



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS –
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

TAÍSA CARVALHO

RASTROS E VOZES DE SYLVIA PLATH: REMINISCÊNCIAS E MEMÓRIA

CASCABEL

2013

TAÍSA CARVALHO

RASTROS E VOZES DE SYLVIA PLATH: REMINISCÊNCIAS E MEMÓRIA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção de título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

CASCADEL – PR
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Ficha catalográfica elaborada por Jeanine da Silva Barros CRB-9/1362

C329r Carvalho, Taísa
 Rastros e vozes de Sylvia Plath: reminiscências e memória. /
 Taísa Carvalho.— Cascavel, PR: UNIOESTE, 2013.
 143 f. ; 30 cm.

 Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná.
 Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Centro de
Educação, Comunicação e Artes.
 Bibliografia.

 1. Melancolia. 2. Memória. 3. Poesia. 4. Cinema. 5.
Intertextualidade. 6. Linguagem artística. 7. Análise literária. I.
Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. Título.

CDD 21.ed. 412

RASTROS E VOZES DE SYLVIA PLATH: REMINISCÊNCIAS E MEMÓRIA

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr Hertz Wendel de Camargo
Universidade Estadual do Centro-Oeste/UNICENTRO.
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizete da Cruz
Membro Efetivo (UNIOESTE)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)
Orientador

Cascavel, 11 de dezembro de 2013.

Dedico este trabalho:

Aos meus pais, Soeli e Antonio, os quais são luz no meu caminho.

Aos meus irmãos, Vaine, Leandro, Silvana e Junior, pois é inigualável o valor de cada um deles.

Ao meu marido, Everton Lucas, pois guarda o meu coração e caminha comigo aos meus sonhos e

Ao meu estimado orientador professor Acir.

AGRADECIMENTOS

À Deus por me dar a vida e coragem para trilhar o meu caminho até aqui e adiante.

Aos meus pais, Soeli e Antonio, por me darem a vida e os ensinamentos preciosos de como trilhar o caminho de forma digna e correta, mãe minha maior incentivadora, motivadora em todos os momentos.

Aos meus irmãos Vaine, Leandro, Silvana, Junior e aos meus sobrinhos por respeitarem e compreenderem os momentos de ausência pelos estudos, trabalhos e pesquisas, família são pérolas para mim.

Ao meu marido, Everton Lucas, por ser parceiro para toda vida, sonhou comigo, vivenciou comigo este sonho estando ao meu lado, me incentivando nos momentos de desânimo e com suas palavras de carinho mostrando o quanto sou capaz.

As minhas queridas amigas, Graziela Cantelle, Franciely Gonçalves, Kátia Lazarine e Silvana Nath pelo apoio nas partes burocráticas para que pudesse cumprir com os prazos estipulados, pela ajuda com referências bibliográficas e por todo incentivo a cumprir com essa meta. A amizade suporta a toda essa distância geográfica que vivemos.

Aos professores do mestrado, em especial aos prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, prof. Dr. José Carlos Aissa e a profa. Dra. Lourdes Kaminski pelas orientações, sugestões em todos os momentos.

Ao meu orientador, professor Acir pela paciência e sabedoria nos momentos de orientação, pela confiança depositada e por incitar-me a andar por caminhos nunca antes imaginados.

A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, mas a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada até o fim sem mencionar um só escritor.
(Valéry via Borges)

CARVALHO, Taísa. **Rastros e vozes de Sylvia Plath**: reminiscências e memória. 2013. 138 páginas. Dissertação (mestrado em Letras) Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Cascavel.

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar, de modo comparativo, a temática da melancolia, do suicídio e da morte em oito poemas da obra *Ariel*, de Sylvia Plath – “Lady Lazarus”, “Daddy”, “The moon and the yew tree”, “Death & Co”, “Ariel”, “Tulips”, “The detective” e “Purdah” –, em cinco poemas de outras obras da mesma escritora – “Pursuit”, “The tree of life”, “Mirror”, “Edge” e “Words” –, em quatro pinturas intituladas *Vita e Morte*, *Allegoria de la vita unama*, *La morte del peccatore* e *Melancolia I* e na obra fílmica *Sylvia, paixão além das palavras*, de Christine Jeffs. Partindo da intertextualidade temática estabelecida entre as linguagens artísticas – cinema, pintura e poema – que constituem o *corpus* desta pesquisa e da concepção de poesia enquanto local de cultura, estuda-se a poética de Sylvia Plath, que se constrói pelas tramas do imaginário, do processo rememorativo e do esquecimento, de modo que arte e sofrimento se confluem e a sombra do suicídio da autora se projeta sobre o texto. Trata-se, sobretudo, de um fazer poético que remete à condição humana de transitoriedade e permanência: a permanência da escrita e a transitoriedade da vida. Para tanto, este estudo baseia-se, sobretudo, nos pressupostos teóricos de Paz (1982, 1991 e 1993), Gagnebin (2005, 2006, 2009), Schopenhauer (2001), Yates (2007), de Almeida (1999), Weinrich (2001), Bosi (2000), Adorno (1975), Benjamin (2000), Seligmann-Silva (2010) e Chevalier (2003).

PALAVRAS-CHAVE: melancolia, memória, poesia e cinema.

CARVALHO, Taísa. Traces and voices of Sylvia Plath: reminiscences and memories. 2013. 138 pages. Dissertation. (Masters in letters) Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze, in a comparative way, the theme of melancholy, suicide, and death in eight Ariel poems the work of Sylvia Plath - "Lady Lazarus", "Daddy", "The moon and the yew tree ", " Death & Co ", "Ariel," Tulips "; " The detective "and" Purdah "- in five poems from other works of the same writer -" Pursuit "; " the tree of life "; " Mirror "; " Edge "and" Words "- in four paintings entitled "Vita e Morte", "Allegoria la vita umana", "La morte del peccatore" and "Melancolia I" and the movie "Sylvia , passion beyond words" by Christine Jeffs. Based on the established thematic intertextuality between artistic forms - film, painting and poem - which constitute the corpus of this research and the conception of poetry as a place of culture, studies the poetry of Sylvia Plath, which is constructed by the plots of the imaginary, process and reminiscent of forgetfulness, so that art and suffering may converge and the shadow of suicide author protrudes over the text. It is, above all, a poetic which refers to the human condition of transience and permanence: the permanence of writing and transience of life. Therefore, this study is based mainly on the theoretical principles of Paz (1982, 1991 and 1993), Gagnebin (2005, 2006, 2009), Schopenhauer (2001), Yates (2007), Almeida (1999), Weinrich (2001), Bosi (2000), Adorno (1975), Benjamin (2000), Seligmann-Silva (2010) and Chevalier (2003).

KEY WORDS: Melancholy, Memory, Poetry and Film.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - SYLVIA PLATH (1932 – 1963).....	21
Figura 2 - Vita e Morte	83
Figura 4 - La morte del peccatore	88
Figura 5 - Melancolia I	89
Figura 6 - Capa do filme	93
Figura 7 - Festa	106
Figura 8 - Datilografando.....	106
Figura 9 - Conversa	107
Figura 10 - Na cozinha com a mãe	109
Figura 11 - Sylvia não consegue escrever	110
Figura 12 - Eles conversando	111
Figura 13 - No barco	112
Figura 14 - Sylvia chora no carro.....	113
Figura 15 - Sylvia a espera de Ted	114
Figura 16 - Sylvia, Ted, Assia e David no jantar	116
Figura 17 - Sylvia rasgando os textos.....	117
Figura 18 - Sylvia colocando fogo	117
Figura 19 - Sylvia olhando para o mar	118
Figura 20 - Sylvia lendo para Alvarez	119
Figura 21 - Cena em que ela tenta seduzir Alvarez	120
Figura 22 - Sylvia pedindo ajuda ao vizinho	121
Figura 23 - Sylvia no orelhão	123
Figura 24 - Preparo do lanche dos filhos.....	124
Figura 25 - Sylvia inalando gás.....	124
Figura 26 - O corpo de Sylvia Plath	125
Figura 27 - O encontro da obra "Ariel"	126
Figura 28 - Ted se despede de Sylvia	126

SUMÁRIO

RESUMO	7
INTRODUÇÃO	11
1 A POESIA COMO LOCAL DE CULTURA	19
1.1 A POESIA COMO LOCAL DE ESQUECIMENTO E MEMÓRIAS	19
1.2 ESQUECIMENTO E REMINISCÊNCIA EM SYLVIA PLATH	32
2 ARTE E SOFRIMENTO	49
2.1 A BUSCA DA FELICIDADE.....	49
2.2 MELANCOLIA E SUICÍDIO	67
3 IMAGENS DA MELANCOLIA	82
3.1 CINEMA COMO OBRA DE ARTE.....	91
3.2 MELANCOLIA NO CINEMA	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Partindo da concepção de poesia como lugar de cultura, este trabalho faz uma análise da representação da melancolia, do suicídio e da morte na poesia de Sylvia Plath – através de signos simbólicos como a lua, a cor branca e o espelho – e compara tais temáticas com a sua manifestação na pintura e no cinema. A relevância da produção literária de Sylvia Plath, que conquistou espaço no cenário mundial, se deve ao seu caráter de autenticidade e sensibilidade, embora suas obras tenham sido, inicialmente, consideradas uma literatura confessional, ocultando o seu valor estético.

Todo o trajeto da vida até o suicídio de Sylvia Plath fora garimpado pela academia, criando-se, assim, o cânon plathiano, o que, de certa forma, afastou a autora do seu público. Hoje, após releituras dos trabalhos dela, apresenta-se uma nova compreensão de uma obra poética basilar, registro autêntico e instantâneo de toda sua experiência pessoal. Tal compreensão se afasta do rótulo de teor confessional e extremista, à maneira do existencialismo francês, que obscureceu e limitou o valor estético da poética de Sylvia Plath.

A sombra do suicídio da autora está sobre o texto, de maneira que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às línguas que lê, campo onde estariam inscritas as pegadas que, seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao autoextermínio. Segundo Cruz (2012), ao elaborar uma *poiesis* alicerçada em um mundo de significações, os poetas realizam um fazer poético que remete à condição humana: transitoriedade e permanência. A autora valoriza o sentimento da melancolia em uma construção poética inquietante frente aos desafios que a vida lhe impôs.

Sylvia partiu há 50 anos, numa Londres fria e cinzenta, deixando, como escreveu Raul Arruda Filho, uma obra que é um *strip-tease* da alma com lamentos em forma de versos. Uma das principais motivações para efetuar este trabalho é a ampliação e discussão acerca do reconhecimento da autora, não mais como confessional, simplesmente alguém que escreve sobre o que sofre, vive e sente, mas como uma obra de altíssima qualidade e que tem voz própria.

A literatura de Plath percorreu os mais variados gêneros: da carta ao diário, do poema ao romance, do conto ao texto teatral e ao ensaio. Sylvia apresenta uma escrita do eu essencialmente ficcional, a qual se reinventa, desestabiliza toda referencialidade e ressalta seu caráter afetivo e melancólico. Pois, através da escrita, o sujeito sabe conviver com a angústia e o estranho dentro de si mesmo e não precisa mais recalcar a angústia, pode se tornar verdadeiramente autônomo, num sentido específico. Ele não precisa mais de heróis, nem de chefes, porque sabe de sua fragilidade e está ciente de que tem força para resistir aos apelos da ilusão identificatória e secundária.

Toda reflexão sobre poesia deveria começar ou terminar com a seguinte pergunta: “quantos e quem são os que leem livros de poemas?” (PAZ, 1993, p. 77). Poucos ou muitos, os leitores de poemas nunca foram a maioria de uma sociedade, salvo talvez no início das histórias primitivas. Por meio dos mitos, que são a substância de muitos relatos poéticos, cada homem e cada mulher do grupo se sentia parte de uma totalidade, ao mesmo tempo natural e sobrenatural, pois os antepassados mortos eram, também, membros da tribo e a recitação à luz da fogueira de poemas, que contava a origem do mundo e da etnia, fazia mais viva essa relação, num sentido mais estrito, a concretizava e a tornava real.

Contudo, desde o princípio da história, quando os homens abandonaram as tribos, aldeias e começaram a viver na cidade, a coletividade original se fragmentou. A divisão da sociedade corresponde à diversidade das artes, das ciências e das técnicas. Num princípio, eram uma e a mesma coisa a poesia e a religião, a ciência e a magia, o canto e a dança; à medida que cada arte se tornou autônoma e cada saber se particularizou, se fragmentaram, também, os grupos, as tradições e os públicos.

“Reduzido à sua forma mais simples e essencial, o poema é uma canção. O canto não é discurso nem explicação”, de acordo com Paz (1993, p. 13). No percurso histórico o poema mudou de rosto e de nomenclatura por várias vezes, entretanto, permanece uma, não se anula na diversidade, é paradoxo. “Não é uma ideia, é puro tempo” (PAZ, 1993, p. 56). Tempo e não medida, um tempo singular, único e particular que agora mesmo está passando e não para de passar desde o princípio.

A morte e o amor são os temas que norteiam a literatura desde que ela fora concebida como tal, sendo que os demais temas sempre se desdobram deles.

Assim, quando alguma obra trata de ódio ou vingança, por exemplo, é para que o amor seja enfatizado. Da mesma forma, quando se trata de morte, melancolia ou depressão, é para que a vida seja ressaltada. A morte não pode ser alterada, quando ela chega e chegará a todos um dia – seja suavemente, antes do imaginado, tarde demais, rápida demais, sendo prevista, por escolha, ou não – ela é o fim, algo de difícil entendimento ao ser humano. Na arte, é possível questioná-la, lamentar, exprimir a raiva, o rancor ou alegria que nos provoca. “A morte é anterior a si mesma. Ela começa muito antes, é toda uma luminosidade e paciente elaboração” (RODRIGUES *apud* PAES, 2012, p. 127).

No passado, a morte era uma companheira do ser humano, não se tinha medo dela, ela era entendida como uma passagem dessa vida para a vida eterna e para o paraíso. A morte era algo muito simples. A partir do momento em que tomava conhecimento sobre a proximidade de seu fim, o moribundo tomava suas providências, como falar à família acerca de seu desejo quanto ao procedimento do cerimonial, para garantir que sua vontade fosse cumprida.

O moribundo tinha que cumprir com um ritual, o qual incluía fazer as lamentações e os pedidos de perdão aos companheiros. Os assistentes eram, sempre, muito numerosos, sendo que até as crianças eram levadas para verem e participarem dos ritos. Era importante que parentes e amigos estivessem presentes nesse rito, pois tal passagem era aceita com muita simplicidade e sem caráter dramático ou emoção excessiva. Era feita a absolvição sacramental pelo padre. Os corpos eram enterrados todos juntos dentro de valas. Os mais ricos eram enterrados dentro das igrejas e lá ficavam esquecidos.

O ritual que conhecemos, hoje, para a morte e para o enterro, se dá há pouco tempo. Conforme o conhecimento dos médicos em relação à higiene foi melhorando, eles foram retirando as pessoas dos quartos dos moribundos, pois o poder de contaminação era alto. No início dos tempos, as pessoas eram identificadas por inscrições, prática que se perdera ao longo do tempo, somente sendo recuperada por volta do século XII. A arte funerária evoluiu com maior força até o século XVII, e o defunto pôde ser enterrado e identificado, de modo que, a partir disso, suas famílias puderam fazer suas orações em seu jazido.

A partir do século XVIII, o homem começou a dar um novo sentido para a morte, exaltando-a, dramatizando-a, desejando-a de forma impressionante e arrebatadora. Passou-se a se preocupar menos com a própria morte e a dar mais

valor à morte do outro. Por conta da saudade e das lembranças inspiradas nos séculos XIX e XX, adotou-se um novo culto dos túmulos e cemitério. Até o testamento, que era antes deixado como um desabafo do moribundo em relação ao seu ritual, passou a ter um novo sentido: o de distribuição da fortuna.

A morte, que antes era tão familiar e presente, deu lugar ao desapego e à vergonha. A partir de 1930, desloca-se o local da morte: já não se morre mais em casa, no quarto, mas no hospital, pois este consiste no local onde se prestam os cuidados que já não podem ser prestados em casa. A morte no hospital não é mais um cerimonial, passa a ser um fenômeno técnico. Assim, surgiram questionamentos tais como: quando ocorre a verdadeira morte, quando se perde a consciência ou quando se para de respirar? A questão da morte passou da família para o médico e à equipe hospitalar.

A morte não nos persegue: apenas espera, pois nós é que corremos para o colo dela. O modo como vamos chegar lá é coisa que podemos decidir em todos os anos de nosso tempo. O melhor de tudo é que ela nos lembra da nossa transcendência (LUFT *apud* PAES, 2012, p. 127).

O ritual funerário, também, se modificou. Procurou-se reduzir ao máximo o tempo das operações destinadas a fazer desaparecer o corpo, fazendo com que os vizinhos, a sociedade e as crianças percebessem o mínimo possível que aconteceu uma morte. O sofrimento passa a ser recalcado e o tema morte é, possivelmente, comparado ao tabu sobre o sexo, pois não se fala muito ou quase nada sobre morte com as crianças. Quanto mais a sociedade progride, mais se apresenta racionalizada sobre a natureza e sobre a cultura, pois “a racionalidade ligada à dominação está ela própria na base do sofrimento” (HORKHEIMER; ADORNO *apud* PEDROSSIAN, 2008, p. 160).

Nesse sentido, a perda de um ser amado, por mais depressiva que fosse, não podia ser mostrada, pois acarretaria o sofrimento de outras pessoas. Foi em consequência de tal mentalidade que o embalsamento surgiu, isto é, para deixar a morte com um “rostinho” mais atraente. Da mesma forma, deram-se nomes às pessoas que trabalhavam com a manipulação dos corpos em cemitérios, os coveiros.

A morte, hoje, se apresenta de forma complexa ao ser humano, pois, com a aparição e progresso da ciência e o enfraquecimento do teocentrismo, o homem passou a se questionar sobre: o que há além da morte? Uma vida eterna no paraíso? O Inferno? O purgatório? A reencarnação? O nada? A questão é que o homem moderno se vê distanciado de crenças, se sente vazio e, por consequência, melancólico.

Por meio dos estudos sobre a morte, chegamos à melancolia. A busca da felicidade, como apresentada por Schopenhauer, leva à melancolia e, quando dela falamos, no fundo estamos nos referindo à "dor de existir", ainda que vivenciada em intensidades diferentes por cada um. Faz parte da natureza humana essa dor. Talvez ela seja a maior companheira do ser humano durante toda a sua vida. A dor nos mostra a cada momento, desde o nascimento até a morte, os limites de nossa natureza, podando parte de nosso narcisismo. Não se trata somente da dor física, propiciada por doenças e fragilidades orgânicas, mas, talvez e, principalmente, a dor psíquica, na qual uma espécie de "inferno psíquico" (FERREIRA, 2008, s/p) transforma toda a vida do sujeito em um grande sofrimento e desastre.

A melancolia está modelarmente representada na poesia de Sylvia Plath. A fim de estudá-la, o primeiro capítulo – A poesia como local de cultura – apresenta as discussões para a definição de poesia, que *a priori* parece condenada a um fim sem esclarecimentos, não porque o termo não tem uma definição, mas por todo o acúmulo de conhecimento histórico que está envolvido e que não nos levaria a um fim, nem ao início. Existem termos cujos significados temos tão internalizados, que não conseguimos explicá-los, somente produzi-los. Até mesmo porque, ao longo da história e nas mais diversas circunstâncias, "os poetas têm participado da vida política, não que a poesia esteja a serviço do Estado, de uma Igreja ou de Ideologia" (PAZ, 1993, p. 61), pois os Estados se derrubam, as Igrejas se desagregam ou se petrificam, as ideologias se dissipam, mas a poesia permanece.

A discussão a respeito de como a poesia se torna um local de cultura para Sylvia Plath e, nesse local, se torna um local de esquecimentos, reminiscências e de memórias, terão as perspectivas teóricas de Gagnebin (2005; 2006). Conforme Octávio Paz, a poesia permite uma volta às nossas origens; por meio da força do ritmo, nas palavras do teórico, o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. "E assim, se mais tarde me lembrar de que agora pude recordar estas coisas, será pela força da memória!" (SANTO AGOSTINHO, 1973, p. 204).

Também será empregado o aporte teórico de Borges (2000), Tezza (2003), Paz (1982; 1991; 1993) e Gagnebin (2005; 2006), afora outros autores de suma importância.

“A distração é o nosso estado habitual” (PAZ, 1993, p. 86), pois estamos perdidos na insana agitação cotidiana. Mil coisas solicitam ao mesmo tempo nossa atenção e nenhuma delas consegue nos assegurar. Assim, “a vida se torna areia entre os dedos, e as horas, fumaça no cérebro” (PAZ, 1993, p. 86). Se fizéssemos uma análise diária de nossos atos e pensamentos, perceberíamos o quanto somos levados pelos desejos e traições de nós mesmos e dos outros. “Se nosso pecado se chama dissipação, nosso castigo se chama esquecimento” (PAZ, 1993, p. 86).

No segundo capítulo – Arte e sofrimento – apresentaremos a importância das divindades *Mnemosyne* e *Lete* nos estudos sobre a morte, bem como a questão da busca da felicidade e da anatomia da melancolia como condutora ao suicídio. O conceito de loucura está relacionado à ideologia da época (qual época?) sobre a natureza humana. Em *Ilíada*, de Homero, e na *Teogonia*, em Hesíodo, percebe-se uma concepção fragmentária da natureza humana. O homem homérico, entendido como um corpo dotado de *thymus*, está apto a agir, querer, sentir e fazer. Ao mesmo tempo, ele não é autônomo para todos os desempenhos motores, perceptivos de que é capaz, pois estes desempenhos estão permanentemente sob controle superior.

Em última instância, os homens são regidos pelos deuses e, portanto, a loucura resulta dos caprichos dos deuses ou de suas suscetibilidades. No período homérico, o termo 'mania' refere-se, originalmente, ao furor guerreiro, tornando-se o termo perfeito para designar a loucura, o desvario e o destempero emocional. A forma triste da loucura, a depressão e o isolamento estão presentes na *Ilíada* como sendo o outro lado do furor guerreiro. Tal temática, a partir da perspectiva teórica de Morin (1970), Scliar (2003) e Schopenhauer (2001), será analisada em oito poemas da obra *Ariel*, de Sylvia Plath – “Lady Lazarus”, “Daddy”, “The moon and the yew tree”, “Death & Co”, “Ariel”, “Tulips”, “The detective” e “Purdah” – e em cinco poemas de outras obras da mesma escritora – “Pursuit”, “The tree of life”, “Mirror”, “Edge” e “Words”. Posteriormente, as análises obtidas serão comparadas, no terceiro capítulo, à obra cinematográfica *Sylvia Paixão além das palavras*, de Christine Jeffs e às pinturas *Vita e Morte*, *Allegoria de la vita umana*, *La morte del peccatore* e *Melancolia I*.

Produzido em 2003, o filme é um drama biográfico sobre Sylvia Plath. A produção aconteceu sem que a diretora pudesse se basear em nenhuma obra completa da escritora, mas, somente, em fragmentos, pois a herdeira de Sylvia, Frieda Hughes, não havia permitido o acesso à produção na íntegra. No terceiro capítulo serão discutidas algumas cenas do filme, relacionando-as aos poemas da poeta estudada.

Os temas voltados para as lembranças, para as recordações, para o retorno ao passado e à memória serão estudados sob os pressupostos teóricos de Frances Yates (2007) e de Milton José de Almeida (1999). No que se refere ao esquecimento, o estudo está pautado nas produções de Jeanne Marie Gagnebin (2005; 2009) e de Harald Weinrich (2001). Para compreender como o contemporâneo, o contexto histórico, o drama, a melancolia, a morte e o suicídio estão inseridos nos poemas selecionados para análise e na obra fílmica, serão utilizados os escopos teóricos de Alfredo Bosi (2000), Adorno (1975), Walter Benjamin (2000), Freud (1978), Schopenhauer (2001) e Harold Bloom (1995; 2001) entre outros.

A escrita nunca foi senão representação: imagem. Imaginar é igual a codificar: a escrita surge como um sistema de sinais para indicar um roteiro específico, o que faz com que toda a página escrita seja um mapa. Mas as imagens constroem-se a si próprias na diferente observação.

Ana Hatherly

1 A POESIA COMO LOCAL DE CULTURA

1.1 A POESIA COMO LOCAL DE ESQUECIMENTO E MEMÓRIAS

A literatura é expressão, a literatura é feita de palavras e a linguagem é, também, um fenômeno estético, de acordo com Borges (1999). É de difícil aceitação que a linguagem seja um fato estético. Adorno, em seu texto “Os pensadores – XLVIII”, apresenta uma conferência sobre lírica e sociedade e explica que, quanto menos a lírica fala da sociedade, mais ela rebate as questões sociais. Portanto, a poesia está centrada na crítica. Resta saber que sociedade quer a crítica para si.

Definir poesia, nas palavras de Tezza (2003), é uma dessas tarefas que, uma vez colocada, parece condenada *a priori* ao fracasso, não tanto pelo objetivo em si, mas pelo esmagador acúmulo de história que obrigatoriamente se apresenta, o que exigirá um deslocamento metodológico que dificilmente chegaria a algum fim ou a um princípio.

A ideia de que se possa conceituar a poesia já insere todo um processo teórico, concepção de linguagem, perspectivas históricas, pressupostos estéticos e assim por diante. Todas essas exigências podem levar o poeta a se esvaziar. O poeta é sempre um apaixonado pela linguagem (CRUZ, 2012), mas é um ser frágil perante o tempo e a vida. Não que não se possa dar um significado à poesia como objeto de cultura, mas acerca dela entendida como arte, o que podemos dizer?

Tezza (2003) apresenta uma definição de Borges:

poesia é a expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas. Essa definição pode ser boa o suficiente para um dicionário ou um manual, mas todos sentimos ser bastante frágil. Existe algo mais importante, algo que pode nos encorajar a seguir a diante e não somente a treinar poesia, mas desfrutá-la e sentir que sabemos tudo a seu respeito. Isso é o que sabemos de poesia. Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr do sol ou do nosso amor pela pátria. Essas coisas estão tão entranhadas em nós que só podem ser expressadas por aqueles símbolos comuns que partilhamos (BORGES *apud* TEZZA, 2003, p. 57).

Essa tentativa de definição da poesia, mesmo que pareça condenada ao fracasso, não pelo objeto em si, mas pelo acúmulo de histórias que carrega, é necessária para que se possa entender que, a partir do momento em que isso acontece, envolvemos outro objeto, que é a cultura, a qual traz consigo toda uma moldura teórica, uma concepção de linguagem, uma visão histórica, um pressuposto estético e assim por diante.

De acordo com Valléry (1991, p. 204), a poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, contudo, é uma criação prática. É fundamental que qualquer comunicação entre os homens só adquira firmeza com a prática. Em consequência, a perfeição de um discurso, no qual o único objetivo é a compreensão, consiste na facilidade com a qual a palavra que a constitui transforma-se em algo diferente, e a linguagem, primeiramente, em não linguagem, em seguida, um tipo de linguagem diferente de uma forma primitiva. É também, para ele, o desenvolvimento de uma exclamação, uma fórmula lúcida. Joseph Brodsky, poeta russo, também afirma que (*apud* TEZZA, 2003, p. 59): “o fato é que a poesia simplesmente acontece de ser mais velha do que a prosa e assim cobriu uma distância maior. A literatura começou com a poesia, com a canção de um nômade que antecede os rabiscos de um colono”.

Se pudéssemos definir a poesia de Plath, um dos termos mais apropriados seria o de “imagismo plathológico”, de acordo com Lopes (1994). No ensaio “Comparison”, do livro *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, Plath fala sobre o imagismo de Pound e sua recuperação da poesia oriental para a poesia deste século:

não estou falando sobre poemas épicos. Estou falando sobre o poema curto, não oficial. Como descrevê-lo? Uma porta se abre, uma porta se fecha. Entre os dois momentos você tem um golpe de olhar: um jardim, uma pessoa, uma tempestade, uma libélula, um coração, uma cidade [...]. O poeta se torna um especialista em fazer malas. “The apparition of these faces in the crowd; Petals on a wet Black bough” (Ezra Pound) Aí está: o começo e o fim num único fôlego (PLATH *apud* LOPES, 1994, p. 117).

Plath se utiliza da descrição imagista dos objetos desenvolvidos por Pound e “objetivizados” por Williams, para quem o objeto natural é sempre o símbolo mais adequado e a imagem é um complexo de relações emotivas lançadas na imaginação visual. A poeta percebia na imagem uma possibilidade expressiva

importante, pois pode ser conseguida nas entrelinhas, na brecha perceptiva que provoca no leitor algo como um salto, uma iluminação.



Figura 1 - SYLVIA PLATH
(1932 – 1963)¹

Fonte: Disponível em:
<www.poets.org>.

Essa qualidade imagista da poeta resulta da sua curiosidade pelo *zen*, ao mesmo tempo em que se aproxima do animismo poético de Roethke e de D. H. Lawrence, pois em seus poemas eles procuravam mostrar as qualidades que dividem com o mundo vegetal e animal. O uso dessas proposições permite que a autora fale sempre de uma forma ilusória, ilusiva. Nesse imagismo interior ou subjetivo, ela desumaniza cada vez mais o humano e humaniza o inanimado, como em “Ovelha na Névoa”, “Manequins de Monique” e “Olmo”, poemas que não serão analisados nesta pesquisa.

Os títulos da autora de *Lady Lazarus* evocam os personagens shakesperianos, os duendes adoráveis, mas, curiosamente, aterrorizantes e viris. Na verdade, a obra *Ariel* é corcel da poeta. Perigoso, contudo, poderoso, eficiente como uma matriz em treinamento, a obra nos leva a uma corrida de cavalos que tende para um lado espasmódico, onde se superam uns e outros obstáculos da morte.

Um grito de vida tempestuosa, das partidas marcadas pelo som da arma, de fim cortado. Quando tudo em *Ariel* é mais heróico poema e não forçado com bastante simplicidade e desespero ao seu controle, mãos de aço com um toque modesto de mulher. Ela é qualquer ação pura (verdadeira). Em Sylvia hospeda a

febre, a paralisia, o pulmão de aço a ser despida por nós agora. Podemos observar essa escrita assustadora, que transforma dor em belo, no poema exposto abaixo.

BAREN WOMAN

Empty, I echo to the least footfall,
Museum without statues, grand with pillars, porticoes, rotundas.
In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself,
Nun-hearted and blind to the world. Marble lilies
Exhale their palor like scent.
I imagine myself with a great public,
Mother of a White Nike and sereval bald-eyed Appolos.
Instead, the dead injure me with attentions, and nothing can happen.
The moon lays a hand on my forehead,
Blank-faced and mum as a nurse.
(PLATH, 1961, disponível em: http://www.best-poems.net/sylvia_plath/index.html)¹.

A palavra *Nike* significa "triunfo", a deusa da vitória, na mitologia grega. *Apolo*, o mais reverenciado deus da mitologia grega, o deus da profecia, da música, da medicina e da poesia, associado ao sol, além de sinônimo de um jovem de grande beleza física (PLATH, 2007, p. 201).

“A poesia também pertence a todas as épocas, é forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa”, diz Octavio Paz. Ainda que a definição de poesia pretenda se sustentar no mundo da razão, um pouco mais fria do que a poética, é preciso delimitar uma metafísica, uma cosmovisão em que a ideia de uma poesia anterior ao homem seja explicada. Outra tentativa seria entender a poesia como um dado, argumenta Tezza (2003), não da natureza, mas da cultura, algo que o senso comum reconhece como tal em suas múltiplas formas e manifestações por meio da história dos povos e das culturas.

Para Eliot (*apud* TEZZA 2003), a poesia pode operar revoluções na sensibilidade, pode ajudar a desfazer ou a quebrar os modos convencionais de percepção e avaliação que estão em formação, bem como ajudar a fazer com que as pessoas vejam o mundo renovado ou alguma parte nova dele. Por isso a questão cultural está tão interligada à poesia e se faz necessário entendê-la.

¹ Mulher Estéril. Vazia, ecoo até mínimo passo,/ Museu sem estátuas, grandioso, com pilares, pórticos, rotundas./ Em meu pátio uma fonte salta e mergulha em si mesma,/ Casta e cega para o mundo. Lírios de mármore/ Exalam sua palidez feito perfume./ Me imagino com um grande público,/ Mãe de uma branca *Nike* e vários *Apolos* de olhos nus./ Em vez disso, os mortos me ferem com atenções, nada pode acontecer./ A lua pausa a mão em minha testa,/ Pálida e silenciosa como uma enfermeira (tradução de Rodrigo Lopes).

Eagleton (2011) fala sobre cultura partindo do pressuposto de que ela consiste, etimologicamente, em um conceito derivado da natureza. Um dos seus significados é a lavoura ou cultivo agrícola, o cultivo do que cresce naturalmente. A raiz latina da palavra é *colere*, o que pode assumir diversos significados, desde cultivar e habitar, a adorar e proteger. Se o termo guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Nele encontramos um elemento produtivo, o essencial é a produção, dar frutos. Portanto, cultura é conjunto de objetos, instituições, conceitos, ideias, costumes, crenças e imagens que distinguem cada sociedade. Todos esses elementos estão em comunicação constante e acompanham as mudanças e se inter-relacionam. Para Paz (1991, p. 117), cultura é uma palavra ligada à terra, ao solo; civilização implica na ideia de construção social, histórica. Não é somente material (coisas) e institucional (estruturas sociais), como é um signo (ideia, conceito).

