



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 25 - dezembro de 2020

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i25p60-74>

Surtos e murmúrios: a insensatez da escrita em Sylvia Plath

Breakdowns and murmurs: the folly of the writing in Sylvia Plath

*Derick Davidson Santos Teixeira**

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar as marcas da desrazão na escrita da poeta Sylvia Plath, em especial, em seu livro *Ariel*. Veremos não a suposta loucura da escritora, mas uma loucura da própria escrita. Para analisar o projeto poético da autora, partiremos de algumas propostas teóricas de Roland Barthes acerca do desejo insensato da literatura, cotejando-as com propostas teóricas de Michel Foucault, dos filósofos Giorgio Agamben e Gilles Deleuze e do psicanalista Jacques Lacan. Veremos quais são os loucos procedimentos poéticos utilizados pela poeta, no seu esforço para dizer o impossível. Será possível ver como a poeta tensiona ao máximo a linguagem e revela um grão de loucura no centro do texto. Neste ponto, a insensatez da poesia ameaça vencer o juízo da língua, a escrita enlouquece e murmura, enquanto se afasta do utilitarismo comunicacional e se livra dos comuns princípios linguísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Sylvia Plath; Poesia; Insensatez, Roland Barthes; Impossível

ABSTRACT

The present work intends to investigate the traces of madness in Sylvia Plath's writing, especially in her book *Ariel*. We will appreciate not the poet's supposed madness, but the madness of writing itself. In order to analyze the author's poetic project, we will make use of some theoretical propositions by Roland Barthes about the folly desire of literature, collating these propositions with formulations made by Michel Foucault, by the philosophers Giorgio Agamben and Gilles Deleuze and by the psychoanalyst Jacques Lacan. We will see what are the crazy poetic procedures used by the poet in her endeavor to say the impossible. It will be possible to perceive how the poet tensions language to the maximum and how she reveals a grain of madness in the center of the texts. At this point, the folly of poetry threatens to overcome the reason of language, writing gets crazy and it murmurs, while it moves away from communicational utilitarianism and gets rid of the common linguistic principles.

KEYWORDS: Sylvia Plath; Poetry; Folly, Roland Barthes; Impossible

* Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG; Faculdade de Letras; Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Belo Horizonte – MG – Brasil – derick.davey@gmail.com

Em um muito conhecido texto de Roland Barthes, intitulado *Aula*, o teórico francês nos dá algumas definições de literatura e enumera as forças do literário. Uma das forças da escrita, segundo o teórico, “é sua força de representação” (2015, p. 22). A literatura, ainda segundo Barthes, dedica-se à representação do real, no entanto, “[...] o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (2015, p. 23). O real é, aqui, considerado segundo a definição dada por Jacques Lacan, a saber, como o impossível, aquilo que não pode ser atingido e escapa ao discurso. Nessa vertente, poderíamos imaginar uma história da literatura “[...] que seria a história dos expedientes verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é sempre um delírio,” a saber, “a inadequação fundamental da linguagem ao real” (BARTHES, 2015, p. 23). Por se dedicar à representação do real, a literatura será sempre “irrealista” pois “[...] ela acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 2015, p. 24). No percurso deste texto, elucidaremos as marcas da desrazão ou, retomando a expressão barthesiana, os “expedientes louquíssimos”, empregados por Sylvia Plath, no seu insensato desejo de dizer o impossível.

Pode-se dizer que o cenário literário da literatura inglesa na década de 1960 era um tanto prudente. Entre os mais importantes pilares literários das últimas décadas estavam o doutrinário *New criticism*, com o dogma da separação entre o autor e o texto, e o valor da poética impessoal, estimada por T.S Eliot e proposta em seu influente “Tradição e talento individual” (1989). Esse cenário sofre uma ruptura com a publicação póstuma de *Ariel* – livro cujo manuscrito para a publicação fora deixado por Plath, sobre sua escrivinha, na noite em que o desejo do impossível foi interrompido pelo silêncio fundado pela precipitada morte da poeta. À época, Plath tinha 32 anos e havia publicado somente um livro de poemas: *The Colossus and other poems*. No entanto, *Ariel*, com sua notável tendência autobiográfica e temática um tanto singular, guardava uma clara diferença em relação aos poemas que o antecederam.

