Um deles seria referente à figura da mitologia grega que, com sua aparência e cabelos de serpente, era capaz de transformar em pedra todos que a encarassem. O termo faria referência também à medusa marinha, cnidário conhecido corriqueiramente como água-viva, que possui entre um de seus tipos mais comuns a medusa de nome científico *Aurelia aurita*. A partir da identificação entre os nomes *Aurelia aurita* e Aurelia Plath, encontramos o terceiro significado para o termo medusa no poema, associado à figura materna. Segundo Lopes e Macedo, o poema teria se inspirado em uma visita de Aurelia Plath, que se hospedara na casa da filha durante o período de crise no casamento entre a poetisa e Ted Hughes.

É interessante notar o uso do termo “placenta”, no poema, que nos leva a pensar automaticamente nos laços maternos, pois é através da placenta que ocorrem as trocas entre mãe e feto. No entanto, Plath mais de uma vez escreveu em seus diários o quanto a personalidade de sua mãe, sempre disposta a se sacrificar pelos filhos, a fazia sentir que essa lhe sufocava, como se lhe cravasse as garras. Em uma dessas passagens, Plath escreve:

O que fazer com ela, com a hostilidade permanente que sinto por ela? Quero, como sempre, tirar minha vida de suas mãos quentes e sarnentas. Minha vida, minha arte, meu marido, meu filho por conceber. Ela é uma assassina. Atenção. Ela é mortífera como uma serpente, debaixo de seu brilhante manto verde e dourado (PLATH, 2004, p.502).

É difícil não associarmos tal desabafo a alguns versos do poema que transmitem o desejo do eu-lírico de fugir dos “tentáculos” da medusa. Tais como: “Escapei, me pergunto?/ [...] Em todo caso, você está sempre ali,/ Respiração trêmula no fim da minha linha” (PLATH, 2007, 129). É interessante também o recurso à imagem da serpente, que aparece no trecho citado do diário, referindo-se a mãe, e que retorna em sua escrita tempos depois, através dos cabelos da Medusa. Por meio dessa análise, podemos observar a ideia dos temas que são retomados em diferentes textos de Plath. A questão da mãe, expressa inúmeras vezes nos diários da poetisa, vira material também para o poema, mas aparece, no entanto, em nova roupagem, recriado e igualmente ficcionalizado. O próprio uso da figura mitológica Medusa chama atenção. Assim como a Medusa era capaz de transformar as pessoas em pedra, Plath parecia sentir-se paralisada diante da presença materna e, em um trecho do diário, a poetisa reflete:

É exatamente o que sinto que me bloqueia a escrita: o espectro de minha mãe. [...] Para poder odiar sua mãe você não escreve, pois sente que deve dar os contos a ela, ou que ela se apropriará dos textos [...] Portanto, não consigo escrever. E a odeio porque não escrever cai como uma luva para ela, mostra que tem razão, que eu sou irresponsável por ter abandonado a carreira de professora<sup>17</sup> ou qualquer emprego seguro, pois renunciei à segurança a troco de nada (PLATH, 2004, p. 518).

A respeito da associação entre a simbologia da Medusa e a sensação de paralisia de Sylvia Plath, muitas vezes associada por ela mesma à mãe, podemos citar um trecho do livro de Ana Cecília Carvalho que, ao analisar o poema mencionado, recorre à interpretação de Susan Van Dyne em *Revising life: Sylvia Plath's Ariel poems*. Para ela, o poema em questão expressaria a problemática entre a relação extremamente íntima existente entre mãe e filha, ao mesmo tempo que tal relação representaria para a última a ideia de morte e paralisia. De acordo com Carvalho:

No exame que realizou nos manuscritos originais dos rascunhos desse poema, Susan Van Dyne constatou que seu título original era “Mum: Medusa” (“Mamãe: Medusa”). Isso sugeria tanto uma interdição daquilo que a filha não pode dizer sobre a mãe, quanto o instrumento que reforça esse silêncio, a ameaça da paralisia sem fala (CARVALHO, 2003, p.214).

Assim, se por um lado a imagem da Medusa pode ser interpretada como um símbolo da paralisia da poetisa com relação à escrita, ela estaria associada também ao, segundo Carvalho: “drama de um eu que busca uma identidade e seu esforço para ultrapassar o olhar materno, no qual se vê espelhado [...], mas, sobretudo, a luta para remover a barreira defensiva que a impede a fluidez daquilo que poderia nutrir a escrita” (CARVALHO, 2003, p.216).

Cabe notar, também, o uso de termos de conotação religiosa no poema, tais como “hóstia de comunhão”, “Vaticano terrível”, usados ao lado de expressões como “desejos” e “meus pecados”. Plath via na mãe uma figura repressora, que facilmente pode ser associada à repressão de uma moral religiosa a qual tais termos fazem lembrar. Além disso, em um trecho de seus diários, datado de 3 de janeiro de 1959, Sylvia Plath questiona seu sentimento de culpa com relação ao sexo e associa a culpa à maternidade. A poetisa escreve:

INDAGUE A RESPEITO DO AMOR MATERNO: Por que tais sentimentos. Por que culpa: como se o sexo, mesmo legalmente suportado, deva ser “pago” com dor. Provavelmente interpreto a dor como julgamento: dor do parto, até mesmo um filho deformado. Mãe enfeitiçada pelo medo se tornará criança, minha filha: uma filha bruxa velha (PLATH, 2004, p.528).