Neste momento, colocar a questão da cultura na esfera do além se tornou um tropo nas palavras de Homi Bhabha (1998). Na virada do século, preocupava-se com a morte do autor ou a epifania, o nascimento do sujeito. Hoje há uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente, para as quais não parece haver nomes próprios além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo, etc.

Esse além não é uma nova perspectiva, tampouco um abandono do passado. Esses inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos do meio do século. Mas, este fim de século encontra-se em momento de trânsito, em que espaço e tempo se cruzam para conduzir figuras complexas de diferentes identidades, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Habitar esse espaço intermediário, ou estar no além, como Bhabha nominou, é ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever a contemporaneidade cultural, reinscrever a comunalidade humana, histórica.

... quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade

social: “estou buscando o encontro... quero o encontro...” (BHABHA, 1998, p. 42).

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo”, que não seja parte do contínuo do passado e do presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não, apenas, retoma o passado, causa social ou precedente estético; ela renova o passado, configurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. Nas palavras de Bhabha (1998), o passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. Não se torna uma simples lembrança, mas faz parte do indivíduo.

O autor da *Odisseia*, seja Homero ou não, deixou uma definição sobre cultura, a qual, neste momento, é relevante: “reconhecer nossa condição de mortais, condição tão incontornável como a exigência que ela implica: cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje” (GAGNEBIN, 2006, p. 27). Portanto, manter viva a palavra é, ao menos, tentá-lo por meio da palavra do poeta, da lembrança belíssima dos mortos e dos antepassados que, outrora vivos, foram sofrendores. Enfim, como Édouard Herriot (*apud* WEINRICH, 2001, p. 13) afirma, “a cultura é o que permanece no homem quando ele tudo esqueceu”.

Gagnebin (2006) questiona se o historiador que toma consciência do caráter literário, até mesmo retórico, narrativo de sua empresa, não corre o risco de apagar definitivamente a estreita fronteira que separa a história das histórias, o discurso científico da ficção, ou ainda a verdade da mentira, ou seja, o historiador vive, de certa forma, no “relativo”, e se ele não pode dizer tudo, a luta não pode ter por fim uma verdade indiscutível e exaustiva. Paul Ricoeur (*apud* GAGNEBIN, 2009) defende que a linguagem poética é a possibilidade de uma referência não descritiva ao mundo e sugere que, se temos dificuldade para não sermos vítimas de uma definição empobrecedora da verdade, é que nós ratificamos de maneira não crítica certo conceito de verdade, definição pela adequação a um real de objetos e submetidos ao critério da verificação e da falsificação empíricos.

Paz (1982) explica que cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no mesmo instante da criação. O poeta se alimenta de estilos, sem eles não haveria poemas. Os estilos nascem, crescem e morrem, no entanto, os poemas permanecem e cada um deles constitui uma unidade autossuficiente, um

exemplar isolado, que não se repetirá jamais. Por mais que Sylvia Plath seja considerada uma poeta confessional, pois em suas obras líricas predominam sentimentos e emoções, refletindo a si mesma, não se pode ignorar que a obra lírica tem voz própria e é autossuficiente. O poeta não se serve das palavras, pelo contrário, é seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plenitude natural, recuperando seu ser.

Plath sempre teve muito cuidado em relação ao respeito do controle e da manipulação, em nível poético, de experiências. Ela acreditava que a experiência pessoal era importante, desde que não se tornasse uma experiência narcisista, pois entendia que nem todo colapso nervoso ou registro instantâneo de um delírio poderia resultar num bom poema.

Poesia é uma disciplina tirânica. Você tem de ir tão longe, tão rápido, em tão pouco tempo, que nem sempre é possível dar conta do periférico. Num romance talvez eu possa conseguir mais vida, mas num poema eu consigo uma vida mais intensa (PLATH, 1962, *apud* MENDONÇA, 2004, s/p.)².

A poeta não se utilizava de material autobiográfico puro para a sua produção literária. Seus poemas são um delírio lapidado por um método. Reduzi-los ao que a sua vida teve de trágico seria desprezar seu método de escrita e seu domínio de linguagem. O tom pessoal e coloquial, mesmo que perverso e violento, era peça fundamental na construção da linguagem. “O poeta é uma das faces misteriosas da natureza e o poeta seu sacerdote”, diz Tezza (2003, p. 59).

A escritora americana Sylvia Plath não foi uma face, nem voz, nem figura que caminha para uma direção qualquer. É uma poeta clássica e remota, são as páginas de seus livros, seus poemas. Somente com respeito e consciência, adquiridos ao longo das leituras e das suas fases poéticas, vamos emprestar nossas ideias numa escolha dos versos e pensamentos, procurando admirar seu nascimento, crescimento e morte nas poesias lidas e que trouxeram a produção deste texto.

Na fúria criativa dos poemas finais, as imagens recorrentes vão se refazendo a ponto de torná-los cada vez mais ambíguos e subjetivos. O olhar de Sylvia para os animais, objetos e eventos é exagerado, como se ela os colasse dentro de uma sala de espelhos e eles assumissem novas formas, de modo que acabavam sendo

² Em entrevista à BBC (*apud* MENDONÇA, 2004, s/p).

descritos, apenas, na medida em que ajudavam a iluminar e a descrever a condição emocional durante a cena do poema. Sylvia se tornou perita no uso da ambiguidade, multiplicando os sentidos de uma mesma palavra. As expressões “moon”, “mirror”, “pool”, por exemplo, são usadas em tantos sentidos possíveis, que nos poemas finais parecem adquirir um sentido arquetípico, o que será melhor compreendido no terceiro capítulo, no qual apresentarei as análises dos poemas.

Um destaque no dinamismo textual da poeta se dá no âmbito da oralidade, na relevância da vocalização dos poemas, principalmente nos de 1962 e de 1963. Conforme ela mesma disse, tais poemas eram para ser lidos em voz alta, para serem, de certa forma, interpretados durante a leitura. “A lucidez que possa emanar deles vem do fato de eu ter de lê-los para mim mesma, em voz alta” (*apud* LOPES, 1994, p. 123). Conforme Lopes (1994), a presença do oral se diferencia sensivelmente em relação aos poemas de *The Colossus* (1960), o que indica a tensão da escrita e de suas ocorrências, pois é um registro de alterações físicas e emocionais, mas controladas pelo ritmo de sua respiração.

O artifício poético faz uso de inflexões coloquiais e nuances de expressão, num dinamismo quase que teatral, pois exige a presença da *persona*. Um exemplo disso será visto no poema “Lady Lazarus”, no qual percebemos a construção da *persona* em ação. Ela metaforiza a relação entre plateia e *performer* e passa por um ciclo de mortes e ressurreições, tendo que interpretar a mesma fantasia todas as noites. Plath ironiza no poema suas performances suicidas.

Essas performances textuais utilizadas pela poetisa significam a própria morte. O poema é, apenas, o espaço por onde a escritora transita e onde ela tem a dádiva de “nascer” e “morrer”. De acordo com Lopes (1994), esta é a marca da escrita de Plath: seus poemas finais narram, em sua técnica e em seus temas, o próprio processo de nascer e morrer desta escrita, pois têm a capacidade de provar e simular, por meio da linguagem, sua própria extinção.

Ao registrar um processo que enaltece sua própria desaparecimento, cada poema é o último, uma passagem rápida. A intensidade dessa técnica da estética do desaparecimento indica que o impasse revelado em “Words³” acaba se resolvendo

³ Words: palavras. Correspondência encontrada na obra poética traduzida por Rodrigo Garcia Lopes (2007).

no abismo de “Edge⁴”, ao mesmo tempo em que são *riderless* (sem autor) e, também, sem *readerless* (sem leitor).

A poética de Sylvia Plath nos desconcerta, em certa medida, pelo clima alucinatório de imagens fechadas, disparadas em nossa imaginação visual. Para usar o jargão poundiano, seria uma fanopeia – alucinógena, na qual a passagem ou a fusão entre elas afiguraria quase arbitrária. Ou seria um engano, pois Plath visava a uma manipulação e conformação vigorosa do material emocional.

De acordo com Valéry, o poema é o desenvolvimento de uma exclamação. Fórmula lúcida, mas que, por sua vez, necessita ser explicada. A poesia, como busca de sentido, faz com que o poeta e o leitor mantenham, na atualidade, um procedimento de indagação perante esta arte. Conforme Cruz (2012), na lírica da autora, a palavra adquire a inflexão da interrogação ontológica. Na visão de Octávio Paz, o poema assume a forma de interrogação, a forma de questionamento e é a “recuperação da outridade, projeção da linguagem num espaço despovoado por todas as mitologias. Não é o homem que pergunta: a linguagem nos interroga” (PAZ, 1982, p. 345). Ou seja, a linguagem poética é um diálogo por natureza, que envolve quem fala e quem ouve, porque é social. A palavra que o poeta inventa é a de todos os dias, e faz parte de nosso ser, é nosso próprio ser, de acordo com Cruz (2012).

As palavras “lirismo”, “poesia” e “prosa” sempre são confundidas. Entretanto, é preciso ser lembrado que lirismo, ainda, não é poesia, mas um fenômeno psíquico que toda gente mais ou menos tem. Poesia é uma arte, é uma construção humana, uma criação dependente, ao passo que o lirismo independe da pessoa, nas definições de Mario de Andrade (*apud* TEZZA, 2003, p. 62).

Uma das preocupações de Plath, revelada em seus poemas, diz respeito à função e aos limites da escrita. Ela escrevia sobre a faceta “terapêutica” da escrita. A escrita, para ela, funcionava como alimento, algo tão essencial que a fazia sentir-se plenamente realizada.

Se não puder descobrir o prazer dentro de mim: em ver e aprender pintura, descobrir antigas civilizações, pássaros, árvores, flores, francês, alemão... o que farei? Minha vontade de escrever livros aniquila o impulso inicial arraigado que me levaria a atacar tudo isso com bravura e ímpeto. Quando Johnny Panic invade meu coração,

⁴ Edge: auge ou limite. Correspondência encontrada na obra poética traduzida por Rodrigo Garcia Lopes (2007).

não consigo ser espirituosa, nem original ou criativa (PLATH, 2004, p.603, ano em que escreveu esse trecho 1959).

Segundo Paz,

... a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono [...] e alimentada pelo tédio, angústia e pelo desespero. O poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana. Quando uma poesia acontece como uma 'vontade do acaso' ou circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, fica-se diante do poético (1982, p. 12).

Um detalhe importante sobre a poeta é a leitura crítica que fizera da configuração estrófica de Dante Alighiere, reforçando esta alegação com a assertiva de Charles Baudelaire, de que “todos os grandes poetas se fazem naturalmente, fatalmente críticos” (MENDONÇA, 1994, p. 135). A arte do poeta é uma larga margem, reflexiva pelo que se pode depreender de seus poemas. Plath criou uma poética pessoal, um deslocamento que permitiu causar suspense e expectativa no leitor. A poeta, de forma irônica e criativa, responde ao mestre Dante, cuja leitura de *A Divina Comédia* (1998) remete à temporalidade das criações literárias de valor absoluto. Sylvia, em seu *Cambridge Notes*, datado de 1956, expressa o estado mental que levaria a realizar seus futuros poemas:

o que mais me apavora, penso, é a morte da imaginação. Quando o céu lá fora é só cor-de-rosa e os telhados negros: aquela mente fotográfica que paradoxalmente nos revela a verdade do mundo nada vale. O que eu desejo é aquele espírito sintetizador, aquela força que dá forma e que faz rebrotar prolificamente criando suas próprias palavras com mais inventividade do que Deus. Se eu me sento aqui e não faço nada, o mundo prossegue batendo como tambor flácido, sem significado (*apud* MENDONÇA, 1994, p. 134).

A temática da autora baseia-se na problemática da sua existência, no seu “eu” centralizador, que estende os tentáculos sobre *epos* doméstico. Não fala de nenhuma forma num contexto geral da condição humana, mas numa sucessão mórbida de “filha-vampira, monstruosa rainha das abelhas, vítima da radiação de Hiroshima, múmia, medusa, judia e etc...” (MENDONÇA, 1994, p. 136), em poemas de clima sombrio e noturno, tendo a lua como testemunha. Sua percepção se detém sobre temas como: morte, ódio, sangue, ferimentos, deformidades físicas, suicídio, febre, operações, abelhas, filhos e, inevitavelmente, infidelidades. De acordo com

Mendonça (1994), o resultante é a coesão invisível do poema, uma sólida unidade, retrato do ego vigoroso e fascinante da autora.

Octavio Paz (1993) diz que, por meio da personificação, o poeta traça uma ponte entre o invisível e o visível, a ideia e a coisa, a abstração e o objeto. O amor, a inveja e a cólera são paixões que, por meio de uma operação da linguagem, se transformam em pessoas, não de carne e osso, mas imaginárias. A personificação é um método da alegoria.

Um fato interessante é a unidade de estilhaços imagéticos, o fôlego que não deixa o poema cair em nenhum instante. Parece que Sylvia previa o seu leitor em potencial, ou como este se comportaria na ambição de construir um estatuto de verdade, fatual por meio da poesia.

Poemas são um mau começo: especialmente os mais complexos: eles me paralisam depressa demais por muito pouco. Melhor, poemas curtos como exercício de descrição que não exijam desenvolvimento lógico arduo, verdadeiras armadilhas filosóficas. [...] Muito concretos, no sentido de que os mundos são personificados em minhas palavras, e não declarados em abstrações, ou em denotações espirituosas em três níveis claros. Descrições curtas nas quais as palavras tenham uma aura de poder místico: Nomear o nome de uma característica delgada, picante, lustrosa, chanfrada, lívida, luminosa, bojuda. Sempre pronunciá-las em voz alta. Torná-las irrefutáveis (PLATH, 2004, p. 329, ano em que escreveu esse trecho 1957).

“Cada poema é um objeto único, criado por uma técnica que morre no instante mesmo da criação”, segundo Paz (1982, p. 20). O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador, por isso todo artista tenta ter o seu marco, transcender o estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, ele deixa de ser um poeta e passa a ser um construtor de artefatos literários. O poeta se alimenta de estilos, sem eles não haveria poemas.

Na criação poética, não se tem vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer a elite dos artesões, mas se dá liberdade à matéria. Conforme Teles (1985), o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Do mesmo modo que o poeta cria sua mitologia e sua linguagem, ele cria, também, suas próprias leis de composição.

Escrever prosa tornou-se uma fobia para mim: minha mente se fecha e encolhe. Não consigo, não dá para criar um enredo. Preciso deixar

a poesia de lado e começar um conto amanhã, hoje seria inútil, uma onda de exaustão me abateu, depois do passarinho (PLATH, 2004, p. 468, ano em que escreveu esse trecho 1958).

A palavra “poética” é de origem grega e abrevia a expressão *poietke techne*, que se imagina significar “a arte de poetar”, que Horácio reproduz a partir da expressão grega “*ars poetica*”. Boileau emprega “*art poetique*” e, finalmente, Gottsched aparata seu muito combatido livro com o título *Critische Dischkunst*. Cria-se a impressão de que se trata, apenas, de uma instrução prática que tem no poeta o mesmo efeito que o ensinamento do contraponto ou da harmonia para o compositor, segundo Staiger (1975).

A poesia surge como um modo literário, seja por meio de redundâncias fonéticas e métricas, seja por desintegração dos grupos de palavras utilizados habitualmente, conforme Durand (1996, p. 42). A poesia não se lê, ela reevoca-se, reanima-se a partir de um tipo de ginástica da língua, das palavras. Ela é, de algum modo, um rito linguístico. A poesia contemporânea define-se como uma reevocação pela palavra de um sentido, se não mais puro, pelo menos mais autêntico, conferido às palavras do grupo social.

É como se o poeta contemporâneo, submerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse o jogo de palavras da linguagem. Ainda com os apontamentos teóricos de Durand (1996), a poesia destes dois séculos não foi só uma mensagem, mas, ainda, mais do que *prophecy*, foi magia encantatória. Foi pelo apelo dos poetas que, pouco a pouco, se delineou um novo regime mítico que progressivamente emergiu conceituado num novo saber trivial. Hoje, a poesia reestabelece o equilíbrio mítico na sociedade: onde prevalece a divisão e a especialização do trabalho, ficou ao poeta, então, por função, fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo coletivo das sociedades primitivas segrega anonimamente em forma de mito.

Sylvia Plath torna-se, ela mesma, imaginária criação selvagem e delicada: não uma pessoa, nem mulher, nem ao certo uma poeta; porém, uma daquelas heroínas clássicas mais que reais: hipnóticas. Não tanto para ser feminina ou fêmea, ou ainda, para ser os elementos costumeiros que nos distingue como mulher. A sua voz - ora fria e divertida, irônica, ácida, sonhadora, pueril e agraciada – pode-se fazer áspera e destoante como uma exclamação vampiresca. Os versos se repetem, parecem estarem perdidos na linha, mas o seu idioma jamais morre.

Nas palavras de Paz (1982), o poema é a mediação entre a sociedade e aquele que a funda. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos. Conforme Tezza (2003, p. 69):

... o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. O poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema vem lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem e que esta nos engana. Que a linguagem está o tempo todo fingendo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem essencialmente verdadeiro e necessário.

Dessa maneira, a literatura torna-se um refúgio do homem contra as suas desilusões, frustrações e limitações (CRUZ, 2012). Ela é uma força capaz de impulsioná-lo a atingir seus sonhos, objetivos e realizações. Poetar é trabalho de mineração, só assim o tesouro da memória pode ser desenterrado, conforme Weinrich (2001). Na produção literária, o escritor reinventa mundos e dá sentido à vida por meio das palavras. De acordo com Bloom (1995), os poemas são escritos para escapar da morte, literalmente, os poemas são recusas da mortalidade. A voz do outro, do *daimon*, sempre fala dentro do poeta: a voz que não pode morrer porque já sobreviveu à morte, o poeta morto vive no sucessor.

1.2 ESQUECIMENTO E REMINISCÊNCIA EM SYLVIA PLATH

A pintura torna presente o ausente e, muito mais, torna à vida aqueles que, há muito tempo, se encontram mortos. O que para a pintura é chamado “janela”, passa a ser a “tela do cinema”, local onde são colocados imagens e espaços em movimento, por onde o espectador, em observação ativa, vê passar o mundo. A perspectiva do olhar, o reflexo do ponto de vista na arte, torna-se a expressão política e se altera a cada momento. Ao olhar para o outro, fazemos projeções, estereótipos ou modalidades. O olho se torna a janela do pensamento (YATES, 2007).

Na Roma de 86-82 a.C., um professor de retórica, até então desconhecido, montou para seus alunos um manual de estilo árido que imortalizou não somente seu nome, mas o do homem a quem dedicara. *Ad Herennium* era o título desse manual. O professor tratara das cinco partes da retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. Ao referir-se à memória, ele assim fala: “Agora, voltemo-nos para a sala do tesouro das invenções, a guardiã de todas as partes da retórica, a memória (YATES, 2007).

No seu discurso, o artista da memória precisa apenas repassar em pensamento uma sequência de lugares e, com isso, ele invoca em série as imagens da memória. Portanto, trata-se, sempre, de uma paisagem da memória, de acordo com Weinrich (2001, p. 31), por meio da qual a arte se manifesta, e, nessa paisagem, tudo o que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado. Só o esquecimento não tem lugar ali.

Há dois tipos de memória, uma natural e a outra artificial, na perspectiva de Yates (2007). A natural é aquela inserida em nossas mentes, que nasce, ao mesmo tempo, com o pensamento. A memória artificial é aquela reforçada e consolidada pelo treinamento, o que sugere que uma boa memória natural pode ser melhorada por essa faceta. A arte da memória é como uma escrita, conforme Yates (2007), uma vez que os que conhecem as letras do alfabeto podem escrever o que lhes é ditado e ler o que escreveram. Dessa forma, aqueles que aprenderam sobre mnemônica podem colocar em lugares específicos aquilo que ouviram e falar sobre memória. A memória dos antigos era treinada por uma arte que refletia acerca da

arquitetura e da arte do mundo antigo, e que poderia depender de faculdades de intensa memorização visual, as quais já se perderam na modernidade.

Santo Agostinho (1973) refere-se à memória como sendo o lugar onde o sujeito encontra a si mesmo e se recorda das ações que fez, do seu tempo, do lugar e até dos sentimentos que dominavam ao praticá-las. E, nesse lugar, também estão todos os conhecimentos aprendidos, ou pela experiência própria, ou pela crença. Entretanto, Weinrich (2001) nos apresenta um tipo de memória individual, não sendo própria de um só indivíduo em todos os aspectos, mas formada por outras memórias sociais: costumes de cada família, paisagem, grupo profissional, classe, religião e outros agrupamentos sociais.

Pierre Nora (1993) enfatiza que a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer que há tantas memórias quantos grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. Isto a expõe como contrária à história, pois essa pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá um sentido universal. Na concepção de Nora, a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.

O tipo de imagem da memória para palavras é semelhante ao da memória para coisas, ou seja, os dois representam figuras humanas com características incomuns e impressionantes, em situações de grande força dramática. Segundo Bosi (2000), o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal, ou seja, a imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Em Plath, as imagens se tornam “iscas” para se compreender seu processo de criação poética. Um mesmo significante permite várias leituras, tornando mais difícil sua tradução (LOPES, 1994).

O poeta tem a dádiva de dar sentido, de nomear, de ser ele mesmo ou outro. Isso fica claro quando Plath escreve seus poemas dando voz a “Ariel”, que se tornou um livro de poesia publicado pós-morte, embora já intitulado por ela algum tempo antes.

Heródoto, dentro da tradição mítica, retomou e transformou a tarefa do poeta arcaico: contar os acontecimentos passados, conservar a memória, resgatar o passado, lutar contra o esquecimento. A voz do poeta, numa sociedade sem escrita como era a Grécia arcaica, encarnava essa tarefa essencial e continuou fazendo-o no texto poético escrito. Trata-se de tarefa que religa o presente ao passado,

fundando a identidade de uma nação ou de um indivíduo nessa religação constante, tarefa profundamente religiosa, portanto, lembra-se que religião tem a ver, primeiro, com esse desejo de religação e só depois com uma sistemática de crenças.

Tarefa religiosa ou mítica de comemoração que unia o poeta arcaico, o sacerdote e o adivinho e que se transmite até hoje nas palavras do poeta e na preocupação científica do historiador com o passado (GAGNEBIN, 2006). É como se, para estar vivo, se fizesse de conta que se está morto, ou seja, a vida paga um tributo de sua sobrevivência.

Bosi (2000) pergunta quem de nós já não teve a experiência de que os acontecimentos nunca se mantêm iguais depois de serem ditos, ou que a palavra altera nossas lembranças do fato, ora tornando mais grave, ora aliviando-o de seu fardo molesto quando não trágico. O absurdo que ronda o cotidiano precisa da palavra para dar-lhe algum sentido ou, no limite, manifestar a estranheza pela falta de sentido. Fica mais claro o entendimento para a expressão de Plath quando em seu diário escreve o seguinte trecho:

como explicar a Bob que minha felicidade depende de arrancar um pedaço da minha vida, um fragmento de aflição e beleza, e transformá-lo em palavras datilografadas numa página? Como ele poderia entender que justifico minha vida, minhas emoções ardentes, meus sentimentos, ao passá-la para o papel? (PLATH, 2003, p. 07).

Então, se a escrita permite o esquecimento por um lado e, por outro, favorece a recuperação e a imortalidade do discurso, é porque o poder existente perpassa a fala viva ou, na expressão de Derrida (*apud* LOTTERMAN, 2008, s/p) é “sempre uma questão de vida ou de morte”. Isso pode ser exemplificado com as reflexões de Plath num de seus diários:

... cada história, cada incidente, cada fragmento de conversa é matéria prima para mim [...] gostaria de ser qualquer um, aleijado, moribundo, puta e depois retornar para escrever sobre meus pensamentos, minhas emoções enquanto fui àquela pessoa (PLATH, 2004, p. 21, ano em que escreveu esse trecho 1953).

Para Paz, “a poesia é a memória feita imagem e esta convertida em voz. A outra voz não é a voz do além túmulo: é o homem que está dormindo no fundo de cada homem” (1993, p. 144). À luz do que precede, pode-se dizer que a lírica de Plath opera como exercício efetivo, projetando um mundo de descobertas e

experimentações da linguagem. Sua poesia, antes de tudo, é uma alquimia das palavras. Conforme Bosi (2000), a linguagem poética é capaz de combinar arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimentos e imagens se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico.

Escrevi quatro ou cinco bons poemas nos últimos dez dias, são mais profundos, mais sombrios (e com tudo mais colorido) do que quaisquer outros que eu já tenha feito. Fiz dois a respeito de Benidorm, que até o momento estava inacessível para mim, como tema poético. Creio que estou me abrindo para novos assuntos e fazendo poesia mais real, franca, em vez de apelar para a retórica retumbante desesperada (PLATH, 2004, p. 476, ano em que escreveu esse trecho 1958).

De acordo com a fala de Plath, a criação lírica se projeta do presente para o futuro. O poeta tem a consciência de que sua tarefa é a ligação entre o ontem e amanhã. Gagnebin (2006), no livro *Lembrar, escrever, esquecer*, diz que ouvir o apelo do passado significa, também, estar atento a esse apelo de felicidade e, portanto, de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível. Ou seja, trata-se de buscar as causas verdadeiras, de lutar contra o esquecimento, contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa.

Para os modernos, conforme Weinrich (2001, p. 195), a lembrança, que recortaram da tradição europeia geral da memória, é uma espécie de memória privatizada e voltada sobre a sua dimensão de experiência individual. Por isso, em princípio, as lembranças são sempre “minhas” lembranças, preservam para mim e os meus (sejam o que forem) o que experimentei e nesse sentido “vivenciei” como notável em minha vida. Posto em versos, isso se transforma em “poesia vivida”. Dessa forma, passa por ser mais poético quanto mais fundo o poema desce a “noite da preservação” (HEGEL *apud* WEINRICH 2001, p. 195).

A exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar, dificuldades que evocamos no início desta exposição. A memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, que faz sua irrupção em um presente

evanescente, certamente pela riqueza da memória, mas, também, da fragilidade da memória e do rastro.

Meus poemas fenecem, um gaio come minhas migalhas no terraço molhado. Minha cabeça é um batalhão de dilemas. Nem sequer ousa abrir um Yeats, Eliot... os prazeres antigos, por causa da dor que sinto ao me lembrar dos primeiros contatos luminosos. Menos capaz de me perder. E minha personalidade é muito adequada a se perder rapidamente (PLATH, 2004, p. 605, ano em que escreveu esse trecho 1959).

Desde Platão, o diálogo oral representa a vivacidade de uma busca em comum da verdade e, se esta última escapa da tentativa de sua apreensão, ela ao mesmo tempo se revela nessas palavras compartilhadas, mas efêmeras (GAGNEBIN, 2006). O ceticismo de Platão em relação à escrita não foi absoluto, pois ele deixou suas obras por escrito, diferentemente de Sócrates, que jamais registrou uma frase. A escrita, por sua vez, deseja perpetuar o vivo, mantendo sua lembrança para as gerações futuras. Mas, só se pode o fazê-lo quando o código o fixa, transformando sua plasticidade em rigidez, afirmando e confirmando sua ausência, quando pronuncia sua morte.

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 (PLATH, 2004, p. 470, ano em que escreveu esse trecho 1958).

De acordo com Gagnebin (2006), tal rememoração implica certa ascese de atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança, nem às palavras. A rememoração, também, significa uma atenção precisa ao presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.

Sobre a origem da escrita, Sócrates criou um mito ou uma história lendária de que um jovem deus, Thot, o inventor dos números e dos jogos de dados, apresentou uma nova invenção, a escrita, ao deus soberano Tamuz, modelo de rei-juiz arcaico cuja palavra tem força de lei. Tendo como objetivo a partir da escrita resolver os

problemas de registro e de acumulação do saber, Thot a define como “uma droga para memória e para a sabedoria” (GAGNEBIN, 2005, p. 53). Tamuz, o rei solar, que não precisa escrever para garantir a durabilidade de sua palavra, contradiz essa definição: “a escrita só fará aumentar o esquecimento dos homens, pois eles colocarão sua confiança em signos exteriores e estrangeiros ao invés de treinarem a única memória verdadeira, a memória interior à alma” (GAGNEBIN, 2005, p. 53). Vem então o juízo, não é para a memória, é para a rememoração que descobriste o remédio, ou seja, a reminiscência da essência e a lembrança de escrita. Aliás, Thoth é, igualmente, o deus da morte dos egípcios.

O processo da escrita é, portanto, mais que a condenação de um saber livresco, artificial e exterior. Não se trata simplesmente de defender o espírito contra a letra, a palavra viva contra a repetição morta. De acordo com Gagnebin (2005), Platão descreveu a estranha autonomia do escrito em relação ao escritor, destinado à leitura: uma atividade que prescinde muito bem da presença do autor. Já o livro pode não ser compreendido como esse último o desejava que fosse, pode transmitir, ou não, o que seu autor queria transmitir.

A escrita é como um rastro privilegiado que os homens deixaram de si mesmos, diz Aleida Assmann (*apud* GAGNEBIN, 2006, p. 111), como metáfora da memória e de lembranças. Desde as estelas funerárias até os e-mails apagados depois do uso, sem esquecer os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros, as bibliotecas, todos são metáforas das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. Embora sempre tenha havido outra imagem para dizer esses mecanismos, como imagem da imagem, ainda persiste a ideia da escrita, escrituras, inscrição e quando se fala de memória e de lembranças.

Meus escritos são meus escritos. Quaisquer que sejam os elementos contidos na busca da aprovação dela, não posso mais usar a escrita para isso. Não devo esperar seu em consequência disso. Ela usará como sempre usou, mas não posso me abalar. Eu preciso mudar, e não ela. Porque relatar um sucesso a ela é tão frustrante: porque um sucesso nunca basta: quando alguém me ama, possui um estoque interminável de amor. Quando alguém aprova, só aprova atos específicos. Portanto, a aprovação é datada, circunscrita. A questão: chega disso, puxa vida, mas o que vem a seguir? (PLATH, 2004, p. 520, ano em que escreveu esse trecho 1958).

Sempre que alguém escreve um livro, ainda fica aquele sentimento de que deixou uma marca imortal e um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu trabalho, seu texto fosse um abrigo contra, o esquecimento, o silêncio e a indiferença da morte. Gagnebin (2006) diz que, desde a Ilíada, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos.

Escrever é um ato religioso: uma missão, uma reforma, um reaprendizado e um amar de novo as pessoas e o mundo como são e como poderiam ser. Uma postura que não passa como um dia datilografando ou lecionando. A escrita perdura: ela segue seu próprio caminho no mundo. As pessoas leem: reagem como reagem a uma pessoa, uma filosofia, uma religião, uma flor: gostam ou não gostam. A literatura as ajuda, ou não ajuda. Serve para intensificar a vida: você se entrega, experimenta, pergunta, olha, aprende e dá forma a isso: consegue mais monstros, respostas, cor e forma, conhecimento. Primeiro, faz para si. Se der dinheiro, maravilhoso. Mas a gente não faz isso pelo dinheiro, prioritariamente. [...] O pior de tudo seria viver sem escrever. Portanto como conviver com esses demônios menores e mantê-los assim, pequenos? (PLATH, 2004, p. 505, ano em que escreveu esse trecho 1958).

Ainda nas palavras de Gagnebin (2006), essa linguagem, cuja tarefa última seria de se fazer esquecer para que somente a essência consiga dizer-se, persegue e assombra até hoje o discurso filosófico e o faz, muitas vezes, se opor ao discurso opaco da literatura. Sofística e retórica – e também literatura, acrescentaríamos hoje – são, pelo contrário, as artes da não transparência, vivem da espessura das palavras e dos signos, da profusão abundante dos ornamentos onde a referência se perde sem volta para a administração estupefata de Fredo e para a indignação, fingida ou verdadeira, de Sócrates. Pensar o tempo significa, portanto, a obrigação de pensar na linguagem que diz e que tudo nela se diz.

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assuntos mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando deles falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu sei, se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei (GAGNEBIN, 2005, p. 67).

Enquanto o poeta na época arcaica era detentor de uma memória que permitia, graças a essa palavra sagrada (GAGNEBIN, 2005), dádiva das Musas ao serviço de Apolo, construir e assegurar a identidade de um povo, a transferência cada vez maior dessa “função de tesauroização mnêmica” (GAGNEBIN, 2005, p. 51) ao escrito acarreta a democratização e dessacralização, ou seja, na perspectiva de Platão, a banalização e até a perversão da atividade do lembrar.

