

“As cartas não mentem jamais”: sobre cartas e diários na obra de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath

Prof. Dra. Anélia Montechiari Pietrani¹(UFF)

Resumo:

Esta comunicação se propõe a examinar a questão da subjetividade e suas interações e convergências em/com as cartas e os diários escritos por Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. Busca-se, com isso, discutir o caráter de referencialidade e auto-referencialidade do texto literário, a partir do estudo de um gênero em que confluem, tensamente, a verdade documental e a sinceridade lúdica da literatura, assim como se toca no tênue limite entre vida e arte, confissão e ficção, objetividade e subjetividade.

Palavras-chave: subjetividade, poesia, pós-modernidade

“A verdadeira carta é por sua natureza poética.”

(NOVALIS, 2001, p. 66)

“As cartas não mentem jamais”

(CESAR, 1998a, p. 68)

Jogo de cartas, jogo de eus, jogo de máscaras: o título desta comunicação nos remete à forma lúdica de construção da escrita autobiográfica, que se veste de um eu que é outro, conforme as palavras de Arthur Rimbaud: “É falso dizer: eu penso; dever-se-ia dizer *sou pensado*. Perdoe-me o jogo de palavras. Eu é um outro.”²

Se cartas – do baralho ou da correspondência – nas mãos da cartomante-leitora profetizam tudo por não mentirem jamais, como nos diz Ana Cristina Cesar no poema “Pour mémoire”, de *A teus pés*, o trânsito em mão dupla entre o eu e o outro do mote de Rimbaud nos leva também a pôr em risco os limites objetivos e subjetivos, referenciais e poéticos da carta – a verdadeira carta – por sua natureza poética, no dizer de Novalis, por seu caráter de difícil delimitação entre o lugar literário e o extraliterário.

É esse jogo de sentidos que buscamos na leitura dos textos de caráter autobiográfico de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. Ainda que as cartas e os diários – segundo o tradicional conceito atribuído a esse gênero – possam figurar nos tipos de textos que mais se aproximam da literatura como documento experimental biográfico e histórico, eles apontam-nos, por isso mesmo, uma concepção de escrita em que se pode discutir a questão intrincada entre o eu e o outro, em que este “outro” pode ser aqui compreendido não só como o interlocutor empírico ou imaginário, como também a emoção narrada ou poetizada que se encaminha para um “outro” espaço, o do ficcional.

Isso porque o ser ali inscrito não é o objeto representado, mas sim o sujeito que se produz. Nos textos de cunho autobiográfico, não se espera que a palavra *reproduza* um dado preexistente, mas *produza* uma “verdade do eu” a partir de sua memória, um pensar-se ou ser pensado, no momento em que narra a si mesmo, enquanto revive a sua história e escreve-a. Como diz Jean Starobinski, em *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*, ao mostrar-se, o eu abandona-se ao sentimento e confia-lhe a palavra, não resistindo à lembrança (Cf. STAROBINSKI, 1991, p. 202). Ao escrever-se, o narrador, em vez de imergir na verdade histórica, busca a emoção que a sua relação com o passado manifesta, o que nos faz remeter à famosa citação de Walter Benjamin, mote deste simpósio: “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Acrescente-se a isso que as narrativas de caráter autobiográfico compõem-se da mesma carga de subjetividade que encerram os romances, cuja forma interna – segundo Georg Lukács, em *A*

teoria do romance – foi concebida segundo o processo da “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, [d]o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Na medida em que tais textos também se constroem a partir de uma necessidade imanente ao sujeito moderno ocidental, a de “dizer-se a fim de ser”, é como se afirmássemos que o próprio vazio da sociedade individualista provocasse, em contrapartida, a criação de um sujeito “si-mesmo-em-outro” que deseja prover-se de algum conteúdo.