É interessante pensar que, na mitologia grega, Medusa, antes uma bela sacerdotisa de Atena, é transformada em um monstro pela deusa como uma punição por se deixar seduzir

---

<sup>17</sup> Plath se refere ao fato de ter largado o emprego como professora de Inglês no Smith College.

pelo deus Poseidon. Segundo a autora Ana Cecília Carvalho, Freud teria associado a imagem da Medusa, e o medo perante essa, ao complexo de castração, uma vez que para ele decapitação e castração seriam relacionáveis. Ao mesmo tempo, o poder de transformar em pedra aqueles que a encarassem equivaleria, na interpretação freudiana, à ereção, desse modo, segundo Carvalho, a Medusa seria um símbolo ambivalente.

Em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, Carvalho nos conta que, alguns dias antes da escrita do poema aqui analisado, Plath, já separada de Ted Hughes, teria recebido um convite da mãe para retornar aos Estados Unidos, proposta essa que foi recusada. A explicação para a recusa estaria na dificuldade da poetisa em reencontrar a mãe após essa ter presenciado os seus problemas e brigas conjugais durante a visita que fizera à casa de Plath em Devon. Como se sabe, pouco depois, Sylvia Plath e Ted Hughes acabariam por se separar. A poetisa expõe os motivos da rejeição à proposta de Aurelia Plath em uma carta que Ana Cecília Carvalho cita em seu livro e que parece ser válido reproduzir aqui. Em correspondência para a mãe a poetisa escreve: “O horror daquilo que você viu e que eu vi você ver no verão passado ainda está entre nós e não posso encarar você até que eu tenha uma vida nova” (PLATH apud CARVALHO, 2003, p.215).

Como já foi comentado, Plath demonstrava uma necessidade de construir para a mãe a imagem de uma filha ideal, realizada e feliz. O testemunho da mãe de um momento de fracasso em sua vida, e mais, um fracasso relacionado ao casamento, abalaram a imagem que Plath expunha de seu eu. Lembremos que a justificação social, para uma mulher da época, estava relacionada ao sucesso no casamento, ponto no qual Sylvia Plath sempre acreditara não ter correspondido às expectativas da mãe. Segundo Carvalho, recorrendo ainda à Van Dyne, Plath sofria não só pelo fato de a mãe ter presenciado suas desavenças com Ted Hughes e o desmoronar da relação, mas também por ter enxergado a si mesma através dos olhos de Aurelia Plath. Diz a autora: “o que faz esse espelhamento intolerável é a imagem do objeto horrível que a filha se tornou diante do olhar materno, e isso se dá porque a morte da *persona* anteriormente idealizada para a aprovação materna encontra-se congelada entre mãe e filha” (CARVALHO, 2003, p.215). Portanto, se Plath sempre se esforçara para apresentar à mãe sua melhor faceta, buscando a aprovação e admiração dessa, o episódio, que serviria de material para a escrita de “Medusa”, colocava-se como quebra da construção que a poetisa apresentava para a mãe e como revelação de uma outra faceta da filha.

Contudo, devemos nos lembrar que, embora as referências a episódios reais da vida de Plath não possam ser negadas, o poema aqui mencionado deve ser lido não como um relato fiel, mas sim a partir de suas dimensões fictícias. Deve ser levado em conta, então, que a

imagem construída da mãe não corresponde a um retrato, mas sim a uma criação literária, assim como o contexto relatado no poema. A esse respeito, Ana Cecília Carvalho nos esclarece que a própria Aurelia Plath viria afirmar a capacidade da filha de deturpar acontecimentos reais em prol da arte literária, retrabalhando lembranças com a sua imaginação. A propósito dessa percepção empreendida pela mãe de Plath, Carvalho cita algumas falas de Aurelia Plath e escreve:

Segundo Aurelia, a melhor maneira de se descrever o processo de transformação que Sylvia fazia em sua escrita seria admiti-la como uma “violação das circunstâncias reais”, predominante até mesmo nos trabalhos nos quais Sylvia Plath tenta ater-se apenas ao autobiográfico, como no ensaio “Ocean 1212-W”, no qual “a verdade é muitas vezes rearranjada em benefício da arte” (CARVALHO, 2003, p.75).

Aurelia Plath entende, segundo Carvalho, a construção negativa que a poetisa faz da mãe como parte de seu processo de criação, no qual o biográfico e o fictício impregnam-se um ao outro. Dessa forma, Aurelia defende que a poetisa empreenderia uma deturpação das características daqueles com quem convivia, incluindo a própria mãe, em benefício do texto. No entanto, Ana Cecília Carvalho adverte que a interpretação de Aurelia Plath é afetada por seu ponto de vista e, ao determinar o que seria verdade e o que seria distorção nos escritos da poetisa, a pesquisadora diz:

Aurelia S. Plath recorre, afinal, a um diagnóstico psiquiátrico, a fim de fazer valer sua aferição do que é ficção e do que é autobiográfico, na escrita da filha. Relata que um psiquiatra a teria prevenido de que, depois do tratamento com eletrochoque (que foi considerado necessário porque Sylvia demonstrou, aos 20 anos, tendências suicidas, depois do encerramento do período de trabalho no estágio na *Mademoiselle*), as personalidades dos pacientes “em geral ficam totalmente alteradas”. Pareceu à Aurelia que Sylvia se tornou, a partir disso, “seu próprio duplo” (CARVALHO, 2003, p.77).

Dessa forma, Aurelia Plath busca recursos para desmentir as impressões negativas deixadas a respeito de si e da filha perante os leitores, que pareciam se envolver cada vez mais com os detalhes da intimidade da poetisa. Seja através da publicação das correspondências entre ela e Plath (cartas essas que foram devidamente selecionadas e editadas), seja apresentando o costume da filha de ficcionalizar a vida em prol de seus textos, seja pela explicação psiquiátrica, Aurelia Plath procurou uma forma de convencer o público daquilo que, para ela, seria a verdadeira face da filha.