Mesmo que a confiança na escrita como rastro fique estremecida, o que importa é que a consciência da fragilidade e do efêmero altera profundamente a significação da metáfora mnemônica da escrita, especificamente do traço escrito como rastro. De acordo com Gagnebin (2006), a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro do que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, mas no sentido preciso de um signo, ou talvez, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência linguística clara. É uma luta contra o tempo e contra a morte por meio da escrita, luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos e ditos em toda sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever.

É grande essa força da memória, imensamente grande ô Deus. É um santuário infinitamente amplo. Quem pode sondar até o profundo? Ora, esta potência é própria do meu espírito, e pertence a minha natureza (GAGNEBIN, 2005, p. 71).

“Ao juntar os rastros ou restos que sobram da vida e das histórias oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores”, na visão de Benjamin (*apud* GAGNEBIN, 2006, p. 118), não se efetua, somente, um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico e mesmo hoje ainda possível. A tarefa, o trabalho de *apokatastasis*, é a reunião paciente e completa de todas as almas do Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica de Orígenes, citada em várias passagens por Benjamin (*apud* GAGNEBIN, 2006, p. 118).

O poeta é sempre um admirador da linguagem, um lutador que resiste no sentido de desafiar as palavras, mas também um ser frágil e impotente perante o tempo e a vida. O poeta, com sua sensibilidade, escuta o tempo. Ele é voz e

murmúrio que busca a palavra de sua encarnação. Segundo Jean Cohen (*apud* CRUZ, 2012), a existência é temporalidade e o tempo é negação, ou seja, é a dimensão essencial da alteridade, a fonte básica do prosaísmo do mundo. Para o autor, a memória voluntária retém os fatos, a memória involuntária e a impressão. Ele destaca que o poema tem por objetivo descrever a experiência vivida em termos de vivência, isto é, diz a existência em sua própria linguagem. O poema, também, é fonte inesgotável de comunicação, porque é compreendido pelo leitor como algo já vivenciado, experimentado.

... descrever um incidente da infância, de memória? Não tenho lembranças. Sim, havia um círculo de pés de lilás na frente da casa amarela de Freeman. Começar por aí: 10 anos de infância antes dos anos agradáveis da adolescência e depois meus diários como fonte: para reconstituir (PLATH, 2004, p. 352, ano em que escreveu esse trecho 1958).

Por meio das reminiscências, o poeta recorda sua infância, seu passado, em que centra seus sentimentos mais ternos ou não, sendo a memória a tônica que movimenta o poema. A poesia é a força capaz de transfigurar a realidade do homem (CRUZ, 2012). Palavra essencial, a lírica tem o poder de domínio sobre o discurso verbal, de dar sentido à vida e elevar o pensamento do homem. Sylvia desabafa em seu diário sobre alguns sentimentos e lembranças da infância:

a vida era um inferno. Ela tinha de trabalhar. Ser empregada e mãe, homem e mulher, num único corpo ulcerado. Ela furtava. Catava coisas no lixo. Vestia sempre o mesmo casaco puído. Mas os filhos tinham uniformes escolares novos e sapatos adequados. Aulas de piano, aulas de viola, aulas de trompa, de pistões. Eram escoteiros. Frequentavam acampamentos no verão e aprenderam a velejar. [...] Com toda honestidade do fundo do meu coração infeliz, ela arrancou forças para dar àquelas crianças inocentes as alegrias que jamais desfrutara. [...] Quanto a mim jamais conheci o amor de um pai, o amor de 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 numa certa manhã com lágrimas generosas nos olhos e contou que ele se fora para sempre. Eu a odeio por isso (PLATH, 2004, p. 498-499, ano em que escreveu esse trecho 1958).

O cuidado que se tem hoje com a memória se transformou não somente em um objeto de estudo, mas, também, em uma tarefa ética: “nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar como se

diz a tradições, vidas, falas e imagens” (GAGNEBIN, 2006, p. 97). Mesmo que essa preocupação com a memória seja tão antiga quanto a poesia homérica, hoje ela se estreita porque não se tem mais uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva.

As pessoas cultas precisavam trazer todo seu saber em suas memórias, valendo a regra que mais tarde fora dita por Kant (*apud* WEINRICH, 2001, p. 69): “só sabemos tanto quanto temos na memória”. Não podemos esquecer que, naquele tempo, a produção de livros, até a difusão da imprensa no século XVI, era inacessível para a maioria das pessoas, sendo que livros eram raros até nas bibliotecas. Portanto, quando se lia, era de maneira intensiva e não extensiva. Inserido nos conselhos mnemotécnicos para estudantes da época, Kant (*apud* WEINRICH, 2001, p. 70) ensinou: “quanto mais confiares na tua memória, mais fielmente ela guardará tudo; quanto menos, tanto mais infiel”.

O que tem se fortalecido é o pensamento de caducidade das existências e das obras humanas, que automaticamente precisam inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembranças. Criou-se, assim, centros de memória, organização de colóquios, livros, números especiais, documentos recolhidos e fotografias, e joga-se fora dezenas de papéis. “Sob a história, a memória e o esquecimento. Sob a memória e o esquecimento, a vida. Mas escrever a vida é outra história. Inacabamento” (PAUL RICOEUR *apud* GAGNEBIN, 2006, p.181).

Ninguém está livre do esquecimento. Todos já vivenciamos a experiência de ter esquecido coisas simples ou até mesmo o conhecimento adquirido arduamente. Em todas as histórias em que a memória se faz parte, ela tem uma parte da razão, mas o esquecimento não está sempre errado. Seria muito difícil encontrar algum brilhante artista da memória que não tenha passado pela nostalgia do esquecimento.

O verbo “esquecer” é derivado do latim *cadere* (cair), pode ser usado, também, como reflexivo (“esquecer-se”), além de dar origem ao substantivo “esquecimento” e ao adjetivo “esquecido”. Na língua italiana, sua correspondência é o verbo *dimenticare*, que pode significar a perda da memória. Com essas expressões do esquecimento, apresentadas como negações lexicais, ou seja, da memória, na ligação com uma negação gramatical (exemplo: “não se esqueça do livro!”), ocorre uma dupla negação com sentido positivo, que se apresenta como complemento da memória (“lembrar-se do livro!”).

O filósofo Hegel (*apud* WEINRICH, 2001, p. 21), usava a expressão “a funda cova do eu” para representar o esquecimento. Se imaginarmos a memória como um armazém, na proposta de Weinrich (2001), estaremos mais próximos do esquecimento quanto mais fundo se descer ao porão. Lá a lembrança passa imperceptivelmente para o esquecimento ou volta a emergir dele. Mas, talvez o esquecimento, também, seja apenas dito numa forma mais trivial, um buraco na memória, dentro do qual algo cai.

Com as mudanças e a modernização da escrita, modificam-se as analogias do lembrar e do esquecer. Na antiguidade, a tábua de madeira encerada foi, durante muito tempo, utilizada para a escrita, e a metáfora empregada por autores para simbolizar o esquecimento era o deslizar a mão sobre a cera. Na modernidade, quando queremos apagar algo do papel empregamos a borracha. Com o uso de computadores, a tecla “*del*” se tornou uma das mais importantes, pois aí de nós se a usarmos de maneira errada ou na hora errada, a perda do texto ou programa acontece, o que é temido por todo usuário. Weinrich (2001, p. 23) apresenta esse processo como a morte do trabalho intelectual realizado, e o recordado ou armazenado tomba no túmulo do esquecimento.

A imagem mais eficiente de todas as comparações do esquecimento vem de um mito dos primeiros tempos gregos (Hesíodo, Píndaro). Para os gregos, *Letes* é uma divindade feminina que forma par contrastante com *Mnemosyne*, deusa da memória e mãe das musas. Segundo a genealogia e teogonia, *Lete* vem da linhagem da Noite (em grego, *Nyx*; em latim, *Nox*), o nome da mãe é Discórdia (em grego, *Eris*; em latim, *Discordia*), o ponto escuro nesse relacionamento, de acordo com Weinrich (2001). Essa genealogia tem um papel pequeno diante da simbologia que o nome representa, pois *Lete* é o nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. O campo de imagens ligado ao elemento água tem um profundo sentido: em seu macio fluir desfazem-se os contornos difíceis da lembrança da realidade, sendo, então, liquidados.

Assim como a arte da memória, também existe a arte do esquecimento, ou seja, aprender a esquecer de tudo aquilo que se queira esquecer. Humberto Eco (*apud* WEINRICH, 2001, p. 34) concede a essa arte do esquecimento um modesto lugar na margem da semiótica. Uma mnemotécnica eficiente, multiplicando com grande sucesso suas realizações, poderia ao final gerar um estado crítico de perturbações da memória, que depois tivesse como consequência o esquecimento.

Assim, a arte do esquecimento estaria anexada à arte da memória, como válvula de segurança para o transbordamento.

Nietzsche (*apud* WEINRICH, 2001, p. 178), no final do século XIX, já descrevia essas transformações culturais dos usos e do valor da memória, criticava a acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo, cujo maior efeito não era a conservação do passado, mas uma paralisia do presente. Seguindo os passos de Nietzsche, o linguista e ensaísta Tzvetan Todorov (1995) escreveu um panfleto intitulado *Os abusos da memória*, no qual denunciava a complacência em demorar-se na celebração, na comemoração do passado em detrimento do presente, da ação e da intervenção no presente. Isto exige certo tipo de esquecimento, um virar a página, um sair do ressentimento e da queixa. “Sacralizar a memória”, diz Todorov é outra maneira de torná-la estéril (*apud* GAGNEBIN, 2006, p. 98).

Como fabricar no animal-homem uma memória? Como imprimir algo que continue presente nesse entendimento do instante, simultaneamente obtuso e distraído? Esse problema muito antigo não foi resolvido, como se pode imaginar, com respostas e meios muito suaves, talvez não haja nada de mais terrível e de meios mais sinistro em toda pré-história do homem que sua mnemotécnica. Grava-se algo a ferro e fogo, para que fique na memória: somente o que não cessa de doer fica guardado na memória. (NIETZSCHE *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 140).

O dono de um dos poemas mais belos sobre o esquecimento é Nietzsche. Tal escrito pode ser encontrado no ciclo de seus ditirambos dioníacos intitulado “O sol está baixando”:

Vem dourada alegria! Mais doce. Secreto antegosto da morte! Corri depressa demais no meu caminho? Só agora que meu pé cansou. Teu olhar ainda me toca, tua felicidade ainda me chega. Em torno só ondas e brinquedos. Tudo o que foi difícil, Caiu em um azul esquecimento, ocioso esta meu barco agora. Viagem e tempestade, tudo ele desaprende! Naufragaram desejos e esperança, lisos estão a alma e o mar... (*apud* WEINRICH, 2001, p. 178).

Para ele, na disputa entre memória e esquecimento, o esquecimento é favorecido, pois a ação não se concebe sem o esquecimento. Nietzsche tem como base a arte do esquecimento, isto é, retirar dos conteúdos da memória os da formação histórica, e construir com o agir, com a vida e com o futuro uma motivação nova e recorrente, a partir da qual se deve reorganizar a memória. Da condição de

temporalidade da memória resulta, para Valery (*apud* WEIRICH, 2001), que a ela seja atribuída necessariamente um elemento do esquecimento, na medida em que o passado tem que esquecer pelo menos o que passou. Quando a dor e o sofrimento tomam conta, deseja-se a cura e a ajuda do esquecimento, pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade. Disso entendem, na poesia, sobretudo os trágicos e os poetas do amor.

Marcel Prost (*apud* WEINRICH, 2001, p. 208) opõe a ressurreição casual e involuntária dessas lembranças autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora, ao vão esforço voluntário e inteligente do adulto que tentava lembrar-se de sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e mortos. Não se trata de um simples reencontro da sensação de outrora, mas de empreender um duplo trabalho: a) contra o esquecimento e a morte – o lado objetivo do tempo aniquilador; e b) contra a preguiça e a resistência – o lado subjetivo do escritor que se opõe à obra.

A morte é o mais poderoso agente do esquecimento, segundo Weinrich (2001), mas não é onipotente. Pois, os homens sempre se preocuparam em recordações contra o esquecimento da morte, de modo que os rastros que fazem concluir a existência de uma memória dos mortos são considerados, por estudiosos da história e arqueólogos, os mais seguros sinais de que existiu uma civilização humana. No ato dos poetas abordarem a memória dos mortos, o esquecimento já não pode mais realizar seu jogo costumeiro com a memória humana. Dante (1998) mostrou isso com perfeição, ao erguer em torno da memória dos mortos uma duradoura catedral de sua *Divina Comédia*.

Na *Divina Comédia*, a memória é onipresente, e isso é muito estranho quando pensamos que por meio da paisagem da memória do Além corre também o *Lete*, o rio do esquecimento. De certa forma, já conhecemos o *Lete* do Além e sabemos que essa torrente mítico-poética tem a tradição de fazer parte da topologia dos infernos. As águas da torrente do *Lete* têm, pois, a capacidade de retirar dos mortos, depois de sua passagem para o reino da morte, a lembrança da vida terrena. Em determinadas versões do mito, podem aparecer também várias maneiras de agir das águas do *Lete*, reunidas para apagar com mais força as lembranças deste mundo. Assim, em certas passagens, Dante (1998) fala que os mortos “se lavam” nas águas do *Lete*, em outro trecho que “bebem” essa água do esquecimento.

De acordo com Weinrick (2001), o cristianismo, bem como o judaísmo e o islã, é uma religião livresca. Em seu centro está um livro, a escritura sagrada. Jesus de Nazaré, dito fundador dessa religião, não escreveu nenhuma linha, ensinava oralmente e sua mensagem de redenção foi inteiramente confiada à memória, conforme ele expressou santa ceia: “fazei isso em memória de mim” (MATEUS, 26: 26). Somente algum tempo depois surgiram os escritos do novo testamento. O ensinamento oral de Jesus, no templo, começava com as palavras: “está escrito...” (MATEUS, 21: 13). Em Mateus 5: 28 faz-se uma referência ao perdão à mulher adúltera, único momento descrito em que Jesus escreve – na areia – enquanto os fariseus perguntavam sobre o apedrejamento que deveria ser feito com a mulher pecadora. Nas escrituras sagradas, também há um momento em que o esquecimento é citado de forma pejorativa, em Miquéias 7: 18-19.

Quem, oh Deus, é semelhante a ti, que perdoa a iniquidade e te esqueces da transgressão do restante da tua herança? O Senhor não retém a sua ira sempre, porque tem prazer na misericórdia. Tornará a ter compaixão de nós, pisará aos pés as nossas iniquidades e lançará todos os nossos pecados nas profundezas do mar.

A partir disso, hoje, em muitas pregações do cristianismo, é usada a expressão “lançados ao mar do esquecimento”, ou seja, que os pecados daqueles que se arrependem são perdoados, e esse perdão inclui, também, o esquecer, o que nos apresenta um tipo de releitura do *Lete*. Nessa perspectiva, perdoar e esquecer estão juntos, são duas faces de uma mesma moeda, segundo Weinrick (2001). Enquanto o perdoar é entendido na sua premissa “não condenar”, o esquecer, que anda ao lado de perdoar, abrange um conceito mais amplo, que está contido no gesto daquele que, como o senhor do lembrar e do esquecer, apenas inscreve a culpa na areia.

Trata-se de uma luta contra o tempo e contra a morte por meio da escrita, luta que só se torna possível se morte e tempo forem reconhecidos e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever. Nesta passagem, Sylvia apresenta as lembranças e dificuldades de seu relacionamento com a mãe:

uma razão para manter um relacionamento por carta tão satisfatório com ela enquanto eu estava na Inglaterra era que nós duas podíamos verbalizar a imagem idealizada de nós mesmas em relação à outra: interesse e amor sincero, sem nunca sentir as correntes emocionais em conflito com os sentimentos verbalmente revelados. Sentia sua desaprovação. Mas sentia também que ela estava em outro continente. Quando morrer, o que sentirei? Desejo sua morte para que eu possa ter certeza de quem sou: assim poderei saber que sentimentos abrigo, mesmo que alguns sejam parecidos com os dela, serão realmente meus. Agora encontro dificuldade para distinguir entre aparência e realidade (PLATH, 2004, p. 520, ano em que escreveu esse trecho 1958).

A busca pelo não esquecimento se fortaleceu, assim como, por outro lado, o desejo e a vontade de esquecer. Nietzsche diz que há um esquecer natural, feliz, necessário à vida. No ensaio intitulado “O que significa a elaboração do passado?”, de 1959, Adorno estabelece uma relação clara entre culpabilidade e vontade de esquecimento:

antes de tudo, o esclarecimento a respeito do acontecido deve trabalhar contra um esquecimento que, de maneira demasiado fácil, se torna sinônimo de justiça do esquecimento; por exemplo, quando pais, obrigados a ouvir seus filhos levantarem a desagradável pergunta a respeito de Hitler, reagem a isso, já para inocentar a si mesmo, falando dos bons lados e dizendo que, na verdade, não foi tão ruim assim (ADORNO *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 101).

Portanto, deve-se lembrar do passado, mas não lembrar pelo simples fato de lembrar, numa espécie de culto ao passado. Essa exigência do não esquecimento se dá não para que o passado seja celebrado, mas para que ele se torne um momento de análise esclarecedora, para melhor esclarecer o presente. Algumas passagens extraídas do diário de Plath mostram a reflexão e a análise que ela faz do passado para esclarecer seu presente, sendo que um de seus grandes questionamentos diz respeito ao ódio pela sua mãe.

Qual atitude madura a tomar com referência ao ódio pela mãe? Será que a necessidade de extravasá-lo diminuirá com o amadurecimento da noção de que não posso esperar amor da parte dela, e portanto, não a odiarei por não dar amor? Será que todo o ódio se transformará em piedosa benevolência? (PLATH, 2004, p. 521, ano em que foi escrito esse trecho 1958).

Assumindo uma tarefa paradoxal, tem-se de um lado Walter Benjamin (*apud* GAGNEBIN, 2006, p.11) com a ideia de não se esquecer dos mortos, dos vencidos, ou seja, de não se calar as vozes do passado e de cumprir uma exigência de transmissão e de escritura. De outro lado, seguindo na direção de Nietzsche (*apud* GAGNEBIN, 2006, p. 11), chama-se a atenção para não se cair na ilusão narcísica de que a atividade intelectual e acadêmica possa encontrar sua justificação definitiva no trabalho de acumulação, pois o apelo do presente, da vida no presente, também exige que o pensamento saiba esquecer. Conforme Gagnebin (2006), saber esquecer-se de sua complacência erudita para consigo mesmo é saber desistir de seus rituais de auto reprodução institucional e ousar aventurar-se em territórios incógnitos.

Paul Ricoeur (*apud* GAGNEBIN, 2006, p. 180) apresenta algumas inquietações a respeito da relação entre memória e escrita: “será que está na história, essa memória de papel, não termina por destruir a memória viva em vez de servi-la?”. Será que a ciência histórica, na sua obsessão com o passado, não tem como alvo oculto a desvalorização do presente e talvez queira, com isso, impedir de assumir os riscos da verdadeira vida? Entre memória e vida, existe uma relação privilegiada que a obra inteira se esforça por reconstruir, por afirmar, por explicitar e, talvez mesmo, por celebrar. Para Mallarmé (*apud* WEINRICH, 2001, p. 196), “o esquecimento é uma condição essencial do estado poético”.

Precisamos continuar a fazer pactos com a memória sem recair no memorialismo da antiguidade, tendo a arte como auxílio para ligar as ciências humanas e sociais com o tempo, tendo como desafio a lei da contradição. É necessário o sacrifício nos altares de duas divindades: *Mnemosyne* e *Lete*.

“Não que as pessoas achem que o amor não é importante. Elas estão sedentas de amor, assistem a um sem-número de filmes sobre histórias de amor felizes e infelizes, ouvem centenas de canções de quinta categoria sobre o amor, e no entanto, quase ninguém acha que tenha o que aprender em relação ao amor”.

Erich Fromm

2 ARTE E SOFRIMENTO

2.1 A BUSCA DA FELICIDADE

Pode-se afirmar que a busca pela felicidade é tão antiga quanto à própria história. Listada como um dos grandes e maravilhosos feitos das questões humanas, ela aparece nas primeiras páginas do livro, considerado a primeira obra de história do ocidente, a *História de Heródoto*. Esta obra apresenta a perspectiva de que a felicidade, para Heródoto, não é um sentimento, nem um estado de espírito, mas a caracterização de uma vida inteira, que só pode ser determinada por meio da morte.

É considerado prematuro ou ilusório achar-se feliz antes de tal acontecimento, pois para Heródoto o mundo é cruel e imprevisível, comandado por forças que estão além do nosso controle, ou como explana McMahon (2006, p. 22): “um capricho dos deuses, o dom da boa fortuna, a determinação do destino: a felicidade na aurora da história ocidental era principalmente uma questão de sorte”.

Nos hinos homéricos e nos poemas de Hesíodo, alguns termos complexos são usados para referir-se aos heróis, aos deuses e a seus favorecidos, indicando aprovação divina, imunidade ao sofrimento e prosperidade em geral. Heródoto utiliza-se de outros adjetivos para se referir a essas sutilezas, tais como *eudaimon* (substantivo, *eudaimonia*), indicando uma vida florescente, bem-sucedida. Ao unir as palavras gregas *eu* (bom) e *daimon* (deus, espírito, demônio), *eudaimonia* contém em si uma ideia de fortuna, ou seja, ter um bom *daimon* ao seu lado, um espírito que o guie, é ter sorte, e de divindade, pois um *daimon* é um emissário dos deuses que cuida de cada um, agindo de modo invisível pelo bem dos olímpicos.

De acordo com McMahon (2006, p. 20), ter um bom *daimon* significa ser levado na direção do divino, e ter um *daimon* ruim, um *dysdaimon* (ou *kakadaimon*), é ser iludido, desencaminhado ou combatido por alguém. Os deuses são tão caprichosos quanto os mortais. Quando chamou a mulher de Otelo de Desdêmona (cujo nome é simplesmente uma variação da palavra grega para infeliz, *dysdaimon*), certamente Shakespeare sabia que *daimon* é a raiz grega para a palavra moderna “demônio”, um diabo ou espírito ruim que atormenta as pessoas.

Heródoto promete, no primeiro parágrafo da obra, “evitar que os vestígios das ações praticadas pelos homens se apagassem com o tempo” (*apud* MCMAHON,

2006, p. 18). Ele ressalta em sua obra os conflitos humanos e, também, as aspirações humanas, apresentando que a procura pela felicidade sempre esteve aparentemente conosco e que o esquecimento e a memória são preocupações que permeiam a história humana.

Num dos poemas analisados nesta pesquisa – “Edge”, traduzido como Auge ou Limite –, temos, nas duas primeiras estrofes, o ideal da perfeição atingido pela morte:

The woman is perfected
Her dead
Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity ...
(PLATH, 1981) ⁵

Sylvia Plath é considerada uma poeta confessional, pois acreditam que em suas obras líricas predominam sentimentos e emoções que refletem a biografia da escritora. Os poemas parecem, e “Edge” não fica de fora dessa análise, fruto de uma relação entre um “eu” e outro “eu”, o que lhes atribui uma naturalidade própria, mesmo que sombria, como se fossem escritos diretamente da mesma voz, sem que a mão, instrumento de mediação entre criador e criatura, pudesse alterar nada.

Ela foi uma poeta que conseguiu escrever versos repletos de imagens tão atormentadas quanto belas, imagens melancólicas, que levam ao encantamento. Seu estilo é variável, não se prende a nenhuma regra prévia. A escritora se utilizava de vários mitos em seus poemas, e o mito da lua tem, de certa forma, um importante significado, pois a lua foi adorada como deusa em muitas culturas primitivas.

Em “Edge”, a lua assiste a tudo impassível, com uma presença implacável. Ela é o símbolo da inspiração poética, significando para Plath seu destino enquanto criadora, sua musa e sua guia. A lua está presente de forma explícita em muitos poemas, especialmente na fase madura da escritora, e sua influência enquanto mito pode ser percebida mesmo nos poemas em que ela não é mencionada de forma explícita. Tal símbolo, de acordo com o Chevalier (2003), tem duas características que derivam, de um lado, do fato de a lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do sol, e de outro lado, do fato de ela atravessar fases diferentes e

⁵ (Disponível em: <http://www.americanpoems.com/poets/sylviaplath/1391>, Acesso em abril de 2012).
“A mulher está perfeita./ Seu corpo morto enverga o sorriso de completude,/ a ilusão de necessidade ...” (tradução de Rodrigo Lopes).

mudanças de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino, assim como a periodicidade e a renovação. A lua, também, representa a transformação e o crescimento.

... The *moon* has nothing to be sad about.
Staring from her hood of bone.
She is used to this sort of thing,
Her blacks crackle and drag
(PLATH, 1981).⁶

Afora isso, a lua é o primeiro morto. Segundo Chevalier (2003), durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desaparece e depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem uma nova modalidade de existência. A lua é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida. Ela é até considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos. É por isso que numerosas divindades lunares são ctônicas e fúnebres: *Men*, *Perséfone* e, provavelmente, *Hermes*.

A ideia da morte na poesia não representa, apenas, o fim, a eliminação definitiva e completa de sua identidade. A morte mítica, muitas vezes, marca o início de um novo ciclo. Entre os muitos mitos absorvidos pela poesia de Plath, encontra-se o da morte do deus, que é seguida por seu renascimento. É este o sentido da morte em sua poesia, seu desejo de morte é nada menos que o desejo de transcendência, de renovação. Para Plath, a morte é o fim de um estágio e o início de um período superior de vivência. Sua poesia chega a uma situação extrema, o fim da mulher é o fim da linguagem. A poeta retoma o tema caro aos românticos ingleses, forçando um diálogo simultâneo com os poemas de morte de Emily Dickinson, como pode ser visto a seguir:

Cemitério

Este pó foram damas, cavalheiros,
Rapazes e meninas;
Foi riso, foi espírito e suspiro,
Vestidos, tranças finas.
Este lugar foram jardins que abelhas

⁶ (Disponível em: <http://www.americanpoems.com/poets/sylvia/plath/1391> Acesso em Abril de 2012 – grifos nossos). “... A lua não tem por que estar triste,/ Espectadora de touca,/ De osso ela está acostumada,/ Suas crateras trincam, fissura” (tradução de Rodrigo Lopes).

E flores alegraram.
 Findo o verão, findava o seu destino...
 E como estes, passaram
 (DICKISON, 1992)⁷

Continuando a análise do poema “Edge”.

... Flows in the scrolls of her toga
 Her bare
 Feet seem to be saying:
 We have come so far, it is over.
 Each dead child coiled, a *white* serpent,
 One at each little
 Pitcher of *milk*, now empty
 She has folded
 Them back into her body as petals
 Of a rose close when the garden
 Stiffens and odors bleed
 From the sweet, deep throats of the night flower ...
 (PLATH, 1981)⁸

As imagens evocam Cleópatra morta com a picada da serpente em seus seios, que são associados a duas vasilhas de leite vazias. O útero é representado por uma flor e, finalmente, alude-se à lua, que assiste à cena poética e se despede num eclipse. A cor branca – assim como outras cores, entre as quais o vermelho, o verde e o azul – é usada em vários poemas de Plath. Ela significa o absoluto, ora ausência, ora a soma das cores. Apresenta-se, muitas vezes, no início e outras vezes no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal.

Em outro poema, intitulado “The Moon and the Yew tree”, cuja tradução é “A lua e o teixo” iremos encontrar os mesmos aspectos da lua e da cor branca, presentes na obra de Sylvia Plath:

The Moon And The Yew Tree

⁷ Disponível em: http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=2807&poeta_id=247 Acesso em agosto de 2013).

⁸ Disponível em: <http://www.americanpoems.com/poets/sylviaplath/1391> Acesso em Abril de 2012 – grifos nossos).

“Grega voga pelos veios da sua toga,/ seus pés /nus parecem dizer,/ já caminhamos tanto, acabou./ Cada criança morta, enrodilhada, cobra branca,/ uma para cada pequena,/ Tigela de leite vazia. Ela recolheu-as todas,/ Em seu corpo, como pétalas,/ Da rosa que se encerra, quando o jardim,/ Enrija e aromas sangram,/ Da fenda doce, funda, da flor noturna”. (tradução de Rodrigo Lopes)

... The *moon* is no door. It is a face in its own right,
White as a knuckle and terribly upset.
 It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet
 With the O-gape of complete despair. I live here [...]

The yew tree points up, it has a Gothic shape.
 The eyes lift after it and find the *moon*.
 The *moon* is my mother. She is not sweet like Mary.
 Her blue garments unloose small bats and owls [...]

... Their hands and faces stiff with holiness.
 The *moon* sees nothing of this. She is bald and wild.
 And the message of the yew tree is blackness - blackness and
 silence
 (PLATH, 2007, p. 137 – grifos nossos)⁹.

Mas o término da vida, o momento de morte, é um momento transitório, situado no interstício do visível e do invisível, portanto, é outro início. O branco, cor mais significativa na poesia de Sylvia, é sempre o símbolo da morte, ou da renovação. Em alguns poemas, o branco aparece das seguintes formas: “branco zinco”, nas “nuvens”, na palidez cadavérica, na “serpente branca”, no “leite”, no “açúcar” e no “capuz ósseo” da própria lua.

Um dos exercícios que Ted Hughes recomendava para Sylvia Plath, por estar algum tempo sem conseguir escrever, era fazer um poema cujo tema fosse uma árvore que avistava da janela da casa dela. Esta árvore, o teixo, nascia no cemitério de uma igreja em Devon. De acordo com Lopes (1994), esse poema marca o distanciamento da Sylvia jovem e da Sylvia mais madura, os elementos do texto são humanizados, os mitos cristãos são encarados com ironia.

A concepção trágica da felicidade foi questionada por várias correntes, acima de tudo pela filosofia pós-socrática e pela religião cristã. Dessa maneira, Geoffrey Chaucer, um dos maiores autores do século XIV e adorado por Sylvia Plath, não hesitou ao fazer seu monge observar, em *Contos de Canterbury*, publicado em 1475: “e assim traiçoeiramente gira a roda da fortuna, e da felicidade leva o homem a dor” (CHAUCER *apud* MCMAHON, 2006, p. 27). Conforme McMahon (2006, p. 27), Shakespeare, muitos séculos depois, não permitiu que seu humanismo

⁹ “A lua e o teixo. [...] A lua não tem porta. É uma face em seu pleno direito,/ Branca como os nós dos dedos, terrivelmente incomodada./ Arrasta o mar atrás de si como um crime sujo, esta quieta,/ A boca aberta em total desespero. Moro aqui./ [...] O teixo aponta para o alto. Tem forma gótica./ Os olhos se elevam e encontram a lua./ A lua é minha mãe. Não é doce como Maria./ Suas vestes azuis libertam pequenos morcegos e corujas [...]./ Suas mãos e faces duras de santidade./ A lua não vê nada disto. É calva e selvagem./ E a mensagem do teixo é escuridão – escuridão e silêncio”. (tradução de Rodrigo Lopes)

renascentista obscurecesse a inevitabilidade dos acontecidos. Pode-se torcer por um “acontecido feliz”, mas não se pode escapar ao fato de que “acontecerá o que tiver de acontecer”. Ainda hoje o que Shakespeare chamou de “cultura do acaso” tem um papel importante na configuração da fortuna.

A ideia de felicidade perdurou como algo pertencente a algum lugar remoto e sobrenatural, como o céu, o paraíso ou uma desaparecida Era do Ouro, a ilha dos bem-aventurados. E outros puderam imaginar a felicidade na terra. Tanto na filosofia clássica como na prática cristã, a felicidade era destinada a “alguns privilegiados”, cujas virtudes extraordinárias ou a bondade excessiva os transformavam em quase deuses.

Como McMahon (2006, p. 28) observou sobre Aristóteles, uma vida de felicidade “seria superior ao nível humano”, equivalente ao divino. Durante significativa parte da história ocidental, o homem feliz (e, com menos frequência, a mulher feliz) era reconhecido como alguém próximo dos deuses, alguém que superou as fragilidades humanas, que atingiu uma transcendência. A felicidade então serviu como marca da perfeição humana, um ideal imaginário de um ser completo sem mais necessidades ou desejos.

Essa concepção foi alterada somente no Iluminismo, que apresentou a felicidade como algo que todo ser humano poderia desejar e almejar nessa vida. Conquistada, em tese, por homens, mulheres e crianças por se tratar de um direito humano natural, deixando de ser um presente de Deus, ou golpe do destino, ou ainda uma recompensa por um comportamento extraordinário, a felicidade tornou-se um estado-padrão da humanidade.

Segundo McMahon (2006, p. 28), argumentavam os pensadores do Iluminismo que, quando as pessoas eram infelizes, alguma coisa estava errada, ou com suas crenças, ou com sua forma de governo, ou com sua condição de vida, ou com seus costumes. Mudássemos esses detalhes ou a nós mesmos e poderíamos, na prática, nos tornarmos o que éramos feitos para ser. Na concepção iluminista, a felicidade era uma verdade óbvia a ser perseguida e obtida no momento em que se vive.