Divorciada, vivendo sozinha na Inglaterra com seus dois filhos, durante um rigoroso inverno, Plath visitava com frequência seu amigo e crítico literário A. Alvarez. Pode-se dizer que Alvarez logo notou a presença do impossível nos últimos poemas da autora. Conforme o crítico escreveu, em seus últimos meses de vida, Plath estava “[...] sistematicamente sondando a estreita e violenta área entre o viável e o impossível, entre

a experiência que pode ser transmutada em poesia e aquilo que é esmagador” (1985, p. 212)¹.

Em 1962, alguns meses antes de sua morte, Plath comentou seu projeto poético em uma entrevista concedida a Peter Orr. Segundo a poeta, embora seus poemas fossem influenciados por experiências “sensoriais e emocionais”, ela acreditava que o autor deveria ser capaz de “[...] controlar e manipular as experiências, até mesmo as mais terríveis como a loucura.” (PLATH, 1966, on-line)². Dessa forma, ainda que as experiências biográficas fossem importantes, segundo a poeta, elas deveriam ser trabalhadas e expressadas com rigor, de forma que não fossem apenas uma “[...] caixa fechada e especular, uma experiência narcísica [...]” – pelo contrário, tais experiências expressadas poeticamente deveriam ser relevantes para coisas “[...] mais amplas como Hiroshima, Dachau, etc...” (PLATH, 1966, on-line)³. Vê-se, portanto, que, às voltas com as mais terríveis experiências, a escrita aparece engajada com temas que, devido à magnitude e à intensidade que lhe são inerentes, não poderiam ser escritos sem tensionar os limites colocados pelo uso corrente da língua.

Se Plath coloca a loucura, assim como o horror dos campos de concentração, entre os terríveis temas que a escrita deveria expressar sob o controle do sujeito que cria, é de se esperar que essa poética, tantas vezes lida como um produto fortuito, um epifenômeno, da loucura⁴, muitas vezes, tenha se dedicado, com engenho e arte, a fazer a própria língua enlouquecer. Comentando os traços da loucura na escrita de Plath, Richard Tillinghast, um de seus críticos, no texto “Worlds of their own”, perguntou-se se a obra de Plath não seria composta por “[...] poemas de esquizofrenia ou poemas escritos por uma esquizofrênica que meticulosamente, após alguns anos, dominou o fazer poético” (1997, p. 79)⁵, já que qualquer um que tenha ouvido o discurso de um esquizofrênico, segundo o crítico, poderia facilmente reconhecer a fragmentação da lógica discursiva que forma o estilo de Plath. Entretanto, a diferença da poeta, ele mesmo ressalta, é que nada no seu texto é fortuito, nada é resultado de um imediatismo

¹ “She was systematically probing that narrow, violent area between the viable and the impossible, between experience which can be transmuted into poetry and that which is overwhelming.” (Tradução nossa).

² “[...] sensuous and emotional experiences, to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness.” (Tradução nossa).

³ “[...] shut-box and mirror looking, narcissistic experience; it should be relevant, and relevant to the larger things such as Hiroshima and Dachau and so on.” (Tradução nossa).

⁴ Para citar alguns exemplos: *Poetry and Existence* (1976), *The Savage God: A Study of Suicide* (1990).

⁵ “These are poems of schizophrenia, or rather poems by a schizophrenic who had painstakingly, over a period of years, mastered the craft of poetry.” (Tradução nossa).

irrefletido. Trata-se, antes, de uma desrazão lapidada textualmente com rigor poético. Esse traço, segundo Tillinghast, permite que a obra de Plath tome seu lugar “[...] ao lado de artes psicóticas, como as fantasias demoníacas de Bosch, as pinturas negras de Goya, o Carceri d'Invenzione, de Piranesi e os gatos caleidoscópicos de Louis Wains.” (1997, p. 80)⁶.

Acreditando ser sensato o desejo de escrever o impossível, a poética plathiana buscará, de forma notável, uma indistinção entre forma e conteúdo. Na obra da poeta, dizer torna-se fazer, assim, na expressão da loucura, a escrita enlouquece. Digo isso, pois, em muitos de seus poemas, Plath faz com que o leitor experiencie textualmente aquilo sobre o que o poema versa. Desse traço, alguns poemas são exemplares. Por exemplo, no poema “Thalidomide” (PLATH, 2008, p. 252), o próprio texto se torna um corpo disforme, mimetizando formalmente os corpos deformados pelo medicamento que dá nome ao poema. Da mesma forma, em “The thin people” (PLATH, 2008, p. 64), as estrofes de dois versos mimetizam no nível da forma os corpos definhados dos judeus vitimados durante a Segunda Guerra sobre os quais o poema fala.