Assim, a respeito do assunto desenvolvido neste capítulo, cabe citar a seguinte afirmação de Ana Cecília Carvalho: “na poética autobiográfica plathiana, um sujeito sempre se inventa, arrastando o leitor através de uma sucessão de máscaras” (CARVALHO, 2003, p.80).

Mais uma vez citamos Carvalho, que recorre ao crítico Rosenblatt ao abordar a identificação do leitor com o sujeito da enunciação como uma das características da poética de Plath, de modo que a poetisa faria do leitor um cúmplice. Com base nas interpretações do crítico, Ana Cecília Carvalho acredita que, nos textos de Plath, o leitor é levado a misturar sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, de modo que, segundo a autora: “Deixando-se captar pelo imaginário, o leitor comum poderia duvidar se é Sylvia Plath a voz que fala no poema, ou se ela criou uma ‘autodramatização fantasiada’” (CARVALHO, 2003, p.82). Embora na escrita diarística aquele que escreve busque um registro supostamente fiel e “verdadeiro” daquilo que seria autobiográfico, vimos, pelo que foi desenvolvido até aqui, que essa escrita não escapa da ficcionalização, contaminando-se pelo ponto de vista daquele que escreve, pelas filtragens feitas a partir do arquivamento de si e pelos mecanismos do inconsciente. Acredito, portanto, que a escrita nos diários de Plath possa se enquadrar na análise empreendida por Carvalho a respeito da poética plathiana. Além disso, é preciso lembrar que uma das características de Plath, apontada pela citada pesquisadora e confirmada pela fala de Aurelia Plath, era trabalhar cada um dos seus textos pelos mecanismos da criação e ficcionalização, incluindo seus escritos privados e pessoais, como cartas e diários. Sendo assim, os diários de Sylvia Plath podem e devem ser vistos como um espaço onde a poetisa se reiventava, ainda que a partir da própria vida.

A publicação dos diários de Plath, segundo Markendorf, foram recebidos pelo público como forma de preencher as lacunas a respeito da vida da poetisa. Por sua natureza, os diários teriam sido tomados como mais próximos da verdade e, em função disso, segundo o pesquisador, teriam sido interpretados como um contraponto à tentativa de Aurelia Plath de expor determinada imagem da filha em *Letters Home*. De acordo com Marcio Markendorf, para os leitores, “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” (MARKENDORF, 2009, p.35). No entanto, sabemos que essa classificação do diário como fonte mais sincera e, portanto, mais confiável não corresponde à realidade. O diário, como um meio do arquivamento de si, sofre interferências na medida em que se escolhe aquilo que será ou não registrado, e como esse registro ocorrerá. Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, ainda que o diário seja uma atividade íntima e muitas vezes secreta, aquele que o escreve o faz sempre para um leitor, ainda que imaginário, de modo que o processo de construir no texto uma autoimagem não pode ser visto com um processo neutro. O diarista sabe que naquele pedaço de papel no qual se escreve um reflexo de si mesmo será guardado e, assim, procura construí-lo da forma que mais lhe convém.

Independentemente desse aspecto, ao serem publicados, os diários frustraram o público que ansiava por detalhes mais fiéis acerca da tragédia da poetisa, uma vez que foi revelado que os dois últimos diários não faziam parte do volume, um desaparecido e o último destruído pelas mãos de Ted Hughes. Markendorf percebe que a lenda criada a partir da figura da poetisa é fortalecida pelo fato de sua literatura, bem como os aspectos biográficos que o público buscava extrair dessa, apresentarem sempre lacunas que fazem da história de Sylvia Plath um permanente mistério. Nas palavras do autor:

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 colecionada (MARKENDORF, 2009, p.40).

Assim, o ato destrutivo de Hughes para com os escritos da falecida esposa mais uma vez alimentaria a curiosidade do público em relação à vida de Sylvia Plath e ao seu relacionamento conjugal, de maneira semelhante ao que ocorrera na época da publicação do volume de *Ariel* editado pelo mesmo.

Como exemplo da transformação do drama vivido pela poetisa em um espetáculo, Markendorf cita a produção do filme hollywoodiano *Sylvia*, dirigido por Christine Jeffs e protagonizado por Gwyneth Paltrow e Daniel Craig, nos papéis de Sylvia Plath e Ted Hughes. O longa-metragem solidificaria ainda mais o aspecto mitológico que se criara em cima da imagem da poetisa, ao levar sua história para o âmbito da cultura de massas. Consumido por um maior número de pessoas, valendo-se de sua acessibilidade e de uma linguagem teoricamente mais digerível, o filme contribuiu para mais uma construção a respeito da identidade de Sylvia Plath ou, ao menos, para alimentar em maior escala as imagens da poetisa que já vinham sendo criadas e analisadas. O longa-metragem se propôs a interpretar os poemas de Plath, bem como seus demais textos, através do aspecto autobiográfico, não levando em consideração, portanto, o processo de ficcionalização que perpassava os escritos da poetisa. Desse modo, seja por desconsiderar o aspecto fictício dos textos, seja por apresentar-se enquanto um discurso no qual determinada proposta e ponto de vista são defendidos, o filme deve ser considerado também pelo aspecto ficcional e não como um relato fiel da biografia da poetisa. Vale mencionar que a produção do longa-metragem foi duramente criticada por Frieda Hughes, filha da poetisa, que via na película mais uma ferramenta de espetacularização da vida da mãe e de seu desfecho trágico.