Mesmo com todo o seu esforço e permanência, muito tempo passado do século XVIII, o Iluminismo não conseguiu afastar completamente a ligação da felicidade com o aspecto divino e metafísico. Sempre fascinante ao homem, a felicidade manteve a aura da transcendência e da invocação ao divino. Seres

humanos, em nome dela continuaram a procurar as forças dos deuses, tentados pela perspectiva de que o domínio sobre a natureza e o controle da fortuna os tornariam deuses e que os privilegiados substituiriam os ditos poucos escolhidos.

Na história da felicidade, assim como da filosofia, Sócrates é uma figura central. Ele insistiu na importância da conduta humana, ou seja, a ética, perguntando como se deve viver melhor a vida. Enquanto os poetas épicos e dramaturgos trágicos tinham aceitado que a felicidade humana está além da intervenção dos homens, controlada pela sorte, pelo destino ou pelos deuses, Sócrates adotou, como ponto de partida, a pressuposição de que a felicidade está ao alcance do ser humano.

De acordo com McMahon (2006, p. 41), Sócrates pergunta aos seus companheiros no diálogo *Eutidemo*, de Platão: “Que ser não deseja a felicidade?” “Bem”, responde ele, “como todos nós desejamos a felicidade, como podemos ser felizes?” Sua resposta é: “trata-se de um desejo patente”. Mas o que Sócrates realmente entendia por felicidade era algo maior, algo grandioso, uma meta superior que estava além da simples satisfação dos sentidos. Ele declara a felicidade como uma aspiração natural humana, exatamente no momento em que a reinventa como uma nova e aparente forma de desejo. Isso nos impulsiona a acreditar que aquela “coisa fugaz” que perseguimos possa ser menos inerente a nossa natureza do que imaginávamos.

Na antiga Grécia, por mais estranho que possa parecer, a tragédia e a comemoração andavam juntas, pois, já que a felicidade era tão difícil de ser alcançada, os prazeres transitórios se tornavam mais fáceis. Portanto, bebedeiras, a dança, o sacrifício de carneiros e os desfiles frequentes de um grande falo pela cidade animavam o ambiente. Na peça *O ciclope*, de Eurípedes, Sileno declara “o homem que não aprecia a bebida é louco” (apud MCMAHON, 2006, p. 43). Os gregos bebiam bastante em honra a Dionísio (*polygethes*), responsável por muitas alegrias, que proporcionava o sono e o descanso de preocupações terrenas, o esquecimento e períodos de doce abandono.

Se a felicidade, no entendimento trágico, estava fora de nosso controle, fazia sentido nos divertirmos quando fosse possível. O coro do ciclope é claro: “feliz do homem que grita o brado de Baco (deus do vinho) em desvario, o amado suco do vinho, inflamando suas velas. Ele abraça o amigo leal e tem a sua espera, sobre a cama, o corpo jovem fresco da amante voluptuosa, e com seus cachos

brilhando de mirra diz: quem abrirá a porta para mim”. Amizade, amor, a fartura do vinho e talvez, como sugere o sátiro, a dança e o esquecimento dos problemas (MCMAHON, 2006, p. 44).

Para o alívio da dor da existência, todos esses paliativos estavam ao alcance dos gregos, os quais os utilizavam sempre que possível. É interessante a explicação de McMahon (2006, p. 47) sobre o simpósio de Platão, em que se fala sobre a natureza de Eros, o grande deus do desejo. Cada convidado desse simpósio faz um discurso em homenagem a Eros e nisso surge a ideia de que se trata de um deus de poder imenso, cuja força está ligada ao desejo humano pela felicidade.

Um grande espírito está entre o divino e o humano, o filho de Pênia (pobreza) e Poros (recurso). Sua característica dúbia explica a característica que o define, o desejo. O desejo humano é onipresente, conforme McMahon (2006, p. 56), está em todos os lugares e em todas as coisas. Ao dar a ele um novo objetivo e insistir que ele está a nosso alcance, Sócrates e Platão criam a aspiração a um poder enorme. A felicidade deles é a soma de todos os desejos, o sepulcro de Eros, o bem maior. Como tal, diz Sócrates, a felicidade é “uma força poderosa e imprevisível”.

Dessa forma, McMahon (2006, p. 30) argumenta que pensar na busca pela felicidade, no sentido de possessão, ou seja, possessão por uma força estranha que se move por meio de nós, pode ajudar a explicar, em termos míticos, um fenômeno que foi descrito por analistas, bem depois dos gregos, de modos diferentes, a tendência frustrante da busca pela felicidade iludir, enganar o homem. Muitos, desde esse momento, produziram reflexões similares. Os pós-iluministas apresentam uma perspectiva perturbadora, a de que a busca da felicidade levaria a sua própria ruína.

No entanto, a forma como Arthur Schopenhauer descreve a vida é muito interessante. Para ele, todos os seres vivos são apenas fenômenos de uma vontade que nada mais é do que o essencial do universo. Assim como qualquer outro ser, os humanos ficam restritos a essa vontade, que é a coisa em si. Esta quer sempre a vida, que, de acordo com o filósofo, não passa de um acidente. “Nascimento e morte, dois acidentes que pertencem igualmente à vida” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 289). Seguindo essa concepção, se a vida é um acidente, entende-se que estar nesse mundo é apenas uma ocasião e ninguém tem muita razão de ser. Viver seria somente o cumprir “o desejo” de vida da Vontade. Tendo como única explicação para se continuar respirando o não ter sentido.

Segundo Schopenhauer (2001, p. 339), “a vida não admite nenhuma felicidade verdadeira”. Ela é sinônimo de sofrimento e de miséria. Para ele, somos sujeitos que sofrem por desejar e, mesmo depois de conquistado aquilo que almejamos, o sofrimento não cessa. Todo desejo nasce de uma falta, de um estado que não nos satisfaz, portanto é sofrimento, enquanto não é satisfeito. Ora nenhuma satisfação dura, ela é apenas ponto de partida de um novo desejo.

Podemos perceber a relação do pensamento do teórico com o poema de Plath intitulado “The tree of life”, cuja tradução é “A árvore é a minha vida”. No texto, a poeta deixa claro que, enquanto fica tentando escolher o que deseja, a vida, ou melhor, a árvore, vai morrendo.

Sometimes I dream of a tree, and the tree is my life.
One branch is the man I shall marry, and leaves my children.
Another branch is my future as a writer and each leaf is a poem.
Another branch is a glittering academic career.
But as I sit there trying to choose,
The leaves begin to turn brown and blow away
Until the tree is absolutely bare¹⁰
(PLATH, 1963)

Podemos trazer para esse diálogo Paz (1991, p. 236), com o texto “A Árvore da vida”, o traz a discussão do passado se fazer presente e que vida e morte são inseparáveis. “A vida já não é para nós uma árvore verde e/ou dourada, mas uma relação físico-química entre moléculas”. E a discussão segue sobre o segredo do conceito da vida, que se evapora por não ter segredo nenhum, é um processo.

Ao desfazer o “mistério da vida”, desfaz-se também nossa pretensão à divindade e à imortalidade: no programa genético, diz Jacob, está inscrita a palavra morte. [...] Portanto, a série de combinações físico-químicas que chamamos de vida inclui necessariamente a combinação que chamamos de morte (PAZ, 1991, p. 237).

São dois momentos inseparáveis e complementares da mesma operação, complementares, mas contraditório na visão humana. Matéria e vida se tornaram

¹⁰ (Disponível em: <[www.http://paulavivac.blogspot.com.br](http://paulavivac.blogspot.com.br)> Acesso em março de 2012).

“Às vezes sonho com uma árvore e a árvore é a minha vida./ Um ramo é o homem com quem irei me casar e as folhas, meus filhos./ Outro ramo é meu futuro como escritora. E cada folha é um poema./ Outro ramo é uma brilhante carreira acadêmica./ Mas enquanto fico sentada tentando escolher,/ as folhas começam a ficar marrons e cair.../ Até a árvore ficar completamente nua. (tradução de Paula, disponível no endereço eletrônico: <[www.http://paulavivac.blogspot.com.br](http://paulavivac.blogspot.com.br)> Acesso em março de 2012).

palavras como alma e espírito e essa analogia da linguagem é perfeita, e a linguagem em sua extrema perfeição, o poema. “Como um poema de poemas, cada coisa rima com a outra, cada coisa – sem deixar de ser ela mesma – é outra, e todas elas sendo distintas, são a mesma coisa” (Paz, 1991, p. 240).

De acordo com Schopenhauer “no homem, nem a alegria nem o humor triste são determinados por circunstâncias exteriores, como a riqueza ou a situação do mundo: isso é mesmo uma situação evidente; veem-se pelo menos tantos rostos risonhos entre os pobres como entre os ricos” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 332). Entre os desejos e as suas realizações decorre toda a vida humana. O desejo, pela sua natureza, é sofrimento; a satisfação engendra bem depressa a saciedade. O alvo era ilusório, a posse rouba-lhe o seu atrativo; o desejo renasce sob uma forma nova, e, com ele, surge à necessidade; ou então, aparece o fastio, o vazio, o aborrecimento, inimigos mais violentos ainda que a necessidade.

[...] quando uma felicidade longamente desejada nos é por fim concedida, não nos encontramos, pensando bem, nem sensivelmente melhor nem mais satisfeitos do que antes. É apenas no instante em que nos sucedem que essas grandes mudanças nos tocam com uma força inusitada, até atingir a tristeza profunda ou a alegria explosiva; mas um efeito e outro em breve se dissipam, sendo ambos nascidos de uma ilusão; porque, o que os produzia, não era de modo nenhum um prazer ou uma dor atual, mas a esperança de um futuro verdadeiramente novo sobre o qual antecipamos em pensamento (SCHOPENHAUER, 2001, p. 332).

Relacionamos nosso estado interior às variações do tempo, isto é, um tempo frio nos faz tristes, bem como um dia ensolarado nos deixa alegres. É muito comum relacionar o “bom” tempo ao bom humor e o “mau” tempo ao mau humor. No entanto, os sentimentos presentes em nosso interior, de acordo com Schopenhauer, não têm relação com as situações exteriores. Para o filósofo, muitas vezes, sem razão, somos tomados por uma felicidade que não sabemos de onde vem. Do mesmo modo, tempo cinzento, chuvoso ou ensolarado reflete no nosso estado de ânimo que já se encontra alegre ou triste. De acordo com as considerações do filósofo:

[...] as variações que o tempo faz sofrer ao nosso humor alegre ou triste, deveríamos atribuí-las a mudanças não nas circunstâncias exteriores, mas no nosso estado interior. Os nossos acessos de bom humor que ultrapassam o normal, que vão até mesmo à exaltação,

manifestam muitas vezes sem causa estranha. Muitas vezes, é verdade, a nossa tristeza é determinada, muito visivelmente, apenas com as nossas relações com o exterior: é aí que está a única causa que nos toca e nos perturba; então imaginamos que bastaria suprimir essa causa, para entrarmos na alegria mais perfeita. Pura ilusão! A quantidade definitiva de dor e de bem estar que nos está reservada é, na nossa hipótese, determinada em cada instante por causas íntimas (SCHOPENHAUER, 1999, p. 332).

A melancolia não foi um assunto dos românticos, mas os antigos gregos já falavam sobre ela. Os estudos referentes à melancolia, desde o século XVII até a atualidade, nos mostram que ela é uma das enfermidades que atormentam a humanidade e está presente nas discussões das mais diversas áreas. Os estudos apresentam a raiz da melancolia na paixão da tristeza.

O médico grego Hipócrates (460-377a.C.) afirma, nos *Aforismos*, VI-23, citado por Carvalho da Silva (2008, p. 288), que, quando o temor e a tristeza persistem um longo tempo, trata-se do estado melancólico. Em suma, os chamados fleumáticos, de qualidade fria e úmida, seriam naturalmente preguiçosos e insensíveis; os sanguíneos, de corpo quente e úmido, serenos e tranquilos; os coléricos, quentes e secos, destemidos e irascíveis; já os melancólicos, frios e secos, apresentariam um comportamento marcado pela tristeza e o temor.

Nos estudos minuciosos realizados por Burton (CARVALHO DA SILVA, 2008) sobre a melancolia, destaca-se a força de uma dor atemporal, infinita que se prolonga e se atualiza, eliminando todo e possível sentimento de prazer em relação ao mundo exterior e ódio a si mesmo. Os melancólicos não podem ter prazer, não podem evitar a tristeza: “[...] mesmo se correm ou se descansam, acompanhados ou sozinhos, esse sofrimento continua: irresolução, inconstância, vaidade, medo, tortura, preocupação, ciúmes, suspeitas, etc. persistem e não podem ser aliviados” (BURTON *apud* CARVALHO DA SILVA, 2008, p.290).

Sylvia relata sobre esse sentimento melancólico que a perseguia em seu diário:

Não dá para me enganar e escapar à constatação brutal de que não importa quanto você se mostre entusiasmada, não importa a certeza de que caráter é destino, nada é real, passado ou futuro, quando a gente fica sozinha no quarto com o relógio tiquetaqueando alto no falso brilho ilusório da luz elétrica. E você não tem passado ou futuro, que no final das contas são os elementos que formam o presente todo, então é bem capaz de descartar a casca vazia do presente e

cometer suicídio (PLATH, 2004, p. 44, ano em que escreveu esse trecho 1950).

Sabe-se que a poeta fez tratamentos contra depressão. No entanto, a partir deste momento, faremos referências às suas obras e não mais aos relatos particulares da mesma, sendo que estes serão resgatados somente quando for necessário. Burton (*apud* CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 290) considera que descontentamentos, preocupações e infortúnios estão entre as principais causas e sintomas da melancolia e são, na maioria das vezes, acompanhados por angústia e dor. A tristeza se torna companheira inseparável, tal como seriam inseparáveis os santos Cosme e Damião. Este é o mais comum sintoma e também pode ser a causa. Mesmo quando caem em gargalhadas, os melancólicos não podem escapar da tristeza:

Logo que abrem os olhos, após terríveis e inquietantes sonhos, os seus pesados corações começam a lutar: continuam aflitos, perseguindo, duelando, sofrendo, reclamando, encontrando faltas, resmungando, mostrando rancor, chorando, [...] recriminando a si mesmos, inquietos, com pensamentos desassossegados, descontentes consigo, com outras pessoas e com as coisas públicas que lhes concernem ou não, do passado, do presente ou do futuro (BURTON, *apud* CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 291).

Sylvia tinha consciência de que, independentemente dos acontecimentos em seu cotidiano, não conseguia se apartar do sofrimento. Isso retrata a teoria de Schopenhauer: “o sofrimento não se infiltra em nós vindo de fora, nós trazemos conosco a inesgotável fonte da qual ele sai” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 334). Analisemos o poema “Mirror”, traduzido como “Espelho”:

Mirror

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

Now I am a lake. A woman bends over me,
 Searching my reaches for what she really is.

Then she turns to those liars, the candles or the **moon**.
 I see her back, and reflect it faithfully.
 She rewards me with tears and an agitation of hands.
 I am important to her. She comes and goes.
 Each morning it is her face that replaces the darkness.
 In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
 Rises toward her day after day, like a terrible fish¹¹
 (PLATH, 1971)

Este poema apresenta ao leitor, desde o início, quem é o eu lírico, não é um enigma, falando com a voz de algum misterioso “I” até o final, onde o leitor fica chocado ao descobrir que ele é um espelho, e não uma pessoa falando. Para se entender isso, basta considerar o título (“Mirror”), cujo significado é “espelho”, e o primeiro verso (“I’m silver and exact”). A primeira estrofe descreve o espelho, que parece ser como uma daquelas pessoas que não contam mentiras, nem as “brancas”, é verdadeira e exata, mas não cruel. Como a primeira estrofe personifica o espelho, mostrando algumas das suas características humanas, encontram-se alguns indícios da vida no espelho. Na maioria das vezes, o eu lírico reflete uma parede rosa salpicada, o que pode ser uma referência à casa de banhos. Ele também vê diversos rostos e muita escuridão, conforme se pode constatar nos seguintes versos: “[...] Most of the time I meditate on the opposite wall / It is pink, with speckles. I have looked at it so long / I think it is a part of my heart. But it flickers / Faces and darkness separate us over and over [...]”.

A simbologia do espelho vem de *speculum*, que deu o nome à especulação. Originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. Vem daí que o espelho, como superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem de conhecimento. O espelho é, com efeito, símbolo de sabedoria e conhecimento, sendo que, quando coberto por pó, simboliza aquele espírito obscurecido pela

¹¹(Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/splath.htm> Acesso em abril de 2012).

“Espelho./ Sou prateado e exato. Não tenho preconceitos./ Tudo o que vejo engulo no mesmo momento./ Do jeito que é, sem manchas de amor ou desprezo./ Não sou cruel, apenas verdadeiro-/ O olho de um pequeno deus, com quatro cantos./ O tempo todo medito do outro lado da parede./ Cor-de-rosa, malhada. Há tanto tempo olho para ele./ Que acho que faz parte do meu coração. Mas ele falha. / Escuridão e faces nos separam mais e mais./ Sou um lago, agora. Uma mulher se debruça sobre mim./ Buscando em minhas margens sua imagem verdadeira./ Então olha aquelas mentirosas, as velas ou a lua. /Vejo suas costas, e a reflito fielmente./ Me retribui com lágrimas e acenos./ Sou importante para ela. Ela vai e vem./ A cada manhã seu rosto repõe a escuridão./ Ela afogou uma menina em mim, e em mim uma velha/ Emerge em sua direção, dia a dia, como um peixe terrível. (tradução de Rodrigo Lopes)

ignorância. O espelho, do mesmo modo que a superfície da água, é utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos. Sua resposta às questões colocadas se inscreve por reflexo.

Ocorre que, na segunda estrofe do poema em análise, o espelho já não é um espelho, mas um lago, o que se percebe no verso a seguir: “Now I’m a lake”. A grande surpresa, enfim, é ver um personagem totalmente novo: uma mulher. Podemos fazer alusão ao Mito de Narciso. Por meio de variações, ressonâncias, reatualizações, elementos que atendem à dinâmica do material simbólico que constitui o mito, este vai revelando as situações que existiram sempre. A estas situações imutáveis da condição humana podemos chamar de arquétipo. O mito será uma tradução do arquétipo, uma imagem apta a ser repostada ou traduzida por outra. Por isso a revelação será sempre parcial, uma vez que o caráter simbólico do conteúdo mítico, instaurado entre o significante e o significado, jamais se explica suficientemente, o que gera as variações que asseguram a perenidade de um arquétipo.

Em *Campos do imaginário* (1998), Gilbert Durand insiste no fundamento de sua tese: na constituição do pensamento humano, há um paradigma antropológico, e esse paradigma é o arquétipo, o que coloca as forças imaginárias no centro da condição humana. Desta forma, o homem de todos os tempos e espaços e de todas as culturas, comunga das mesmas “grandes imagens” (arquétipos), e utiliza o mito para traduzi-las, o que faz da literatura um discurso mítico por excelência.

Confundindo-se com o mito, uma vez que este é sua matriz, a literatura também tenta compreender as situações embaraçosas da condição humana, como a ocorrência amorosa, sempre permeada pela incompletude, pelo sofrimento, por uma duplicidade sombria que caminha para um inexplicável sentimento de morte. Em todas as elaborações do tema amoroso, é possível encontrar o entrecruzamento de tais mitemas. O Mito de Narciso nos faz esbarrar na busca do conhecimento, na questão da sombra e do duplo e na intrigante relação entre amor e ódio, amor e morte.

Na primeira estrofe apareceram rostos, mas agora o foco é um rosto em particular. Esta mulher não está muito feliz com seu reflexo no lago, então ela tenta encontrar uma reflexão sob a luz de uma vela ou a lua. Quando o lago reflete fielmente sua imagem, ela chora e fica chateada, “A woman bends over me”. Nas duas últimas linhas do poema, percebe-se por que essa mulher está tão chateada:

no reflexo aguado, seu passado está se afogando, e um futuro horrível está subindo para conhecê-la – “In me she has drowned a young girl, and in me an old woman / Rises toward her day after day, like a terrible fish”. Lopes (1994), um dos principais tradutores de Sylvia Plath no Brasil, dedica algumas notas sobre este poema:

Imagem recorrente em sua poesia, na qual tematizava a procura da identidade como mulher e poeta, revelando a tensão entre verdade e falsidade. Observe-se a divisão em duas estrofes, um espelhismo, que simboliza os nove meses de gestação. Dois grupos de nove versos (LOPES, 1994, p. 98).

A lua, presente neste poema também é um símbolo discursivo, progressivo, frio. Astro da noite, ela evoca metaforicamente a beleza e também a luz na imensidade tenebrosa. Fonte de inumeráveis mitos, lendas e cultos que dão às deusas a sua imagem (*Ísis, Istar, Artêmis* ou *Diana, Hécate*), a lua é um símbolo cósmico de todas as épocas, desde os tempos imemoriais até nossos dias, generalizado em todos os horizontes. Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnada nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe (*Mater magna*), corrente que prolonga no simbolismo astrológico que associa ao astro das noites a influência materna no indivíduo.

A vontade que vive e se manifesta em todos os homens é uma só, mas as suas manifestações combatem-se e despedaçam-se mutuamente. Ela aparece mais ou menos enérgica, acompanhada de razão ou temperada pela luz do conhecimento, conforme os indivíduos. Enfim, nos seres excepcionais, o conhecimento, purificado e elevado pelo próprio sofrimento chega a esse grau em que o mundo exterior, o véu de *Maya*, já não pode enganá-los, em que veem claro por meio da forma fenomenal ou do princípio de individuação. Então, o egoísmo, consequência deste princípio, desaparece com ele (SCHOPENHAUER, 2001).

Schopenhauer (2001) discorre sobre o tempo presente. Para ele, este é o único com o qual deveríamos nos preocupar, pois o passado precedeu a vida e o futuro seria depois da morte. O que deveríamos ter consciência é de que apenas no presente a vontade pode se mostrar. No entanto, para o teórico, a morte não torna ninguém livre. O indivíduo deixa de existir, mas a vontade de viver continua num presente inalterável. O sol não deixa de brilhar, como se fosse um eterno meio-dia:

... aquele a quem o fardo da vida pesa, que amaria sem dúvida a vida e que nela se mantém, mas maldizendo as dores, e que está cansado de aquecer a triste sorte que lhe coube em herança, não pode esperar da morte a sua libertação, não pode libertar-se pelo suicídio: é graças a uma ilusão que o sombrio e frio Orco lhe pareça o porto, o lugar de repouso. A Terra gira, passa da luz às trevas; o indivíduo morre; mas o Sol, esse, brilha como um esplendor ininterrupto, num eterno meio-dia. A vontade de viver está ligada à vida: e a forma da vida é o presente sem fim; no entanto, os indivíduos, manifestações da ideia, na região do tempo, aparecem e desaparecem, semelhantes a sonhos instáveis. O suicídio aparece-nos pois como um ato inútil, insensato ... (SCHOPENHAUER, 2001, p. 295-296).

A vida, para este filósofo, é sofrimento: “... o sofrimento é o fundo de *toda vida*” (2001, p. 326). Na sua visão, isto significa que não só a existência humana, mas também os animais, em grau menor, padecem. Portanto, viver é o mesmo que sofrer. De acordo com as teorias de Schopenhauer, na vida não é possível ser dotado de repleta satisfação. Quando uma aflição é extinta, logo outra vem para substituí-la. Nesse sentido, “o sofrimento e as mágoas chegam facilmente a um grau em que a morte se nos torna desejável e nos atrai sem resistência” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 328).

Em relação ao poema “Lady Lazarus”, Plath (2007, p. 201) explicou “que o narrador é uma mulher que possui o grande e terrível dom de renascer. O único problema é que ela tem que morrer primeiro”. Ela é Fênix, o Espírito Libertário. É também uma mulher bem sucedida, boa e honesta. Em seus poemas, há referências às imagens do holocausto e da sina dos judeus. Neste poema, exposto como uma *stripper*, encontramos intertextualidade com a passagem de Lázaro, nas Sagradas Escrituras, ressuscitado por Cristo depois de três dias morto em uma cova. Menciona-se, também, Isadora Duncan, enforcada com a própria echarpe, que se enroscou na roda do pneu do carro.

Lady Lazarus

I have done it again.
One year in every ten
I manage it--
A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot
A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

Peel off the napkin
 O my enemy.
 Do I terrify?—[...]
 And I a smiling woman.
 I am only thirty.
 And like the cat I have nine times to die.
 This is Number Three.
 What a trash
 To annihilate each decade [...]
 Them unwrap me hand and foot--
 The big strip tease.
 Gentlemen, ladies
 These are my hands
 My knees.
 I may be skin and *bone*,
 Nevertheless, I am the same, identical woman.
 The first time it happened I was ten.
 It was an accident.
 The second time I meant
 To last it out and not come back at all.
 I rocked shut [...]
 [...] Herr God, Herr Lucifer
 Beware.
 Beware.
 Out of the ash
 I rise with my red hair
 And I eat men like air.¹²
 (PLATH, 2007, p.45, grifo nosso)

Em "Lady Lazarus", a poeta evoca imagens fortíssimas, como "a leprosa desenfaixada", "pele e osso", "violentada aos 10", "vermes como pérolas grudentas". O fato de a poetisa denotar/identificar o tempo induz consciência atenta aos signos que a marcavam. Trata-se da consciência seletiva na qualidade simbólica do que seriam sua obra e o aproveitamento do lixo/suspiro/existencial. Novamente, o rebate contra o inimigo se opera nesse poema: "Dispa o pano / Oh, meu inimigo. / Eu te aterrorizo?", caracteriza-se como pergunta sem resposta frente ao terror que

¹² "Lady Lazarus./ 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?/ [...] E eu uma mulher sempre sorrindo./ Tenho apenas trinta anos,/ E como gato, nove vidas pra morrer./ Esta é a número três./ Que besteira,/ Aniquilar-se a cada década./ [...] 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./[...] Herr Deus, Herr Lúçifer',/ Cuidado./ Cuidado./ Saída das cinzas,/ me levanto com meu cabelo ruivo /e devoro homens como ar" (Tradução de Rodrigo Lopes, 2007).

atravessa a vida da poetisa. "E eu uma mulher sempre sorrindo. / Tenho apenas trinta anos. / E como o gato, nove vidas para morrer".

É fortíssima a imagem que, ao final do poema ("Lady Lazarus"), evoca a ressurreição da mulher-oprimida, a qual, sem piedade, retorna para devorar o grande inimigo: "Saída das cinzas / Me levanto com meu cabelo ruivo / E devoro homens como ar". Em ato de ressurreição, a poetisa volta aos ajustes, ainda não finalizados em vida pela palavra poética. Magnífica apreensão do ódio, dos efeitos da opressão no ser, que transferidos com o corpo ao além, comparecem novamente ao mundo terreno, apta à plena realização da vingança. É de se admitir que Sylvia Plath tenha vencido a vida no esmero de sua produção poética, impondo ao mundo uma personalidade in-descartável, ao contrário dos seus bebês de estufa e sacos plásticos, ou mulheres dentro de garrafas, símbolos semelhantes nas suas visões convulsas da natureza e do humano.

Próxima análise:

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

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call [...]
'A miracle!'
That knocks me out.
There is a charge [...]
And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood [...]
[...] That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.
Ash, ash
You poke and stir.
Flesh, *bone*, there is nothing there ...¹³
(PLATH, 2007, p.45 – grifo nosso).

Podemos dizer que Sylvia Plath tomou as rédeas de sua vida, dominando-a e sendo dominada pelo mundo exterior. O ser/poeta/filósofo de ação empírica que, sem o apoio de Deus, insiste em "alquimizar" o duro destino. Não há um pedido

¹³ [...] 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./ "Milagre!"/ Que me deixa mal./ Há um preço./ Há um preço, um preço muito alto/ Para cada palavra ou cada toque/ Ou mancha de sangue/ Que se funde num grito./ Me viro e carbonizo./ Não pense que subestimo sua grande preocupação./ Cinza, cinza-/ você fuça e atíça./ Carne, osso, não há mais nada ali.

sequer de proteção, ou guarida a uma entidade superior, que venham a diminuir o pesadelo e a dor da poetisa. Mas, como transmutá-la em arte? Essa é a questão para Plath, já que ela própria desconfiava da poesia como "grito do coração". Assim, trouxe para si a responsabilidade do revide (vingança artística e terrena por meio da palavra poética) ao que era quase impossível de se revidar, como criança, adolescente, mulher e poeta naquele mundo.

Potência e impotência foram signos de presença constante na vida e nos poemas da artista. Com suas catanas, afiadas no sofrimento, Sylvia Plath rebateu as forças opressoras que a sugavam, um tanto a mais do que conseguiria qualquer filósofo, escudado só na razão. A força de poeta advém da adversidade e de transcendências não identificáveis, variantes de um instinto primário de ação e reação.

Para Schopenhauer (2001), a ideia de felicidade é acomodação, pois viver é sofrer e então se deve suavizar e sublimar esse momento. Isso só acontece a partir da arte, da música e da literatura na sua concepção. Vivemos em *Maya*¹⁴, ou seja, na ilusão, guiados pelos desejos e não em *Brahma*, a realidade. O verdadeiro, que tem a vontade como uma força sem características humanas, já existia antes de ser concepção. Na filosofia oriental, as coisas boas e ruins acontecem com todos porque tem que acontecer. Simpatizante destas ideias, o filósofo entende que o sofrimento acontece por força da vontade e a angústia pelo desejo humano, sendo produto desta angústia a melancolia.

2.2 MELANCOLIA E SUICÍDIO

A melancolia pode disseminar uma espécie de contágio psíquico, dominando o clima de opinião e a conjuntura de emocional em um grupo, uma época, um lugar. Não se deu sem preço o processo que perpassa o auge da imprensa, da produção da pólvora, introdução da bússola, de mapas, de cálculos para latitude, revolução do

¹⁴ É um termo filosófico que tem vários significados: em geral, se refere ao conceito da ilusão que constitui a verdadeira natureza do universo objetivo. Maya deriva da contração de *ma*, que significa medir, marcar, denotando o poder de deus ou demônio de criar ilusão, e *ya*, que significa "aquilo". Nífa que abrigava seus amores com Zeus em uma caverna. Ela seria a Mãe de Hermes. Em sânscrito, Maya ou Maia designa, no pensamento védico, a ilusão a que reduz este mundo das aparências, pois ele não passaria do fruto de uma operação mágica dos deuses (CHEVALIER, Jean. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003).

pensamento, criação do relógio, do calendário, Leonardo da Vinci, do espaço artístico a consciência de espaço, perspectiva, ponto de fuga, a introdução dos números arábicos, o telescópio, o microscópio etc.

Segundo Moacyr Scliar (2003), a burguesia pôs um fim a todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Ela rompeu sem piedade os laços que ligavam o homem a seus “superiores naturais”. Não há outra conexão entre os homens senão o aberto auto interesse e o cru pagamento em dinheiro. A Reforma reafirma a noção de indivíduo, mas, também, a de responsabilidade e de culpa, esta frequentemente ligada à melancolia.

Nenhuma outra época deu tanta ênfase à ideia de morte quanto o final da Idade Média. Era uma ideia que inspirava terror, sendo que, a título de exemplo, na poesia francesa dos séculos XIV e XV apareceu o tema “cemitério do amor”. Uma variante do “cemitério” era o “inventário”, que dizia respeito aos bens deixados por algum amoroso falecido, entre os quais frequentemente havia obras então famosas e sentimentais, como o *Roman de rose* (O romance da rosa) e *La belle dame sans merci* (A bela dama sem piedade), livros que inspiraram gerações de poetas franceses e chegaram ao romantismo. Imagens igualmente melancólicas apareciam nas letras das canções, como ocorre nas compostas pelo renascentista francês Joaquim Desprès (1440-1521), que escreveu *Plaine de deuil de melancolye* (Cheio de luto e melancolia).

Na arte do Renascimento são numerosas as alusões à morte, em quadros e gravuras e também na poesia. A anatomia da melancolia, que consiste no estudo da melancolia, conduziria inevitavelmente à questão do suicídio. Acreditava-se que o suicídio era o melhor remédio, como Montaigne (*apud* SCLIAR, 2003, p. 39) endossa: “A morte é um remédio para todos os males, um porto de inteira segurança”. A posição de Thomas More sobre uma espécie de eutanásia voluntária e o suicídio é mencionado por Burton como “situação às vezes inevitável” (*apud* SCLIAR, 2003, p. 39). Burton não endossa, mas não condena tal visão e cita Eclesiastes (a morte é melhor do que uma vida amarga) para concluir que: “não devemos ser duros e rígidos em nossa censura” (*apud* SCLIAR, 2003, p. 39). Nessa época, os suicidas eram enterrados nas encruzilhadas.

Voltando-se para si, o autoconhecimento apresenta duas áreas: a natureza humana e depois o conhecimento de cada pessoa como indivíduo. Nas palavras de Scliar (2003), cada um pode agora estudar a anatomia de sua própria melancolia.