Essa notável fusão entre forma e conteúdo é uma das operações empregadas pela poeta para tensionar a língua, para driblar os limites colocados pela linguagem que faz com que a palavra nunca traga senão a morte da coisa sobre a qual se quer escrever. Na tentativa de dizer o impossível, de escrever o real, Plath fundará um estilo que opera como uma língua outra, diferente da língua que opera sob as exigências de utilitarismo comunicacional. Nessa perspectiva, a escrita plathiana pode ser abordada como uma língua que enlouquece nas margens do real.

1 A língua nas bordas do impossível

A experiência da escrita se inicia com um confronto: a língua, que pode, à primeira vista, parecer-nos o espaço da matéria prima do texto é, antes, o limite daquilo que pode ou não ser dito. Trava-se, então, um embate entre a língua, cujos códigos de funcionamento antecedem o escritor, e o desejo do autor de tudo dizer. O escritor precisa encontrar, no campo já legislado da língua, um espaço que o permita, com alguma anarquia, erigir sua obra, a partir de pilares discursivos cujos modos de

⁶ “[...] taking its place alongside such psychotic visual art as the demoniac fantasies of Bosch, Goya’s pinturas negras, Piranesi’s Carceri 'd'invenzione, and Louis Wains’s kaleidoscopic cats.” (Tradução nossa).

funcionamento são próprios ao texto. Na companhia de Gilles Deleuze (2011), proponho, aqui, chamarmos a língua como um limitante código de prescrições, convenções e servilismo comunicacional de uma língua maior; em oposição a essa, como uma espécie de *mise en abyme*, formada pelo espaço fundado pelo estilo do escritor, se constrói aquilo que Deleuze chamou uma “língua menor”, a língua como potente singularidade daquele que escreve.

Se, conforme escreveu Barthes (2015), a linguagem é uma legislação cujo código é a língua, o escritor estará sempre nos limites da sujeição. Sem liberdade total, aquele que escreve terá de trapacear a língua com a própria língua. Esse “logro magnífico” que permite ouvir a língua “fora do poder” (BARTHES, 2015, p. 17) foi formulado por Deleuze nos termos de uma desterritorialização. Nesse sentido, os bons escritores, escreve Deleuze: minoram essa língua, “[...] eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação.” (2011, p. 141). Sem poder impor sua liberdade contra os limites da língua, tampouco retirar-se dela, restará, então, àquele que escreve, subvertê-la em seu cerne – semear, na sensatez dos códigos linguísticos, um grão de loucura.

O percurso de Sylvia Plath em direção à sua língua é ilustrado, alegoricamente, no poema “Daddy”. Este poema nos servirá como texto emblemático para elucidar o estilo que permite à poeta se aproximar do impossível. Veremos que a loucura se desencadeia no texto quando a insensatez da escrita ameaça vencer os limites da língua.

O poema “Daddy” foi escrito nos meses de intensa produção poética que precederam a morte da escritora. O texto segue uma metáfora hiperbólica a partir da qual uma filha coincide com a figura do judeu frente a um pai descrito como nazista. O crítico e teórico da literatura George Steiner, em texto publicado 1965, dedicado a *Ariel*, escreve, aludindo aos campos de concentração, aos quais alguns textos de Plath fazem referência, que nesses poemas “[...] os homens mortos choram fora da cerca de teixo e o poeta se torna o alto clamor de seus silêncios sufocados.” (1965, p. 54)⁷. Segundo o crítico, o poema “Daddy”, ao transpor uma mágoa privada em um discursos com “imagens públicas que concerne a todos nós”, chega “próximo do último horror”, tornando-se o “Guernica da poesia moderna.” (1965, p. 54)⁸.

⁷ “The dead men cry out of the yew hedges. The poet becomes the loud cry of their choked silence.” (Tradução nossa).

⁸ “[...] instantaneously public images which concern us all”, “come near the last horror” e “It is the

Se o quadro “Guernica” é visto como referência ao bombardeio da cidade espanhola, feito pela força aérea da Alemanha à serviço de Hitler, em “Daddy”, surgem claras – ainda que fragmentárias – imagens da Segunda Guerra no discurso belicoso da filha para o pai. Ao iniciar o poema, a filha, frente à superioridade do pai, enuncia: “Agora chega, papai, agora chega/ De você, sapato preto /Onde vivi feito um pé/ Por trinta anos, pobre e pálida,/ Mal ousando respirar ou espirrar. /Papai, eu tive que te matar./ Você morreu antes que eu tivesse tempo.” (PLATH, 2008, p. 222)⁹. Com um ritmo de canção de ninar, o qual a tradução, infelizmente, não pôde contemplar, o cuidado com a materialidade da palavra é facilmente percebido, evocando, além disso, uma espécie de língua primitiva, por exemplo, nas rimas repetidas obsessivamente ao longo do poema (*do, jew, you*).

