

Sylvia Plath, Cláudia Roquette-Pinto, e os limites da escrita: uma poética do autoaniquilamento

Aline Leal Barbosa¹

Resumo: A partir da análise comparativa da poética de Sylvia Plath e de Cláudia Roquette-Pinto, unidas aqui por relação referencial bem como por certo *anacronismo*, este artigo pretende pensar a construção de uma linguagem que atravessa o tema e a materialidade do corpo, do feminino e da morte. O suicídio – encarado como questão do limite (*Edge*, Plath), do corpo, da linguagem, do tempo (contemporâneo) – serve como chave de análise, ora refutada ora apresentada, para se pensar uma escrita obscura, realizada numa espécie de *Zona de sombra* (Roquette-Pinto) entre o dizível e o indizível, no contato com as margens da vida, que vai recair sobre os extremos da linguagem. Nomes como Van Gogh, Antonin Artaud, Anne Sexton, Ana Cristina César, entre outros, são também evocados neste artigo como desagregadores de instituições, como a própria linguagem.

Palavras-chave: Sylvia Plath; Cláudia Roquette-Pinto; corpo; feminino; suicídio; limite.

Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes
(Hilda Hilst)

Introdução

No conhecido ensaio *O que é o contemporâneo* (2007), Giorgio Agamben utiliza a figura do poeta e o poema “O século” (1923), de Osip Mandel’stam, para refletir a respeito da singular relação que estabelecemos com nosso próprio tempo, afirmando a necessidade de se manter certa distância com a época em que vivemos, uma vez que aquele que a ela adere totalmente não será capaz de apreendê-la. Essa não coincidência – falta de sincronia, segundo o ensaísta – ocorre em termos de uma *dissociação* e de um

anacronismo, que nos permite apreender nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é também um “muito tarde”, ou seja, um presente que não pode nunca nos alcançar: “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2010, p. 61). Sendo sangue que sutura a quebra, o poeta – o contemporâneo – é aquele que deve manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas as trevas.

É também a noção de anacronis-

¹ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ. Contato: alinelbarbo-sa@gmail.com.

mo – e as diferentes conotações que o termo tem adquirido – que Célia Pedrosa (2001), em *Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência*, vai utilizar para discorrer a respeito da poesia brasileira contemporânea. No entanto, diferentemente do uso que fizeram os críticos que ela analisa, Pedrosa propõe uma estratégia de avaliação e de leitura não pela sua recusa, mas pelo valor que se pode obter desse anacronismo inerente ao lirismo, para usar um termo que se confundiu com a própria linguagem poética, considerando anacrônico o próprio ato de se escrever e ler poesia. Para tanto, a crítica toma como exemplo Mário de Andrade, cuja produção literária esteve ligada a uma necessidade de se adaptar às questões de sua época e, ao mesmo tempo, de se libertar de tais circunscrições.

Ítalo Moriconi (1998), em *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*, por sua vez, embora aponte os progressos do esteticismo rigoroso contra uma espontaneidade prolixa e “bárbara”, própria da geração anterior dos poetas marginais, desconfia de certo *anacronismo* na restauração de antigos valores literários e propõe a volta de uma linguagem mais solta, do coloquial, do verso livre e, ainda que com certo constrangimento, defende o retorno de uma imersão da poesia na vida coletiva dos espaços públicos. Moriconi aponta para a existência de um movimento sublimador paralelo ao processo de despolitização das questões de linguagem, estética, sujeito e corporalida-

de da produção poética contemporânea. Segundo o crítico, a poesia contemporânea é onde “todas as conciliações são possíveis e onde a demanda por qualidade coloca-se frequentemente no nível do virtuosismo verzejador ou do bom gosto decoroso” (MORICONI, 1998, p. 20). Uma suposta inclinação à valorização da linguagem teria como alvo ressacralizar a poesia, depois da dessublimação orquestrada pelo Modernismo e da morte do verso decretada pelo Concretismo.

Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas (2009), por seu turno, no ensaio *Consistência de Corola*, apontam para um anacronismo da retraditionalização, no intuito de reagir à poesia culta, séria, intertextual e hermética. Indicam um distanciamento e uma indiferença da poesia em relação à atualidade, a partir do uso acríptico que se faz do passado, como se os poetas se dispusessem apenas a alcançar o baú da tradição para dali tirar formas e recombina-las. Sob o rótulo irônico de uma “retraditionalização frívola”, defendem uma maior aderência dos poetas à experiência histórica. Por isso exaltam, de forma contundente, a publicação do poema “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto (2001), em *Margem de Manobra*. Para aqueles que sustentam que os projetos ideológicos ficaram no passado, os críticos apontam a contradição inerente ao argumento: se o capitalismo venceu, como é que a

poesia não está lutando contra esse desastre? É evidente a necessidade de Iumna Maria Simon e de Vinícius Dantas de buscarem um ponto de oposição e de se apresentarem como uma espécie de “advogados do diabo” da poesia contemporânea, em seu exagero crítico e ponto de vista direcionado.