Nesse sentido, é pertinente a advertência presente nas palavras de Lukács, extraídas da obra já citada, segundo as quais mesmo a expressão puramente lírica não pode esbarrar no que ele chama de “auto-suficiência da subjetividade”. Esta seria uma postura de intensificação extrema do lírico, já que

também a subjetividade lírica conquista para seus símbolos o mundo externo; ainda que este seja autocriado, ele é o único possível, e ela, como interioridade, jamais se opõe de maneira polêmico-repreensiva ao mundo exterior que lhe é designado, jamais se refugia em si mesma para esquecê-lo” (LUKÁCS, 2000, pp. 119-20).

Seguindo a proposição de Lukács, insistir na insularidade da alma seria desmentir o vínculo entre interioridade e mundo, o que confirma a perífrase que tão bem exprime a conjunção de sentidos entre o eu e este outro autocriado na Literatura.

Na verdade, não somos nunca causa da nossa vida, mas podemos ter a ilusão de nos tornarmos seu autor, escrevendo-a, com a condição de esquecermos que somos tão pouco causa da escrita quanto da nossa vida. A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de ser um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mesmo “eu” para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor.” (LEJEUNE *apud* MIRANDA, 1992, pp. 40-1).

Seguindo o rastro dos sujeitos que se criam a partir da forma autobiográfica, deparamo-nos com uma peculiar produção de Ana Cristina Cesar, que trabalha o gênero-carta e o gênero-diário, imiscuindo-os à própria arte. Não à toa, em carta endereçada a Ana Candida Perez, Ana Cristina havia sugerido à amiga que publicassem suas correspondências como um texto de ficção, fazendo apenas a ressalva de que os personagens deveriam ser aperfeiçoados. Como mais um exemplo do jogo de escrita presente nas cartas de Ana Cristina, podemos citar um fato curioso: as endereçadas a Ana Candida quase nunca aparecem com a citação nominal inicial e a assinatura. Nesta a que nos referimos, todavia, possivelmente escrita em 1980, não pode passar despercebido ao leitor o efeito lúdico que a poeta obtém a partir dos nomes do destinatário e do remetente: a carta é destinada a Ana, assim como quem a assina é (também) Ana (Cf. CESAR, 1999, p. 269).

Além disso, confrontar as cartas-em-si com os chamados textos ficcionais por ela produzidos é uma boa “cartada” – cheia de blefes, certamente – para participar desse “jogo de eus” em que uma Ana Cristina, uma Ana C., uma Ana, um eu ou até mesmo um Júlio – para citar algumas das diferentes formas como a autora assinava suas cartas – trapaceiam o leitor e a realidade com os supostos textos que deveriam ser considerados discursos sem máscaras.

É curioso também como as palavras de Aurélia Schober Plath, mãe de Sylvia Plath e responsável pela compilação das cartas da poeta que aparecem em *Letters home by Sylvia Plath – correspondence 1950-1963*, conduzem ao mesmo ponto referido por Philippe Lejeune no fragmento de *Je est un autre*, a que fizemos referência linhas atrás:

Throughout these years I had the dream of one day handing Sylvia the huge packet of letters. I felt she could make use of them in stories, in a novel, and through them meet herself at the varied stages in her own development and taste again the moments of joy and triumph and more clearly evaluate those of sorrow and fear.” (PLATH, Aurelia *apud* PLATH, 1992b, p. 3).

Neste excerto do prefácio às cartas de Sylvia Plath, após afastadas as palavras que denotam a aura de tristeza que persegue esta mãe pela impossibilidade de reversão do destino cruel da filha, permanecem – para o crítico – as que indicariam serem as cartas um rico material para a criação de um sujeito novo, diferente, refeito, seja lá o que for. Nelas, segundo a mãe-ensaísta, Sylvia encontraria a si mesma ou aquela que, permeada pelas ilusões, Aurelia desejaria que ela, de fato, encontrasse. Trata-se do conflito entre os “dois eus” que se descobrem no interior do mesmo “eu”, de que fala Philippe Lejeune no fragmento de *Je est un autre*, retomando Rimbaud. Trata-se, enfim, do “jogo de eus” de que dá conta a carta: documento e literatura.