Na germânica língua pátria, o eu lírico do poema, sofrendo uma angustiante gagueira, não consegue se expressar: “*Ich, ich, ich, ich!* Eu mal podia falar” (2008, p. 222)¹⁰. Conforme lemos, ela tinha “a língua presa no maxilar”, como em uma “armadilha de arame farpado” (2008, p. 221)¹¹. A inacessível língua paterna é descrita como “língua obscena”, que cospe o eu lírico “[...] como judia/ Uma judia com destino a Dachau, Auschwitz, Belsen.” (2008, p. 221). Resta-lhe, então, falar como uma judia: “Eu comecei a falar como uma judia./ Acho que posso mesmo ser uma judia.” (2008, p. 221)¹².

Além do belicoso discurso da filha endereçado ao pai, “Daddy” nos fala de um pai que nunca pôde ser devidamente localizado: “então eu nunca pude saber onde você/ Meteu seu pé, sua raiz,/ Nunca pude falar com você” (2008, p. 221)¹³. Desconhecendo a linhagem paterna o eu lírico desconhece a sua própria linhagem – a qual lhe ajudaria a compor uma identidade –, mas encontra uma possível identificação na figura da judia: “Com minha ancestralidade cigana e minha estranha sorte/ E meu baralho de tarô e meu baralho de tarô/ Eu posso ser um pouco judia.” (2008, p. 221)¹⁴. A símile, “como uma

Guernica of modern poetry.” (Tradução nossa).

⁹ “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.” (Tradução nossa).

¹⁰ “Ich, ich, ich, ich,/ I could hardly speak.” (Tradução nossa).

¹¹ “The tongue stuck in my jaw./ It stuck in a barb wire snare”. (Tradução nossa).

¹² “The language obscene” e “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.” (Tradução nossa).

¹³ “So I never could tell where you /Put your foot, your root, /I never could talk to you.” (Tradução nossa).

¹⁴ “With my gipsy ancestress and my weird luck /And my Taroc pack and my Taroc pack/ I may be a bit of a Jew.” (Tradução nossa).

judia”, usada em alguns trechos, marca, no entanto, a instabilidade, a parcialidade e a hesitação da identificação. Com a símile, a poeta expõe a solitária coexistência de ambos: os judeus cuspidos para os campos de concentração, com os quais ninguém pode se identificar, e o eu lírico, cuspidos para fora da língua, sem raízes, errante e desterritorializada como uma cigana.

No poema, a tensão entre o “Eu” e o “você” é figurada no nível da forma, sobretudo, por uma oposição sonora meticulosamente trabalhada. Há um notável contraste entre “I”, sendo este “eu” a filha que se enuncia, e “you”, o pai a quem ela se dirige. O “you” que, com frequência aparece no fim dos versos, em oposição sonora e espacial em relação ao “I” que inicia as frases, é combinado, por todo o texto, com rimas, como *do, du, foot, root, jew, two*. Desenha-se, dessa forma, um binário conflito formal: de um lado a filha identificada como uma judia, com sua língua presa em um arame, mal podendo se expressar, de outro, o pai, tão grande que só pode ser descrito metonimicamente: “Mármore pesado, saco cheio de deus, /Estátua medonha de dedo cinza,/ Imenso como uma foca em São Francisco / E uma cabeça no aberrante Atlântico.” (2008, p. 221)¹⁵.

Cuspidos para fora dos confins da língua paterna, da grandiosidade da língua alemã, o eu lírico se encerra nos confins de uma língua menor a qual tende à infantilidade, figurada não só no ritmo de canção de ninar facilmente percebido no original, mas também na linguagem infantilizada que nos soa como uma regressão ao universo da criança. O eu-lírico, enuncia-se, então, em uma língua que vai em direção ao universo materno, aquele das primeiras trocas entre mãe e filho, quando a linguagem não é mero veículo de sentido, tampouco um campo legislado, mas, sim, uma materialidade envolta em libido, uma língua mais próxima do campo pulsional que do campo utilitário da comunicação. A ausência do pai que não pode ser encontrado permite que a linguagem passe por um circuito primário. Assim, em “Daddy”, como acontece em outros poemas¹⁶, percebemos algo da dimensão do balbucio que não é ainda discurso, por exemplo, na constante repetição de sons dentais-alveolares¹⁷ e, principalmente, do som de “u”, fazendo-nos ouvir algo como um penoso murmúrio ao longo do poema.