A respeito da ficcionalização empreendida por Plath de eventos autobiográficos, vale mencionar, ainda, as relações existentes entre o poema “Lady Lazarus”, publicado em *Ariel*, e as tentativas de suicídio da poetisa. No poema, Plath se apropria da figura bíblica de Lázaro para tratar do eu-lírico, uma mulher capaz de reviver após a morte. Lady Lazarus se mata inúmeras vezes, mas é sempre capaz de renascer, nas palavras da própria poetisa: “O narrador é uma mulher que possui o grande e terrível dom de renascer. O único problema é que ela tem de morrer primeiro. Ela é a Fênix, o Espírito Libertário, o que você quiser” (PLATH, 2007, p.201). Em prol de uma análise mais rica, reproduzo, a seguir, o poema “Lady Lazarus” na íntegra:

Tentei outra vez.  
Um ano em cada dez  
Eu dou um jeito —

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

Peso de papel,  
Meu rosto inexpressivo, fino  
Linho judeu.

Dispa o pano  
Oh, meu inimigo.  
Eu te aterrorizo? —

O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda?  
O hálito amargo  
Desaparece num dia.

Em muito breve a carne  
Que a caverna carcomeu vai estar  
Em casa, em mim.

E eu uma mulher sempre sorrindo.  
Tenho apenas trinta anos.  
E como o gato, nove vidas para morrer.

Esta é a Número Três.  
Que besteira  
Aniquilar-se a cada década.

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

Desenfaixarem minhas mãos e pés —  
O grande striptease.  
Senhoras e senhores,

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

No entanto sou a mesma, idêntica mulher.  
Tinha dez anos na primeira vez.  
Foi acidente.

Na segunda quis  
Ir até o fim e nunca mais voltar.  
Oscilei, fechada

Como uma concha do mar.  
Tiveram que chamar e chamar  
E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.  
Morrer  
É uma arte, como tudo o mais.  
Nisso sou excepcional.

Desse jeito faço parecer infernal.  
Desse jeito faço parecer real.  
Vão dizer que tenho vocação.

É muito fácil fazer isso numa cela.  
É muito fácil fazer isso e ficar nela.  
É o teatral

Regresso 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.

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

Ou um pedaço de meu cabelo ou de minhas roupas.  
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.  
Não pense que subestimo sua grande preocupação.

Cinza, cinza —  
Você fuça e atifa.  
Carne, osso, não há mais nada ali —

Barra de sabão,  
Anel de casamento,  
Obturação de ouro.

Herr Deus, Herr Lúcifer

Cuidado.  
Cuidado.

Saída das cinzas  
Me levanto com meu cabelo ruivo  
E devoro homens como ar (PLATH, 2007, p. 45).

Há uma possível conexão entre a temática do poema, a simbologia de Lázaro, e passagens do diário de Plath, como o trecho escrito em 19 de fevereiro de 1956, em que a poetisa, falando sobre a sua próxima ida ao psiquiatra e sua carência com relação à figura paterna, descreve suas sensações com relação à primeira tentativa de suicídio. Plath afirma:

Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam mais visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão bronzeada nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular (PLATH, 2004, p.232).

É interessante notar a referência da poetisa à sua imaginação, que enxerga as marcas e cicatrizes da morte em sua própria face (fato que não correspondia à realidade), algo que depois seria utilizado para criar a imagem da personagem apresentada no poema: “Para olhar minhas cicatrizes, há um preço” (PLATH, 2007, p.49). A comparação entre o poema e o trecho do diário mencionado demonstra o já citado recurso utilizado pela poetisa de reescrever um mesmo tema em textos e meios distintos, sempre ficcionalizando e acrescentando algo novo à sua reescritura. Exemplifica, assim, uma parte do processo criativo ao qual Plath recorria, no qual a poetisa parecia enxergar em cada acontecimento de seu dia-a-dia, nas anotações e ideias registradas em seus diários, potencial para se tornarem elementos de criação artística, lembrando que as próprias notas em seus diários já estavam imersas em ficcionalização. Vale lembrar, ainda, que era em seus diários que Plath registrava suas ideias para contos e poemas, que aos poucos ia desenvolvendo.

No que se refere à interpretação do leitor a respeito do poema “Lady Lazarus” e suas relações com passagens dos diários de Plath, Ana Cecília Carvalho afirma: “um dos lados do esforço interpretativo exigido pelo poema mostra a tentação que ele provoca no leitor, que é levado a atribuir ao texto uma realidade biográfica pré-existente, de que o texto seria cópia fiel” (CARVALHO, 2003, p.84). Embora a associação entre a personagem apresentada no poema e a poetisa, com seu histórico de tentativas de suicídio, seja tentadora, Lady Lazarus deve ser tomada, contudo, como uma criação literária, lembrando-nos a característica de Plath de moldar e reinventar artisticamente elementos de sua própria vida. A respeito do tema, Carvalho recorre às análises de Ruth Silviano Brandão, citando-a:

Na perspectiva de Silviano Brandão, toda a materialidade do ato físico da leitura já é um ritual de passagem para o espaço do imaginário: no espelho da leitura “está instalado o autor tornado narrador, já desprovido de sua pedestre condição, já sem o peso de sua carteira de identidade, já no lugar onde se ouvem outras vozes, que são as vozes literárias”. Nesse ponto, “o eu já se bifurcou em sujeito da enunciação e do enunciado, possibilidade de todas as representações com suas máscaras e suas roupagens, pois o que há na literatura são encenações e delegações de vozes” (CARVALHO, 2003, p.87).