Em consequência disso, um gênero literário ganha forte impulso: a autobiografia. Burton, sob o pseudônimo Democritus Junior, diz: “o mundo é melancólico, para manter-me ocupado e assim livrar-me da melancolia; o veneno gera o seu próprio antídoto” (*apud* SCLIAR, 2003, p. 54).

A morte deixa de ser companheira do ser humano devido à sua perda de crença. A perda da certeza relativamente à vida, esse vazio existencial, seria então transformado em belo. No mundo artificial mediado pela cifra e pela abstração, dentre os conceitos herdados pela modernidade, o corpo humano passa a ser a preocupação. Inicia-se o processo de erradicação da morte, a busca pela imortalidade, um tipo de pedagogia mortuária. A morte, assim como a vida, também deve ser elaborada como obra de arte.

No poema “Death & Co”, traduzido como Morte e Cia, podemos exemplificar melhor isso.

Two. Of course there are two
 It seems perfectly natural now.
The one who never looks up, whose eyes are lidded.
 And balled, like Blake's,
 Who exhibits
 The birthmarks that are his trademark
 The scald scar of water
 The nude
 Verdigris of the condor.
 I am red meat. His Beak
 Claps sidewise: I am not his yet.
 He tells me how badly I photograph.
He tells me how sweet
The babies look in their hospital
Icebox, a simple [...]
 Death-gowns,
 Then two little feet.
 He does not smile or smoke.
 The other does that,
 His hair long and plausible
 Bastard [...]
 Somebody's done for
 (PLATH, 2007, p. 85, grifo nosso) ¹⁵

¹⁵ “Morte e Cia./ Dois. Com certeza são dois./ Me parece perfeitamente natural agora./ Aquele que nunca ergue os olhos, de pálpebras fechadas,/ bem redondas, como as de Blake,/ que exhibe/ marcas de nascença, sua marca registrada,/ cicatriz de água fervente,/ o nu,/ verdigris do condor./ Sou carne fresca. Seu bico./ Me belisca: ainda não sou sua./ Ele me diz que fotografo muito mal./ Me diz como são doces,/ os bebês na geladeira/ do hospital, um simples [...]. Alguém ferido de morte” (tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, 2007).

O mistério e envolvimento do poema estão na visão da morte como dois personagens masculinos, nisso, há ecos de Fasto e de Goethe de acordo com Lopes (1994). Esse mundo artificial, já citado anteriormente, está numa busca frenética pela recordação absoluta, uma incrível preservação de tudo e de todos por processos de externalização da memória em bancos de dados artificiais. Manifesta-se uma fobia de esquecimento. É inevitável a relação de morte e esquecimento e, a fim de entendê-la, voltamos a atenção para os mitos:

... este poema é sobre a dupla natureza, esquizofrênica, da morte. A frieza mamórea da máscara mortuária de Blake, digamos, as mãos enluvadas com medo da viscosidade dos vermes, água e outros catabolistas. Imagino estes dois aspectos da morte como dois homens de negócios, que vem nos buscar (PLATH, 2004, p. 203, ano em que escreveu esse trecho 1962)¹⁶.

Mnemosyne, a memória, foi possuída por *Zeus* durante nove dias, e de tais encontros resultaram nove musas, dentre elas, *Clio*, atribuída à história. Eliade (*apud* MCMAHON, 2006) explica que, quando um poeta encontra a onisciente *Mnemosyne*, por intermédio das musas, pode acessar o conhecimento das realidades originais (o surgimento do mundo, dos deuses e da humanidade). Antes disso, Eliade argumenta que tais realidades, no momento, permanecem fora do alcance da percepção, posto que a prerrogativa concedida ao poeta seja a de “um contrato com o outro mundo”, já que o passado surge como uma dimensão do além.

Seja o esquecimento histórico ou mítico, o passado está sempre ligado à morte. Enquanto isso, a memória (*Alethéia*) está associada ao desvelamento e à luz, uma vez que *lethe* simboliza esquecimento, escuridão e noite, elementos que pertencem ao reino dos mortos. De acordo com Eliade, os mortos são amnésicos. A escrita não fora o único suporte para lembrança dos cadáveres, visto que as fotografias se popularizaram em 1840, ainda que aos olhos contemporâneos causem estranheza crianças mortas retratadas como se estivessem vivas dentro de caixões.

A lembrança assume uma nova carga simbólica na modernidade. Na fala de Walter Benjamin (2000, p. 172), a lembrança é a relíquia secularizada. A lembrança é o complemento da “vivência”, nela se sedimenta a crescente auto alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. A relíquia provém do

¹⁶ Palavras proferidas em nota à BBC, aos 12-14 de novembro de 1962.

cadáver, a lembrança, da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência. No que se refere à morte, que conduziria ao anonimato e ao esquecimento, escolhê-la e não sofrê-la altera a natureza da sua presença.

De acordo com Foucault (2003), a morte é transformada em mistério, que requer presenças “atentas e curiosas”, sendo por meio do insólito que o poder se revela. Enquanto os iluministas privilegiavam a ideia de civilização, marcada pelos mitos das origens universais, da razão absoluta, do progresso e da história linear, os românticos pregavam o sentimentalismo, a noção de cultura, o aprimoramento em si e o amor à natureza, conferindo *status* privilegiado ao orgânico. É a sua originalidade que inventa o culto aos mortos, antes inexistente.

A seguir apresentaremos o poema “Daddy”, cuja tradução é “Papai”. De acordo com Lopes (2007), este é um poema-exorcismo do pai, Otho Plath, de origem polonesa, especialista mundial em abelhas, que morreu de diabetes, em decorrência de complicações após amputação de uma perna, quando Plath tinha oito anos. Também é outro tipo de exorcismo do marido, Ted Hughes¹⁷, o outro “vampiro” em sua vida.

You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and *white*,
Barely daring to breathe or Achoo.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time---
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one gray toe
Big as a Frisco seal [...]

It stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich,

¹⁷ Edward James Hughes, mais conhecido por Ted, nasceu em 17 de agosto de 1930. Formou-se em 1954 em Cambridge, pouco tempo depois com o apoio de outros editores organizou a revista de literatura *St. Botolph's Review*, em 1956. Foi na festa dessa revista que ele conhece Sylvia Plath, com poucos meses se casaram, em 16 de junho de 1956. Ted teve um de seus manuscritos publicados em uma grande revista e foi convidado a trabalhar em Massachusetts. Voltam para a Inglaterra em 1959, onde tiveram sua primeira filha Frieda. Seu casamento com Plath fora complexo por muitas atitudes de infidelidade por parte de Ted, tiveram mais um filho chamado Nicholas e logo em seguida Plath descobre de mais uma traição de Ted com Assia Wevill, esposa de um poeta amigo do casal. Quando Plath se suicidou, Ted fora massacrado pela mídia e pelas feministas da época como o grande culpado da morte da esposa. Ted ficou com Assia porque tiveram uma filha, Assia se matou assim com Plath, inalando gás de cozinha, entretanto matou a filha Shura também. Ted faleceu em 1998 por causa de um câncer e antes de falecer passou os direitos autorais da mãe e dele para Frieda. Nicholas, o filho mais novo de Sylvia e Ted se suicidou em 2008.

I could hardly speak.
I thought every German was you.
And the language obscene

An engine, an engine,
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.

The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true
With my gypsy ancestress and my weird luck[...]

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.
(PLATH, 2007, p. 153, grifo nosso) ¹⁸

“Frisco” é o apelido da cidade costeira de São Francisco; “Nauset” é uma praia de Cape Cod, Massachusetts, cujo nome se deve à tribo que habitava na área; “Ach” é interjeição que denota pena ou dor (semelhante a “ai!”; “Du” é “tu”/“você”, em alemão; “Ich” é “eu”, em alemão; “Dachau, Auschwitz, Belsen” são campos de concentração nazistas; “Viena” é o local onde Hitler havia tentado o famoso golpe da cervejaria; “Baralho de tarô” é referência à perseguição dos ciganos; “Luftwaffe” é “arma de aviação” em alemão, termo que designa a força aérea alemã fundada por Hitler em 1935; “Gobbledygoo” é *nonsense* ou linguagem empolada, pretensiosa, ou cujo sentido é ininteligível; “Panzer”, em alemão, é “armadura”, “couraça”, “blindagem”, referência aos famosos e eficazes tanques alemães usados na Segunda Guerra Mundial; e “Mein Kampf”, cuja tradução é “minha luta”, consiste no título da autobiografia de Adolf Hitler (LOPES, 2007).

¹⁸ “Papai./ Agora chega, papai, agora chega/ de você, sapato preto,/ onde vivi feito um pé/ por trinta anos, pálida e pobre,/ mal podendo respirar ou espirar./ Papai, bem que 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,/ [...]Na armadilha de arame farpado./ Ich, ich, ich, ich./ Mal podia me exprimir./ Pensava que todo alemão era você./ E a linguagem obscena,/ Um motor, um motor,/ Me cuspiendo como uma judia./ Uma judia com destino a Dachau, Auschwitz, Belsen./ Dou para falar como uma judia./ Vai ver sou mesmo uma judia./ As vezes do Tirol, a cerveja clara de Viena,/ não são muito puras ou verdadeiras./ Com meu sangue cigano e minha estranha sorte,/ [...] No meu coração preto e obeso tem uma estaca,/ E os aldeões nunca gostaram de você,/ Eles estão dançando e pisaram em você./ Eles sempre souberam que era você./ Papai, papai, seu puto, eu acabei” (tradução de Rodrigo Garcia Lopes, 1994).

Este é um poema falado por uma garota com complexo de Electra. Seu pai morreu enquanto ela pensava que ele fosse Deus. O caso dela é complicado pelo fato do pai ter sido também um nazista, e a mãe possivelmente fosse, em parte, judia. Na filha, as duas tensões se casam e se paralisam mutuamente, ela tem de encenar a terrível e pequena alegoria mais uma vez, antes que esteja livre disso (PLATH, 1962, s/p.)¹⁹.

No poema "Daddy", percebe-se, como em "Lady Lazarus" e outros, a reconstrução da mulher ferida, filha diletta da opressão. "Daddy" é uma aula de exorcismo poético: "And they stuck me together with glue. / And then I knew what to do. / I made a model f you, / A man in black with a Meinkampf look". A vítima arquetípica e o duro rebate ao pai, assim como o acerto de contas, aparecem na última estrofe do longo poema: "Daddy, daddy, you bastard, I'm through". Nota-se que, nos poemas de Sylvia Plath, as metáforas nunca se escancaram em significação ao leitor, mas sinalizam caminhos, visões, denúncias, urgências, pistas.

Como raros poetas, Sylvia soube servir-se das imagens de sua breve vida para compor uma obra forte, brutal até, no seu conteúdo. Trata-se de uma escrita agressiva, pela linguagem quase clássica, sem invenções provocadas. Como uma química de fundo de quintal, que, reunindo seus apetrechos e substâncias naturais, vai compondo óleos, suspensões, cápsulas, comprimidos e unguentos milagrosos, a poeta aproveita o tudo de sua vida, convertendo-o com maestria em poemas.

É certíssimo que essa seleção consciente e inconsciente dos símbolos prestigia o essencial, tanto de um viver as coisas, como de imaginá-las, transpô-las ao mundo das linguagens. É disso que se faz a grande poesia. Desse amontoado de imagens simbólicas, que entornam e fazem parte da vida e do imaginário do poeta. Cada qual com suas formigas de estimação, aleijões fixados na alma, perquirições inúteis, perceptos acelerados a caminho do nada.

Ariel

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.

God's lioness;
How one we grow;
Pivot of heels and knees the furrow [...]

¹⁹ Em nota à leitura para a rádio BBC, aos 12 de outubro de 1962.

Hauls me through air
Things, hair;
Flakes from my heels.

White
Godiva, I unpeel
Dead hand, dead stringencies [...]

The dew that flies
Suicidal, at one with the dirve
Into the red

Eye, the cauldron of morning.
(PLATH, 2007, p.81, grifo nosso)²⁰

Não há como se evitar a força de poemas como "Ariel", que dá título ao livro. O "cavalo" que o poema induz ser pode também metaforizar a própria vida da poetisa, flecha atirada, suicida, "contra o olho vermelho, caldeirão da manhã". A vida, frágil e breve, lançada à existência – e, por consequência, à morte – pelo suicídio.

De outro ângulo: um cavaleiro, e só um cavaleiro, é capaz de sentir o que sentiu a poeta, de num galope cancha reta, lançar-se ao anoitecer aos espaços, rumo a um horizonte indefinido, compondo com o animal o bólido musculado de intensa força. Há urgência em tudo. Urgência em delatar poeticamente. Urgência em viver e morrer: "Me arrasta pelos ares-/Coxas, pêlos; / Escamas de meus calcanhares". "Ariel" é composto de dez tercetos, com a finalização apoteótica do verso: "Eye, the cauldron of morning".

Trata-se de um poema que, à primeira vista, nos parece enigmático. De acordo com Lopes (2007), esse texto foi escrito no dia do aniversário da poetisa, em 27 de outubro de 1962. Na peça de Shakespeare, intitulada como *A Tempestade*, Ariel é o nome do espírito do ar, significa "leão de Deus", em hebraico, e é também o nome do cavalo que a poetisa costumava cavalgar quando morava em Devon. Godiva, a nobre Lady Godiva, personagem da história anglo-saxã, teria desfilado nua sobre um cavalo pelas ruas de Coventry, cumprindo a promessa feita ao marido se ele diminuísse, a seu pedido, os impostos da população. A única pessoa que ousou olhá-la teria ficado cega, conforme a lenda.

²⁰ "Ariel./ Estase no escuro./ E um fluir azul sem substância/ de rochedo e distâncias./ Leoa de Deus,/ como nos unimos,/ Eixo de calcanhares e joelhos – o sulco./ [...] Me arrasta pelos ares-/ coxas, pelos;/ Escamas de meus calcanhares./ Godiva,/ Branca, me descasco-/ mãos mortas, asperezas mortas [...]./ Orvalho que voa,/ Suicida, e de uma vez avança,/ contra o olho/ vermelho, caldeirão da manhã" (tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, 2007).

Purdah

Jade ---
 Stone of the side [...]
 How the sun polishes this shoulder!
 And should
 The *moon*, my
 Indefatigable cousin
 Rise, with her cancerous pallors [...]
 I gleam like a *mirror*.
 At this facet the bridegroom arrives,
 Lord of the mirrors
 It is himself he guides
 In among these silks [...]
 I shall unloose—
 From the small jeweled
 Doll he guards like a heart—
 The lioness,
 The shriek in the bath,
 The cloud of holes.
 (PLATH, 2007 p. 133, grifos nossos) ²¹

Em "Purdah" se percebe a presença da mulher melancólica, enigmática, de visão naturalista ou patológica mortal, neurótica, confessional, recorrente à infância e seus bebês recusados: "Side of green Adam, I/Smile, cross-legged,/Enigmatical". "Purdah" é um véu ou cortina usado principalmente na Índia para manter as mulheres separadas dos homens. No sistema de segregação muçulmano, refere-se ao costume de proibir as mulheres de mostrar o rosto e o corpo, seja mantendo-as em aposento isolado da casa, seja vestindo um véu (ou burca) para não ser vistas por estranhos.

Ela dispunha de técnica/domínio linguístico e imaginação criadora, aplicada aos seus limites. Há limites e "deslimites" na visão poética, que um fato (uma "acontecência" existencial) instala no agente criador. Além do que, a poeta joga incansavelmente com os extremos de imagens contrárias, chocantes nos significados. Mas nunca recua dos núcleos de significação, tematizados ao rigor dos mestres.

²¹ "Purdah./ Jade-/ Pedra de lado, o lado./ [...] Como o sol lustra este ombro!/ E a lua, minha/ Prima incansável,/ Devia nascer,/ Com sua palidez cancerosa,/ [...] Brilho como espelho./ Neste faceta chega o noivo,/ Senhor dos espelhos./ Guia a si mesmo,/ Entre estas telas,/ [...] vou libertar-/ da boneca adornada,/ que ele vigia como um coração-/ A leoa,/ o grito no banho,/ a burca de buracos" (tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, 2007).

É negativa a visão de vida que nutria a poeta, isso porque carregava o fardo da opressão de pai, de marido, de poder estatal, de forças naturais avassaladoras, que repercutiam diretamente no eu, vulnerando-o. Trata-se do produto dos anos Eisenhower, de um ambiente de alta competitividade, e de uma busca obsessiva por ser a melhor em tudo: a melhor aluna, filha, poeta, depois mãe e esposa. Essas cobranças acabaram vulnerando-a por toda a vida breve de artista.

Quase um encosto, de patológica ação, cercava a poeta desde bebê e a prosseguia na infância entre perigosos brinquedos, traumas, associações terríveis, pesadelos, psiquismos. O entorno da artista deu origem a seu acervo riquíssimo de signos, símbolos, sinais pra denotar a vida em palavras. Na obra de Sylvia é constante a imagem do colosso masculino, cuja origem está na figura paterna. Com a morte do pai, Sylvia, aos oito anos de idade, se viu diante do primeiro esgotamento. Essa tragédia é a gênese da figura masculina, tão presente na sua obra: um deus másculo e onipotente que ela ao mesmo tempo amava e odiava.

Ao lado do pai, Plath inseriu a figura de Ted, que tanto divinizava e por quem tinha uma enorme admiração. Por trás das sombras desses homens, ela se projetará, tentando não ser somente a esposa de um dos maiores poetas americanos da época. O que a fascinava era a presença desses homens poderosos e capazes de diminuí-la. Isso se traduzirá na forma do mito do deus morto ou ausente, cuja morte é celebrada ou lamentada.

Tulips

The tulips are too excitable, it is winter here.
Look how *white* everthing is, how quiet, how snowed-in.
I am learning peacefulness, lying by myself quietly
As the light lies on these *white* walls, this bed, these hands
I have given my name and my day-clothes up to the nurses
And my history to the anesthetist and my body to surgeons.

They have propped my head between the pillow and the sheet-cuff
Like an eye between two *white* lids that will not shut.
Stupid pupil, it has to take everthing in.
The nurses pass and pass, they are no trouble,
They pass the way gulls pass inland in their *white* caps,
Doing things with their hands, one just the same as another,
So it is impossible to tell how many there are [...]

The tulips are too red in the first place, they hurt me.
Even through the gift paper I could hear them breathe
Lightly, through their *white* swaddlings, like an awful baby.

Their redness talks to my wound, it corresponds.
 They are subtle: they seem to float, though they weigh me down,
 Upsetting me with their sudden tongues and their color,
 A dozen red lead sinkers round my neck [...]
 (PLATH, 2007, p.53, grifo nosso)²²

Sylvia Plath, poeta e agente de seu destino em *Ariel*, o livro de poemas, era produto de uma vida convulsa. Confissão, magismo e ficção poética se completam com extrema eficiência em sua obra. Trata-se de uma vida que se conta pelos poemas e traz mnemônicas imagens de submissão e rebelião. Aos trinta anos (em 1963), a poeta norte-americana totalizava seu existencial e se despedia da vida, mas não da poesia, produzindo ecos nas gerações posteriores, conquistando adeptos e leitores nos mais diversos países. Este poema foi inspirado diretamente na sua internação para uma operação de apendicite.

Já em “The detective”, traduzido como “A detetive”, com toda certeza serviram de inspiração a admiração que nutria por Agatha Christie e Sherlock Holmes.

The detective

What was she doing when it blew in
 Over the seven hills, the red furrow, the blue mountain?
 Was she arranging cups? It is important.
 Was she at the window, listening?
 In that valley the train shrieks echo like souls on hooks.

That is the valley of death, through the cows thrive.
 In her garden the lies were shaking out their moist silks
 And the eyes of the killer moving sluglike and sidelong
 Unable to face the fingers, those egotists.
 The fingers were tamping a woman into a wall [...]

The breasts next.
 These were harder, two *white* stones.
 The *milk* came yellow, then blue and sweet as water.

²² “Tulipas./ Tulipas são excitáveis demais, é inverno aqui./ Vê como tudo está branco, tão silencioso, coberto de neve./ Aprendo a paz, deitada sozinha em silêncio/ Enquanto a luz se espalha nestas paredes brancas, nesta cama, nestas mãos./ Não sou ninguém; não tenho nada a ver com as explosões./ Dei meu nome e minhas roupas às enfermeiras/ Minha história ao anestesista e meu corpo aos cirurgiões./ Apoiaram minha cabeça entre o travesseiro e a dobra do lençol/ Como um olho entre duas pálpebras brancas que ficassem abertas./ Pupila tola, tudo ela tem que engolir./ As enfermeiras não se cansam de passar, não me incomodam./ Passam como gaivotas no interior, com seus chapéus brancos./ Fazendo coisas com as mãos, uma igual à outra./ Por isso é impossível dizer quantas são./ [...] Tulipas são vermelhas demais, me machucam./ Mesmo através do celofane as ouço respirando./ De leve, através de sua faixas branca, como bebê terrível./ Sua vermelhidão conversa com minha ferida, elas combinam./ São tão sutis: parecem flutuar, embora sinta peso./ Me aborrecendo com suas súbitas cores e línguas./ uma dúzia de chumbadas vermelhas presas no pescoço[...]” (tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, 2007).

There was no absence of lips, there were two children,
But their *bones* showed, and the *moon* smiled.

Then the dry wood, the gates,
The brown motherly furrows, the whole estate.
We walk on air, Watson.
There is only the *moon*, embalmed in phosphorus.
There is only a crow in a tree. Make notes
(PLATH, 2007, p. 77, grifo nosso).²³

As imaginações podem ser causadas diretamente na alma por meio do estilo de vida ou dos estudos empreendidos pelos melancólicos. As paixões pessoais imprimem sua tonalidade na imaginação melancólica. Por exemplo, os ambiciosos, ao se tornarem melancólicos, imaginam-se reis e imperadores; os amorosos correm atrás da sombra de seu amor. Há também a possibilidade de alguma influência sobrenatural nas imaginações muito estranhas.

Devem-se considerar as ideias de Schopenhauer (2001) perante a vida que, para ele, não é dotada de felicidades e satisfações. Ao contrário, como o próprio filósofo afirma, ela é um constante sofrimento. No entanto, como para o filósofo esta alternativa não nos traz a solução, pressupõe-se que o ser humano esteja amarrado a essa vontade, que nos faz viver, mas não nos imuniza do sofrimento, nem nos torna livres quando nos encontramos com a morte. É como se fosse alguém que se vê “obrigada a obedecer” à vontade de que discorre Schopenhauer.

Pursuit

There *is* a *panther* stalks me down:
One day I'll have my death of *him*;
His greed has set the woods aflame,
He prowls more lordly than the sun.
Most soft, most suavely glides that step,
Advancing always at my back [...]
Insatiate, *he* ransacks the land
Condemned by our ancestral fault,

²³ “A Detetive./ O que ela fazia quando ventou de repente./ Sobre as sete colinas, o sulco vermelho, a montanha azul?/ Estava arrumando xícaras? É importante./ Estava na janela, ouvindo tudo?/ Naquele vale os guinchos do trem ecoam como almas penadas./ Aquele é o vale da morte, embora vacas vicejem./ Em seu jardim as mentiras sacudiam suas sedas úmidas/ E os olhos do assassino movendo-se de lado e como lesma./ Incapazes de enfrentar os dedos, aqueles egoístas,/ Os dedos tapavam uma mulher numa parede./ [...] Depois os peitos./ Estes foram mais duros, duas pedras brancas./ O leite veio amarelo, depois azul e doce como água./ Lábios não faltavam, eram duas crianças./ Mas seus ossos apareciam, e a lua sorria./ Então a lenha seca, os portões./ As estrias maternais e marrons, todo o lote./ Caminhamos sobre o ar, Watson./ Só existe a lua, conservada em fósforo./ Há apenas um corvo numa árvore. Anote” (tradução de Rodrigo Lopes)

Crying: blood, let blood be spilt;
 Meat must glut his mouth's raw wound.
 Keen the rending teeth and sweet [...]
His ardor snares me, lights the trees,
 And I run flaring in my skin;
 What lull, what cool can lap me in
 When burns and brands that yellow gaze? [...]
 I bolt the door, each door I bolt.
 Blood quickens, gonging in my ears:
 The panther's tread is on the stairs,
 Coming up and up the stairs
 (PLATH, 1955, disponível em: www.elsonfroes.com.br/splath.htm . –
 grifo nosso).²⁴

Escrito na noite em que Plath conheceu Ted, “Pursuit”, traduzido como “Perseguição”, trata a respeito de uma pantera que persegue o eu lírico. O poeta Ted Hughes descrevia Plath como uma pessoa cuja inevitabilidade matemática era capaz de reunir em tudo o que fazia uma excitação única. Ele, na verdade, era o seu mentor, o homem responsável pela sua educação e formação. Em torno desse casal surgirá o mito do bacante, a arte de escrever sobre assuntos tabus, como os distúrbios mentais, a maternidade e a morte. Plath sempre dizia que, em vez de literatura, deveria ter estudado medicina para ver crianças nascer e corpos a retalhar.

Por um lado, o sucesso da obra de Sylvia Plath revela a importância do que o seu brilhantismo em escrever poesias nos legou. Mas, por outro, sua morte prematura, pelo suicídio em decorrência da iminente separação dela e do marido, assinala outra face, terrível, da melancolia desencadeadora de destruição e do horror. A importância de seu pensamento não cessa de crescer e de se estender. Por mais diversificados que tenham sido seus temas e os interesses que manifesta, um ponto em comum os reúne: a relação entre arte, história e melancolia. “Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os anjos proféticos” (PLATH, 1957, p. 331).

²⁴ “Perseguição./ Há uma pantera me esperando de tocaia./ Algum dia vou morrer graças a ela;/ Sua gana ateou fogo nas florestas,/ Ela espreita, envolvente como a lua./ Muito macio e suave desliza seu passo./ Avançando sempre pelas minhas costas,/ [...] Insaciável, ela explora e pilha o território,/ condenado pela falha de nossos ancestrais,/ Gritando: sangue, que o sangue jorre mais;/ Carne tem que encher na sua boca o rasgo novo./ Afiados os dentes dilacerantes e doce,/ [...] Seu ardor me enlaça, incendeia as arvores,/ e eu fujo com minha pele já flamejante;/ Qual acalanto, qual alívio será frio bastante;/ Quando esse olhar de topázio queima e marca?/ [...] Eu tranco a porta tranco toda e cada porta./ O sangue acelera, retumba nos ouvidos./ Os passos da pantera vem pelas escadas,/ subindo mais, subindo mais pelas escadas” (tradução de Ivan Justen Santana).

Num tempo de declínio e penúria, em que nunca a humanidade foi tão rica e tão pobre, de acordo com Benjamin (*apud* HELENA, 2003, p. 26), a ideia de que não há um documento de cultura que não seja também um documento de barbárie ecoa dramaticamente. Talvez a melhor homenagem que se possa prestar à poetisa seja a de sublinhar, para que seja levada adiante, a necessidade de uma (re)investigação delicada e instigante das relações entre a arte e a melancolia, mediadas pela imagem da história como metáfora da soberania.

“É impossível ‘capturar a vida’ se a gente não mantém diários”

Sylvia Plath.

3 IMAGENS DA MELANCOLIA

Compreende-se como uma *obra de arte*, não só o cinema, mas as pinturas, as esculturas, a literatura, a música, o teatro, enfim, tudo o que é produzido poeticamente e que apresenta um cunho de apreensão do real e da história elaborada pelos homens, é passiva de críticas e de reflexões, visto que “... toda obra de arte é acompanhada por sua apreciação crítica, a qual, por sua vez, dá origem a outras apreciações críticas” (MANGUEL, 2001, p. 30). Ou seja, rastros não são criados, como são outros signos culturais linguísticos, mas deixados ou esquecidos, de acordo com Gagnebin (2006).

Neste capítulo, faremos a comparação de quatro pinturas – representativas da morte e da melancolia – com alguns trechos dos poemas de Plath, analisados no capítulo anterior, e as cenas da obra fílmica que fazem alusão à morte, à melancolia e ao suicídio. Acreditando que a relação dessas artes com a memória e a história, a história contando algo já solidificado e aqui e ali algumas pistas apontando outras histórias possíveis. Recuperando traços perdidos, escavando zonas de sombra, que um certo desprezo com a memória deixa de lado.

O mito clássico da origem da pintura tem sido solicitado com certa insistência desde o século XVIII, essa data não é de modo algum casual, pois é neste período que a doutrina da *imitatio* entrou em colapso e se estabeleceu tanto a estética – enquanto um campo do saber voltado para conceituar a percepção e nossa relação com as artes – como também surgiu uma consciência do ser semiótico de qualquer representação.

Pensar na arte da pintura como tradução da linguagem, escapam os limites do conceito articulado em imagens que contém ideias, um pensamento que inclui a sensibilidade, como se a reflexão se desdobrasse nessas passagens de uma linguagem para outra. De acordo com Lins (2006, p. 384), “seu desejo pela figura que passa por entre os quadros e traz a dimensão do desconhecido e do inquietante e do não representável é que lhe permite uma reflexão sobre eles”. Captar na inteireza de uma entrega os fragmentos que conformam toda uma unidade, de vida, de arte e de história. Neste capítulo nos deparamos com um conjunto de impactos, em todos os níveis, do visual ao emocional, as imagens aqui trabalhadas, ou seja, as pinturas de artistas e épocas distintas atestam a originalidade e firmeza de seus

propósitos e a excepcionalidade da situação em que um dia o artista se encontrou, o que dali surgiu, aquilo que pode nos legar.



Fig. 1. F. Pistrucci, *Vita e Morte*, 1819
Acquaforate colorata
Milano, Raccolta Bertarelli

Figura 2 - Vita e Morte

Fonte: MORI, Giovana e SALSI, Claudio, 2001.

Na obra *Vita e morte*, de 1819, do autor F. Pistrucci., percebe-se um ponto muito próximo ao de Plath em seus poemas, em que a vida e a morte estão ligadas e, em alguns momentos, a morte significa o recomeço, um dos motivos pela seleção dessa imagem. Na pintura a imagem da Vida, representada pela Mulher – a qual pode ser mãe, e por isso possui o simbolismo ambivalente a da terra e do mar – é correlata à morte. Dessa forma o “nascer é sair do ventre da mãe, morrer é retornar a terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 580). A mãe representa a segurança de um abrigo, ela é ternura e dá alimentação. No cristianismo, seguindo a transposição mítica, a Mãe é a Igreja, na qual os cristãos encontram a vida da graça,

mas onde eles podem sofrer, devido a deformações humanas, uma tirania espiritual abusiva.

A Mulher desempenha, ao que tudo indica, a função de maior importância nas concepções religiosas célticas, tanto pelo seu papel como mensageira do outro mundo, quanto pelo de detentora exclusiva da soberania, ao mesmo tempo em que é uma divindade guerreira.

A imagem da Vida também é representada pelo Sol, pois o mesmo é fonte de luz, do calor e da vida. Seus raios representam as influências celestes ou espirituais recebidas pela Terra. O simbolismo do sol é tão diversificado quanto é rica de contradições a realidade solar. Se não é o próprio deus, o sol é, para muitos povos, uma manifestação da divindade. Ele nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos, portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte. Mas, ao mesmo tempo, ele pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte. Os samoiedos veem no Sol e na Lua os olhos de Num (Céu). “O Sol é o bom olho e a Lua é o mau” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 836).

A imagem da Lua, ao lado Sol, pode representar – como já analisamos nos poemas de Plath – a passagem da vida para a morte. A Lua é considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, ao exemplo dos lugares subterrâneos. A Lua está a frente tanto no plano cósmico, como no plano terrestre, vegetal, animal e humano, as divindades lunares, entre os astecas, compreendendo os deuses da embriaguez, por exemplo, por um lado, “por que o bêbado que adormece e acorda, sem de nada se lembrar, é uma expressão de renovação periódica (SOUM), por outro lado, porque a embriaguez acompanha os banquetes que se fazem nas colheitas e são, portanto, a expressão da fertilidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003).

Seja na mitologia, no folclore, nos contos populares e na poesia, este símbolo tende a representar à divindade da mulher e à força fecundadora da vida. Como uma corrente eterna e universal se prolonga no “simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe-universo afetivo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003). Como pode ser observado no trecho do poema de Plath “The Moon and the Yew Tree” (A Lua e

o Teixo): “The eyes lift after it and find the moon./ The moon is my mother. She is not sweet like Mary”²⁵.

A imagem do Esqueleto, ao lado direito da Mulher, representa a personificação da morte. Na alquimia, ele é definido como o símbolo do negro, da putrefação, da decomposição, das cores e operações que procedem as transmutações. O esqueleto não representa uma morte estática, um estado definido, mas uma morte dinâmica, ou melhor, anunciadora e instrumento de uma nova forma de vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003). No poema de Plath “The Detective” temos uma alusão ao esqueleto no seguinte trecho: “But their bones showed, and the moon smiled”²⁶.

A imagem da Foice é símbolo da morte sob o seguinte aspecto: assim como a morte, ela iguala todas as coisas vivas. Mas, foi somente depois do século XV que a Foice apareceu na mão do Esqueleto para dar o significado de inexorável igualadora.

