



“Brilho como espelho”: tensões entre fingimento e testemunho em Sylvia Plath

“I Gleam Like a Mirror”: Tensions Between Pretending and Testimony in Sylvia Plath

Derick Davidson Santos Teixeira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
derick.davey@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata da tensão entre testemunho e fingimento na poesia de Sylvia Plath. Veremos que, na obra da poeta, há uma tensão entre a poesia que finge e a poesia que testemunha, similar à tensão que é possível estabelecer entre a poesia de Fernando Pessoa e a poética do testemunho formulada por Jorge de Sena. Tais concepções de poesia são cotejadas, principalmente, com um artigo de George Steiner sobre a obra da poeta, com formulações de Giorgio Agamben sobre o testemunho e com propostas críticas de Marcos Siscar relacionadas ao lugar de fala da poesia. Dessa forma, é possível elucidar como Sylvia Plath atinge uma modalidade de testemunho dotado de valor histórico e que expõe o lugar de fala próprio da poesia.

Palavras-chave: Sylvia Plath; poesia; fingimento; testemunho.

Abstract: This work is about the tensions between pretending and testimony in Sylvia Plath’s poetry. We will notice that, in her work, there is a tension between the poetry that pretends and the poetry that testifies, which is similar to the tension that is possible to establish between Fernando Pessoa’s poetry and the poetics of testimony formulated by Jorge de Sena. These conceptions of poetry are collated, mainly, with an article by George Steiner about the poet, with formulations by Giorgio Agamben about the testimony and with Marcos Siscar’s critical proposals related to the place of speech of Poetry. Thus, it is possible to elucidate how Sylvia Plath reaches a type of testimony endowed with historical value and that shows a place of speech that belongs specifically to poetry.

Keywords: Sylvia Plath; poetry; pretending; testimony.

Data de recebimento: 29 de maio de 2019

Data de aprovação: 7 de agosto de 2019

Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Os próprios espelhos, não sei de que modo apresentarão as pupilas luciferinas de Georg; Sá-Carneiro com as veias luzindo de estricnina; Sylvia e as queimaduras dos electrochoques por dentro da cabeça; os outros, de pulmões fechados pela água.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

Na década de 1960 a literatura de língua inglesa era, ainda, influenciada pelos preceitos do *New Criticism* e pelos padrões eliotianos de impessoalidade e decoro. Conforme escreve o crítico da obra de Plath, Alfred Alvarez, tratava-se da doutrinação era “da falácia intencional e de todo elaborado dogma de ferro através do qual a poesia era completamente separada do homem que a criou” (1990, p. 20).¹ A tais preceitos críticos, somava-se o seminal “Tradição e talento individual”, de T.S. Eliot, o qual, conforme escreve Jo Gill, “advogou para uma geração e para além o valor da ‘poética impessoal’ e da importância de uma separação entre o homem que sofre e a mente que cria” (2008, p. 16).² Foi nesse contexto, em 1965, que *Ariel*, de Sylvia Plath, foi postumamente publicado.

O prelúdio do caminho que parte de sua crítica literária tomaria foi apontado, principalmente, por dois textos. O primeiro foi o prefácio à primeira edição de *Ariel*, escrito pelo poeta e crítico literário, Robert Lowell. O poeta e crítico, autor do famoso *Life Studies*, nos diz, no prefácio a *Ariel*, que “tudo nestes poemas é pessoal, confessional”

¹ Tradução minha de: “the era of the Intentional Fallacy, and the whole elaborate, iron dogma by which poetry was separated utterly from the man who made it”.

² Tradução minha de: “Tradition and the Individual Talent’ had already advocated to a generation and beyond the value of ‘impersonal poetics’ and the importance of a separation between the man who suffers and the mind which creates.”