Em seu livro, recorrendo a um embasamento freudiano, Carvalho distingue os textos de Plath em duas categorias. A primeira nomeada como “escrita do recalque”, no qual a pesquisadora inclui os diários, as cartas, bem como o romance *A Redoma de vidro* e os contos da poetisa. A segunda categoria é definida como “escrita da pulsão”, da qual fariam parte os poemas de Sylvia Plath. Tais categorias fariam referência à luta contra a paralisia em relação à escrita, luta essa empreendida por Plath em sua procura por aquilo que Ana Cecília Carvalho denomina “fluidez” do texto. Os textos de Plath demonstrariam, nas palavras da pesquisadora: “diferentes graus de tensão relativos ao maior ou menor distanciamento conseguido pela escrita em relação à mobilização pulsional e às forças defensivas do recalque” (CARVALHO, 2003, p.217). Tal ideia corrobora a noção anteriormente discutida a respeito do uso exaustivo que Plath faz de experiências biográficas, abordando um mesmo evento em textos distintos (diário, cartas, poemas), sempre ficcionalizando, e a cada texto afastando-o mais daquilo que poderia ser interpretado como descrição relativamente fiel. Como exemplo, podemos pegar o poema “A reunião de abelhas”, presente em *Ariel*, baseado nas experiências de Plath como membro da Associação de Apicultores e na criação da colmeia que mantinha em casa. Antes da escrita do poema mencionado, Plath já havia dedicado parte das páginas de seu diário de 1962 para relatar tais experiências. No dia sete de junho em uma anotação intitulada “Charlie Pollard e Os Criadores de Abelha” a poetisa relata sua primeira participação em uma reunião da Associação:

Sentíamo-nos muito deslocados e vexados, cruzei os braços descobertos por causa do frio da tarde, não lembrara de pegar um suéter. Cruzamos a pontezinha para o pátio, onde um grupo heterógeno de devonianos conversava [...] O pároco surgiu pontificando do outro lado da ponte e o silêncio cresceu em torno dele. Portava um artefato curioso - - - um chapéu de feltro preto com uma caixa de tela sob a aba e em seguida um pedaço de tecido para proteger o pescoço. Pensei que ele tinha um chapéu clerical para cuidar das abelhas, que ele o havia feito para seu uso. Depois vi sobre a grama e nas mãos dos presentes os outros chapéus similares, alguns com telas de náilon, a maioria com uma caixa de tela para proteger o rosto, alguns chapéus cáqui redondos, e me senti mais e mais desolada (PLATH, 2004, p.753).

É interessante notar como essa passagem descrita no diário serviu de material para a produção do poema “A reunião das abelhas” que seria escrito posteriormente. Nos primeiros versos do poema Plath escreve:

Quem é essa gente que vem à ponte ao meu encontro? São os aldeões –  
 O pároco, a parteira, o sacristão, o vendedor de abelhas.  
 Estou desprotegida em meu vestido sem mangas, de verão,  
 E eles todos de luvas e cobertos, por que ninguém me avisou?  
 Estão sorrindo e tirando véus presos a antigos chapéus (PLATH, 2007, p. 165).

Alguns versos depois, Plath volta a escrever a respeito da estranha impressão causada pelos chapéus, também mencionados no diário: “Todos acenam com cabeças pretas quadradas, são cavaleiros de viseiras,/ Escudos de grosso algodão, amarrados sob as axilas.” (PLATH, 2007, p.165).

No diário, Plath relata ainda outra cena da reunião que foi retomada no poema, no entanto, através de uma nova linguagem e criando imagens distintas. No diário a poetisa escreve:

As pessoas se preocuparam. Você não tem chapéu? Não trouxe capa? Depois uma mulher miúda e magra veio ter comigo, a sra. Jenkins, secretária da sociedade, cabelos louros maltratados e curtos. “Tenho um macacão”. Ela foi até o carro e voltou com um macacão pequeno de seda branca, fez com que eu o vestisse, e assim senti-me mais protegida (PLATH, 2004, p. 754)

A passagem faz eco aos seguintes versos do poema mencionado:

Estou nua como pescoço de galinha, ninguém me ama?  
 Sim, eis a secretária das abelhas em seu branco avental,  
 Fechando as algemas em meus pulsos e a fenda, do pescoço até meus joelhos.  
 Agora sou asclépiã sedosa, as abelhas nem vão perceber.  
 Não vão sentir o cheiro de meu medo, meu medo, meu medo. (PLATH, 2007, p.165).

Desse modo, por meio dos exemplos mencionados, é possível percebermos como Plath aborda um evento real, escrevendo-o inicialmente em seu diário (escrita essa já imiscuída de traços de ficcionalização), e mais tarde retoma o mesmo material para a criação de um poema que, embora se baseie na experiência relatada e nas impressões descritas no diário, reaparece por meio de uma nova roupagem, demonstrando o já mencionado conceito de “fertilização cruzada”. Outro fato digno de nota é que, em 23 de fevereiro de 1958, Plath reflete em seu diário acerca de suas lembranças e sobre como essas ainda lhe parecem presentes:

Sinto-me presa ao passado como se ele fosse minha vida: farei dele o motivo do meu futuro: cada estatueta comum de macaquinho de madeira entalhada, cada painel de vidro cor de laranja e roxo protuberante na janela da plataforma da escada da minha avó, cada ladrilho branco hexagonal encontrado por Warren e por mim em nossas expedições em busca de porcelana torna-se radiante, magnético, atraindo para si significados, a emitir uma radiação estranha: desvende o mistério: por que o laço do sapato de cada boneca é uma revelação? Cada anseio sonhado um prenúncio? Porque essas são as relíquias enterradas de meus eus perdidos que preciso tecer, com palavras, para obter os tecidos futuros (PLATH, 2004, p.390).

Acredito que o trecho citado se faz interessante por demonstrar as reflexões da própria poetisa sobre o uso de suas lembranças como matéria prima para sua criação literária. Tal uso parece se impor como uma necessidade para a escritora, como se a construção de seu futuro dependesse da transformação de seu passado em palavras. Cabe mencionar, ainda, o uso do termo “meus eus”, que vai ao encontro das ideias de Bourdieu e Levi a respeito do eu que está sempre a se construir e, portanto, em constante transformação.