No fragmento seguinte do documento-literatura, carta de Ana Cristina Cesar endereçada à amiga Ana Cândida em 29 de maio de 1980, salientam-se esses mesmos aspectos, sob uma outra roupagem, agora a da obscenidade e intimidade:

Acabo de ler uma das biografias de KM, escrita por LM, *her wife*, e tenho diante de mim outros pontos de vista, o *journal*, and of course, a correspondência completa. Esqueci os contos *for the time being*, uma coisa muito construída. Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obscena essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas estou fascinada pelo conflito entre as versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obsceno que toda essa aparente confusão da verdade – *higher up*.” (CESAR, 1999, pp. 282-3).

A obscenidade de publicar intimidades sem a manifestação do autor pode ser contraposta por Ana à literatura como lugar “menos obsceno”, já que as biografias enchem-se de uma “confusão da verdade” apenas aparente. E é, exatamente, de uma “pura malícia” que fala Italo Moriconi ao tratar das cartas de Ana Cristina Cesar, já que delas jamais se pode esperar a inocência (Cf. MORICONI, 1996, p. 11). Acentuação da obscenidade, aparente confusão da verdade e pura malícia se confirmam também nos diários, digamos, literarizados da autora.

O diário – essa forma confessional de se esgueirar nos intervalos da ficção – pode ser exemplificado por um interessante texto intitulado Jornal íntimo, que merece ser citado e analisado. Trata-se de uma espécie de diário em desordem cronológica, cuja descrição começa e termina em 30 de junho e cujo ápice (a entrada do dia 25 de junho, por ser a data mais antiga citada e, portanto, o ponto de partida) apresenta um curioso relato do sujeito poético em que este declara ter acabado “O Jardim de Caminhos que se Bifurcam”. Como nos labirintos borgeanos, aparece aí uma pista “incriminando” o livro (seja seu processo de leitura ou de escrita) para um ponto crucial, tanto inicial quanto complicador.

O livro pode ser considerado o ponto inicial, porque aparece referido na primeira data, 25 de junho, desse suposto diário que se estende desde 30 de junho até também um outro 30 de junho; é ele o receptáculo do verbo que se fez carne, para se alçar ao infinito, sem começo nem fim: o alfa e o ômega. E também pode ser o complicador, já que, ao ser citado, é feita uma referência a caminhos e momentos que se bifurcam: é o livro que começa e, na confusão de caminhos – labirintos de verdades e mentiras –, desencaminha tudo.

Nesta rasura de limites entre escrever um diário – que deveria ser um discurso intimista e confessional – e a produção artística para publicação e exteriorização do eu, Jornal íntimo apresenta ainda a seguinte insinuação: “Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam” (CESAR, 1998a, p. 109). Se a carta ou o diário podem ser arte(fício), há exposição de um eu outro e, portanto, insincero, malicioso, “como convém à boa literatura”, aproveitando as palavras de Moriconi. É a presença do outro – leitor/ destinatário – que contribui para a construção da obra literária, portanto. Nas cartas, lá está o destinatário; nos diários, na falta deste, ele aparece exatamente no próprio temor de o eu ser lido, o que talvez possa ser uma forma de suprir tal ausência; e, nos textos literários, o objetivo é lançar-se aos pés de, embora não se saiba quem seja este outro.

Na travessia sem limites de cartas e diários, procuramos reforçar em Ana Cristina Cesar a impossibilidade de determinar com precisão científica o que aparece num texto como dado apriorístico e o que ressurge como dado artístico. Junte-se a isso a dificuldade de demarcar a linha que delimita a vida de um autor e a sua obra, acendendo a discussão a respeito do conceito de autobiografia e sua relação com a literatura, que reforça a especificidade da obra de Ana Cristina.

No caso de Sylvia Plath, os problemas da autobiografia merecem destaque especialmente pelas circunstâncias em que esses tipos de textos vieram a público: não só pela publicação póstuma, mas também pelas decisões e soluções encontradas pela família (a mãe e o ex-marido) para a publicação.