(LOWELL, 1996, p. 13).³ Diretamente relacionado ao prefácio e à obra de Lowell, está o decisivo texto de Macha Louis Rosenthal (1967, p. 30) no qual ele cunha a expressão “Poesia Confessional”, para se referir a *Life studies*, de Robert Lowell. Em livro intitulado *The new poets* (1967), Rosenthal expandiu o termo, incluindo além de Lowell, Plath, Anne Sexton e John Berryman. De acordo com o crítico, em oposição à impessoalidade dominante na época, na poesia confessional, a vida do próprio poeta, principalmente sob estresse ou crise psicológica, se torna o tema principal. Assim, de acordo com Rosenthal, Plath seria confessional pois a poeta expõe sua “vergonha psicológica e vulnerabilidade” (1967, p. 79).⁴ O poema mencionado por Rosenthal como o mais claro exemplo do confessionalismo na poesia de língua inglesa é “Lady Lazarus”, o que é feito a partir de uma consideração da biografia da poeta. Assim, em sua leitura, o famoso verso “Morrer é uma arte” (“Dying is an art”) se torna uma referência à morte da autora.

Lady Lazarus é um poema emblemático da última fase de Plath. Podemos elencar, a partir dele, três traços recorrentes na poesia plathiana. São eles: a transfiguração do elemento biográfico, o jogo com as máscaras e a fragmentação do sujeito que fala no poema. Como veremos, há, nessa poética, uma tensão entre duas concepções de literatura: “a literatura que inventa e a literatura que testemunha”, isto é, a “literatura como possibilidade de devir e a literatura como testemunho do vivido”, similar à tensão que, segundo Madalena Vaz Pinto (2016, p. 121), é possível estabelecer entre Fernando Pessoa e a poética do testemunho de Jorge de Sena. Todavia, a partir de um dito de George Steiner em cotejamento com uma formulação de Giorgio Agamben, será possível pensar que Plath alcança, como uma espécie de síntese, uma modalidade de testemunho distanciado daquele formulado por Sena⁵ e que em muito ecoa um lugar

³ Tradução minha de: “Everything in these poems is personal, confessional”.

⁴ Tradução minha de: “vulnerability and psychological shame”.

⁵ A poética do testemunho formulada por Sena, conforme ele elucida no prefácio a *Poesia I*, pode ser entendida como uma forma de dar expressão “ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando” (1977, p. 26). Essa formulação não deixa de evocar certo utilitarismo comunicacional, já que, para Sena, “o testemunho é [...] a mais alta forma de transformação do mundo” (1977, p. 26). Conforme Madalena Vaz Pinto elucida, para ele, “a poesia é expressão responsável, dois termos que remetem para a categoria de sujeito, bem como da linguagem entendida como meio de expressão desse sujeito” (2016, p. 119-120). São termos que não servem ao entendimento plausível da poesia de Pessoa ou Plath, como veremos ao longo deste texto.

de fala próprio da poesia, lugar no qual ela expõe seu potencial crítico e sua ética singular, como Marcos Siscar, em *Poesia e crise* e em *De volta ao fim*, incita-nos a pensar.

De fato, “Lady Lazarus” alude às muito conhecidas tentativas de suicídio da autora, todavia, é interessante notar como o dado biográfico é transfigurado, colocando em cheque a crença no discurso confessional ou referencial. A voz que nos fala no poema diz morrer uma vez a cada década, no momento da enunciação, estamos presenciando a terceira:

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.

(PLATH, 2010, p. 46)

Vejamos que o dado biográfico, após ser manipulado, se transforma em uma outra cena, um “grande *strip-tease*”, como ela escreve: “A multidão comendo amendoim/ Se aglomera para ver/ Desenfaixarem minhas mãos e pés/ O grande strip tease./ Senhoras e senhores,/ Eis minhas mãos/ Meus joelhos” (PLATH, 2010, p. 46). O autoextermínio se mistura com uma cena teatral de tal maneira que o leitor, incluído na “multidão, comendo amendoim” que “se aglomera para ver”, não sabe mais se está a observar um suicídio público ou um show de *strip-tease*. Para assistir ao espetáculo, o voyeurismo do leitor é cobrado: “Há um preço/ Para olhar minhas cicatrizes, há um preço para ouvir meu coração- / Ele bate afinal” (PLATH, 2010, p. 46). A suposta referência ao elemento biográfico no poema não exclui, ainda, as famosas alusões plathianas aos acontecimentos da Segunda Guerra, uma vez que o corpo reificado da mulher que ali se exhibe, como mercadoria, é composto por alusões aos rumores sobre objetos feitos a partir dos corpos dos judeus nos campos de concentração.