Desses aspectos até aqui identificados na escrita da poetisa, derivaria a multiplicidade do eu presente em seus textos, dando origem ao que Carvalho interpreta como uma escrita dotada de duas facetas. Nas palavras da autora:

O resultado é uma escrita de dupla face, em que um lado obscurece o outro, a não ser que a interpretação pudesse iluminá-los simultaneamente: uma das superfícies espelha um eu à medida que se constrói e se desnuda, dando a ilusão de uma transparência; a outra reflete a impossibilidade de se fixar esse eu em qualquer referente que não seja o texto (CARVALHO, 2003, p.217).

Marcio Markendorf assevera que parte da crítica e do público tomou os textos de Sylvia Plath como relatos puramente autobiográficos, desconsiderando a liberdade artística da poetisa de manipular e selecionar o material biográfico com o qual trabalhava na criação de seus textos. Na verdade, em Plath, realidade e criação se misturam no texto, de forma que, se ele não pode ser tomado como puramente fictício, uma vez que as vivências da poetisa influenciam e servem de material literário para a escrita, também não representa um relato fiel da realidade, visto que passa por um processo de construção literária. Nas palavras do pesquisador:

Nenhum texto é isento da realidade do mundo extralinguístico, nem se relaciona de modo opositivo com a ficção. O que ocorre é uma complexa associação do real [...], do fictício e do imaginário. Nessa articulação tríplice, o texto ficcional não se esgota na descrição do real porque agrega componentes fictícios, prepara um imaginário e encena um fingimento (finge ser a representação de algo/alguém) (MARKENDORF, 2009, p.47).

Assim, ainda que o texto seja influenciado por elementos biográficos, ele deve ser entendido como uma representação a qual, após passar pelos mecanismos de criação, não pode ser tomada por uma descrição fiel da realidade. Markendorf afirma: “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” (MARKENDORF, 2009, p.63). Portanto, a poetisa, utilizando-se muitas vezes do conceito de duplo e da possibilidade de transformação do biográfico em literário, apresenta-se para o leitor por meio de uma identidade que só é real no próprio texto, seja em seus poemas, seja em seus escritos íntimos.

Vimos, então, que a escrita de Plath apresenta-se como um espaço de desdobramento do eu, revelando seu caráter multifacetado. Caberia falar então em “eus”, uma vez que em seus textos a poetisa expressaria múltiplas identidades, confirmando assim as ideias de Bourdieu e Giovanni Levi, apresentadas no início do capítulo, em que o indivíduo, longe de apresentar-se como um bloco único e coerente, é composto de uma natureza fracionada e múltipla. Ao se expressar através da escrita, o eu apresentar-se-ia como uma criação narrativa, uma representação, que, portanto, não pode ser vista como retrato fiel. Tal criação é resultado de um processo de constante seleção e transformação, associado ao ato de arquivar-se e construir-se, como esclarece Artières. Dessa forma, a poetisa, enquanto sujeito, deve ser encarada pelo aspecto contraditório que caracteriza todos nós, de modo que a sua identidade, longe de ser linear e fixa, é marcada por descontinuidades. Além disso, a imagem que Sylvia Plath apresenta para o mundo, seja por meio de seus diários, seja por suas cartas, poemas ou pela forma como buscava se comportar enquanto ainda era viva, está sujeita à interpretação e, portanto, a diferentes pontos de vista. Como a própria Plath escreveu em seu diário, no dia 29 de janeiro de 1953: “sempre há mais em adição inapelavelmente e para sempre tem de haver um tu, caso contrário não há eu pois eu sou o que as outras pessoas interpretam como ser e não sou nada se não houver outras pessoas” (PLATH, 2004, p.198).

Sylvia Plath apresentou-se por meio de diversas máscaras e foi, igualmente, alvo de inúmeras construções após sua morte: mulher traída, símbolo feminista, filha, mãe, ícone da cultura pop. O suicídio de Plath foi inegavelmente aproveitado pelo mercado editorial, que soube transformar o drama da autora, e a curiosidade que esse despertara no público, em um negócio lucrativo. A poetisa apresentou-se como muitas e foi interpretada e reinventada continuamente desde então, mas, a despeito das muitas dúvidas remanescentes a respeito de sua vida e de sua identidade, acredito que cabe a nós seguir o conselho de Frieda Hughes e deixar Plath falar por meio de seus próprios escritos.

## CONCLUSÃO

Pesquisar um diário não é uma tarefa fácil, como bem alertou Philippe Lejeune, é necessário saber lê-lo e decifrá-lo. Marcado simultaneamente pela descontinuidade e continuidade, definido pela sua escrita fragmentária, o diário se assemelha a um tecido rendado, no qual os fios trançados se alternam com grandes espaços vazios. Portanto, para que possamos trabalhar com ele é preciso uma leitura intensa. Ainda assim, o caráter alusivo que essa forma de escrita carrega estabelece que a interpretação do leitor será sempre incompleta, de forma que o acesso à intimidade do diarista é limitado, por mais que mergulhemos na leitura de seus escritos. Acredito que, apesar da complexidade em trabalhar com essa forma de escrita íntima, os objetivos propostos na pesquisa foram bem desenvolvidos ao longo deste trabalho. Os diários de Sylvia Plath se mostraram um material enriquecedor para discutir a obra da poetisa, para abordar questões como vida privada e identidade, e para debatermos as questões de gênero. Houvesse oportunidade, muito ainda poderia ser estudado a partir dos escritos íntimos deixados pela poetisa. Espero, contudo, que o que foi elaborado até aqui tenha possibilitado uma visão significativa não só dos textos de Sylvia Plath, como também das escritas de si em geral.