É necessário que pensemos no funcionamento da sociedade – não, apenas, apesar da morte ou contra a morte – que só existe, enquanto organização, “pela morte, com a morte e na morte” (MORIN, 1970, p. 10). A existência da cultura, ou seja, de um patrimônio coletivo de saberes, só encontra sentido porque as gerações morrem e, constantemente, é preciso transmiti-la às novas gerações. A cultura só tem sentido como reprodução, e este termo assume o seu sentido pleno em função da morte.

²⁵ “Os olhos se elevam e encontram a lua./ A lua é minha mãe. Não é doce como Maria” (PLATH, 2007, p. 137 – Tradução de Rodrigo Garcia Lopes).

²⁶ “Mas seus ossos apareciam, e a lua sorria”. (PLATH, 2007, p. 79 – Tradução de Rodrigo Garcia Lopes).



Figura 3 – Alegoria de la vita umana de Michel Mousyn
 Fonte: MORI, Giovana e SALSI, Claudio, 2001.

A obra *Allegoria de la Vita Umana* de Michel Mousyn do século XVII, quanto a esta pintura podemos fazer analogia com o poema de Plath “The Tree of life”, pois, na pintura, temos uma pessoa agarrada à árvore cheia de frutos: se ela cair tem um dragão a espera dela, se ela conseguir pular para a terra tem um bicho, o qual parece uma onça, ou um animal do gênero a espera dela também. E, para fazer com que essa pessoa possa se desconcentrar e cair têm as serpentes e os ratos. No poema, o eu lírico apresenta, aparentemente, o que cada galho e folha representa, entretanto, ao decidir-se para que galho ou caminho dar mais atenção, ele fica sem nada, pois as folhas caem. “Mais uma vez, o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos leva mais fundo na morte” (MORIN, 1970, p. 11). Por esse motivo fora selecionada essa pintura para fazer parte do *corpus* da pesquisa.

A imagem da Árvore com frutos põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo, o subterrâneo, através de suas raízes, sempre a explorar as

profundezas onde estão enterradas; a superfície da terra, através do seu tronco e de seus galhos inferiores e as alturas por meio de seus galhos superiores e de seu cimo atraído pela luz do céu. Répteis se arrastam por entre suas raízes, pássaros voam através de sua ramagem: a árvore estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano²⁷ e o mundo uraniano²⁸. “Ela reúne todos os elementos, a água circula com sua selva, a terra integra-se em seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 84).

O Fogo representa um símbolo divino essencial do Masdeísmo. A guarda do fogo sagrado é um costume que se estende da Antiga Roma e Angkor. “O simbolismo do fogo purificador regenerador desenvolve-se do Ocidente ao Japão, o aspecto destruidor do fogo implica, também, um lado negativo e o domínio do fogo é igualmente diabólico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 440). No momento da forja, deve-se observar que seu fogo é, a um só tempo, celeste e subterrâneo, “instrumento de demiurgo e do demônio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p.440).

O Dragão nos aparece essencialmente como um guardião severo, ou como um símbolo do mau e das tendências demoníacas. Ele é o guardião dos tesouros ocultos e, como tal, elimina todos os adversários que querem ter acesso a eles. Como símbolo demoníaco, o dragão se identifica com a serpente.

²⁷ Diz-se, em Mitologia, dos deuses que residem nas cavidades da terra. Relativo ao culto desses deuses. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/ctoniano/>

²⁸ Do próprio planeta Urano, Do deus grego Urano que personificava o céu. Disponível em: <http://br.significado.de/uraniano>



Figura 3 - La morte del peccatore, A Verico
 Fonte: MORI, Giovana e SALSI, Claudio, 2001.

Esta pintura *La morte del peccatore* de A Verico do século XIX apresenta a descrição de uma fase da morte, a cena do moribundo à espera da morte: com demônios e o dragão a sua volta, o padre para ouvir os seus pecados, a esposa para ouvir o testamento que era deixado por meio do discurso feito antes da morte e, ao fundo, a imagem do céu com um homem segurando a cruz, tendo a função do salvador. O significado do Dragão já foi analisado na pintura anterior, como uma representação da serpente e do demônio. O Padre representa o momento em que recebe o perdão dos pecados, pois ele faz a ligação da pessoa com a divindade, segundo os ritos do catolicismo.

A morte era algo muito simples no passado, a partir do momento em que passava a tomar conhecimento sobre a proximidade de seu fim, o moribundo tomava suas providências, como comunicar à família acerca de seu desejo quanto ao procedimento do cerimonial, garantindo, assim, que sua vontade fosse cumprida. O moribundo tinha que cumprir com um ritual, o qual incluía fazer as lamentações e os pedidos de perdão aos companheiros.

A espécie humana é a única para qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos. A morte introduz, entre homem e o animal, uma solução de continuidade, mais pronunciada ainda do que o utensílio, o cérebro e a linguagem. A morte situa-se exatamente na bioantropologia. “É a característica mais humana, mais cultural do *anthropos*” (MORIN, 1970, p. 16).

Mas, se nas suas atitudes e crenças do homem perante a morte o distingue mais nitidamente dos outros seres vivos, é aí mesmo que ele exprime o que a vida tem de mais fundamental. Não tanto o querer viver, mas o próprio sistema do viver.



Figura 4 - Melancholia I

Fonte: Disponível em:

<<http://richardelwes.co.uk/category/art/>>

A obra *Melancholia I* é uma gravura de 1514, elaborada pelo mestre alemão renascentista Albrecht Dürer. É uma composição alegórica que tem sido alvo de muitas interpretações. Trata-se de uma obra produzida durante o renascimento, que

traz elementos inspirados nos modelos artísticos da antiguidade como, por exemplo, o conceito matemático do mundo. Um aspecto que se pode identificar na obra é a leve influência do período gótico. O tema traz uma relação forte com a questão obscura, negativa, sombria, emotiva e religiosa, em um diálogo profundo com a razão, a ciência e a matemática.

De acordo Paraventini (2011) o desenho também é considerado, frequentemente, como um símbolo da simetria básica do corpo humano e, por extensão, para o universo como um todo. “É interessante observar que a área total do círculo é idêntica à área total do quadrado (quadratura do círculo), e este desenho pode ser considerado um algoritmo matemático para calcular o valor do número irracional phi (aproximadamente 1,618)”²⁹.

A melancolia é vista no quadrado mágico da parede, a quantidade de pregos no chão, o número de chaves penduradas, organizando nesse lote lógico de quatro elementos inter-relacionados temos: a balança, a ampulheta, o compasso e a esfera. A balança representa/significa: equilíbrio/desequilíbrio, a ordem e o controle do peso. A ampulheta significa a medida, o controle e a ordem do tempo. O compasso significa a ordem e o controle da medida, e esfera é a representação da perfeição em um sólido completo, na perspectiva de Alexandre (2011).³⁰

“A presença do número um, após o nome Melancolia, sugere uma possível intenção de continuidade de uma série quadrática dos nossos temperamentos básicos, felicidade, raiva e tranquilidade”, conforme Alexandre (2011). Paz e estado de normalidade seriam possíveis de se encontrar numa posteridade da série.³¹

Na gravura de Albrecht Dürer, o anjo apoia o rosto com o braço esquerdo sobre o joelho. O olhar vago se fixa no nada, segura no colo um compasso sobre um livro aberto. O anjo veste uma túnica banhada pela luz do lado esquerdo e, à direita, as dobras da túnica se perdem nas sombras. Um pedaço de seu pé está calçado e seus cabelos longos estão ornados por uma coroa de louros. Instrumentos se espalham à sua volta: no chão há pregos, serra, régua, plaina, um alicate sob a túnica, esfera, frasco, figuras geométricas e um cão a repousar sonolento. Sentado ao seu lado, um pequeno anjo olha para o vazio. Além da cena frontal, a paisagem

²⁹ (<http://udof.cloudapp.net/Files/pdf/A+IMPORT%C3%82_%5B1%5D.pdf> Acesso em novembro de 2012).

³⁰ (<http://concertezamente.blogspot.com.br/2011/12/uma-breve-analise-estetica-da-obra.html> Acesso em novembro de 2012).

³¹ (<http://concertezamente.blogspot.com.br/2011/12/uma-breve-analise-estetica-da-obra.html> Acesso em novembro de 2012).

se descortina no horizonte: um mar plácido entre falésias, vila, ilha e o sol emoldurado por um arco-íris e o título da gravura, como explana Alexandre (2011).³²

Outro elemento emblemático da obra é o quadrado mágico que, por definição, é uma tabela quadrada de lado, onde a soma dos números das linhas, das colunas e das diagonais é constante, sendo que nenhum destes números se repete. De acordo com Alexandre, desse elemento, além de encontrar o ano em que a obra foi feita, pude, também, encontrar a ordem usada para dispor os números no quadrado. No quadrado de Dürer, há uma exceção. Os elementos das diagonais quebradas 3+1, não totalizam o número mágico 34. Porém, essa exceção rendeu um número absurdo de combinações para um quadrado mágico, 12 tipos de combinações, pra ser mais exata.³³

3.1 CINEMA COMO OBRA DE ARTE

O estudo comparado da literatura a outras artes, como cinema e música, é um memorial, no qual o pesquisador faz um resgate da história, por meio da intertextualidade, do pastiche ou até mesmo da colagem, apresentando uma nova reflexão, oportunizando, assim, novos horizontes de conhecimento. “O cinema, distintamente da literatura que sugere com o texto, é realista na medida em que ele mostra a coisa”, diz Reyes (2009, p. 869). O cinema trabalha com a realidade dos objetos e dos homens, e não tem compromisso com o real, mas, sim, com a representação do mesmo.

Parte-se do pressuposto de que todo objeto pode ser transformado e que o ser humano brinca com esta possibilidade de transformação que está no seio da discussão de *mimêsis*. Como resultante, “representar ou imitar é uma transformação, uma passagem do mundo real ao mundo ficcional. Esta transformação conduzirá à

³²

(<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDQQFjAB&url=http%3A%2F%2Frevistas.usp.br%2Fposfau%2Farticle%2Fdownload%2F43647%2F47269&ei=dBJ3UuTtOt4AP4w4HwCQ&usg=AFQjCNF8chuL9mqWsoraHlaSHlwKkrSw&sig2=0pWtkhZG6Zts8cipXFQFzQ&bvm=bv.55819444,d.dmg> Acesso em novembro de 2012).

³³ (<http://concertezamente.blogspot.com.br/2011/12/uma-breve-analise-estetica-da-obra.html> Acesso em novembro de 2012).

recepção já prevista no processo, estabelecendo “um diálogo *ad infinitum*” (REYES, 2009, p. 869).

Sabemos que o cinema, por muito tempo, não foi considerado arte, e que, ainda hoje, encontramos a discussão a respeito do que seria melhor: a leitura de um livro ou assistir a adaptação fílmica de obras literárias? E por que não fazermos os dois? Martin (2003, p. 13) apresenta a ideia de que, se alguns desprezam o cinema, é porque, na verdade, ignoram suas belezas, e que de toda forma “é absolutamente irracional negligenciar uma arte que, socialmente falando é a mais importante e a mais influente de nossa época”.

A obra fílmica a ser analisada neste capítulo é “Sylvia, Paixão além das palavras”, da diretora Christine Jeffs, que trata da biografia de Sylvia Plath, interpretada por Gwyneth Paltrow, uma das mais famosas romancistas da literatura norte-americana. Nascida em Boston durante a Grande Depressão, Sylvia, ainda jovem, tentou cometer suicídio, na casa de sua mãe. Ela viaja à Inglaterra para estudar em Cambridge, e lá conheceu o jovem poeta Ted Hughes, interpretado por Daniel Craig, por quem se apaixona e vive um longo romance. A obra é uma biografia/drama da vida de Sylvia Plath. “A autobiografia de um poeta é sua poesia. O resto não passa de nota de rodapé”, disse o poeta russo levguêni levtuchenko, (apud CAMARGO, 2004, s/p). Uma das críticas encontradas sobre a obra fílmica que nos leva a uma reflexão é a de Camargo (2004):

Mas como filmar a poesia de um artista - ou seus quadros, ou suas ideias, é tarefa complicada, filma-se a vida. Que pode ser bem medíocre e desinteressante. *Sylvia Plath – Paixão Além das Palavras* é menos que uma nota de rodapé. Mas se o filme fizer com que alguém saia do cinema e procure os livros de Sylvia ou de seu marido, o também poeta Ted Hughes, o esforço da diretora Christine Jeffs e da protagonista Gwyneth Paltrow já terá valido a pena (CAMARGO, 2004, s/p).



Figura 5 - Capa do filme

Fonte: Disponível em:

< <http://filmow.com/sylvia-paixao-alem-de-palavras-t1943/> >

A obra fílmica é mais sobre o relacionamento de Sylvia Plath com Ted Hughes do que sua vida ou sua obra. A paixão entre os dois foi o lado escandaloso da vida de uma autora cuja obra, por ironia, era extremamente controlada e precisa. Paul Valéry (*apud* CRUZ, 2012, p. 12) afirma que a atividade poética e a atividade reflexiva são inseparáveis. Só há poesia por escolha de palavras com uma harmonia buscada, sensível.

A arte busca a racionalidade, mas com sensibilidade. Sylvia escolhia as palavras com muito cuidado e, logo após seu suicídio, em 1963, ela estava na mídia e nos círculos literários, explorada por feministas e outros grupos que tentavam culpar alguém pela sua morte, especialmente Hughes, que a traiu no casamento. Mas felizmente deste mal o filme não padece, ele não tenta explicar nada nem culpar ninguém. Ele não trai Sylvia Plath, mas também não faz jus a sua obra. Fica patinando nos fatos de seus breves 31 anos, ela jovem; ela conhecendo Ted numa festa na Inglaterra; eles se mudando para os Estados Unidos e depois voltando para a Grã Bretanha; onde, em dezembro de 1962, após terem dois filhos, se separam (Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=626&cat=1>>. Acesso em: 20 março. 2013).

O cinema possui algumas características que o fazem mais vulnerável a não ser aceito como arte, pois ele é “fragilidade, futilidade e facilidade” de acordo com Martin (2003, p. 14). Fragilidade, por estar preso a um material extremamente delicado e suscetível aos estragos dos anos. Porque em nenhuma outra arte as contingências materiais tem tanta influência sobre a liberdade dos criadores. Futilidade, por ser a mais jovem de todas as artes, criada por meio de uma técnica comum de reprodução da realidade, por ser considerada pela maioria da população uma distração e facilidade por apresentar-se sob a capa do melodrama, do erotismo ou da violência, por consagrar numa grande parte de sua produção “o triunfo da estupidez” (MARTIN, 2003, p. 14), e porque é dominado por mãos de poderosos do dinheiro. Ou seja, “taras profundas prejudicam o desabrochar estético do cinema, além disso, um grave pecado original pesa sobre o seu destino” (MARTIN, 2003, p. 14).

O cinema é uma indústria, sim, mas vamos levar em consideração que as grandes catedrais, também foram literalmente, mas o cinema é uma indústria por sua excelência em meios técnicos, financeiros e humanos. Seu caráter industrial e comercial constitui um lado negativo para ele, pois a importância dos investimentos financeiros o faz dependente dos poderosos, os quais têm como único objetivo a rentabilidade. Entretanto, a curta vida do cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que ele é uma arte, uma arte que conquistou seus meios de expressão específicos e libertou-se da influência de outras artes, principalmente do teatro e, assim, construiu suas próprias características.

O cinema foi uma arte desde suas origens. Isso é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, com recursos ilimitados, de prosseguir suas experiências de ilusionismo e perseguição ao Teatro Robert-Houdin: existe arte desde que haja criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, enquanto inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da sétima arte (MARTIN, 2003).

No caso de Lumière, o outro polo original do cinema, a evidência é menos nítida, mas, talvez, mais demonstrativo. Filmando *Entrée d'un train em gare de La Ciotat* (A chegada do trem na estação de Ciotat), ou *La sortie des usines* (A saída dos operários da usina), Lumière não tinha consciência de fazer uma obra artística, mas, simplesmente, de reproduzir a realidade. No entanto, vistos em nossos dias, seus pequenos filmes são surpreendentemente fotogênicos (MARTIN, 2003).

O caráter quase mágico da imagem cinematográfica aparece então com toda clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicidade da realidade. O mesmo passou nas origens da humanidade: os homens que executam as gravuras rupestres de Altamira e Lascaux não tinham consciência de fazer arte, seu objetivo era puramente utilitário, pois tratava-se, para eles, de assegurar uma espécie de dominação mágica sobre os animais selvagens, que constituíam sua subsistência, no entanto hoje suas criações fazem parte do patrimônio artístico mais precioso da humanidade (MARTIN, 2003, p. 15).

Com uma linguagem própria o cinema tornou-se um meio de comunicação, informação e propaganda, o que contradiz sua qualidade como arte. Mas, o que mostra a distinção do cinema dos outros meios de expressão cultural é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Ou seja, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, voltados aos sentidos e à imaginação.

Tal constatação aproxima a linguagem fílmica da linguagem poética, na qual as palavras da linguagem prosaica se enriquecem de múltiplas significações. E podemos pensar, ainda, que a linguagem fílmica comum torna-se um meio que não contém mais seu fim em si mesmo, pois se limita a ser um simples veículo de sentimentos ou ideias. Ela constitui uma espécie de “doença infantil do cinema” (MARTIN, 2003, p. 19), reproduzido com vistas a apresentar um catálogo de receitas, procedimentos e truques linguísticos pretensamente produtores de significados estáveis e universais. “Não são as imagens que fazem um filme, escreveu Abel Gance, mas a alma das imagens” (MARTIN, 2003, p. 20).

De acordo com a obra fílmica, Sylvia & Ted não se diferenciam muito de Camille Claudel & Rodin; Frida Kahlo & Diego Rivera, casamentos entre artistas geniais que se desenrolam com um sempre querendo a submissão do outro, o mútuo desejo de submissão entre os pares. Ted Hughes já era conhecido como poeta e professor quando Sylvia o encontra em Cambridge. Desde a publicação de seu primeiro livro ele foi premiado, enquanto ela lutava para conseguir ter uma voz própria e entender que as imagens e sons que tinha na cabeça renderiam boa poesia. A autoestima dela é o oposto da dele.

A poesia dela é muito mais genial e difícil de ser compreendida, tanto assim, que ela só vendeu e teve sucesso depois que se matou. Mas, nada disto é muito especificado. “E a história de Sylvia cai no clichê da mulher submissa. É a metade

do casal que quer criar, mas tem que cozinhar e trocar fraldas. Com certeza parte da vida dela foi isto. Mas será que só isto?” de acordo com Camargo (2004).³⁴

Na maneira de filmar de Christine Jeffs, há delicadezas, a cena em que eles estão no barco sem controle, que sacode enquanto ela diz coisas perturbadoras; seu pedido de ajuda ao vizinho, resumido na mão contra o vidro da porta; a famosa história de quando eles dançam pela primeira vez e ela o morde. Existem detalhes, um pouco estranhos e claustrofóbicos, que tentam criar um clima do que se passava dentro dela. Mas eles são afogados pelo recorte de vida que o roteiro escolhe; pela narrativa linear (todo mundo sabe que no final ela se mata); pelos excessos da trilha sonora.

Sylvia Plath: Paixão Além das Palavras está longe de ter a ousadia e a estrutura de *Um Anjo Em Minha Mesa*, em que Jane Campion faz o público conhecer e desfrutar da obscura escritora Janet Frame, obtendo muito mais do que Christine Jeffs consegue da obra de Sylvia Plath, conforme Camargo (2004), (Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=626&cat=1>>. Acesso em: 20 de março de 2012).

As imagens, no cinema, recebem um sentido dado pela cultura. O imaginário nasceria da junção entre as imagens que vêm do mundo exterior e as imagens criadas pela imaginação do homem, ou, como diz Machado (*apud* ACHUTTI, 1997, p. 97), pelo seu “cinema interior”. Para Almeida (1999), no cinema você sente, o seu olhar fica fixo na tela e as imagens farão por você os movimentos que seu corpo e olhar fariam se você tivesse que realmente movimentar-se para ver tudo o que o filme mostra: voar, penetrar no solo, chegar perto, distanciar-se, e assim por diante. É como uma linguagem universal. As imagens em movimento do cinema estão pelo mundo em andamento.

No cinema, a interpretação de um filme somente pela mensagem visível seria, de certa forma, incompleta, pois devemos acrescentar o gostar e desgostar, o ficar emocionado, tudo que se pode pensar e sentir no social, individual e ao mesmo tempo. Para Almeida (1999), frente ao mesmo filme, em diversos momentos as ideias e a compreensão são muito variadas, como ver um filme várias vezes e anos depois, em momentos diferentes da vida essa compreensão vai variar e ser

³⁴ (Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=626&cat=1>>. Acesso em: 20 de março de 2013).

diferente. Portanto, se a interpretação fosse só no visível, não haveria diferença e não haveriam discordâncias.

Valéry descreveu, há algum tempo, seu encantamento pelo cinema:

sobre a tela estendida, sobre o plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue jamais deixam traços, os acontecimentos mais complexos se reproduzem quantas vezes se quiser. As ações são aceleradas ou retardadas. A ordem dos fatos reversível. Os mortos vivem e riem. [...] Vemos a precisão do real revestir todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, e dotada de uma perfeição mecânica. Enfim, graças as imobilizações e os aumentos, a própria atenção fixa. Minha alma divide-se por tais encantos. Ela se projeta na tela onipotente e movimentada, participa das paixões dos fantasmas que ali se produzem. [...] Mas o outro efeito dessas imagens é mais estranho. Essa facilidade critica a vida. O que valem a partir de agora essas ações e emoções de que vejo as trocas, e a monótona diversidade? Não tenho mais vontade de viver, pois isso é só aparência. Sei o porvir de cor (*apud* MARTIN, 2003, p. 20).

A imagem é o elemento base da linguagem cinematográfica, é a obra-prima fílmica, e assim, uma realidade complexa. A imagem fílmica é, antes de tudo, realista, ou seja, dotada de todas as aparências da realidade. O movimento é um dos elementos mais específicos, assim como o som é um elemento decisivo da imagem pela dimensão que lhe acrescenta. “A imagem fílmica está sempre no presente, enquanto fragmentos da realidade exterior, ela se oferece ao presente de nossa percepção e se inscreve no presente de nossa consciência” conforme Souza (2010).³⁵

De acordo com Martin (2003, p. 24), um fato importante que devemos considerar é “que todo conteúdo de nossa consciência está sempre no presente, tanto nas nossas lembranças quanto os nossos sonhos”. Embora se saiba que o principal trabalho da memória reside na localização precisa no tempo e espaço dos esquemas dinâmicos que são as lembranças, por outro lado, os sonhos estão determinados pela atualidade de nosso ser físico e psíquico. O caso dos pesadelos mostra que o conteúdo dos sonhos é percebido como presente. “Em sua memória, as imagens fílmicas das lembranças de percepção real, tamanha a identidade estrutural desses dois fenômenos psíquicos”, conforme Martin (2003, p. 24).

³⁵ (<<http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/79efc6a38720101103090244.pdf>> Acesso em março de 2013).

O cinema, como toda arte e por ser uma arte sobre uma escolha e uma ordenação, dispõe de uma prodigiosa possibilidade de condensamento do real, que constitui sua força específica e o segredo de fascinação que exerce. Segundo Henri Angel (*apud* MARTIN, 2003, p. 25), “o cinema é intensidade, intimidade e ubiquidade”. Intensidade porque a imagem fílmica tem uma força quase mágica que oferece uma visão específica do real, e a música também contribui com seu papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, reforçando o poder de penetração da imagem. Intimidade porque a imagem nos faz literalmente penetrar nos seres e nas coisas e ubiquidade, por fim, porque o cinema nos transporta livremente no espaço e no tempo, porque ele condensa o tempo e, sobretudo, porque recria a própria duração, permitindo que o filme flua sem descontinuidade na corrente de nossa consciência pessoal.

A linguagem cinematográfica é um conjunto de elementos que tornam possíveis a narrativa e a construção fílmica, atingindo o inconsciente e a memória do espectador e criando estereótipos naturalizados. É claro que a construção do estereótipo nem sempre se dá pela identificação do objeto fílmico, mas, sim, pelo que se representa na cultura, ocorrendo assim uma articulação complexa entre os diferentes níveis culturais e a construção técnica envolvida na produção cinematográfica (SILVA, 2008, p.02).

É preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender a sutilezas da linguagem cinematográfica. O sentido das imagens pode ser convertido, assim como o das palavras, e pode-se dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores.

De acordo com a crítica pode ser que “Sylvia, Paixão além das Palavras” seja mesmo um mau filme. São tantos críticos a achá-lo frio e sem graça. Devem ter razão. Mas talvez valha prestar atenção, mesmo assim, à cinebiografia da poeta Sylvia Plath, realizada pela diretora Christine Jeffs. Ela ou seu roteirista, John Brownlow, possivelmente os dois, viram o velho Sílvia, de Gordon Douglas, com Carroll Baker, nos anos 1960. Aquela Sílvia não tinha nada a ver com esta, mas também era uma mulher da palavra, uma escritora. Uma fictícia, a outra real, as duas Sílvias são vítimas de uma sociedade controlada pelos homens. O filme de Gordon Douglas é melhor. Possui um desenho de cena, uma importância conferida

aos objetos, que escapa a Christine Jeffs. Mas ela viu a Sílvia de Douglas, com certeza.³⁶

Conforme a crítica a Sílvia de Gordon Douglas é um enigma que o detetive interpretado por George Maharis tenta decifrar. Garota, ela adorava os livros, mas era pobre e teve de se prostituir. Violentada por um cliente, tirou dele o dinheiro que lhe permitiu fazer uma carreira como escritora, mas, de alguma forma, ela morre interiormente. É assim que Maharis a encontra. E tenta retirá-la de entre os mortos. A Sylvia da neozelandesa Christine Jeffs é a de Douglas sem Maharis. Ao assumir o papel, Gwyneth Paltrow talvez tenha pensado em Nicole Kidman e os produtores numa repetição de “As Horas”, com a bela atriz como Virginia Woolf, outra suicida.³⁷

Sylvia Plath revelou-se uma das fortes e originais vozes da poesia americana por volta de 1960. Sua morte a transformou num ícone feminista. Ela teria sido vítima do marido. A diretora não repete o erro de Brian Gilbert em *Tom & Viv*, sugerindo que Vivienne Haigh-Wood não apenas foi levada à loucura por T.S. Eliot, como era melhor poeta do que o marido famoso. Christine não aponta o dedo acusador para Ted Hughes. Ela reconhece que a infidelidade dele produziu a infelicidade no casamento que desestabilizou Sylvia, mas não o transforma em vilão. A compulsão desse homem é motivo de sofrimento para ele próprio

A crítica remete que o filme é falho justamente como retrato de uma poeta. O universo poético de Sylvia Plath, seu domínio das palavras, tudo isso permanece indecifrável para a diretora. Mas, como retrato triste e amargurado das cenas de um casamento que implode, seu trabalho impressiona e incomoda. A crítica explana que Christine não carrega na emoção. Seu filme permanece frio e distante. E a Sylvia de Gwyneth, loira e linda, mas não exatamente platinada como a de Carroll Baker, passa uma insuperável imagem de sofrimento.³⁸

Assim, entende-se que a narrativa fílmica é válida para compreender a função das alegorias e da memória. Hugo Munsterberg, em seu trabalho intitulado *A memória e a imaginação* (2008), nos apresenta que a memória atua evocando na mente do telespectador coisas que dão sentido pleno e situam melhor em cada cena, cada palavra e a cada movimento [...], o autor ainda diz que o cinema obedece

³⁶ (<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040409p3434.htm> Acesso em março de 2013).

³⁷ (<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040409p3434.htm> Acesso em março de 2013).

³⁸ (<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040409p3434.htm> Acesso em março de 2013).

às leis da mente, invés das leis do mundo exterior, já que, quem comanda no nível mental é o espectador, o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens (MUNSTERBERG *apud* CANTARELA, 2009, p. 372). Portanto, o papel da memória em relação ao cinema, é impreterivelmente importante para poder analisar as analogias do real e do fictício.

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A partir de imagens de esquinas, fachadas e avenidas, o cinema cria uma nova geografia, com fragmentos de diferentes corpos, um novo corpo, com segmentos de ações e reações, um fato que só existe na tela (XAVIER, 1988, p.367).

O estudo da Arte da Memória, considerado nesse trabalho, segue na contemporaneidade os mesmos métodos dos antigos estudiosos, e suas relações perfazem o caminho dessas imagens da melancolia analisadas no próximo tópico. Segundo Milton José de Almeida em *Cinema Arte da Memória* (1999), a educação estética proposta pela imagem é, na contemporaneidade, sobretudo efetuada pelo cinema, que age na construção da memória histórica, sendo essa memória, também, discurso e ideologia. Diz Almeida que:

Quando sugiro que se pense no cinema, ao lermos esses textos sobre a memória, estou querendo dizer que o cinema participa da sua história, não só como técnica, mas como arte e ideologia. O cinema é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém, a forma como suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial. Assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação de memória [...] O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória (ALMEIDA, 1999, p. 56).

Para iludir e convencer, é necessário competências e faz parte desse saber antecipar com precisão a moldura do observador, as circunstâncias da recepção da imagem, os códigos em jogo. Embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. “Ela resulta de um processo em que intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas, também, aquelas presentes na esfera

do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois armando, participa do jogo.” (XAVIER, 1988, p. 35).

Os filmes expressam valores morais. Além dos valores morais, existem os valores culturais, mensagens de diversas formas e vícios para a sociedade, transcrevendo lugares, homens e mulheres da realidade para a linguagem do cinema. Para Almeida (1999), esses filmes possibilitam transcrever as caricaturas, pois os estereótipos vão se desfazendo e o público vai reconstruindo os papéis dos personagens.

De acordo com Xavier (2003, p. 35), “o encontro câmera/ objeto e o encontro espectador/ aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo”. Como espectador, tem acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem a circunstância. Contempla-se uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher o ângulo e a distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. Não se tem o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em nome desse espectador, antes de olhar intervir, num processo que franqueia o que talvez de outro modo seria, para esse espectador, de impossível acesso.

Conforme Xavier (2003, p. 36):

No cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliando na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e dos gestos. A imagem na tela tem sua duração, ela persiste, pulsa, reserva surpresas.

Por isso, o olhar do cinema é “um olhar sem corpo” (XAVIER, 2003, p. 38), sendo ubíquo, onividente, identificando com esse olhar o eu, espectador, tendo o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado, vê muito mais e melhor. Esse “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no tempo e espaço, e o mundo torna-se palpável aos olhos da plateia com uma força impensável em outras formas de representação. Ou seja, em seu “tornar visível”, a mediação do olhar cinematográfico aperfeiçoa o efeito da ficção, cumprindo com muita competência uma tarefa que, na esfera da cultura, considera-se como própria da arte, em especial, dos espetáculos (XAVIER, 2003, p. 37-38).

O cinema tem em sua estrutura “um olhar mais automático, regular, implacável, objetivo, não maculado pelos preconceitos culturais, pelas vicissitudes da subjetividade” (XAVIER, 2003, p. 42). Com isso, a percepção humana ganhou um acesso especial à intimidade dos processos, nele a aparência é já uma análise. Benjamin (apud XAVIER, 2003, p. 43), o filósofo atento às transformações das sensibilidades geradas pelas novas técnicas, afirma, em 1936, que “a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a que se dirige ao olhar”.

No entanto, o que se vê na tela não é jamais uma cópia rasa da realidade exterior, mas pertence à ordem mais secreta de uma verdade interior. Conforme o cinema trabalha diretamente com a realidade dos objetos e dos homens, e não com a escrita literária, com a representação abstrata dada pelas palavras, a obra é fruto de uma luta que, em certos momentos, torna-se inglória. Mesmo que o cinema seja uma escrita, é sempre sua radical diferença com as palavras que impressiona, porque esta escrita é capaz de exprimir outra coisa que as palavras não dizem. A imagem não é a realidade e a participação fascinante que ela engendra no espectador, não é um compromisso com o real, mas sua representação. “Nenhuma voz vem de maneira explícita, auxiliar no deciframento do que parece se enviado sem resposta ao olhar do espectador” (REYES, 2009, p. 869).

Ao encontro de uma inspiração literária e da utilização da linguagem cinematográfica nasceram obras que, não se contentando em explorar temas ou formas literárias, de serem unicamente um receptáculo, elaboraram formas artísticas que são um novo estado do texto dos quais eles prolongam ou renovam o questionamento. É preciso situar a adaptação na intersecção como um lugar de intercambio e de circulação. “A adaptação modifica o sentido e a amplitude da narrativa”.³⁹ “A passagem da literatura ao cinema induz uma mudança de espécie narrativa” como diz Paul Ricouer (apud REYES, 2009, p. 870).

A relação do filme com o texto literário é de outra ordem. Na adaptação, o transformador da obra é o criador, ele age como leitor do texto original. Um leitor ativo porque ele faz desta leitura uma transformação concreta. A adaptação literária, no caso da obra analisada neste capítulo, sendo biografia, como qualquer texto na história da criação humana, faz parte de um processo de engendramento e de mutações perpétuas onde estão envolvidos simultaneamente o emissor e o receptor.