Embora a poesia de Plath seja, com frequência, contraposta à poética de Eliot, a relação entre ambas não é, forçosamente, de ruptura, uma vez que é Eliot quem escreve, no seu seminal “Tradição e talento individual”, que a mente do poeta é “um receptáculo” destinado a capturar e armazenar um “sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas” (1989, p. 46). Conforme Eliot escreve, se as emoções particulares podem ser “simples ou rudes ou rasas” na poesia, após a transfiguração, a “emoção será algo de muito complexo” uma vez que o objetivo do poeta é, “trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais” (1989, p. 45-46). Embora faça referência a dados vívidos, ao reconfigurar os acontecimentos, transformando-os em outra cena, podemos dizer que o poema de Plath atinge a autonomia do discurso poético, funcionando de forma livre em relação à vida da poeta.

No que concerne ao jogo de máscaras, em “Lady Lazarus”, como uma crítica não deixou de notar, Plath encena o espetáculo de si mesma assumindo o “familiar disfarce triplo, de atriz, prostituta e mulher mecânica” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153),⁶ máscaras famosas ao longo de sua obra.⁷ A figura feminina, que Britzolakis chama de “mascarada textual”, se realiza no tema da “adoração e martírio da estrela pop ou cinematográfica, o veículo cult da fantasia masculina que induz histeria de massa e fome vampírica por revelações confessionais” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153).⁸ O suicídio da mulher-*commodity* soa, ainda, como alusão, um tanto irônica, ao famoso dito de Edgar Allan Poe em seu “Filosofia da composição”: “a morte de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo” (1846, p. 5).⁹ Após remover todas as faixas e carbonizar-se, a passividade com a qual ela se exibia dá lugar ao desejo implacável da mulher-phoenix. Com o “*herr*”, de quem cumprimentava outrora o *Führer*, ela alerta: “Herr Deus,/ Heer Lúcifer/ Cuidado./

⁶ Tradução minha de: “familiar threefold guise of actress, prostitute, and mechanical woman”.

⁷ Como exemplo, cito os poemas: “Fever 103”, “The applicant” e “Stopped dead”.

⁸ Tradução minha de: “finds its fulfillment in the worship and martyrdom of the film or pop star, a cult vehicle of male fantasy who induces mass hysteria and vampiric hunger for confessional revelations”.

⁹ Tradução minha de: “The death of a beautiful female is, unquestionably, the most poetical topic in the world”.

Cuidado. / Saída das cinzas /Me levanto com meu cabelo ruivo/ E devoro homens como ar” (PLATH, 2010, p. 46).

O poeta que revela seu sofrimento para uma “multidão comendo amendoim” segue a moderna lógica da mercadoria, e, assim, ironiza, criticamente, a configuração de uma sociedade e o lugar de certos poetas na modernidade. Como escreveu Christina Britzolakis, Lady Lazarus encarna a “sagrada prostituição da alma, que Baudelaire encontrou na experiência de fazer parte da multidão, a nudez emocional é ela mesma revelada como uma máscara” (1999, p.153).¹⁰ O poeta *strip-teaser*/suicida se torna, então, uma “versão feminina do poeta simbolista sacrificado para um audiência de massa incompreensiva” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153).¹¹ Através do fingimento, portanto, a poeta dramatiza o lugar da poesia e do poeta em determinada linhagem da modernidade. É plausível, aqui, evocar a formulação de Ruy Belo – harmônica em relação aos preceitos eliotianos – segundo a qual a poesia é, na sua gestação, um jogo “bem pouco limpo”, feito menos por ideias que por palavras, no qual o poeta trabalha “friamente sobre o material previamente isolado das emoções” até obter, como síntese, “um texto coerente que se mantenha de pé pelos seus próprios meios” (2002, p.321). A poesia de Plath, é, dessa forma, “fingida, não só no sentido etimológico de ‘formada’, ‘configurada’ mas até na sua acepção mais corrente” (BELO, 2002, p. 323). Retomemos, como verso meta-crítico, o que Plath escreveu no poema “Lesbos”: “eu amor, sou uma mentirosa patológica” (PLATH, 2010, p. 89).