No poema “O dia inteiro” (2000), que abre o livro *Corola*, de Cláudia Roquette-Pinto, podemos encontrar uma sugestão do sentimento de contemporaneidade, como espaço-tempo que é de uma só vez tão próximo e distante de nós. Confinada no espaço de um jardim, na busca angustiante por uma ideia, tendo seu esforço intelectual ameaçado por “vagalumes tontos contra a teia” e pela esterilidade de um jardim sem “nenhuma floração, nem ao menos um botão incipiente”, a poeta empreende um movimento simultâneo e de aparência contraditória: “Longe daqui, de mim // (mais para dentro)” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 17).

O deslocamento, aparentemente paradoxal, empreendido ao mesmo tempo para longe e para o interior, propicia uma visão-síntese da contemporaneidade, na medida em que se afasta para aproximar, para ir “mais para dentro”, para mergulhar em si mesmo, deslocar o foco para longe de onde se está. Porém, confinada no jardim, o fruto deste esforço introspectivo parece levar ao fracasso, pois seus pés acabam por cravar “no rosto desta última flor” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 17), na florescência do jardim. Parece acontecer aqui um caminho

próximo ao que é sugerido por Agamben no ensaio supracitado: o poeta é aquele capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Cláudia Roquette-Pinto, Sylvia Plath e a redoma de vidro

Este artigo pretende, ao mesmo tempo, destacar e desconfiar de uma afinidade entre a poesia de Cláudia Roquette-Pinto e a de Sylvia Plath, pondo em questão suas semelhanças e disparidades. No ensaio *Consistência de Corola*, Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas (2009) sugerem que Sylvia Plath tenha sido uma influência importante na “disciplina da expressão” de Cláudia, apontando, sobretudo, para a visão fora de escala — que denominam miopia — e para uma percepção intensa da realidade. No entanto, seria possível apontar Plath como uma espécie de “paideuma”² de Roquette-Pinto? Outros indicativos de que, em algum momento da vida de Cláudia a poeta norte-americana se fez presente é o fato de ela ter escrito o artigo “Completamente Plath” no tablóide *Verve* — que criou nos anos 1980 e no qual esteve à frente durante cinco anos —, além da tradução do poema “The Munnich Mannequin” (1965) — “Os Manequins de Munique” —, em 1988 para o mesmo veículo e o poema “para sylvia plath”, que dedicou à poeta norte-americana em seu primeiro livro, *Os dias gagos* (1991):

² Paideuma — conceito utilizado por Ezra Pound a partir de Leo Frobenius — traria a organização do conhecimento para que o próximo sujeito ou geração pudesse achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos. Em um sentido mais amplo, trata-se de uma forte referência a que determinado autor presta reverência em seu texto ou, em sentido contrário, deseja eliminar.

dou ao teu corpo a fluidez³
e a luz
de um suicídio aquoso
invoco, no sono, cabelos
de um teor que não desejo estranhar
imagino teu rosto um aquário
você transborda no vestido árido
peixes olhos
escorregam da tua tez

palavras sem raiz
mergulham na limpidez

Alguns temas importantes da poética de ambas aparecem já neste poema, a saber: o tema da corporeidade, isto é, o corpo como uma presença concreta e destituído, ou deficiente, de arbítrio; o tema da luz/sombra, zonas de determinação e indeterminação; o tema do confinamento/isolamento indicado pelo aquário. E, por último, a imagem do penúltimo verso “palavras sem raiz”, apontando para a linguagem como uma espécie de fuga “desenraizada”, para uma “desterritorialização”, dissolução referencial que gera aquilo que Dantas e Simon definiram como “equivocidade” ou “anfíbolia”, em que a incerteza e a obscuridade, provocadas por um dispositivo metafórico ou sintático, prevalecem.

O próprio nome do livro de estreia — *Os dias gagos* — aponta para uma gagueira que impede o encaixe perfeito das palavras (“o tique que quedou meu dias gagos”). Outro traço identificado em diversos poemas de Roquette-Pinto é a sensação de deslizamento, como se o poema escorresse, promovesse um movimento decadente. Temos “aquoso”, “transbordam”, a imagem “peixes olhos / escorregam da

tua tez” sugerindo olhos que derretem no rosto, a mórbida figura da poeta morta. O jogo de rimas é modesto, porém já um indício da energia que Cláudia dispensará à sonoridade, por meio de assonâncias, aliterações e rimas internas, nos livros subsequentes, indicado, aqui, por um esquema de cores.