Cartas escritas à família por uma Sylvia ingênua são publicadas em 1975 por Aurelia Schober Plath, sua mãe. Páginas de *journals*, em que se revela uma Sylvia de palavras ferinas, têm muitas partes “seladas” por Ted Hughes, seu marido, ou destruídas por ele mesmo como o próprio informa no prefácio à edição organizada por Hughes e Frances McCullough e publicada em 1982. Algumas das quais, no entanto, vêm à tona na publicação de 2000, organizada por Karen V. Kukil sob o título *The unabridged journals of Sylvia Plath*³. Além dessas publicações, não podemos esquecer ainda o romance *The bell jar*, que alguns consideram ter impressas em suas linhas as marcas da autobiografia.

Interessa-nos aqui destacar que a estratégia de “pura malícia”, que também parece envolver a Sylvia ingênua das *Letters Home*, a bem diferente Sylvia ferina das páginas dos diários (ou da autora de *A redoma de vidro*, ou da criadora de *Ariel...*), é ampliada quando pensamos nos responsáveis por seus escritos: mãe e marido que, certamente por interesses diversos, desejavam construir máscaras para uma “certa” Sylvia Plath e, certamente, para si mesmos. Compilado por outras mãos que não as da autora, o material autobiográfico – e o que podia ser apenas instigante – passa a ser uma utilização manipuladora do próprio conceito de literatura. Não à toa, certamente, Ted Hughes preferiu dizer sobre a sua vida com Sylvia Plath apenas através da ficção, no livro de poemas *Cartas de aniversário*, que veio a público em 1998, pouco antes de Hughes morrer, traduzido e publicado no Brasil em 1999. A curiosa opção escolhida por Hughes, especialmente a classificação dos poemas desse livro como *Cartas*, dá margem a um outro tipo de verificação: a de que tais textos aproximam-se, simultaneamente, da ficção da narrativa e da circunstância da crônica, tornando-se, também, bom exemplo das dificuldades de demarcação fronteira entre gêneros literários e entre literatura e vida.

Registre-se uma interessante carta de Sylvia Plath endereçada a um certo “dear E.” e escrita em dezembro de 1953, quando ela esteve internada no McLean Hospital, submetida a tratamento psiquiátrico. Plath somente entregou essa carta a sua mãe na primavera de 1954: embora nunca a houvesse enviado, guardou-a como uma recordação de como se sentia naquela época. Em meio às palavras explicativas sobre o que a levou a cometer suicídio e as conseqüências de sua atitude, chamam-nos a atenção alguns pontos que suplantam o teor da carta para além do âmbito meramente noticioso. Não, a carta não é feita apenas para mandar notícias, é também espaço de fazer o eu sair de si e encontrar um mundo, expressando o intenso vazio que lhe tomou conta e essa relação com o processo de escritura. Sem ter uma única maldita coisa a dizer no mundo literário, seu mundo interior tornou-se estéril, vazio, “desvivido”, insensato, ilegível.

Ao encontrar um mundo (seu) que não podia ser vivido (nem lido nem escrito), Sylvia relata que deixa um bilhete. Antes de levar consigo as pílulas-calmantes de sua mãe para o porão, onde tentaria o suicídio pela primeira vez, deixa escrito a ela que sairia para uma longa caminhada e não estaria de volta em um dia ou mais. Esta seria uma falsa pista, que reforçaria a tese de que não havia como ser lida, até porque (acredita-se) as cartas não mentem jamais. A mãe acreditaria e, finalmente, Sylvia poderia entrar na escuridão tumultuária que julgava honestamente ser o eterno esquecimento. Sim, na ocasião que escreve a carta, já refeita, ela reconhece a estupidez do ato, mas havia usado os artifícios lingüísticos de que dispunha para esquecer-se mais ou totalmente. Escrita, que fora causa e meio para o não-vivido, torna-se instrumento de revitalização (Cf. PLATH, 1992b, p. 132).