É evidente, em “Lady Lazarus”, como em outros poemas de Plath,¹² que o sujeito que fala é nitidamente fragmentado. Para sua plateia, Lady Lazarus se divide: para o doutor nazista, é uma judia que se carboniza; para a “multidão comendo amendoim” que se aglomera para ver, ela é uma *strip-teaser* que cobra para expor seu corpo. Como o crítico Rosenblat escreve, a mistura de termos rebuscados, no poema, como “Herr Inimigo” e os termos em latim “*opus*”, “*valuable*”, com o tom coloquial de outros trechos, são recursos linguísticos que ressaltam ainda mais uma

¹⁰ Tradução minha de: “Lady Lazarus incarnates the ‘holy prostitution of the soul’ which Baudelaire found in the experience of being part of a crowd”; “emotional nakedness is itself revealed as a masquerade”.

¹¹ Tradução minha de: “feminized version of the symbolist poet sacrificed to an uncomprehending mass audience”.

¹² Podemos mencionar, como exemplo, “Purdah”, “Poem for a birthday” e “Fever 103”.

personalidade “grotescamente dividida em Eus conflitantes” (1982, p. 65).¹³ Essa divisão do sujeito ilustra a fragmentação do sujeito enunciator, como aquela que, segundo Pedro Eiras, em seu *Esquecer Fausto* (2005), acontece na obra dos poetas Fernando Pessoa e Herberto Helder. Em oposição a um sujeito supostamente uno de outrora, o que surge, em Plath, é um sujeito fragmentado e que, com seu jogo de máscaras, não coincide consigo mesmo, desestabilizando – apesar da inclinação ao vivido – a crença em um discurso centralizado e referencial. Como na poética pessoana, em Plath, “o apagamento do autor no escrito é o modo de despaternalizar o texto” já que a paternidade, aqui, “é intencionalmente baralhada, jogada ironicamente” (PINTO, 2016, p. 125).

No igualmente elucidativo poema intitulado “Purdah”, a mulher que fala é uma superfície especular: “Minhas visibilidades se escondem./ Brilho como um espelho” (PLATH, 2010, p. 133). O Eu lírico de “Purdah” realiza um jogo de presença, ausência e reflexão, se exibindo como uma mulher coberta por véus, enquanto ameaça se libertar da “burca”. Com esse jogo de véus, máscaras e espelhos, o poema pode ser lido como um momento meta-crítico da obra, mostrando as revelações seguidas de apagamento e o jogo com as máscaras. A obra não reflete diretamente a vida, como o espelho, no poema, não reflete o rosto do poeta, pois o próprio eu lírico é o que brilha como espelho, dirigindo-se, antes, para o leitor, devolvendo a ele seu contexto. Dessa forma, o poema ironiza, de antemão, a parte da crítica que procura na poesia o reflexo direto dos elementos vividos pela poeta. Essa poesia dramatiza, portanto, suas próprias estratégias críticas e fugas do discurso meramente referencial.

Da mesma forma como acontece na obra de Pessoa, devido à proliferação das máscaras, na escrita plathiana, não é possível tomar quaisquer de seus textos como mais real ou como via de acesso ao verdadeiro “eu” do autor. Tendo em mente as suas correspondências publicadas, uma crítica pontua a diferença notável entre a persona das cartas e a dos diários. De acordo com a estudiosa, o volume de cartas pode ser lido como um romance epistolar sobre a “persona Sivy”, a voz da mulher delicada e otimista criada por Plath para as ficções direcionadas à mãe (BRITZOLAKIS, 1999, p. 20). Já seus diários eram, como escreve a própria poeta, seu patrimônio de “dias e máscaras”, ricos o bastante para que ela pudesse passar “anos pescando” as “reliquias enterradas” que

¹³ Tradução minha de: “grotesquely split into warring selves”.

precisaria “tecer com palavras, para obter um tecido futuro” (PLATH, 2000, p. 337).¹⁴ Com razão, Ana Cecília Carvalho escreveu que a poética de Plath se pauta por uma “fertilização cruzada”, já que todos os textos se retroalimentam, sem que seja possível neles encontrar uma identidade mais verdadeira ou estabelecer claros limites entre realidade e ficção (2003, p. 32).