³⁹ (p. 23. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br>> Acesso em: março de 2013).

A escolha do texto suporte para “o adaptador é ela também determinada por um contexto histórico, sociocultural e estético que influencia a leitura, privilegiando certos elementos que serão atualizados pela reescritura fílmica e rejeitando outros que permanecerão em estado de virtualidade à margem do roteiro”.⁴⁰

“Meu predador das trevas, um dia ele causará minha morte”, escreveu Sylvia Plath quando se apaixonou por Ted Hughes, em Cambridge, em 1956, época de grande crise econômica, poema cujo título é “Pursuit” (Perseguição), analisado no capítulo anterior. Ela é uma jovem poetisa norte-americana; ele também um jovem poeta que acabou de lançar um livro. A paixão é recíproca e os leva ao casamento. Residem os primeiros tempos nos Estados Unidos, onde Ted é advertido pela sogra da frágil saúde mental da esposa, ao contar-lhe um episódio de sua infância: Sylvia escondeu-se no porão da casa e ali permaneceu sem fazer um ruído sequer, durante alguns dias, após a morte do pai. Não queria ser encontrada, disse-lhe. Tem pessoas que querem ser encontradas, Sylvia não.

Vai se desdobrando a história da vida dessa jovem sensível, tendo como centro sua forma de amar. Ela conta ao marido que era feliz até os nove anos, período coincidente com a morte de seu pai. Desde então vivia em luto. Podemos perceber como ela se agarrou a Ted, desenvolvendo intensa dependência. Dedicava-se aos cuidados da casa, lecionava para que pudessem sobreviver e não conseguia escrever por longo período. Por volta de 1960, já de volta a Londres, eles têm um grande desentendimento motivado pela depressão e pelos ciúmes paranoides que Sylvia desenvolvera. Na reconciliação, ela diz ao marido, com a gravidade de uma ameaça: nunca me deixe. Nasce seu primeiro filho, uma menina. Aos cuidados com a casa e o lecionar, soma-se o cuidar da menina. Sylvia consegue publicar seu livro, *The Colossus*, que recebe críticas desfavoráveis e a deixa mais ferida em sua autoestima.

As brigas do casal se repetem e os reencontros são, também, carregados de emoção. Ela se torna gradativamente mais perturbada; a inveja do sucesso profissional do marido e os ciúmes coincidem ou contribuem para sua dificuldade em escrever e a transformam, fazendo parecer outra Sylvia pela dissociação. Sua percepção tem base nas reais traições do marido que são negadas por ele. Certo dia, em que o marido chega em casa depois de ter estado com outra mulher, ela lhe

⁴⁰ (p. 28. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br>> Acesso em: março de 2013)

diz: “a verdade vem até mim; a verdade me ama”, demonstrando sua capacidade de se identificar projetivamente com ele. Divorciaram-se. Sylvia recomeça a escrever e produz muito nos últimos meses de vida, dizendo sentir-se livre.

Percebemos a riqueza do seu mundo interno e, também, a autodestrutividade em constante ronda. Parece que uma grande capacidade de amar permaneceu enclausurada, um potencial a ser libertado, a escoar através das frestas sob forma de poemas densos, cheios de dor e agressividade. Após esse período, novamente Sylvia torna-se deprimida e suicida-se em 1963, aos trinta anos: “sinto que eu não sou sólida, sou oca, o negativo de uma pessoa, não há nada por trás, só escuridão e silêncio...”, descreveu-se, mostrando-se esvaziada com as perdas e a grande dependência do marido. (Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486-641X2007000400009&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 de março de 2013.

Essa síntese revela o amor existente entre Sylvia e Ted, sua força, possessividade, sinceridade, talvez ingenuidade, beirando o que, para nós, é uma patologia. A forma de amar primitiva tem seu espaço no desenvolvimento normal do ser humano, diz Winnicott (*apud* OLIVEIRA, 2007), somente nos estágios iniciais do desenvolvimento psíquico, quando ainda não há preocupação com as consequências dos atos. Para ele, depois da fase do *concern* (concernimento), equivalente à posição depressiva, somente é possível viver essa forma de amor utilizando-se do mecanismo de dissociação. Observando-a no limite entre a saúde e a doença, como neste exemplo, nosso olhar fica mais aguçado e capta-lhe melhor as diferenças.

Nesse contexto, a memória exerce fator intrínseco para a decisão final, ao manter as lembranças vivas e nítidas, não deixando o indivíduo esquecer o seu passado, seus vícios e suas virtudes no decorrer da trajetória de vida. O autor, ao elaborar sua obra, deve ter clara a importância de construir elementos, cenários, personagens e histórias que sejam inesquecíveis e marcantes. Para isso, se utiliza de diferentes recursos imagéticos para enfatizar, dramatizar e aprimorar sua produção artística, de forma a cativar o telespectador, ou mesmo o leitor.

O cinema é uma arte que abre possibilidades e interpretações das expressões do sentimento humano e da sociedade e do tempo e memória, pois alarga o espírito a expressar-se. O cinema é um caos

em que se misturam todos os tipos de artes e conceitos. É o mundo sendo auto narrado. (SILVA, 2002, 2003, p. 77).

3.2 MELANCOLIA NO CINEMA

O ataque à tradição é levado a sério antes de tudo, pela arte, a qual é filha da técnica de reprodução, o cinema, de acordo com Seligmann-Silva (2005). O filme faz com que o homem tenha a percepção e possa reagir aos acontecimentos catastróficos na vida moderna. Para Benjamin (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 27) "o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde à metamorfoses profundas no aparelho perceptivo".

Conforme Seligmann-Silva (2005, p. 28):

A arte cinematográfica funciona para Benjamin como uma "terapia do choque" para o violento abalo que está na origem da nossa era pós-aurática: seu *phármakon* (remédio, veneno, droga) é um novo choque e trauma que através da percepção tátil permite uma leitura de nossas demais feridas. Com a sua luz de uma frequência inusitada, o cinema revela um acúmulo de catástrofes nos locais onde costumamos ver, na nossa vigília, uma bela realidade. [...] A técnica abriu ao cinema a possibilidade de revelar a realidade imediata como uma paradoxal "flor azul no jardim da técnica".

Desta maneira, pode-se dizer que a tela do cinema, da televisão e até mesmo do computador, também, funcionam como "tabletes de cera efêmeros" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.30) para a inscrição dessa arte dos traços e rastros, ou seja, A arte da escrita imagética da memória.

Neste capítulo, apresentaremos 16 cenas selecionadas da obra fílmica já referida e 23 imagens retiradas, também, da mesma obra. Cenas de momentos melancólicos, que remetem à morte e ao suicídio, assim como foram feitos com os poemas, para serem analisados e comparados.



Figura 6 - Festa

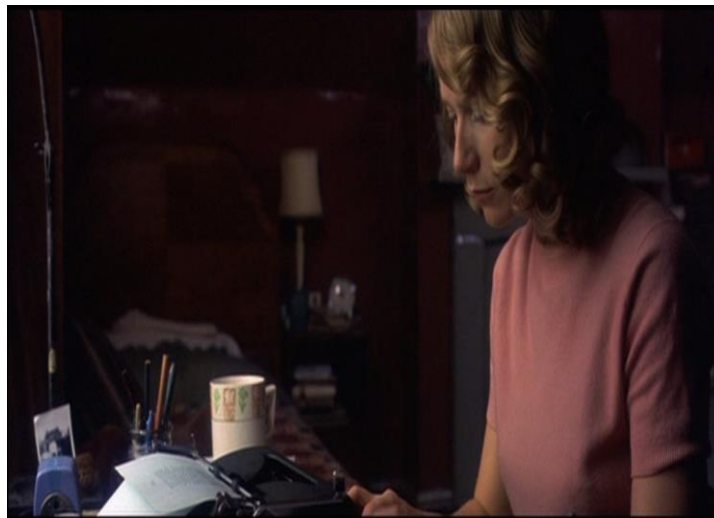


Figura 7 - Datilografando

Cena 1 - Logo após a saída da festa em que Sylvia Plath foi para conhecer quem havia feito uma crítica superficial ao seu poema, ela conheceu Ted Hughes, a mesma fora para seu quarto e começou a datilografar.

Colega de quarto: "predador das trevas, um dia ele causará minha morte". Sua colega de quarto entra e lê o que Sylvia datilografa e diz: "um dia ele causará minha morte"? Um pouco mórbido não acha?

Sylvia: Ele é o meu predador das trevas.

Colega de quarto: Não fique muito esperançosa.

Sylvia: Porquê? O que soube?

Colega de quarto: Ele e sua turma só se preocupam com poesia. Todo o resto é só distração, incluindo namoradas e americanas de bicicleta vermelha.

A colega sai e deixa Sylvia no quarto e ela fica a repetir o nome de Ted por alguns minutos.
Sylvia: Ted Hughes, Edward Hughes, Sra. Hughes...

Essa cena é realizada no quarto de Sylvia. É de manhã, aparentemente bem cedo, ela está na sua máquina de datilografia próxima à janela, seu quarto é um ambiente escuro, ela veste uma blusa rosa chá e uma saia da mesma cor. Ela, ao ser interrogada pela amiga, diz que Ted é o seu predador das trevas, antes mesmo de saber se o encontro que tiveram teria alguma continuidade, principalmente ao ficar imaginando como seria o seu nome ao lado do sobrenome de Ted Hughes jogando uma bolinha para o teto. A câmera se fixa na máquina de datilografia e em seus dedos digitando e criando o poema “Pursuit”, fazendo com que o espectador sinta a intensidade do momento de criação. Apesar de a imagem entrar na consciência e criar uma percepção, por meio da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória do telespectador como parte do todo. Isto ocorre através da imagem sonora, uma sequência rítmica e melódica de sons, ou plástica e visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos.



Figura 8 - Conversa

CENAS 2 - Depois da primeira vez em que eles têm relação sexual, Ted a questiona sobre uma cicatriz e Sylvia explica sobre a sua tentativa de suicídio.

Ted: Como fez essa cicatriz?

Sylvia (respira profundamente): Tentei me matar três anos atrás. (Por alguns segundos fica olhando para Ted e ele permanece em

silencio). Arrombei a caixa de remédios em que minha mãe guardava as pílulas para dormir, desci até o porão e fiquei num alçapão debaixo da casa. Tomei as pílulas e dormi, (mexendo nos cabelos e olhando para o teto). Já fez alguma coisa que você quisesse apagar?

Ted: Não. E?

Sylvia: Eu tomei um monte de comprimidos e então vomitei. Três dias depois minha mãe e meu irmão me acharam e me pegaram.

Ted: E a cicatriz?

Sylvia: Feri o rosto no concreto quando me puxaram, (risos)

Ted: Uma lembrança da morte.

Sylvia: Sim porque eu estava morta, só que me levantei de novo, como Lazarus, Lady Lazarus, sou eu.

Sylvia, ao conversar com Ted, parecia estar muito calma, ela não se sentia amedrontada ao falar sobre morte, ou melhor, sobre sua tentativa de suicídio. Os dois estavam deitados na cama, Ted deitado virado para ela e ela de barriga para cima mexendo no cabelo, como se fizesse rolinhos com o dedo. Era no quarto de Ted, um ambiente pouco iluminado pela janela. Enquanto Sylvia falava, a posição da câmera focalizava os movimentos e expressões de seu rosto, e mesmo quando Ted falava, apareciam, somente, sua boca e nariz ao lado do rosto de Sylvia.

O sentido da morte na poesia de Sylvia resplandecia o seu desejo de morte em vida, que é nada menos que o desejo de transcendência, de renovação. Para Plath, a morte é o fim de um estágio e o início de um período superior de vivência. “Temas sobre hospícios: Tema de Lázaro. Volta do mundo dos mortos. Destruição de termômetros. Enfermaria para os furiosos. Lázaro meu amor” (PLATH, 1959, p. 575). No processo de lembranças existem dois estágios fundamentais, o primeiro é a reunião da imagem, enquanto o segundo consiste no resultado desta reunião e seu significado na memória. É importante que a memória preste a menor atenção possível ao primeiro estágio e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio da reunião o mais rápido possível. Esta é a prática na vida, em contraste com a arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase.



Figura 9 - Na cozinha com a mãe

CENA 3 – Assim que chegaram aos Estados Unidos da América foram para a casa da mãe de Sylvia, sendo recebidos com uma festa. Na cozinha, Sylvia ajuda sua mãe e a questiona sobre Ted.

Sylvia: O que você acha?

Mãe da Sylvia: Que está muito líquida ainda.

Sylvia: Eu me refiro ao Ted.

Mãe da Sylvia: Ele é muito...

Sylvia: O que?

Mãe da Sylvia: ...diferente.

Sylvia (desapontada): Por que não fica satisfeita por mim?

Mãe da Sylvia: Como ele vai sustentar você?

Sylvia: Não quero ser sustentada. Ele será um grande poeta, ganhou um prêmio de poesia que o juiz foi WH Auden.

Mãe da Sylvia: Sêrio?

Sylvia: Eu tenho dinheiro guardado.

Mãe da Sylvia: E quando acabar?

Sylvia: Mãe, eu arrumei um emprego de professora, posso vender histórias para essas revistas bobas, não faz mal.

Mãe da Sylvia: Sabe que só quero o seu melhor.

Sylvia: Ele é o melhor para mim.

Mãe da Sylvia: Então, o que eu diga.

Sylvia: Que gosta dele.

Mãe da Sylvia: Você o ama?

Sylvia: sim, o amo.

Mãe da Sylvia: Então eu gosto dele.

A maioria das pesquisas realizadas sobre Plath apresenta a dificuldade da relação que ela tinha com a morte do pai, ou seja, por seu pai ter falecido, aparentemente seu mundo acabou e seu problema com homens havia iniciado. Entretanto, nas leituras de seu diário, é apresentado o seu difícil relacionamento

com sua mãe, já mencionado no primeiro capítulo. Nesta cena, Sylvia é filmada sendo muito bem recebida pela mãe, que demonstra preocupar-se com o estado de saúde da filha, bem como com sua vida conjugal, seguindo o comportamento geral das mães.

A cena acontece na cozinha da casa da mãe de Sylvia, num ambiente bem claro, bem arejado. A casa é toda branca, com muitas flores e um fundo musical alegre. Sylvia veste um vestido verde, usa colar de pérolas, mas seu olhar era de preocupação com a não aceitação de sua mãe em relação ao Ted.

“Porque insisto na ilusão de que posso conquistar seu amor (sua aprovação) até uma época tão tardia? Nada do que eu faça irá modifica-la. Sofro agora por me dar conta dessa impossibilidade?” (PLATH, 1959, p. 521). Dialogando com a psicanálise, é possível estabelecer analogias com a síndrome de Édipo, cujo filho - neste caso, a menina – ama o pai e idealiza ser como a mãe para conquistá-lo e tomar o lugar dela. No filme analisado, entretanto, a morte e a perda do pai interrompe este processo e a culpa é projetada na mãe.

Porque 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 passe ‘vergonha’, sinta-se acusada (PLATH, 1958, p. 519).



Figura 10 - Sylvia não consegue escrever

CENA 4 – Enquanto Ted sai para pescar e dar um passeio, Sylvia tenta se concentrar para escrever, diante de uma paisagem belíssima, seu local de produção. Onde datilografava, Sylvia ficava de frente para o mar, havia muitas flores e vários pássaros, um ambiente tranquilo e cheio de paz, tudo o que, normalmente, um escritor desejaria. Mas, para Sylvia, este cenário não trazia inspiração e, por isso, a angústia de não conseguir escrever, deixava-a atemorizada. “Escrevi quatro ou cinco bons poemas nos últimos dez dias, após dez dias de histérica esterilidade, sem produzir nada” (PLATH,1958, p. 476).



Figura 11 - Eles conversando



Figura 12 - No barco

CENA 4 - Ted chega em casa depois de um passeio de bicicleta e vê na cozinha vários bolos, vai até a varanda em que Sylvia está lendo.

Sylvia: Como foi o passeio?

Ted: Tenho um bom poema em mente e você?

Sylvia: Estou sem inspiração.

Ted: É por que não tem nada para dizer.

Sylvia: Não sou uma escritora de verdade.

Ted: Nunca será.

Sylvia: Não sou boa.

Ted: Você faz ótimos bolos (risos).

Eles saem para um passeio de barco.

Ted: Sabe qual é o seu problema?

Sylvia: Ter um marido que pensa que pode me ensinar a escrever poesia?

Ted: Não há segredos, você tem que escolher um tema e se concentrar nele. Tem que escrever, é o que os poetas fazem.

Sylvia: Bem, é fácil pra você falar. Você anda de bicicleta e chega com um épico hexâmetro, eu me sento para escrever e faço bolos. Sabe qual é o meu problema? Eu não tenho tema.

Ted: O romance "Falcon Yard" é a respeito de que?

Sylvia: É sobre uma garota que conhece um rapaz...

Ted: Não, na realidade é sobre o que?

Sylvia: Você e eu.

Ted: Na realidade?

Sylvia: sobre mim.

Ted: Uma garota que passa o verão na praia.

Sylvia: Não, sabe, na realidade não sou eu.

Ted: Sim, você me disse que era sobre você, o que estou tentando dizer é que você já tem seu tema, é você. E você continua a dar voltas ao redor da questão...

Sylvia: Está bem, está bem!

Ted: Merda, oh, meu Deus!

Sylvia: O que foi?

Ted: A maré está nos arrastando e não vamos conseguir voltar. Tem gente que se afoga assim.

Sylvia: Uma vez eu tentei me afogar. Nadei até onde eu poderia, mas o mar me levou de volta como uma rolha. Acho que ele não me queria. Sabe o que é engraçado? Até meus nove anos eu vivia feliz, eu estava sempre bem e então meu pai morreu. "As cinco boas toesas jaz meu pai, seus olhos em coral se transformaram. Essas pérolas eram seus olhos".

Na obra fílmica, essa casa fora uma das melhores que Ted e Sylvia moraram, tanto nos EUA, como na Inglaterra. Ela ficava de frente para o mar, era bem arejada e clara, enquanto que as outras casas tinham ambientes muito escuros. A casa de frente para praia, aparentemente tinha tudo para inspirá-los para a produção de

poesias. Entretanto, Sylvia não conseguia escrever e Ted é apresentado como um marido que se preocupa com essa falta de inspiração e que tenta ajudá-la de diversas formas. No passeio do casal no barco, o mar aparece tranquilo, até as ondas ficarem agitadas. A água é bem azul, Sylvia também usa o vestido azul. Eles foram resgatados por um barco maior.

A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir a crença na existência objetiva do que aparece na tela. Toda imagem é mais ou menos simbólica, tal homem na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma inequívoca precisão pelo choque das imagens entre si, ou seja, uma montagem ideológica.

Alexandre Arnoux (*apud* MARTIN, 2003, p. 16) considera que “o cinema é uma linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, suas elipses, suas convenções, sua gramática”. Ele opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos.



Figura 13 - Sylvia chora no carro

CENA 5 – Após uma briga com Ted em que ele confessa a ter traído, Sylvia vai para fora de casa e se protege da chuva no carro, lá ela chora, pensa e volta para casa.

Sylvia: Nunca me deixe!

Ted a abraça e beija.

Ted: Não vou deixar.

A cena acontece em outra casa, na cidade, em um dia chuvoso e em um ambiente menos iluminado. Sylvia sai de casa e sem saber o que fazer ou aonde ir, vai para o carro. Ela chora por um longo tempo e um fundo musical triste aparece. Ela volta para casa toda molhada e pede a Ted para não deixá-la. Sylvia engravida de Frieda e eles voltam para Londres.

Eu o identificava como sendo meu pai, em determinados momentos, e esses momentos assumiam imensa importância, por exemplo, a briga no final do ano letivo, quando vi que ele não estava presente, e sim com outra mulher, sofri um ataque de fúria terrível. Ele sabia quanto o amava e quanto ficaria magoada, mesmo assim não apareceu. Isso não é equivalente ao que meu pai fez comigo? Sinto que deve ser (PLATH, 1959, p. 518).

Portanto, voltamos à afirmação de Schopenhauer (2001), de que viver é o mesmo que sofrer. De acordo com as teorias do autor, na vida não é possível ser dotado de repleta satisfação. Quando uma aflição é extinta, logo outra vem para substituí-la. Nesse sentido, “o sofrimento e as mágoas chegam facilmente a um grau em que a morte se nos torna desejável e nos atrai sem resistência” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 328).



Figura 14 - Sylvia a espera de Ted

CENA 6 – Sylvia está mais uma vez desconfiada da infidelidade de Ted. Novamente morando na Inglaterra e com a pequena Frieda, Ted sai para almoçar com uma repórter da BBC e volta 12 horas depois para casa. Sylvia, nesse tempo, entrou em contato com a BBC e não teve sucesso. Então, ela tem um surto e começa a rasgar os poemas de Ted e a bagunçar toda a escrivaninha dele.

Ted: O que está havendo?

Sylvia: Onde você esteve? Estou aqui sentada por 12 horas, onde você esteve?

Ted: Estava numa reunião.

Sylvia: O almoço foi há 12 horas.

Ted: A reunião prosseguiu até o jantar.

Sylvia: Eu liguei a BBC e ela não estava lá.

Ted: Nós nos encontramos depois.

Sylvia: Inventar histórias não é o seu forte.

Ted: Ela é uma mulher de meia-idade.

Sylvia: Mentira!

Mais uma vez, Sylvia fica sentada enquanto Ted sai. Voltando para casa algum tempo depois, entra no quarto.

Ted: Eu amo você.

Sylvia: Ama?

Sylvia está com Frieda, bebezinha, em seu colo, preparando a sua mamadeira, quando Ted avisa que vai almoçar com Moira, uma jornalista da BBC. Eles estão em Londres e Sylvia continua a cuidar da parte burocrática da vida de Ted, como datilografar seus poemas, enviá-los a revistas para serem publicados e cuidar de Frieda. Nessa cena, Frieda chora muito. Sylvia tenta escrever e o bebê continua a chorar. Depois que a criança se acalma, Sylvia pensa em ligar para a BBC e perguntar por Moira, mas não o faz. Ela espera por Ted no corredor da casa, e quando, finalmente, ele chega, o casal discute. Sylvia fala a Ted que ele não sabe inventar histórias, e ele a empurra contra a parede, segura o seu rosto como se fosse agredi-la, mas bate na parede e sai. Ted volta depois de algum tempo, dizendo que amava Sylvia.



Figura 15 - Sylvia, Ted, Assia e David no jantar

CENA 7 – Sylvia percebia a intenção de Ted somente pelo seu olhar. A partir da visita de Assia e David ao sítio, em Devon, Plath se decepcionava cada vez mais: Ted ajuda Assia a passar na poça de lama e servia seu prato novamente no jantar, enquanto se negou fazer o mesmo para Sylvia.

Ted: O que está havendo?

Sylvia: Eu vejo!

Ted: O que você vê?

Sylvia: Por que você insiste em me humilhar?

Ted: Sylvia, ninguém está humilhando você, para que me dar ao trabalho? Você faz isso muito bem sozinha.

De volta à mesa do jantar Sylvia trás a sobremesa e David inicia um diálogo para tentar desfazer aquele clima estranho no ambiente.

David: Você consegue escrever com o bebê?

Sylvia: Eu? Não, mas Ted sim, ele é o verdadeiro poeta da casa.

Sylvia e Ted vão buscar David e Assia. Era um dia nublado, no qual, apenas, alguns raios de sol aparecem ao fundo. Assia acha tudo aquilo muito inspirador. Sylvia abre o portão e passa pela poça de lama, cujo barulho se sobressai ao fundo musical. Ted vem logo em seguida e oferece a mão para Assia passar pela poça, a câmera se volta para a mão dos dois e à reação do olhar de Sylvia ao ver aquela cena. Durante o jantar, a câmera se volta, sempre, para o olhar observador de Sylvia para Ted, focando as atitudes dele com Assia.

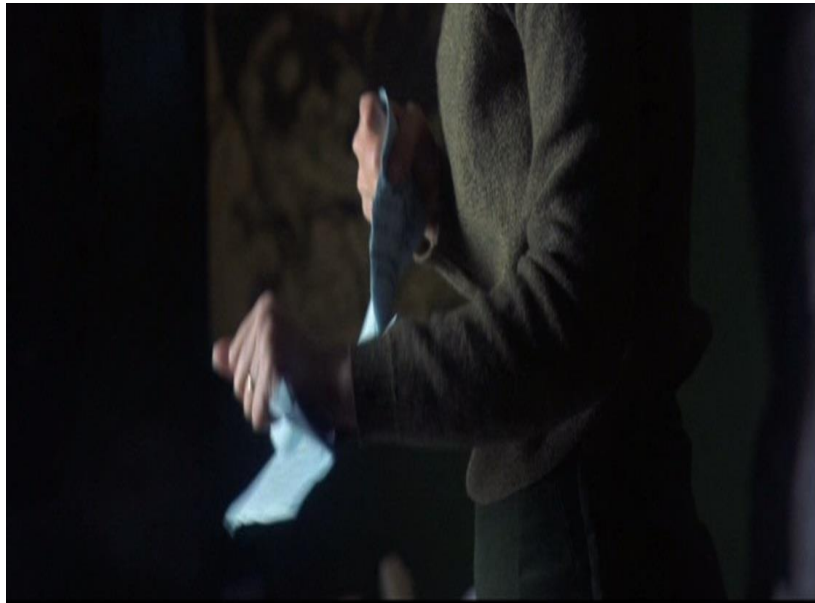


Figura 16 - Sylvia rasgando os textos



Figura 17 - Sylvia colocando fogo

CENA 8 – Ted vai para Londres e Sylvia, percebendo que era só uma desculpa para poder traí-la novamente, aproveita para fazer uma busca na escrivaninha do marido: ela revira tudo, rasga os poemas escritos por Ted e as fotos que lá estavam. Sylvia coloca fogo em todos os trabalhos de Ted – livros de pesquisa e poemas – enquanto ele estava se encontrando com Assia em um

apartamento. Quando Ted retorna para casa, ele encontra suas coisas remexidas e o papel com o número do telefone de Assia em cima da escrivaninha. Então, ele começa a chamar por Sylvia.

Ted: Sylvia! Sylvia!

Sylvia: A verdade vem até mim, à verdade me ama.

O telefone toca e Sylvia atende e ninguém responde.

Sylvia: Eu sei quem é você!

Ted tenta tirar o telefone dela e ela arranca-o da tomada e diz a Ted:

Sylvia: Vai embora!

Sylvia fala com Ted antes de ir para Londres, que ele não precisava ir para lá, mas ele insistiu. Quando entra em casa, ela vai em direção ao seu escritório e começa a olhar tudo o que havia sobre a mesa – seus escritos e textos – e começa a rasgá-los. Ela abre as gavetas, retira algumas fotos e rasga-as também. Sob um fundo musical melancólico, a câmera se volta para o rosto de Sylvia e o rasgar das folhas. Na melancolia, o eu se revolta contra a perda, fora que acontecera com Sylvia nessa cena, ao em vez de engatar um trabalho de luto através do qual possa a ela se conformar, identificar-se maciçamente ao objeto perdido, a ponto de se deixar perder junto com ele. Tal rebelião é o cerne da melancolia e pode se instalar como uma “ferida aberta” que suga a libido e dolorosamente empobrece o eu. O não saber lidar com a perda de Ted fez com que Sylvia tomasse algumas decisões conflituosas.



Figura 18 - Sylvia olhando para o mar

CENA 9 – Depois que Ted vai embora, Sylvia pega seus dois filhos, Frieda e Nicholas, coloca-os dentro do carro e sai em direção a uma praia que havia perto do sítio que ela morava. No trajeto, a câmera se volta para as árvores secas e sem folhas. Sylvia deixa os filhos dentro do carro e vai até uma pedra próxima da entrada da praia. Lá, ela observa por alguns minutos as ondas agitadas baterem nas pedras, olha para o carro e vê seus filhos e, novamente, olha para o mar. Neste momento, percebe-se a dúvida no olhar de Sylvia, a angústia. E o som das ondas se mistura à música melancólica de fundo. Sylvia volta para casa e, como não consegue dormir, ela escreve o poema "Daddy".

Sylvia inicia novamente o processo de transformar a dor, a raiva e todos os outros sentimentos que atormentavam em belo, em arte. A imagem reproduz o real para afetar nosso sentimento e adquirir uma significação ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como definido por Eisentein (*apud* MARTIN, 2003), para quem a imagem nos conduz ao sentimento, e deste à ideia.



Figura 19 - Sylvia lendo para Alvarez

CENA 10 – Sylvia vai até Alvarez para ler a ele o poema "Daddy". Alvarez fica estupefato diante do que ouve, elogiando o poema pela sua intensidade e construções metafóricas. Sylvia diz que voltará a morar em Londres e lhe trará mais poemas.

Alvarez: Sylvia, eu sei que deve ter sido difícil para você!

Sylvia: Não, eu nunca fui tão feliz e nunca escrevi tanto, parece que agora que ele se foi... estou livre. Finalmente posso escrever. Eu acordo entre 3:00 e 4:00h porque é a pior hora e escrevo até o amanhecer. Realmente sinto que Deus esta falando através de mim.

A cena em questão estabelece um diálogo com a afirmação de Schopenhauer (2001, p. 339) – “a vida não admite nenhuma felicidade verdadeira” – já empregada no capítulo anterior. Ou seja, a vida é sinônimo de sofrimento e de miséria. Para o teórico, somos sujeitos que sofrem por desejar e, mesmo depois de conquistado aquilo que almejamos, o sofrimento não cessa. “Todo desejo nasce de uma falta, de um estado que não nos satisfaz, portanto é sofrimento, enquanto não é satisfeito. Ora, nenhuma satisfação dura, ela é, apenas, o ponto de partida para um novo desejo.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 325).

Sylvia estava feliz com Ted, por seu amor e por suas realizações. Entretanto, a infidelidade do marido e a falta de produção faziam-na querer intensamente escrever novamente.



Figura 20 - Cena em que ela tenta seduzir Alvarez

CENA 11 – Sylvia leva mais alguns poemas para Alvares e conversa com ele sobre algumas mudanças que pretende fazer em sua vida, como ter um amante. Ele percebe a fragilidade da mulher que estava em sua frente e lhe conta sobre o que os dois têm em comum.

Alvarez: Nós temos em comum uma... eu... eu tentei... eu tentei.

Sylvia: Como?

Alvarez: Como você, pílulas para dormir, tomei demais, todo mundo toma, não é?

Sylvia: Às vezes sinto que eu não sou ... sólida, sou oca, não há nada atrás dos meus olhos, sou um negativo de uma pessoa. É como se eu nunca... eu nunca pensasse em nada, eu nunca escrevesse e nunca sentisse nada. Só o que quero é a escuridão, a escuridão e o silêncio.

Alvarez: Ouça, uma coisa que eu sei sobre a morte é que ela não é um reencontro ou uma volta ao lar, não há... sua vida não passa subitamente diante de você, fazendo com que a parte que falta em você vá para seu lugar, não há porcaria nenhuma, não há nada.

Sylvia: E o que faz quando a vida fica extremamente ruim e continua piorando?

Alvarez: Segue-se em frente, ouça, você é tão bonita, uma mente maravilhosa e você é uma grande... uma grande poeta. Você e o Ted se entendem de uma forma que para outras pessoas não passa de um sonho, portanto, não joguem isso tudo fora só por causa de...

Sylvia: Não quero ouvir o nome dela.

Alvarez: Eu só ia dizer, só por causa de um caso.

Em relação ao diálogo entre Sylvia e Alvarez, é válida a discussão de Schopenhauer (2001) sobre o tempo presente. Para ele, este é o único tempo com o qual deveríamos nos preocupar, pois o passado precedeu a vida e o futuro seria depois da morte. O que deveríamos ter consciência é de que, apenas, no presente, a vontade pode se mostrar. No entanto, para Schopenhauer (2001), a morte não torna ninguém livre. O indivíduo deixa de existir, mas a vontade de viver continua num presente inalterável.



Figura 21 - Sylvia pedindo ajuda ao vizinho

CENA 12 – Sylvia pede ajuda ao vizinho, um senhor de aproximadamente 60 anos, que mora no andar abaixo do apartamento de Sylvia.

Vizinho: Você está bem? Entre. Sente-se aqui.

Sylvia (chorando muito): Eu vou morrer, vou morrer logo. Quem vai cuidar dos meus filhinhos?

Vizinho: Não entendo o que quer dizer? Está doente? Ficou doente?

Sylvia: Não, eu não estou doente.

Vizinho: Acho melhor eu chamar um médico.

Sylvia: Não, não chame um médico, não sabe o que eles fazem? Eles amarram você e aí vem aquele monte de centelhas.

Vizinho: Certo, desculpe!

Sylvia: Eu é que peço desculpas, estou tão nervosa que... estou tão nervosa que... oh meu Deus! É tudo culpa minha, é tudo culpa minha, eu só pensava no que aconteceria se alguém o tirasse de mim, sabe, se você teme demais uma coisa, pode fazer com que aconteça. Aquela mulher... eu a fiz aparecer, eu a inventei. O senhor entende?