Se confrontarmos a carta citada com outra escrita por Sylvia três anos depois, em novembro de 1956, já casada com Ted Hughes, morando na Inglaterra e estudando em Cambridge, conheceremos alguém que aproveita a ocasião para assegurar-se de sua convalescença e tece considerações fora de si para explicar seu antigo estado. A referida carta, ainda que endereçada a sua mãe, foi escrita em resposta à descrição que ela lhe fizera sobre o estado depressivo de um certo S., filho de uma amiga, que recusava aconselhamento psiquiátrico. Como ela, subitamente, sentiu a si mesma no estado do rapaz, assume a condição de conselheira.

Em vários trechos de seus conselhos, a autora faz relações com o seu passado, mas se notam também o total esvaziamento da particularização e a ascensão para a universalização própria da criação literária, especialmente no que diz respeito à análise social, ainda que de forma breve: a sociedade americana competitiva e individualista exige o destaque que, nos tempos estudantis, é a nota (“*tell him that (even in our competitive American society) while marks may get scholarships*”).⁴

Há ainda na referida carta, juntamente com os conselhos para construir uma perspectiva de vida, a imagem da estagnação, que é incontestável, e a da culpabilidade de si, que é improdutiva. A culminância, no entanto, está na reflexão sobre o conceito de viver exposto por Sylvia Plath: amar um livro, ser gentil com alguém, apreciar uma certa cor do mar. Porque existe a poesia e descobre-se seu tom, vive-se: é a arte encarada como vida, é a vida encarada como arte, sem contar que o aconselhamento não é para o outro, o interlocutor, mas, muitas vezes, para si mesmo.

O tom ameno é muito pouco comum a esta poeta, como muitos críticos têm constatado sobre sua poesia. Onde se esconde a Sylvia Plath? Nos poemas em que pode mentir à vontade? Ou nas cartas (e também diários), neste espaço da “aparente confusão da verdade”, como disse Ana Cristina Cesar? Tudo isso só vem a acrescentar como um documento da realidade, com os seus aparentes nexos lógicos e concretos, desliza para a forma universalizante da criação literária quase que irrestrita: não é mais para S. que se dirigem os conselhos, mas para si mesma e para todos: primeira, segunda e terceira pessoas coincidem seus olhares e ouvidos.

A primeira carta de Sylvia a que nos referimos, dirigida a um certo “dear E.”, torna-se também interessante, principalmente se pensarmos que, num momento crucial de sua vida, a remetente tinha a intenção de recuperar-se através das letras ou utilizá-las para uma espécie de admoestação a seu comportamento. Sem contar também que este E., aparentemente um destinatário oculto, pode ser uma entidade não tão vazia assim, mas a própria recordação, o início de tudo, a origem: seu pai feito carne-e-osso nesta palavra nunca enviada; o E. de *Emile*, o correspondente francês do segundo nome de seu pai, Otto Emil Plath, termo que freqüentemente ela usava para referir-se a ele, segundo nos informa sua mãe, outra metade dessa “origem das origens”, a quem a carta foi finalmente entregue tempos depois.

Não existe no texto-carta, meramente, uma explicação e/ou uma confissão, mas há também a elaboração estilística que produz uma contaminação vida-arte cuja força se encontra na simultaneidade, não na alternância. Antonio Candido, no ensaio Poesia e ficção na autobiografia, em que estuda os livros *Boitempo* e *Menino antigo*, de Carlos Drummond de Andrade, *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, *Baú de ossos* e *Balão cativo*, de Pedro Nava, qualificando-os como autobiografias poéticas e ficcionais, aponta o substrato comum que permite fazer uma dupla leitura desses textos, tanto como recordação quanto como invenção, como “documento da memória” e “obra criativa” (Cf. CANDIDO, 1989, p. 54).