¹⁵ “Marble-heavy, a bag full of God, /Ghastly statue with one gray toe /Big as a Frisco seal /And a head in the freakish Atlantic.” (Tradução nossa).

¹⁶ Para citar alguns: “Alicant lullaby”, “The beekeepers daughter”, “Poem for a Birthday”, “Evaersdroper” “Daddy”, “Ariel”, “Medusa” e “The Colossus.”

¹⁷ Como exemplo: “you do not do, you do not do” (PLATH, 2008, p. 222)¹⁷.

Em “Daddy”, Plath parece chegar ao fim da linha, fim do percurso na sua busca pelo pai, mas, também, fim da linha do telefone que “está fora do gancho” impedindo a infiltração das vozes:

Papai, estamos quites enfim.
O telefone preto desligado da raiz,
As vozes não podem se infiltrar.
[...]
Papai, pode se deitar outra vez agora.
Há uma estaca em seu negro e obeso coração
E os aldeões nunca gostaram de você.
Eles estão dançando e pisando em você.
Eles sempre souberam que era você.
Papai, papai, seu desgraçado, estou acabada. (2008, p. 222)¹⁸.

A conclusão, entretanto, é um tanto polissêmica. Para Britzolakis (1999), apesar de toda a raiva contida no poema, “Daddy” pode ser lido como um poema de amor. Isso se deve não só à exploração da ligação entre feminilidade e masoquismo, mas pela expressão final. “*I’m Through*”, expressão que se repete ao longo do poema, e que foi, no último verso traduzida, por “Estou acabada”, pode ser lida de diversas formas: Estamos quites? Acabou o poema? O eu lírico está acabado? Está farta do pai ou farta da vida?

Como o Eu que se enuncia, a língua vacila por todo o poema, sem consolidar um sentido no fim. O significado escoa e a representação entra em crise à medida que a língua primordial, referente à infância, emerge. Exilada da língua maior, a poeta expõe, como lembra Jacqueline Rose, a passagem do Eu ao corpo e a fragmentação do discurso que vai em direção ao “avesso da linguagem e do discurso” (1992, p. 26).¹⁹ Plath explicita, assim, a perda da função simbólica que dá consistência tanto à linguagem quanto ao próprio sujeito: identidade e linguagem se perdem a partir da falta de um pai cuja ausência lhe deu poderes sobre a língua e sobre o sujeito.

¹⁸ “So daddy, I’m finally through. /The black telephone’s off at the root, /The voices just can’t worm through./[...] Daddy, you can lie back now. / 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.” (Tradução nossa).

¹⁹ “underside of language and speech”. (Tradução nossa).

2 Surtos e murmúrios

Ariel foi publicado no período de intenso debate que sucedeu os anos de silêncio após a Segunda Guerra. Ao valer-se de algumas imagens do Holocausto para sua poesia, Plath contribuiu, principalmente no meio anglófono, para um debate acerca da ética e dos limites da representação no que concerne a tais acontecimentos. Se Georg Steiner predicou “Daddy” de “Guernica da poesia moderna” (STEINER, 1965, p. 54)²⁰, Irving Howe, por outro lado, escreveu que há algo de “monstruoso e profundamente desproporcional” na metáfora de “Daddy” a partir da qual filho e judeu coincidem ao lado de um pai nazista (1989, p. 30)²¹. No entanto, o uso de tais acontecimentos não é sem relação com a impossibilidade, tampouco tais usos são desprovidos de valor, uma vez que a poeta não diz ou representa o Holocausto, mas, sim, funda palavras como se estas fossem testemunhas do impossível.

Vimos que, em “Daddy”, é possível perceber algo da dimensão do balbúcio, por exemplo, na repetição constante do som “u” que nos faz ouvir algo como um murmúrio. Acompanhando esse murmúrio, temos uma escrita que escapa à lógica discursiva, uma vez que multiplica sentidos e não consolida a representação. Como vimos, ao fim do poema, somos deixados menos com um sentido que com uma silenciosa interrogação.