Na contramão do caminho definido por Rosenthal e Lowell, George Steiner publicou, em 1965, um artigo dedicado a *Ariel*, de Sylvia Plath, intitulado “Dying is an art” (“Morrer é uma arte), uma clara alusão a “Lady Lazarus”. Comentando dois dos mais famosos poemas de Plath, a saber, “Lady Lazarus” e “Daddy”, Steiner escreve, numa clara referência aos campos de concentração, que nesses poemas “os homens mortos choram fora da cerca de teixo. O poeta se torna o alto clamor de seus silêncios sufocados” (1965, p. 54).¹⁵ Lady Lazarus, com a “selvageria quase surrealista”, para ele, é como uma espécie de “canção de ninar de Hieronymus Bosch” (STEINER, 1965, p. 53).¹⁶ “Daddy”, por sua vez, “traduzindo uma mágoa privada, obviamente intolerável,” em um discursos com “imagens públicas que concerne a todos nós”, chega “próximo do último horror”, tornando-se, segundo Steiner, o “Guernica da poesia moderna”(STEINER, 1965, p. 54).¹⁷

Apesar de abdicar do esforço mimético em prol da distorção das figuras, sabe-se que Guernica é tomado como referência ao bombardeio da cidade espanhola, feito pela força aérea alemã (*Luftwaffe*) na época já comandada por Hitler. Da mesma forma, em “Daddy”, ainda que não haja um discurso referencial, surgem claras imagens da Segunda Guerra no discurso belicoso de uma filha para o pai. No dizer de Steiner, o poema é um “amargo triunfo, prova da capacidade da poesia de dar à realidade a permanência maior do imaginado” (STEINER, 1965, p.54).¹⁸

¹⁴ Tradução minha de: “days and masks”, “the sunk relics”, “I must weave, word-wise, into future fabrics.”

¹⁵ Tradução minha de: “The dead men cry out of the yew hedges. The poet becomes the loud cry of their choked silence”.

¹⁶ Tradução minha de: “almost surrealistic wildness” “a kind of Hieronymus Bosch nursery rhyme”.

¹⁷ Tradução minha de: “come near the last horror”, “instantaneously public images which concern us all”. “It is the Guernica of modern poetry.”

¹⁸ Tradução minha de: “they are a bitter triumph, proof of the capacity of poetry to give reality the greater permanence of the imagined”.

Em seu texto, Steiner promove um debate crítico: “estes poemas finais são inteiramente legítimos?”, pois, em que medida, alguém que não participou dos acontecimentos pode apropriar-se de uma série de “emoções prontas para seu próprio projeto?” (1965, p.54).¹⁹ Para muitos, a poeta é culpada de extremismo metafórico e de ilegitimidade no que concerne à representação de tais eventos. Irving Howe, por exemplo, escreveu que há algo de “monstruoso e profundamente desproporcional” na metáfora estendida de “Daddy”, a partir da qual filho e judeu se assemelham ao lado de um pai nazista (1989, p.30).²⁰ No poema, assim a filha enuncia:

Agora chega, papai, agora chega
De você, sapato preto
Onde vivi feito um pé
Por trinta anos, pálida e pobre.
Mal podendo respirar ou espirrar.
Papai bem que eu quis te matar.
(PLATH, 2010, p.153).²¹

Com o ritmo de uma canção de ninar, infelizmente perdido na tradução para o português, somado às rimas repetidas obsessivamente ao longo do poema [*do, Jew, you...*], o poema evoca um infantilismo linguístico. A infantilidade do estilo balbuciante é oposta à soberania da língua paterna, no caso o alemão, e às imagens do trauma histórico da Segunda Guerra. Na língua pátria, o eu lírico é silenciado, não pode se expressar: “A língua presa no maxilar./ Na armadilha de arame farpado” (PLATH, 2010, p. 153). O eu-lírico, então, gagueja: “*Ich, Ich, Ich, Ich.* / Mal podia me exprimir./ Pensava que todo alemão era você./ E a linguagem obscena/ Um Motor, um motor/ Me cusindo como uma judia./ Uma judia com destino a Dachau, Auschwitz, Belsen” (PLATH, 2010, p. 153). Restalhe, então, falar como uma judia: “Dou para falar como uma judia./ Vai ver

¹⁹ Tradução minha de: “Are these final poems entirely legitimate?” “appropriates an enormity of ready emotion to his own private design?”