Vizinho: Não, sinto muito, eu não entendo.

Sylvia: É que estou tão cansada, estou tão cansada, seu eu pudesse dormir um pouco, eu estou tão exausta.

Vizinho: Podemos arrumar alguém para cuidar das crianças.

Sylvia: Oh meu Deus, eu as deixei lá em cima sozinhas.

Vizinho: Eu vou lá ver se elas estão bem, quer que eu faça isso?

Sylvia: É um homem muito gentil, lembra-me um pouco meu pai.

É pertinente trazer novamente o trecho do diário citado no capítulo dois para compara a esta cena.

Não dá para me enganar e escapar à constatação brutal de que não importa quanto você se mostre entusiasmada, não importa a certeza de que caráter é destino, nada é real, passado ou futuro, quando a gente fica sozinha no quarto com o relógio tiquetaqueando alto no falso brilho ilusório da luz elétrica. E você não tem passado ou futuro, que no final das contas são os elementos que formam o presente todo, então é bem capaz de descartar a casca vazia do presente e cometer suicídio (PLATH, 1950, p. 44).

Nos estudos minuciosos realizados por Burton (*apud* CARVALHO DA SILVA, 2008) sobre a melancolia, destaca-se a força de uma dor atemporal e infinita, que se prolonga e se atualiza, eliminando todo e possível sentimento de prazer em relação ao mundo exterior. Os melancólicos não podem ter prazer, não podem evitar a tristeza: "... mesmo se correm ou se descansam, acompanhados ou sozinhos, esse sofrimento continua: irresolução, inconstância, vaidade, medo, tortura, preocupação, ciúmes, suspeitas, etc. persistem e não podem ser aliviados" (BURTON *apud* CARVALHO DA SILVA, 2008, p.290).

Conforme aponta a cena em questão, a relação da arte com a dor pode parecer estranha num primeiro momento, afirma Seligmann-Silva (2005). "A arte, segundo a concepção clássica, é o campo da fruição do belo e segundo outra tradição clássica ainda, a arte seria um meio de ensinar o bem" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 45). Ou seja, a tensão da subjetividade e o objetivo se refletem, por um lado as obras de Plath, poesias, romances, os diários e por outro lado a tentativa de um trabalho muito discreto de Christine Jeffs com a produção do filme.



Figura 22 - Sylvia no orelhão

CENA 13 – Sylvia vai até o orelhão próximo da sua casa e liga para Kate avisando que precisava conversar. Ela, entretanto, não podia atender o telefonema de Sylvia, que liga pedindo ajuda ao Dr. Hawkins.

Sylvia: Olá Dr. Hawkins, é Sylvia. Preciso de ajuda. Eu não estou conseguindo lidar com isso.

A obra fílmica apresentou com muito cuidado e delicadeza as cenas que Sylvia pediu por ajuda, pois não estava mais suportando estar longe de Ted. A arte não nos poupa as impressões mais dolorosas e, no entanto, ela pode ser vivida como um deleite superior. Tal gozo talvez seja o sinal incontestado de que houve transmissão de algo tão doloroso quanto verdadeiro.



Figura 23 - Preparo do lanche dos filhos



Figura 24 - Sylvia inalando gás

CENA 14 - Depois da tentativa frustrada de reatar seu casamento com Ted, Sylvia vai até a casa do vizinho e pede selos, pois ela precisava enviar cartas para os EUA ainda naquela noite. Sylvia volta para casa e prepara um lanche para seus filhos comerem no outro dia, deixando-o ao lado da cama de Frieda. Sylvia arruma o cobertor da menina e de Nicholas, abre a janela do quarto e diz que os ama. Em seguida, ela fecha a porta do quarto das crianças – vedando todos os espaços –, vai para a cozinha e faz o mesmo na porta: veda-a para que o gás que ela respiraria, à espera da morte, não chegasse aos outros cômodos da casa.

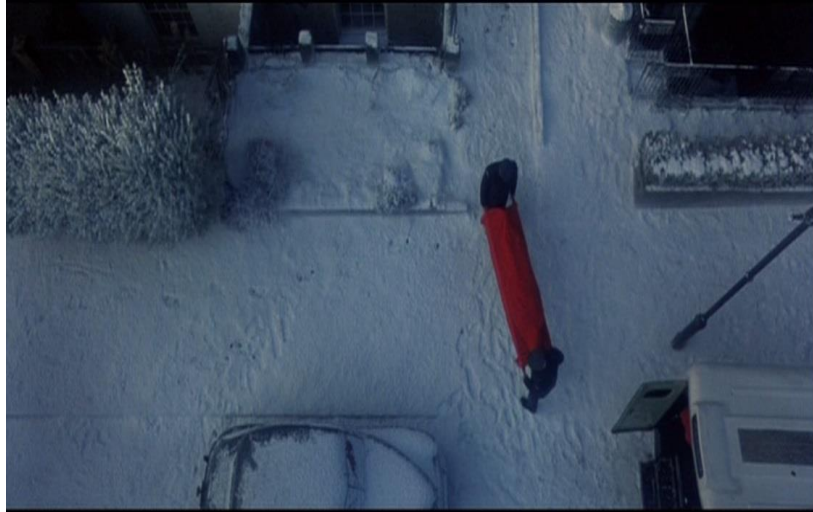


Figura 25 - O corpo de Sylvia Plath

CENA 15 - O corpo de Sylvia é encontrado na cozinha, de onde é retirado em uma maca e coberto com uma manta vermelha. Tudo está coberto de neve, as árvores, o carro, o telhado da casa e os homens que a carregam estão vestindo roupas pretas. A cor vermelha, assim como o azul, são cores que Sylvia gostava de utilizar nos seus poemas. “The tulips are too red in the first place, they heart me”, trecho do poema “Tulips”. “Over the seven hills, the red furrow, the blue mountain?”, trecho do poema “The detective”.

A cor vermelha, universalmente considerada como símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e sangue possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. A ambivalência do vermelho sangue é que ele é a condição da vida e espalhado significa a morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 944-945). Portanto, conclui-se que a manta vermelha que cobre o corpo de Sylvia Plath representa o seu sangue e, assim, sua morte.

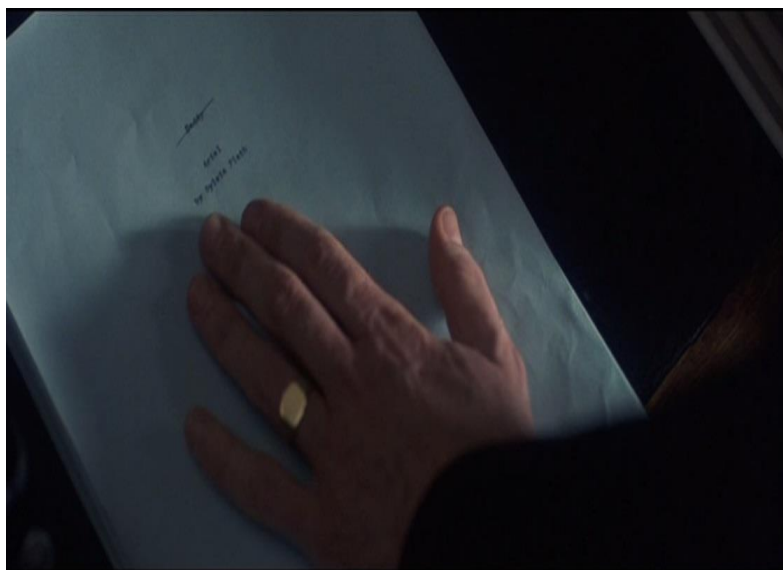


Figura 26 - O encontro da obra "Ariel"

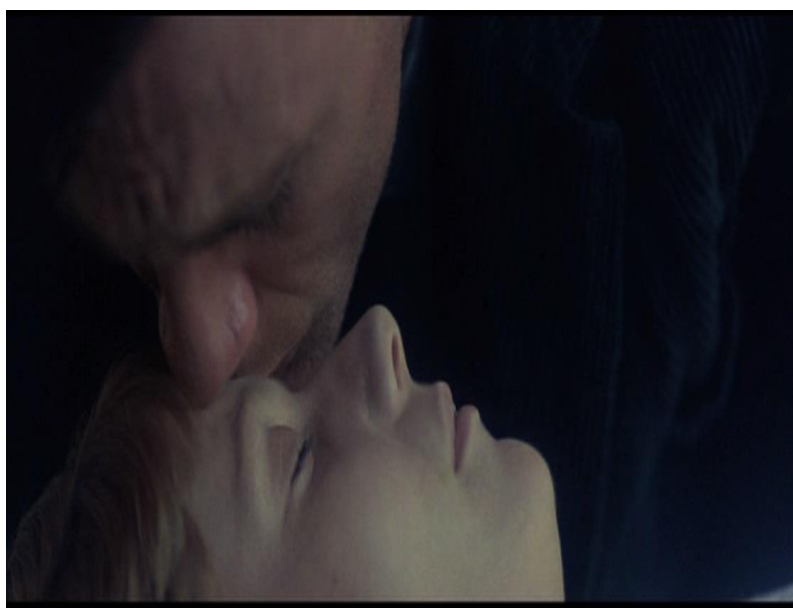


Figura 27 - Ted se despede de Sylvia

CENA 16 - Ted vai até o quarto de Sylvia e encontra na escrivaninha da mulher, ao lado da máquina de escrever, todos os poemas que ela escrevera, numa sequência organizada, intitulada *Ariel*, pronta para a publicação. Quando Ted vai tocar nos manuscritos o cenário se modifica, e a imagem que aparece é a dele beijando a testa da esposa morta.

Na apresentação da obra *Ariel*, realizada por Rodrigo Lopes (*apud* PLATH, 2007), revela-se que a obra, publicada em 1965, dois anos após a morte de Sylvia Plath, era sensivelmente diferente do volume originalmente deixado por ela. Ted

Hughes eliminou do arranjo original treze poemas, os quais ele considerou "pessoalmente agressivos", e incluiu outros treze poemas, a maioria escrita em 1963, semanas antes do suicídio de Plath. Com isso, criou-se outra narrativa. As escolhas dos poemas tendem a enfatizar que o suicídio de Plath era inevitável, provocado mais pela tendência suicida do que pela dor da traição, da separação, da mudança para Londres e da necessidade de um novo começo.

A crítica Marjorie Perloff (*apud* PLATH, 2007) diz que, em qualquer coleção de poemas, a sequência é importante, mas, certamente, *Ariel* nos apresenta um caso complicado. Por décadas acreditávamos que o que estávamos lendo fosse, como Charles Newman coloca, "expressão e extinção são inseparáveis", que culmina na quase resignação pacífica de "Anos ou Limite". Os poemas de *Ariel* culminam num senso de finalidade, toda paixão gasta. Já *Ariel I* estabelece perímetros bem diferentes. O arranjo de Plath enfatiza não a morte, mas a luta e a vingança, o ultraje que se segue ao reconhecimento de que o bem-amado, também, é o traidor (*apud* PLATH, 2007). No prefácio da obra *Ariel* publicada em 2007 Frieda Hughes diz "que essa versão é Sylvia naquele momento", no momento em que ela escreveu e que cada versão tem seu próprio significado, pois Ted na publicação de *Ariel* em 1968 sofreu algumas modificações, embora as duas histórias, ou seja as duas versões da obra sejam uma só.

De acordo com Gagnebin (2006, p. 118) "ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetisas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto". Pode-se ou deve-se continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos por meio da memória e das lembranças deixada por Sylvia Plath. Precisamos continuar o compromisso com a memória sem recair na mesmice de idolatrar o passado, tendo a arte como auxílio para ligar as ciências humanas e sociais com o tempo, tendo como desafio a lei da contradição. Estando ligados sempre com a memória e o esquecimento.

Devemos instigar a (re)investigação das relações da arte como fora proposto nesta pesquisa com a melancolia, mediadas pela imagem da história, mesmo sabendo que não há documento, registro, tanto na obra fílmica como na literária, da cultura que não seja também um documento de barbárie ecoa dramaticamente.

“Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os
anjos proféticos”

Sylvia Plath.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida, afirma uma famosa passagem da Arte poética de Horácio, redigida em torno de 13 a. C” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 31). “Ser útil. Também as imagens da vida: como Woolf extraia. [...] Serei mais forte: escreverei até meu profundo eu comece a se manifestar, depois terei filhos, e minha voz terá mais profundidade ainda” (PLATH, 2004, p. 331).

A presente pesquisa analisou os oito poemas presentes na obra *Ariel* (1965) – “Lady Lazarus”, “Daddy”, “The moon and the yew tree”, “Death & Co”, “Ariel”, “Tulips”, “The detective” e “Purdah” – , cinco poemas extraídos de outras obras – “Pursuit” (1955), “The tree of life” (1963), “Mirror” (1971), “Edge”(1981) e “Words”(1981) – e a obra fílmica intitulada *Sylvia, paixão além das palavras*, de Christine Jeffs relacionando-as com as pinturas *Vita e Morte*, *Allegoria de la vita unama*, *La morte del peccatore* e *Melancolia I*. Ao se analisar a produção poética de Sylvia Plath, pautou-se, sobretudo, na intertextualidade existente entre as obras literárias, fílmicas e a pintura, cujo recorte centrou-se nos temas da imagem da melancolia, do suicídio e da morte.

Este estudo partiu do conceito de poesia enquanto local de cultura para a poeta Sylvia Plath. Ou seja, a poesia, como as artes de modo em geral, “é um dos raros locais onde a liberdade pode se manifestar do modo mais radical. É claro que cada autor, cada época, cada lugar gera uma nova retórica que empresta formas diferentes a essa liberdade” (SELIGMANN-SILVA, 2005, P. 226). A poesia torna-se reflexão, autorreflexão, um tipo de espelhamento. Sylvia encontrava na poesia o refúgio para os seus momentos de melancolia, de sofrimento e de dor, que eram transformados em arte, “o poema lírico é a metáfora de um sentimento” (ROSENFELD, 2006, p. 188). E também o conflito entre as exigências da poesia, do senso comum, da melancolia, da exaltação da morte, do fim como um novo início.

Esta pesquisa partiu, também, das interseções do mundo da memória – aspecto explorado de forma magnífica pela linguagem dos poemas e das imagens e pela sonoridade da obra fílmica – as quais revelam ao homem seu caráter existencial de forma metafórica. Pois, as imagens transformam a ausência em presença constante através da voz da consciência, que não consente com o esquecimento. A memória fora trabalhada como memória congelada nas pinturas,

nas imagens fílmicas e nos rastros das escritas, ou seja, os poemas de Plath. Conforme Winter (2006, p.72) as histórias de crueldades e opressão, uma vez recontadas, constituem atos de desafios, “através do narrador, as vozes dos mortos e dos mutilados podem ainda ser ouvidas”. O ato de atentar para tais vozes é o que faz o testemunho, a pessoa que sofreu sabe o mistério, o mistério do mal e o milagre da sobrevivência, ou não no caso da autora aqui estudada, e nós que estudamos podemos através dela penetrá-lo e compartilhar do milagre.

De acordo com Rosenfield (2006), Broch aposta e acredita na literatura como portadora de uma memória no sentido antigo da palavra, ele vê a literatura como veículo de uma identidade política e social.

O mito abraça a totalidade da essência humana. Para refleti-la e para afirmar sua verdade ele deve reivindicar uma imagem do mundo que [...] contenha uma ordem tão totalmente compreensiva que ele represente a criação cosmogônica e mais ainda, que ele seja ele mesmo criação. Todo mito culmina cosmogonia (BROCH apud ROSENFELD, 2006, p. 186)

Também foram empregados os conceitos de reminiscência, esquecimento e de lembranças, pautados em Gagnebin (2006 e 2005), Selligmann-Silva (2005), lembrando das divindades *Mnemosyne* e *Lete* a importância da escrita e os rastros. Conforme Gagnebin (2006), os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Sobre os rastros da escrita, não mais como um rastro privilegiado, mas no sentido preciso de um signo ou de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações. Os rastros, conforme fora apresentado no capítulo 1, são desprovidos da durabilidade que poderia ligar a escrita, entregue na caducidade e mesmo na clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata e do lixo.

O reconhecimento da importância da memória como uma das características mais salientes da contemporaneidade aparecera em partes pela aceitação tardia mais real de que entre nós, em nossas famílias, existem homens e mulheres oprimidos por recordações traumáticas. Como um rio subterrâneo de lembranças, primeiramente descoberto no período após a Primeira Guerra Mundial, mas sua ênfase fora nos anos 80 e 90 quando o distúrbio pós-traumático se tornou o termo para aqueles que não saíam do passado.

Explanamos, neste estudo, sobre a busca da felicidade sob a perspectiva teórica de Schopenhauer (2001), que afirma que viver é sofrer, pois vivemos na tentativa de realizar o desejo da Vontade, esse sofrer leva-nos a melancolia. Se os temas fundamentais da morte são transferidos em metáforas míticas de processos bióticos fundamentais, é porque colmatam a brecha antropológica entre o indivíduo e a espécie, porque correspondem a recusa da morte e minoram o traumatismo das mortes.

Freud (*apud* BAPTISTA, 2011, s/p) em "Luto e Melancolia", diz que a melancolia, cuja definição varia inclusive na psiquiatria descritiva, assume várias formas clínicas, cujo agrupamento em uma única unidade não parece ter sido estabelecido com certeza. Ele caracteriza a melancolia como uma depressão profundamente dolorosa, na qual haveria uma suspensão do interesse pelo mundo externo, uma perda da capacidade de amar, diminuição do sentimento de autoestima, que se manifesta em autoacusações e auto injúrias, podendo ir até a espera delirante da punição. Ele define: "o aspecto que corresponde à melancolia é o afeto do luto, isto é, o lamento amargo de ter perdido algo". Com relação ao melancólico, ele dirá: "a perda do melancólico é indefinível, ele sabe que perdeu alguma coisa, mas não sabe o quê". Ele chama a atenção para o fato de que "a melancolia é um luto provocado pela perda da libido" e acrescenta que existiria uma dissolução das associações, sendo essa dissolução sempre dolorosa, ressaltando que haveria uma hemorragia interna que se manifesta no âmago das funções psíquicas e das pulsões.

Tendo como suporte teórico o cinema e a literatura, que proporcionam o reavivamento do passado por meio de seus ilimitados recursos, cujo objetivo é incutir, no telespectador e no leitor, uma conduta sensata e prudente sobre o tempo presente de forma a instigar um olhar cauteloso e equilibrado sobre o futuro. A memória leva ao indivíduo as recordações, mas não lhe fornece possibilidade de mudança ou mesmo de retorno no tempo. Assim, um vazio existencial invade o sujeito e o inunda, levando-o ao sentimento da melancolia e da tristeza, e a vida passa a não ter sentido. A solidão e as cicatrizes do passado conduzem o indivíduo ao fim trágico, à morte.

A ficção e a memória em forma de ficção também tem sido vetores importantes na disseminação da noção de memória traumática. Alguns veteranos podem ter se silenciado, mas havia muitos contadores de histórias entre eles e entre

seus contemporâneos, que ainda hoje continuam a nos ensinar muito sobre o que um “trauma” significa. Além da obra fílmica trabalhada nesta pesquisa, temos como exemplo a obra fílmica *Ms. Dalloway* de Virginia Woolf, de 1925.

Os poemas, o cinema e as imagens analisados neste trabalho são as representações da melancolia, do suicídio e da morte, em que se apresentam nas análises da cor branca, do mito da lua, do suicídio e da morte, que por meio da memória dentro dos poemas de Plath, da obra fílmica e das pinturas. O temor consiste em uma perturbação por um mal futuro, a tristeza consiste em uma perturbação que deriva da ideia de um mal presente; ora, aqueles que se encontram no pior de todos os males não têm nenhum temor porque não esperam nada de pior.

Na melancolia, como no sonho, a imaginação torna-se mais forte do que a razão. Mas, assim como usamos palavras como amor e ódio sem saber exatamente seu inteiro significado, ou significado compartilhado, também estamos sujeitos a continuar usando o termo “memória”, a assinatura histórica de nossa própria geração. A linguagem se auto referencia, o suporte é incorporado como o vazio, o não consciente, o outro. Outro tipo de pensamento se articula aqui, ler passa a ser adivinhar o que exige também na imaginação do leitor.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Arthur Bispo** – divagações sobre bordados e fotografias. Porto Alegre, v.8, n° 14, p. 95-108, Porto Alegre: 1997.

ADORNO. Theodor W. **Os pensadores – XLVIII**. São Paulo: Abril, 1975.

ALESSANDRI, Silvia Maria Barile. **Um estudo psicanalítico acerca do suicídio por meio de Sylvia Plath**. São Paulo 2008. Tese. Doutorado em Psicologia clínica – núcleo de psicanálise. Pontífica Universidade Católica. São Paulo, 2008.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALMEIDA, Milton José. **Arte da memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

ALVES, Lourdes Kaminski. **Literatura comparada**: nem o presente, nem o futuro existem sem o paradigma do passado. Sobre Comunicações/Ensaio. Cascavel: Syntagma, 2006.

ALVES, Maria das Dores Valentim; SILVA, Acir Dias. **Vida Toda Linguagem: Memória e Cultura em Pedra do Reino**. *Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema*. Assis/SP, 2009, p. 737-751.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BHABHA, Homi K. **O local de cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renete Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Imago, 1995.

_____. **Sylvia Plath**. Edited and with an introduction by Harold Bloom. Bloom's Major Poets. Examinations – Study Guides. 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização de Calin-Andrei Mihalescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. Vol. 3.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. Tradução de Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. P. 140-162.

CANDIDO, Daniela M. N. da Silva. A ilusão da morte como libertação em *Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath. **Anais do VI Encontro Internacional de Letras a formação do professor de letras: desafios e perspectivas**. Foz do Iguaçu, 2012.

CANTARELA, Roberta. SILVA, Acir Dias da. Fahrenheit 451: o vazio da memória num mundo sem livros. **Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema**. Assis/SP, 2009, p. 772-785.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Em Tese, 1999.

CARVALHO DA SILVA, Paulo José. Um sonho frio e seco: considerações sobre melancolia. **Revista Latino-Americana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 286-297, 2008.

CARVALHO, Taísa. **Literatura e cinema: um olhar sobre a identidade da mulher profissional nas perspectivas de Virginia Woolf e Sylvia Plath**. Revista Travessias, Cascavel-PR, 2010.

_____. Intertextualidade no cinema e a poesia de Sylvia Plath. **Anais do VI Encontro Internacional de Letras a formação do professor de letras: desafios e perspectivas**. Foz do Iguaçu-PR, 2012.

CHEVALIER, Jean *et al.* **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSSON, Rildon. **A contaminação como estratégia comparatista**. Brasília: Ed. UNB, 2001.

CRUZ, Antonio Donizeti da. Lília A. Pereira da Silva: Imaginação Poética e criação artística. In: **Literatura e Poéticas do Imaginário**. Organizado por

Antonio Donizeti da Cruz e Maria de Fátima Gonçalves Lima. Cascavel: EDUNIOESTE, 2012 a.

_____. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2012 b.

_____. Vozes líricas femininas: linguagem, alteridade e mapas da memória. In: _____; FORTES, Rita Felix (org.). **Literatura brasileira: sociedade e mito**. Cascavel-PR: EDUNIOESTE, 2012 c.

DURAND, Gilbert. **A Fé do Sapateiro**. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

_____. **Campos do Imaginário**. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa – Portugal: Instituto Piaget. 1996.

_____. **Mito e Sociedade: A mitanálise e a sociologia das profundezas**. Tradução de Nuno Júdice. A Regra do Jogo. 1983.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. Zoran Music: arte e memória contra a morte. In: Palavra e imagem: memória e escrita. Marcio Seligmann-Silva. Chapecó: Argos, 2006.

FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres. In: _____. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal estar da civilização; Esboço da psicanálise**. Seleção de textos de Jayme Salomão. Tradução de Durval Marcondes et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

HELENA, Lucia. **Um sultão no reino das coisas**. Alea, local, v. 5, n. 1, p. 13-27, jan./jun. de 2003.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **Diário de um sedutor; Tremor e Tremor; O desespero humano**. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marino, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Crítica de Ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEAHY-DIOS, Cyana. **Educação literária como metáfora social**: desvios e rumos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LINZ, Vera. Traços de cor: a crítica de artes plásticas e uma tradição de críticos-poetas. In: Palavra e imagem: memória e escrita. Marcio Seligmann-Silva. Chapecó: Argos, 2006.

LOTTERMANN, Clarice. A escrita como *Phármakon*. **XI Congresso Internacional da ABRALIC** - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MCMAHON, Darrin M. **Felicidade**: uma história. Tradução de Fernanda Ravagnani e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Globo, 2006.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: técnicas e máscaras de tragédia. In: Plath, Sylvia. **Poemas**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MORI, Giovana e SALS, Claudio. **Representazione del Destino**: Immagini della vida e della morte dal XV al XIX secolo. Milano. Ed. Mazzotta, 2001.

MORIN, Edgar. **O Homem e a morte**. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Local: Publicações Europa-América, 1970.

NATH, Silvana. **Lucíola, Ana Karênina e A Dama das Camélias no vale das Lágrimas na literatura e no cinema**. Cascavel, 2010, 185 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel-PR, 2010.

NOVA BÍBLIA VIVA. São Paulo: Mundo Cristão, 2010.

OLIVEIRA, Alda Regina Dorneles. **Amor primitivo, Amor verdadeiro**. Rev. bras. psicanál v.41 n.4 São Paulo dez. 2007.

OROZ, Silvia. **Melodrama**. O cinema de lágrimas da América Latina. 2º ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PAES, Iêdo de Oliveira. De Nelson a Lya: o imaginário da morte. In: **Literatura e Poéticas do Imaginário**. Organizado por Antonio Donizeti da Cruz e Maria de Fátima Gonçalves Lima. Cascavel: EDUNIOESTE, 2012.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savany. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. O pacto verbal. In: _____. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 a.

_____. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 b.

PEDROSSIAN, Dulce Regina dos Santos. O sofrimento do corpo e da psique sob a dominação social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 19, n. 2, abr./jun. 2008.

PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lens de Macedo. Campinas, SP: Verus, 2007.

_____. **Os diários de Sylvia Plath – 1950 a 1962**. Editado por Karen V. Kukil. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Poemas por Sylvia Plath**. Traduzido por Rodrigo Garcia Lopes et al. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

REYES, Josmar de Oliveira. O filme como leitor do texto literário: reflexões teóricas. **Anais do IX Seminário Nacional de Literatura Histórica e Memória-Literatura do Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema**. Assis-SP, 2009.

RIVEIRA, Tania. **Entre dor e deleite**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ROSENFELD, Kathrin H. Broch, Musil, Benjamin: três abordagens da imagem e da história. In: Palavra e imagem: memória e escrita. Marcio Seligmann-Silva. Chapecó: Argos, 2006.

ROSSI, Paolo. **A Chave universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz**. Tradução Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

SAMOYANULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTO AGOSTINHO, **Confissões**. Livro XI, 14. Tradução de J. O. Santos e de A. A. Pina. São Paulo: Abril, 1973.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor w. Adorno**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

_____. **O Local da diferença** – Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: ed. 34, 2005.

_____. **Palavra e imagem**: memória e escrita. Chapecó: Argos, 2006.

_____. Escrituras da história da memória. In: **Palavra e imagem: memória e escrita**. Marcio Seligmann-Silva. Chapecó: Argos, 2006.

SILVA, Acir Dias da. Aproximações entre língua e linguagem visual do cinema. In: **Encontro Regional da ABRALIC 2007**: Literaturas, artes, saberes. São Paulo: USP, 2007. a p. 2.

_____. Iconografia do Inferno na Tradução de Peter Greenaway Para Tv Dante. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências. 13à 17 de julho de 2008.

_____. Imagens, Multiplicidade e Gênero. **Revista de Literatura, História e Memória**: Narrativas da Memória, discurso feminino. Unioeste. Cascavel: V. 03, nº 03, p. 91-98, 2007.b

_____. Notas sobre arte, cinema e linguagem. In: **Línguas & Letras**. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Campus de Cascavel. Centro de Educação, Comunicação e Artes. V. 1 e 2, n. 6 e 7 (2002/2003). Cascavel: EDUNIOESTE.

SKELTON, John. Death and dying in literature. **Advances in Psychiatric Treatment**, v. 9, p. 211-220, 2003.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Traduzido por Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, SC, n. 51, p. 19 – 54. Julho/Dezembro de 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1985.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**. Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

XAVIER, Ismael. **O Olhar e a Cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flávia Bancher. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneo de história. In: **Palavra e imagem: memória e escrita**. Marcio Seligmann-Silva. Chapecó: Argos, 2006.

WUNENBURGER, Jean-Jaques. **O Imaginário**. Tradução de Maria Stela Gonçalves. Edições Loyola, São Paulo, 2007.

SITES

ALEXANDRE, Fabiana. **Concertezamente**. 2011. Disponível em: <<http://concertezamente.blogspot.com.br/2011/12/uma-breve-analise-estetica-da-obra.html>> Acesso em novembro 2012.

ASCHER, Nelson. **Nenhum enigma elucidado**. SANTOS, Andreia. **Sylvia Plath, uma tragédia em versos**. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/splath.htm>> Acesso em 26/06/2013.

BAPTISTA, Marcos C. F. **Melancolia, depressão e a dor de existir**. Abr./Jun. de 2011. Disponível em: <http://revista.hupe.uerj.br/detalhe_artigo.asp?id=111> Acesso em: abril de 2013.

CAMARGO, Maria Silvia. **Nota de roda pé** – críticas ao filme: Sylvia, Paixão além das palavras. 10/04/2004. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=626&cat=1>> Acesso em 12/08/2013.

CAMINHA, Rêmulô. **Sylvia Plath**: vida pública, dores privadas. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/?p=771>>. Acesso em 10/07/2013.

CORREA, Arlindo. **Sylvia Plath – o filme**. Disponível em: <<http://www.arlindo-correia.com/041004.html>>. Acesso em 09/06/2012.

DINIZ, Rodrigo. **Conheça a diferença entre a depressão e o estado melancólico**. Jornal Floripa, Santa Catarina, 28/08/2011. Disponível em: <<http://www.psicologianocotidiano.com.br>>. Acesso em: abr. 2013.

Emily Dickinson. Disponível em: http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=2807&poeta_id=247> Acesso em 23/09/2013.

FERREIRA, Claudio Vital de Lima. **As faces da melancolia.** Revista Época, 2008. Disponível em: <<https://www.osmaiadeecadequeiros.blogspot.com>>. Acesso em: setembro de 2012.

Gwyneth Paltrow interpreta poeta Sylvia Plath. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040409p3434.htm> Acesso em março de 2013.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **A ideia e a lira.** Folha de São Paulo, São Paulo, 20 maio 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/frs/ilustrissima/43867a-ideia-e-a-lira.shml>>. Acesso em: maio 2013.

MACHADO, Irene. **O mito de Narciso.** Disponível em: < <http://tempo-de-ler.blogspot.com.br/2009/06/o-mito-de-narciso.html>> Acesso em 23/09/2013.

Mitologia Hindu – Maya. Disponível em: <http://www.olhosdebastet.com.br/textos/MAYA.htm>> Acesso em 23/09/2013.

PARAVENTI, Ricardo. **A importância do treinamento global para o desenvolvimento universal na atividade esportiva.** 2011. Disponível em: <<http://udof.cloudapp.net/Files/pdf/A+IMPORT%C3%82%5B1%5D.pdf>> Acesso em: novembro de 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação.** Livro IV. Tradução de Heraldo Barbuy. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível em: <<http://br.egroups.com/group/acropolis/>>. Acesso em 22 nov. 2012.

Sylvia Plath. Disponível em: <http://www.poets.org> Acesso em 03/2012.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. **Narciso e seu reino de sombra em Cantares de Hilda Hilts.** Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6547/4753>> Acesso em 23/09/2013.

SOUZA, Leandro Cunha de. **A alma das imagens: a luz como elemento criador de sentido.** 2010. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/79efc6a38720101103090244.pdf> Acesso em março de 2013.

SOUZA, Victor G. A. Loucura e Genialidade na filosofia de Arthur Schopenhauer. Revista Aproximação, nº 1, 2008. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrrj.br/~aproximacao/artigos/loucura.pdf>> Acesso em: maio de 2013.

Ted Hughes. Disponível em: < <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/113>> Acesso em 23/09/2013.

VALE, Simone do. **A morte como obra de arte.** Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em maio 2013.

FILMOGRAFIA

SYLVIA, Paixão além das Palavras. Direção: Christine Jeffs. Produção: Jane Barclay, Sharon Harel e Robert Jones. Roteiro: John Brownlow. Intérpretes: Gwyneth Paltrow, Daniel Craig, Blythe Danner, Lucy Davenport, Michael Gambon; Jared Harris; Eliza Wade; Amira Casar. Trilha sonora original: Gabriel Yared. Diretor de fotografia: John Toon. Edição: Tariq Anwar. Direção de arte: Jane Cecchi, Joanna Foley, John Hill. Figurino: Sandy Powell. Inglaterra: Produtora, 2003. Duração: 110 min.

ANEXOS