No que concerne ao desejo de expressar o impossível indo em direção ao Holocausto, uma elaboração de Giorgio Agamben às voltas com o inefável dos campos nos será oportuna. Em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, Agamben comenta a recepção de Paul Celan por Primo Levi, a qual pode nos ajudar a elucidar a operação realizada por Plath. Embora não gostasse de poetas obscuros, primo Levi sentia-se atraído pela poesia de Paul Celan, mesmo que não conseguisse realmente entendê-la. Em um ensaio, intitulado “Sullo Scrivere Oscuro” [Sobre Escrever Oscuro], Levi escreveu que a extraordinária operação efetuada por Celan na língua alemã, a qual tanto fascinou os seus leitores, é similar ao “balbuciar desarticulado ou ao estertor de um moribundo” (LEVI, 1990 *apud* AGAMBEN, 2010, p. 45). Nas suas palavras:

Penso que Celan poeta deve ser mais meditado e compadecido do que imitado. Se a sua é uma mensagem, ela se perde no “ruído de fundo”: não é uma comunicação, não é uma linguagem, ou se muito é uma

²⁰ “it is the Guernica of modern poetry.” (Tradução nossa).

²¹ “There is something monstrous, utterly disproportionate.” (Tradução nossa).

linguagem obscura e mutilada, assim como é a de quem está para morrer, e está só, assim como todos estaremos no momento da morte. (LEVI, 1990 *apud* AGAMBEN, 2010, p. 45).

Esse ruído de fundo, soando como o estertor de quem está para morrer – o qual aproximado do penoso som que ouvimos ao fundo de “Daddy” – para Agamben, é o lugar onde se perde a “palavra secreta” que poderia conceder plenitude ao testemunho dos sobreviventes. Em Plath, tal murmúrio surge em paridade com um solapar da representação que evidencia mais um silêncio que um sentido. Esse vazio semântico também não é sem relação de importância com o horror dos campos dos quais a poeta tenta se aproximar, pois Agamben, pensando o testemunho e os restos de tal trauma histórico, escreve acerca da essencial lacuna que há no centro do testemunho, vazio oriundo não só do fato de que aqueles que experienciaram o horror, até o fim, não puderam falar, mas, sobretudo, da ineficiência da língua frente aos eventos. Pensar o testemunho, ele escreve, significa “interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la.” (2015, p. 21). Daí que para ele “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta.” (2015, p. 43).

Durante sua experiência em Auschwitz, Primo Levi, segundo Agamben, procurou escutar o não testemunhado, captar o que se perdia no ruído. A partir daí, lembra o filósofo, podemos pensar que uma escritura que se apresente como testemunho, “[...] não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não-testemunhado. Isso é, o som que provém da lacuna.” (2015, p. 47). Dito de outro modo, nas bordas do impossível que seria o pleno testemunho, faz-se ouvir uma outra língua, que já não se apresenta como veículo de um sentido, mas, antes, como um balbuciar, um murmúrio, desarticulado.

A intromissão dessa língua elementar nos poemas de Plath não escapou aos seus críticos. Christina Britzolakis (1999), por exemplo, relacionou os poemas de Plath a uma espécie de cacofonia e a um estágio pré-semiótico da linguagem. Na mesma via, em diálogo com elaborações teóricas de Julia Kristeva, Ana Cecília Carvalho (2003) escreve que a poética plathiana parecia ir em direção a um estágio anterior à introdução do pai. Essa língua que ouvimos, ao fundo, em determinados autores, interessou a Jacques Lacan, que a nomeou, através de um neologismo, *lalangue* (lalingua)²².

²² “*Lalangue*” é, com frequência, traduzida por alíngua. No entanto, optei pela tradução sugerida por Haroldo de Campos, em texto intitulado “Afreudisiaco Lacan na galáxia de lalingua” (1988, p. 138). Conforme ele escreve, “diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (a) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação”. *Lalangue*,

Lalangue é a introdução na linguagem mediada pela figura materna. Trata-se mais de uma lalia, isto é, um discurso de palavras desprovidas de significação, mas envoltas em carga libidinal. Como Lacan elucida: “[...] desde a origem há uma relação com *lalangue*, que merece ser chamada, com toda razão, de materna, porque é pela mãe que a criança – se assim posso dizer – a recebe. Ela não aprende *lalangue*.” (1975, p. 42)²³. Servindo para coisas inteiramente diferentes da comunicação, essa língua primária, aparece mais próxima do que Lacan chamou de real que do utilitarismo semântico que opera em nossa experiência habitual da linguagem.