Por meio do que foi discutido, creio ter esclarecido a relação entre as escritas de si e o fortalecimento do conceito de indivíduo, bem como sua associação à separação entre vida pública e privada, dentro dessa sendo possível distinguir, ainda, a ideia de vida secreta. Como argumentei no decorrer do primeiro capítulo, a noção de indivíduo não é algo que se possa considerar inato ao homem, mas sim parte de uma construção que se deu por uma longa gestação no decorrer da história. À medida que o homem tomava conhecimento de si como sujeito singular, o interesse por estabelecer contato com seu mundo interior, bem como a vontade de expressar esse mesmo mundo, fortalecia-se. A necessidade de afirmar sua identidade e distinguir-se perante os demais, bem como os convites cada vez maiores à introspecção, levaram o sujeito a recorrer às práticas da escrita de si.

O historiador Georges Duby trabalha com a ideia de uma valorização gradual do indivíduo, que começa a florescer na idade média, e que poderia ser vista principalmente nas noções de honra pertencentes à cavalaria e na vida de introspecção adotada pelos mosteiros. Mais tarde, já no século XVI, as mudanças religiosas estabelecidas pela Reforma e pela Contrarreforma exerceriam um papel fundamental na concepção moderna de indivíduo ao

incentivarem o contato íntimo entre fiel e Deus, resultando em uma experiência religiosa pessoal.

A difusão gradual da escrita e a possibilidade da leitura silenciosa e solitária tiveram papel essencial no contexto de fortalecimento do indivíduo, bem como da vida privada. A leitura silenciosa despertava as reflexões pessoais e os momentos de introspecção contribuíam para o desejo de autoexpressão, que encontrava na escrita um modo de se concretizar. As próprias mudanças religiosas associaram-se à escrita íntima ao estimularem o uso dessa como forma de exame de consciência.

Como apontei no primeiro capítulo, assim como a noção de indivíduo e de privado surgiram a partir de um processo, dependendo de uma série de conjunturas no decorrer das transformações socioculturais, a intimidade só adentrou na escrita do diário gradativamente. Inicialmente aberto à leitura do outro, o diário guardava escritos factuais a respeito das tarefas cotidianas, recebendo desde anotações relacionadas às finanças até registros de casamento e batismo. Assumia, portanto, um caráter objetivo no qual as expressões pessoais não encontravam espaço. Pouco a pouco, contudo, o íntimo passou a se inserir na escrita do diário, culminando na forma como o conhecemos hoje, um local aberto à confissão do eu, marcado pelo signo do segredo.

Em 14 de setembro de 1958, Sylvia Plath escreve: “Este diário me levou através de um ano de luta e esforço” (PLATH, 2004, p.490). Ao longo dos capítulos desenvolvidos nesta dissertação, tornou-se clara a importância exercida pelos diários na vida da poetisa, tanto em função do acolhimento ao universo íntimo que essa forma de escrita é capaz de proporcionar, quanto em razão do papel que o diário desempenha na construção e afirmação de uma identidade. Retomando brevemente o segundo capítulo, é possível afirmar que o amparo proporcionado pelo diário se dá em função de sua capacidade de auto-hospitalidade. Tal característica possibilita que o diarista acolha o seu próprio eu, encontrando, se não uma espécie de cura, um confidente no qual é possível depositar sua vida interior. No entanto, como foi dito no segundo capítulo, essa auto-hospitalidade não deve ser entendida como absoluta, uma vez que o diarista cria regras a serem cumpridas dentro do espaço de seu diário íntimo. Regras essas nem sempre possíveis de se identificar por um leitor externo e que muitas vezes associam-se a uma autocensura, relativizando, assim, a ideia costumeira de que o diário seria um espaço de total liberdade de expressão. Tal liberdade de fato existe, em função do papel de confidente exercido por essa forma de escrita íntima, no entanto, ela sempre encontrará limites impostos por aquele mesmo que confia.

Apesar das normas e restrições presentes nos diários em geral, acredito ser possível concluir a importância do acolhimento proporcionado pela escrita íntima na vida de Sylvia Plath. Por meio da auto-hospitalidade proporcionada por seus diários, Plath encontrou uma maneira de lidar com o significado de “ser mulher” em sua época. Digo uma maneira, pois acredito que seus poemas também estiveram ativamente relacionados à questão, embora, lembrando, a poetisa nunca tenha se declarado pertencente ao movimento feminista. Com exceção de sua paixão, diversas vezes mencionada nos diários, pela também escritora Virginia Woolf, não há em seus textos íntimos qualquer menção à literatura de viés feminista. Mas, independentemente de tal fato, Plath vivenciou as questões de gênero em sua própria pele, enquanto mulher inserida em uma sociedade patriarcal. E, enquanto artista, foi capaz de expressar e muitas vezes denunciar a situação da mulher em meio a esse contexto sociocultural. As menções a essas questões saltam aos olhos do leitor de seus diários e com esta dissertação tentei abordar o tema por meio de trechos escritos pela poetisa que mais me chamaram a atenção, relacionando-os com as pesquisas feitas a respeito da vida e obra de Plath, bem como com os textos teóricos que poderia chamar de bibliografia de base. Muito ainda pode ser retirado dessa fonte rica que a poetisa nos deixou, aspectos que não puderam ser abordados mais profundamente no trabalho que aqui encerro. Mas, se o encerro, faço-o com a confiança de que, ainda que muito reste por se desenvolver, pude contribuir em parte com temas que acredito fundamentais ao meio acadêmico. Discutir a questão feminina não só merece mais espaço dentro das universidades, como creio que seja algo essencial para repensarmos a sociedade na qual estamos imersos. É um tema que não pode mais ser relegado ao segundo plano. Vale mencionar que, embora tenha analisado o tema da questão feminina na escrita íntima de Sylvia Plath a partir de uma ótica acadêmica, a pesquisa, em diversos momentos, cruzou a fronteira do trabalho meramente intelectual e foi capaz de influenciar minha vida pessoal. O processo de imersão nos apontamentos escritos pela poetisa, bem como as leituras e releituras de Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, tornaram-se fundamentais para mim, enquanto mulher, uma vez que me possibilitaram avaliar criticamente o contexto no qual vivo e minhas próprias experiências. Menciono essa vivência por acreditar que, de certa forma, um trabalho acadêmico só atinge plenamente seus objetivos quando gera frutos para além dos limites da universidade.