²⁰ Tradução minha de: “There is something monstrous, utterly disproportionate”.

²¹ Para que o leitor possa observar o ritmo e as rimas (importantes para o comentário que segue a citação), cito o original: “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”.

sou mesmo uma judia”. Assume-se, assim, uma máscara de judia e, com ela, a língua tende à infantilidade. Já as referências históricas, longe de qualquer totalização, surgem metonimicamente, como o corpo da mulher em “Lady Lazarus”. Todavia, em “Daddy”, trata-se do corpo do pai:

Sempre tive medo de você,
Com sua Luftwaffe, seu linguajar posê.²²
E seu bigode asseado,
Seu olho ariano, azul, forte.
Homem-panzer, homem-panzer, ah, você –

Não deus mas uma suástica
Tão negra que nem o céu poderia atravessar
[...]

Papai, estamos quites enfim.²³
O telefone preto desligado da raiz,
As vozes não podem se infiltrar.
(PLATH, 2010, p.153)

Como diversos outros trechos do poema,²⁴ a conclusão é intensamente polissêmica. Para Britzolakis, por exemplo, apesar de toda a raiva contida no poema e seu roteiro de vingança, “Daddy” pode ser lido como um poema de amor. Isso se deve não só pelo masoquismo presente no poema (o pai alemão é visto, pelo eu lírico, na figura do marido escolhido), mas, também, pela expressão final: “Papai, papai, seu puto, eu acabei” (“Daddy, daddy, you bastard, I’m through.”). “I’m Through”, neste contexto, pode ser lido de diversas formas: “Estamos quites”, como sugere em dado momento, a tradução citada de Garcia Lopes? Acabou o poema? O eu lírico está acabado? É o fim da atuação

²² “Gobbledygoo” no original.

²³ “So daddy, I’m finally through”, no original.

²⁴ Além da notável polissemia da expressão “I’m through”, podemos citar, como exemplo, os versos iniciais “you do not do, you do not do” que podem ser entendidos como “você não serve” ou “você não faz”. Da mesma forma a expressão “Gobbledygoo”, pode ser lida como onomatopeia, aludindo a certo estranhamento frente à língua alemã, como mimetização de um balbucio ou, ainda, como “gobbledygoook” que designa um discurso excessivamente rebuscado e, por isso, por vezes, *nonsense*.

(*act out*), como a poeta sugere em sua introdução à leitura do poema?²⁵ Está farta do pai ou farta da vida? Nessa polissemia, evidencia-se não uma transmissão de sentido unívoco, mas, sim, um ponto de silêncio. Apesar das claras imagens evocadas no poema, sua polissemia coloca em cheque a representação, o poema não pode ser tomado como transmissão de um sentido unívoco, isto é, ele escapa à lógica do utilitarismo comunicacional.

A transmissão do silêncio evidenciada pela suspensão do sentido e a instabilidade da representação não ocorrem sem relação de importância com os acontecimentos da Segunda Guerra. Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben escreve que há uma lacuna no centro do testemunho daqueles que presenciaram o horror dos campos de concentração. Lacuna originada não só pelo fato de que aqueles que experienciaram o horror até o fim (as testemunhas integrais), não puderam falar, mas, sobretudo, pela ineficiência da língua frente à magnitude dos eventos. Como escreveu o filósofo, o testemunho “continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado” (AGAMBEN, 2015, p. 21). Comentar esse testemunho, ele escreve, significou, “necessariamente, interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la” (AGAMBEN, 2015, p. 21). Para ele “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes” (AGAMBEN, 2015, p. 43). A verdadeira autoridade sobre o assunto está com as testemunhas integrais, ou seja, “os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta” (AGAMBEN, 2015, p. 43). Após constatar que o testemunho é também aquele da evidência do fracasso da representação e exibição daquilo que sempre resta a ser dito, prolongando-se, então, em silêncio. Agamben escreve que “não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta” (AGAMBEN, 2015, p. 160). A tese de Holderlin, segundo a qual “o que resta, fundam-no os poetas” não deve, segundo o filósofo,