O eu lírico de “Daddy”, figurando como emblema do trabalho da poeta, se esforça, com sua língua presa em arame farpado, gagueja, balbucia, murmura. A escrita não aceita o inefável, conforme escreveu Barthes (2005), ela descarta a consistência e acolhe apenas insistências. E, enquanto insiste, a língua, levada à suas bordas, atinge o limite no qual a sonoridade sobrepuja o significado, a polissemia desbanca o sentido último, a insensatez da escrita ameaça ultrapassar o juízo da língua. Conforme escreveu Deleuze: “[...] quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio.” (2011, p. 145). Nessa perspectiva, Plath escreveu em uma anotação em seus diários: “[...] a última trincheira é quando as palavras se dissolvem e as letras se arrastam para longe.” (2000, p. 471)²⁴. A escrita plathiana caminha, assim, para o ponto no qual se dá o fracasso da palavra, denunciando, como escreveu Rose (1992), o avesso da língua, apontando o que escapa.

O avesso da linguagem se revela, em Plath, pelas operações que permitem à poeta tencionar a língua, levando-a, assim, ao ponto no qual discurso entra em colapso, expondo furos no fio linear do sentido, permitindo a emergência de uma sonoridade, ou uma musicalidade mais ruidosa, murmurante, que propriamente semântica – artifício que dá fim à experiência confortável da linguagem. Embora essa tendência possa ser percebida em toda sua obra, ela se torna clara em sua última fase. Isso se dá porque, como escreveu o crítico A. Alvarez (1985), nos seus últimos meses de vida ela estava

segundo o tradutor, é o oposto de não língua, é, antes, uma língua enfatizada, tensionada pela “função poética”. Além disso, o neologismo lacaniano evoca as acepções de “lalia”, “lalação” derivados do grego “laléo”, e que têm as acepções de “fala”, “loquacidade”, e, também, “*lallare*”, verbo latino que quer dizer “cantar para fazer dormir as crianças”. Como escreve Haroldo de Campos, toda a área semântica que a aglutinação “LA” convoca se perde em “alíngua”.

²³ “c’est que dès l’origine il y a un rapport avec ‘lalangue’, qui mérite d’être appelée, à juste titre, maternelle parce que c’est par la mère que l’enfant – si je puis dire – la reçoit. Il ne l’apprend pas”. (Tradução nossa).

²⁴ “The last [ditch] is when the words dissolve and the letters crawl away”. (Tradução nossa).

sondando a turbulenta violenta área entre o viável e o improvável.

Em seu desatinado esforço poético em direção ao impossível, Plath com frequência se deparou com o fracasso das palavras. Esse tema é poetizado, em tom metacrítico e conclusivo, em “Words”, poema escrito semanas antes de sua morte. No poema, de início, as palavras são comparadas a potentes machados: “após o golpe a madeira reverbera” e os “ecos” viajam “em fuga de um centro como cavalos”; no entanto, “anos depois”, as palavras são encontradas na estrada, “secas” e “incavalgáveis” (PLATH, 2008, p. 270)²⁵. Tais palavras encontradas pela estrada, como dejetos, indicam-nos que a palavra poética tem uma função para além da produção de sentido. A palavra poética aparecerá, assim, conforme escreve Agamben (2015), como aquilo que se situa na posição de resto, dando testemunha do que sobrevive à impossibilidade.

Podemos concluir, portanto, que, se a poética plathiana se esforçava em direção ao inconcebível, tal escrita obtém sucesso pelo seu fracasso. No entanto, a esse fracasso, só se chega com muito esforço, pois é preciso que a palavra, empenhada na busca daquilo que não se pode trazer, denuncie seu insucesso, ou seja, é necessário que a palavra reste como testemunha material do impossível, orgulhosa de sua derrota frente a ele.

3 A escrita na nau dos insensatos

Há um célebre ensaio de Michel Foucault no qual o filósofo se dedica a pensar a categoria de espaço. Ao lado dos espaços físicos e das utopias, as quais são entendidas como espaços destacados da realidade empírica, Foucault pensa sobre lugares delineados na própria instituição da sociedade, mas que são como “contraposicionamentos”, espaços onde “[...] os outros posicionamentos reais que se pode encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos.” (2009, p. 432). Embora localizáveis, tais espaços são heterogêneos. Pela diferença em relação aos espaços habituais, Foucault deu a esse *topos* da diferença o nome de “heterotopia”. A escrita de Plath, a qual funda para si uma língua menor, criando um espaço de loucura textual no interior da língua maior, figura como uma espécie de espaço heterotópico.