Comecei a dissertação com uma citação do poema “Muitas vozes”, de Ferreira Gullar. Nos versos que escolhi, Gullar menciona o fato de seus escritos serem tomados não por uma, mas por diversas vozes que se confundem dentro do poeta. A associação com o que busquei tratar na pesquisa em geral, e no último capítulo mais especificamente, pareceu-me

providencial demais para que não fosse mencionada. Os versos do poeta brasileiro vão ao encontro da ideia de um eu que não se faz uno, mas que se assume enquanto múltiplo e permanece em constante transformação. Sylvia Plath também lidou com as muitas vozes dentro de si e, de maneira semelhante à apontada por Gullar, fez da escrita uma forma de expressar o alarido de vozes que carregava. Se Plath, assim como escreve o poeta brasileiro em seu poema, era um tumulto de vozes distintas, sua imagem perante o outro também era múltipla. Criaram da poetisa diversas versões, que unidas às muitas facetas que expressou de si mesma, fazem de Sylvia Plath muitas.

Embora, como já foi dito, os diários e toda a obra de Sylvia Plath possibilitem material para muitas outras formas de análise, confio que o que foi proposto durante esta pesquisa cumpriu-se de modo satisfatório. Concluo a dissertação não com a certeza de que explorei tudo o que seria possível a respeito dos temas abordados, mas com a satisfação de constatar que o trabalho realizado foi capaz de me enriquecer intelectual e pessoalmente. Termino, ainda, com a esperança de que este texto possa ser um acréscimo positivo para o meio acadêmico e para os leitores em geral, proporcionando o circular de ideias que se faz tão importante para o nosso meio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Lélia. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. **Ângulo**, Lorena, n.117- 118, p. 12-17, 2009.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.2-5.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.9-34, 1998.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENVENISTE, Émile. A Hospitalidade, In: **O Vocabulário das instituições indo-européias: economia, parentesco, sociedade**. Campinas: UNICAMP, 1995.

BERNARDO, Fernanda. A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II). **Revista Filosófica de Coimbra**, Coimbra, n.22, p.421-446, 2002.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BRAUSTEIN, Philippe. Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.2.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKE, Peter. **O Renascimento**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CALLIGARIS, Contardo, Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.43-56, 1998.

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

CHARLON, Maria de Lourdes Patrini. O diário e seus diários: o pesquisador e “les demoiselles”. **Fazendo Gênero**, Florianópolis, v.9, p.1-7, agosto, 2010.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: 34, 2011.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mal de arquivo: uma impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O Que é um autor**. Belo Horizonte: Vega, 1997.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOISIL, Madeleine. A escritura do foro privado. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.

FRANÇOSO, Marcia Elis de Lima. A reescritura do feminino na poética de Sylvia Plath. **Todas as letras**. São Paulo, v.10, n.2, p. 62- 69, 2008.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Record, 2001.

GOMES, Angela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. **Ariel**. Campinas: Verus, 2007.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. In: **Cadernos de Pagu**, Campinas, v.8-9, p.99-114, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Philippe Lejeune. Juiz de Fora: **Ipotesi, revista de estudos literários**, Juiz de fora, v.6, n.2, p. 21-30, 2009. Entrevista concedida a Jovita Maria Gerheim Noronha.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

LOPES, Rodrigo Garcia. Apresentação: o caso Ariel. In: PLATH, Sylvia. **Ariel**. Campinas: Verus, 2007.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARKENDORF, Marcio. **A invenção da fama em Sylvia Plath**. Florianópolis: UFSC, 2009. 229 p. Teses (Doutorado) – Programa de pós-graduação em literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. A Terceira geração do diarismo: os blogs. **Relações literárias interamericanas: território e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. **A Jangada e o elefante, e outros ensaios: exercícios de crítica literária e de literatura**. Juiz de Fora, UFJF, 2009.

PERROT, Michelle. Bastidores. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.388- 391, v.4.

PLATH, Sylvia. **Os Diários de Sylvia Plath: 1950-1962**. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Ariel**. Campinas: Verus, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Redoma de vidro**. Rio de Janeiro: Record, s.d.

\_\_\_\_\_. **Desenhos**. São Paulo: Globo, 2014.

RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.

RIMBAUD, Arthur. **A carta do vidente**. Rio de Janeiro: Martin Claret, 1998.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de subjetividade PUC-SP**. São Paulo, 1993, v.1, n°2.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. In: **Tragédias**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, v.1.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. **Devir-água do texto: uma escrita em intensidade.** São Paulo: PUC-SP, 2002. 135 p. Teses (Doutorado) - Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos e Pesquisa da Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

VINCENT, Gérard. Uma história do segredo? In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 137- 364, v.5.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 567- 610, v.5.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. Kew Gardens. O status intelectual da mulher, Um toque feminino na ficção, Profissões para mulheres. São Paulo: Paz e Terra, 1997.