Apesar das diferenças óbvias entre esses textos e as cartas de Sylvia Plath, seja no aspecto formal quanto no intencional, podemos corroborar – também através de Sylvia – as palavras de Candido sobre o caráter de transversalismo de uma visão particular e específica do ser e de uma visão do mundo que percorre, indubitavelmente, as obras de caráter literário e autobiográfico. Nesse sentido, confissão, análise social e elaboração estilística ampliam as fronteiras da realidade e, mais do que documentos de um concreto particular, tornam-se uma narração da existência de um eu no mundo, atingindo uma abstração mais geral que a especificidade do que apenas parece ser o caráter da autobiografia. Também Jean Starobinski, em The style of autobiography, examina a hipótese de,

nesses tipos de texto, estarmos diante de uma entidade misturada, que ele chama de “discurso-história” (STAROBINSKI, 1980, p.76).

Nessa estrada de mão dupla em que transitam os textos autobiográficos, os diários de Sylvia Plath também são bons exemplos para se estudar os recursos de estilo que ladeiam as verdades da arte e da vida. Compõem-se de auto-aconselhamentos, listagens de diretrizes a serem seguidas na vida, fragmentos de cartas, registros de poemas, notas sobre a escrita de poemas e romances, análise de acontecimentos históricos, questionamentos sobre o papel social da mulher e do escritor, apontamentos de viagens, esboços de textos literários e artigos, digressões sobre o problema da criação, impressões de si e de outros, nos quais se incluem mãe, pai, amigos, namorados, vizinhos, marido. Porém, o que se verifica na força de seus escritos é a obsessão pelo processo de escrita, a busca interminável pela realização de uma obra. Sua atitude persecutória deixa de lado o caráter meramente documental do registro diário e torna-se pano de fundo para a discussão que se entranha em Plath ao longo de sua vida e produção: por que escrever? Para que escrever? Deseja alcançar um fim (ressalvada a ambigüidade do termo) para sua tarefa, através da perfeição?

A solidão do estar consigo, no diário, prepara o terreno para a memória que se configura em palavras. Já não é mais história. O trânsito sem limite de sentidos entre o eu e o outro, entre vida e escrita se configura com extrema força e lucidez. Por um lado, Plath reforça a certeza de que “[s]e não consegue pensar nada externo a você, não é capaz de escrever” (PLATH, 2004, p. 218. Grifo da autora.), enquanto, por outro, afirma com a ênfase do sublinhado que “é impossível ‘capturar a vida’ se a gente não mantém diários” (PLATH, 2004, p. 316. Grifos da autora.). Assim trava a sua luta com a escrita e com a vida, buscando um caminho, que, em várias partes do diário, ela define como árduo, tanto porque não consegue escrever, quanto porque, quando escreve, dificilmente obtém a publicação do texto, por causa da “panelinha” dos editores que publicam sempre coisas dos amigos, comportamento que ela critica com amargura (Cf. PLATH, 2004, p. 269).

Submetidos à fria censura dos olhos pragmáticos consumistas que valorizam quem tem “emprego estável e bem pago, carros, boas escolas, tevês, geladeiras, lavaloças e segurança em Primeiro Lugar”, os escritores só podem buscar a permanência no mundo da volatilidade. Assim, Plath reconhece a marginalidade do escritor na era da desidealização, sem a compreensão da sociedade que “mostra a língua para nós” (PLATH, 2004, p. 506).

Ainda que muitos críticos, vermes famintos a espreitar os olhos mortos de Sylvia Plath, busquem nas páginas de seus diários os lampejos obsessivos de morte, não poderíamos terminar esta comunicação dedicada aos entretexos literários e biográficos sem observar as interessantes manifestações de estilo que Plath explora no processo de escrita de seus diários. Principalmente nos cadernos anteriores ao seu casamento, chama-nos a atenção a forma com que ela trabalha as informações que povoarão a solidão da escrita. Ora usando você para referir-se a si mesma, ora considerando personagens ele e ela ou um rapaz e uma moça, ora conversando consigo mesma usando vocativos carinhosos, o texto se estrutura em um dialogismo e uma polifonia (apesar da voz única original) que transcendem a mera exposição de si.