²⁵ “Axes /After whose stroke the wood rings, /And the echoes! /Echoes traveling /Off from the center like horses” e “Words dry and riderless”. (Tradução nossa).

Finalizando, no texto em questão, seu pensamento sobre as heterotopias, Foucault evoca uma imagem preciosa, a saber, a do barco. Conforme escreveu o filósofo, o barco é uma “[...] espécie de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar.” (2009, p. 438). Se retomarmos, aqui, o comentário de Tillinghast, segundo o qual a poética de Plath, ao se aproximar do discurso da loucura, encontra lugar “ao lado de artes psicóticas”, como as “fantasias demoníacas de Bosch” (1997, p. 80)²⁶, torna-se difícil não evocar aqui a *Nau dos Insensatos*, famosa obra de Bosch e imagem cara à Foucault no seu *História da Loucura na Idade Clássica* (1978). No contexto do livro, a imagem é valiosa por condensar em si, dentre outras coisas, a subversão e o enigma da desrazão, expondo, além disso, a radical alteridade que a insensatez estabelece em relação ao espaço habitual da cultura. Como uma nau, a poética de Plath carregará a insensatez da escrita e a insubordinação aos arazoados ditames dos códigos linguísticos que dominam nossa comunicação. Em companhia de Michel Foucault, interessa dizer, por fim, que “[...] nas civilizações sem barco os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia os corsários.” (2009, p. 438).

Em Plath, a insensatez da escrita, trabalhada de forma lapidar, vale não porque o impossível é dito, mas porque ele é demonstrado à medida que a poética caminha para o ponto no qual se dá o fracasso da palavra. Tal fracasso denuncia o real e a palavra é fundada como um resto, uma ruína, que nos dá testemunho de sua valiosa derrota. Por meio desse artifício, a poesia plathiana aponta com palavras aquilo que ela não pôde nos trazer e quando a escrita se aproxima do impossível que ela deseja, as palavras enlouquecem.

REFERÊNCIAS

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

ALVAREZ, A. Sylvia Plath: a memoir. In: ALEXANDER, P. (Ed.). **Ariel ascending**: writing about Sylvia Plath. New York: Colophon books/ Harper & Row, 1985. p. 185-213.

ALVAREZ, A. **The savage god**: a study of suicide. London: W. W. Norton & Company, 1990.

²⁶ “Taking its place alongside such psychotic visual art” e “the demoniac fantasies of Bosch.” (Tradução nossa).

- BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRITZOLAKIS, C. **Sylvia Plath and the theatre of mourning**. New York: Clarendon Press, 1999.
- CAMPOS, H. O Afreudisiáco Lacan na Galáxia de Lalingua. **Afreudite - Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada**, Lisboa, v. 1 n. 1, p. 1-22, 2005. Disponível em : <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>. Acesso em: 29 set. 2020.
- CARVALHO, A. C. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DELEUZE, G. Gaguejou. *In*: DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 138-146.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: ELIOT, T. S: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos vol. 3**. Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- HOLBROOK, D. **Sylvia Plath: Poetry and Existence**. New York: Bloomsbury Academic, 1976.
- HOWE, I. *The Plath celebration: a partial dissent*. *In*: BLOOM, Harold (Ed.). **Modern critical views: Sylvia Plath**. New York: Chelsea House Publishers, 1989, p. 5-15.
- LACAN, J. Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines. **Revista Scilicet** n. 6/7, p. 42-45, 1975.
- PLATH, S. A 1962 Sylvia Plath interview with Peter Orr. PLATH, S. **The poet speaks**. London: Routledge, 1966. Interview given to Peter Orr. Disponível em: <https://www.modernamericanpoetry.org/content/1962-sylvia-plath-interview-peter-orr>. Acesso em: 11 set. 2020.
- PLATH, S. **The Colossus and other poems**. New York: Vintage, 1998.
- PLATH, S. **The unabridged journals of Sylvia Plath**. Ed. Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2000.
- PLATH, S. **The collected poems**. New York: Harper & Row, 2008.

ROSE, J. **The haunting of Sylvia Plath**. London: Virago Press, 1992.

STEINER, G. Dying is an art. **The reporter**, oct. 7, p. 51-53, 1965. Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/Reporter-1965oct07-00051>. Acesso em: 11 set. 2020.

TILLINGHAST, R. Words of their own, *In*: WAGNER-MARTIN, L. (Org.). **Sylvia Plath critical heritage**. Londres: Routledge, 1997, p. 79-80.

Data de submissão: 10/06/2020

Data de aprovação: 06/08/2020