²⁵ Segundo a autora, em introdução feita ao poema em uma leitura na rádio BBC, o texto trata do drama de uma garota com “Complexo de Electra”, cujo pai morreu enquanto ela pensava que ele era Deus. A mãe é, por outro lado, possivelmente judia. No poema, as duas forças se paralisam, fazendo necessário que a filha tenha de “atuar” (*act out*) a “terrível pequena alegoria” mais uma vez, antes de se libertar. (PLATH, 2008, p. 293)

ser compreendida no sentido trivial, de acordo com o que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, “que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho” (AGAMBEN, 2015, p. 160). Resto, aqui, pode ser entendido, em resumo, como a palavra que sobrevive ao solapar da comunicação. Segundo Agamben, “os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta”, isto é, o que sobrevive “à impossibilidade – de falar” (AGAMBEN, 2015, p. 160). Concede-se, assim, autoridade ao poeta não pela sua participação nos acontecimentos, mas, sim, pela potência do discurso poético de aproximar-se da lacuna, isto é, do ponto de silêncio.

Se Plath é vista, por alguns, como poeta que viola a doutrina eliotiana da impessoalidade, “Daddy” pode ser lido como poema que a conduz “a um profano limite: o verdadeiro poeta que está em contato com a tradição expressa a ‘mentalidade da Europa’ não só na sua glória cultural mas também na sua mais profunda desgraça” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 188).²⁶ Insinua-se, aqui, aquilo que Marcos Siscar, nos convida a pensar como um lugar de fala da poesia. Se “Lady Lazarus” e “Daddy”, com suas estratégias de fingimento e manipulação dos acontecimentos vividos e históricos, perturbam o olhar sobre o real, é porque a poesia, como escreve Siscar, “desafia a expectativa do sentido unívoco e preestabelecido” (2010, p. 162). Por esse motivo, em “Daddy”, importa, além das imagens da Segunda Guerra e da máscara de judia presentes no poema, o silêncio atingido pelo discurso poético, livre da transitividade utilitária.

Contra os dispositivos críticos e interpretativos que, segundo Siscar, permitem, “às ciências humanas apropriarem-se mais facilmente do lugar intelectual, do lugar de saber tradicionalmente ocupado pelo discurso poético” (SISCAR, 2016, p. 143), é possível pensar, aqui, que os dispositivos da poesia plathiana permitem a ela funcionar histórica e criticamente de forma autônoma. Embora indaguemos, com Siscar, acerca do paradigma da “poesia pura”, não se trata de “negar a importância da oposição ao mimético na poesia moderna” (SISCAR, 2016, p. 156). Como Siscar esclarece, o “esvaziamento referencial da poesia exerce

²⁶ Tradução minha de: “It can be seen as pushing it to an unholy extreme: the truly original poet who is in touch with tradition expresses ‘the mind of Europe’ not merely in its cultural glories but also in its deepest disgrace”.

uma função explicitamente interessada pelo real, comprometida com determinada reflexão sobre a história e sobre a cultura” (SISCAR, 2016, p. 156). Se é possível falar de autonomia em relação à realidade, nesse caso, “é no sentido de um gesto pelo qual a poesia procura pensar a possibilidade e a modalidade de seu lugar de fala, numa postura de atenção, mas também de resiliência, em relação à violência de outros lugares de fala” (SISCAR, 2016, p. 157). A forma crítica e autônoma com a qual Plath trabalha os acontecimentos vividos e históricos pode ser entendida, portanto, como parte de uma estratégia crítica e não como uma modalidade de renúncia total ao real.