Se o diário deixa de ser mera confissão, relato na primeira pessoa, ele passa a ser o Memorial. O escritor recorda-se, lendo o eu, e esquece-se, escrevendo o outro. Dessa forma, constitui-se a idéia de personagem a partir da migração de sentidos entre recordação e esquecimento, leitura e escrita, figuração do eu e do outro no espaço lúdico da literatura. Literatura que se configura em vida e alegria, que é o que parecia buscar Sylvia Plath – por mais que pareça absurdo a alguns – na produção de seus textos. Por exemplo, ao enfeixar os quarenta poemas que comporiam um livro seu, ela diz que são poemas inatacáveis. Ou, pelo menos, acha que são. E vê neles uma espécie de contentamento. Reconhece que, por mais sombrios que sejam, “têm verve e alegria de viver” (PLATH, 2004, p. 522). Se a sociedade lhes desse a língua, ela não se importaria com isso, pois os poemas permaneceriam, já que são resposta do mundo e eco da vida.

“Dar a língua” não é algo previsto quando se pensa na escrita de Sylvia Plath, aparentemente tão austera, séria, uma dama “inglesa”. Até mesmo a Ana Cristina, leitora e tradutora de Plath, observou isso em carta à amiga Ana Candida:

Sabe qual é o problema com a Sylvia Plath? A massa de poemas dela acaba por passar uma obsessão cega, um hálito suicida (com a melhor das intenções biográficas), as mesmas imagens acabam por cegar. Você tem razão: é o conjunto que dará esse mal-estar. Ela leva tudo muito a sério demais e raramente a poesia deixa cair, desbunda.” (CESAR, 1999, p. 209).

Porém, quando se lê o diário de Plath, vê-se que ele se torna matéria-prima de escrita, espécie de alegria do jogo na solidão da literatura, que, na ausência do tempo e na presença do esquecimento, contém e detém a vida. Seria ali um espaço para Sylvia Plath “desbundar”?

Referências bibliográficas:

- [1] BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.222-232. (Obras Escolhidas I).
- [2] CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: ---. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp. 51-69.
- [3] CESAR, Ana Cristina. *Ana C. – Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- [4] ----- . *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998a.
- [5] ----- . *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998b.
- [6] HUGHES, Ted. *Cartas de aniversário*. Edição bilíngue. Tradução de Paulo Henriques Britto e prefácio de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- [7] LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- [8] MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- [9] MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.
- [10] NOVALIS. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- [11] PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath 1950-1962*. Edição de Karen V. Kukil e tradução de Celso Nogueira. São Paulo, Editora Globo, 2004.
- [12] _____. *Johnny Panic and the Bible of Dreams: short stories, prose and diary excerpts*. New York: HarperPerennial, 2000a.
- [13] _____. *The journals of Sylvia Plath*. New York: Anchor Books, 1998.
- [14] _____. *Letters home*. Selected and edited with commentary by Aurelia Schober Plath. New York: HarperPerennial, 1992b.
- [15] _____. *A redoma de vidro*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- [16] _____. *The unabridged journals of Sylvia Plath*. Edited by Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2000b.
- [17] STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[18] _____. “The style of autobiography”. In: OLNEY, James (ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980, pp. 73-83.

Autor

¹ **Anélia MONTECHIARI PIETRANI, Profa. Dra.**

Fundação de Apoio às Escolas Técnicas.(FAETEC-RJ)

Departamento de Literatura

² Este é um fragmento de carta de Rimbaud endereçada a Georges Izambard com data de 13 de maio de 1871: “C’est faux de dire: Je pense; on devrais dire *on me pense*. – Pardon du jeu de mots. Je est un autre.”

³ Há disponível em português a tradução desta edição, feita por Celso Nogueira, publicada no Brasil em 2004, pela Editora Globo, sob o título *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Neste trabalho, em respeito ao leitor de língua portuguesa, utilizamos esta edição para a citação dos fragmentos do diário de Plath.

⁴ Aliás, sobre o termo “nota” em inglês, *mark*, Sylvia Plath escreveu um interessante ensaio intitulado America!America!, em 1963, em que ela descreve de modo bastante curioso a obsessão escolar americana: “the college obsession would seize us, a subtle, terrifying virus” (PLATH, 2000a, p. 54).