Os poemas aqui citados, tensionando fingimento e testemunho, podem ser entendidos, assim, como um “espelho irônico, esse lugar por vezes de abstenção ou de proliferação figurativa, [...] por meio do qual são dramatizadas as violências do real” (SISCAR, 2016, p. 157). Tal estratégia permite que a poesia opere como um discurso histórico, o qual denuncia não só seu estatuto em uma sociedade capitalista e industrial de massa, como vimos em “Lady Lazarus”, mas, também, o funcionamento de outros discursos, como “Daddy” nos convida a pensar que a ética da poesia, no que concerne à História, lhe é própria. Assim, o discurso poético “deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época” (SISCAR, 2010, p.143). Essa violência, entretanto, não é só aquela atrelada aos acontecimentos históricos, como as imagens das guerras, ela diz respeito, também, à violência sofrida pela própria poesia, seja quando ela é submetida aos parâmetros discursivos de outras disciplinas ou quando o poeta, como vimos em “Lady Lazarus”, é sacrificado em nome de uma audiência incapaz de compreendê-lo.

Se a poesia pode dar algum testemunho histórico, ela o faz por estratégias diferentes das que coordenam o discurso de um historiador ou de um jornalista, isto é, ela o faz sem se reduzir a um objeto de valor meramente documental. Como Siscar escreve: “sempre pareceu intragável para os poetas aquilo que é descrito como atitude comunicativa ou jornalística [...] que na prática limita o desafio literário de poder (ou querer) dizer tudo” (SISCAR, 2016, p. 71). Como resposta àquilo que Steiner nos convida a pensar acerca da legitimidade da poesia, podemos dizer que, como a especificidade de seu discurso, a ética da poesia também é singular, não interessando, em última instância, se o poeta participou ou não diretamente de tais acontecimentos. Retornando ao título do artigo de Steiner, “Dying is an art” (Morrer é uma arte), podemos dizer

que, na poesia de Plath, está em jogo a morte da linguagem enquanto instrumento utilitário de comunicação e não mais a morte da autora que tanto interessou a parte de seus leitores.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ALVAREZ, A. *The Savage God: A Study of Suicide*. London: W. W. Norton & Company, 1990.

AXELROD, Steven Gould. The Poetry of Sylvia Plath. In: GILL, Jo. (ed.) *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 73-89.

BELO, Ruy. Da sinceridade em poesia. In: _____. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BRITZOLAKIS, Christina. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. New York: Clarendon Press, 1999.

CARVALHO, Ana Cecília. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*. 1988. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1988.

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

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GILL, Jo. *Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511817007>

HOWE, Irving. *The Plath Celebration: A Partial Dissent*. In: BLOOM, Harold (ed.). *Modern Critical Views: Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 1989. p. 5-15.

LOWELL, Robert. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Roll, 1996. p. 9-11.

NELSON, Deborah. Plath, history and politics. In: GILL, Jo. (ed.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 21-35. Doi: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521844967.002>

NELSON, Deborah. Confessional Poetry. In: ASHTON, Jennifer (ed.). *The Cambridge Companion to American Poetry Since 1945*. Cambridge: Cambridge Companions Online, 2013. p. 31-46. Doi: <http://dx.doi.org/10.1017/CCO9781139032674.004>.

PINTO, Madalena Vaz. Testemunho e Fingimento: Duas Formas de entender a escrita. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 15, p. 116-126, 2016. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i15p116-126>

PLATH, Sylvia. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Ed. Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2000.

PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. New York: Harper & Row, 2008.

PLATH, Sylvia. *Ariel* (Edição Bilingue). Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. São Paulo: Versus, 2010.

POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*, 1946. Disponível em: <http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>. Acesso em: nov. 2016.

ROSEMBLATT, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. New York: The University of North Carolina Press, 1982.

ROSENTHAL, Macha Louis. *The New Poets*. London: Oxford University Press, 1967.

SENA, Jorge de. *Poesia-I*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*. O fim das vanguardas como questão da Poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

STEINER, Georg. Dying Is an Art. *The Reporter*, out. 7, p 51-53, 1965. Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/Reporter-1965oct07-00051>. Acesso em: nov. 2018.