No entanto, é possível que Cláudia Roquette-Pinto objetasse contra a comparação ora delineada. Na entrevista à revista *Oroboro* (2005), declara considerar o poema “a lei da pólis”, também de *Os dias gagos*, sobre o suicídio de Ana Cristina César, um rompante de “ruptura bastante adolescente”. Talvez Cláudia então quisesse se afastar do culto que formou o cânone sinistro das escritoras suicidas, em que a leitura objetiva é atravessada pela tragédia pessoal, gerando um curioso efeito de leitura, em que o suicídio aparece como uma presença irremovível, e criatividade e auto-destruição são associadas de modo enigmático.

Talvez porque, ainda que possamos entrever marcas da existência de Cláudia nos versos (a maternidade, a sensação de insegurança da cidade, a chegada à maturidade, a referência ao budismo), sua poesia está predominantemente destituída de um sujeito determinado (afora o fato de ser quase sempre uma mulher que fala no poema), dando poucas dicas e não se confundindo com a autora daquelas linhas, em um movimento diferente de poetas como Ana Cristina César, Sylvia Plath e Anne Sexton, que derramaram suas vidas nos poemas em um

³ A marcação de cores indica as rimas internas, assonâncias e aliterações que compõem o poema. Ao longo do artigo, será mantida esta forma de apontar para o trabalho de rima das poetas.

ato confessional de cura e, em alguma medida, de renovação da dor. De fato, Sylvia Plath pertence ao rol de autoras cuja vida se entrelaçou de tal forma a sua obra que os dados biográficos da poeta constituem uma chave importante para a compreensão de seus poemas. Ana Cecília Carvalho, no artigo "A poética do suicídio em Sylvia Plath" indica a abordagem incontornável dos textos de alguém que se matou em plena produção literária: "a impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença irremovível) e a construção do texto". Trata-se, segundo Ana Cecília, de um curioso efeito de leitura, em que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, "campo onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao autoextermínio" (CARVALHO, 2003, p. 23).

O sujeito da enunciação dos poemas de Roquette-Pinto, no entanto, se coloca recorrentemente como centro do mundo, a partir do qual são referidos os aspectos do real. Este movimento, porém, parece estar mais direcionado ao que a poeta associou, no depoimento "Dentro e fora", da antologia *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*⁴, com a ideia de refúgio: "essa experiência de interioridade (que, levada ao paroxismo, é a própria claustrofobia) vai se derramar, necessariamente, sobre a poesia que faço" (ROQUETTE-PINTO; SUSSEKIND et al, 2001, p. 483). Con-

vém mencionar também que, diferentemente da poesia marginal feita no Brasil, cujo traço de confessionalidade é marca determinante de seu processo, as poetisas *confessionais* acima mencionadas não compartilham do verso espontaneísta e de manifestação antiformalista. Ao contrário, seu processo passa por um gesto de construção formal laboriosa. No prefácio a *The complete poems of Anne Sexton* (1981), a crítica literária Maxine Kumin discorre a respeito do processo de fabricação do poema da poeta inglesa: "There was no more determined reviser than Sexton, who would willingly push a poem through twenty or more drafts"⁵ (KUMIN; SEXTON, 1981, p. 24).

Outro ponto que merece ser indicado aqui, sem intenção de comprová-lo ou refutá-lo, porém mais como comentário de certa forma inescapável ao se analisar duas poetisas cujas temáticas estão — em alguma medida ou supostamente — relacionadas ao universo arquetipicamente feminino, é a questão da voz feminina que fala nos poemas. Há aqui duas posições aparentemente divergentes. Paulo Henriques Britto, responsável pelo ensaio sobre Cláudia Roquette-Pinto da coleção *Ciranda de Poesia* (2010), apesar de destacar o traço de feminilidade em sua produção poética, considera forçado o rótulo de "poesia feminina" para destacar um dado apenas adjacente na poesia de Cláudia. A outra posição, encabeçada por Iumna Simon e Vinícius Dantas, em ensaio supracitado, toma como ponto de partida o que

⁴ Este livro reúne os trabalhos e depoimentos apresentados no seminário "Vozes Femininas: Gênero, Mediações e Práticas da Escrita", realizado nos dias 23, 24 e 25 de Maio de 2001, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵ Em tradução livre nossa: "Não havia revisora mais determinada que Sexton, que, sem hesitar, fazia um poema passar por mais de vinte rascunhos."

Gilda de Mello e Souza define como certa miopia relacionada à posição social da mulher. Historicamente relegada a lugares fechados e se relacionando com um universo de objetos, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto e seus pertences, o jardim e suas flores. A crítica literária desenvolve este pensamento:

Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. A sua é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo, e os episódios insignificantes que a compõem, de certo modo só ganham sentido no passado, quando a memória, selecionando o que o presente agrupou sem escolha, fixa dois ou três momentos que se destacam em primeiro plano. Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de

contornos (MELLO e SOUZA apud SIMON; DANTAS, 2009).

No entanto, Simon e Dantas utilizam o conceito de miopia para lançá-lo a outro nível, que consideram mais coerente com uma sociedade em que o gênero não é de tal forma determinante à dinâmica social – sendo assim, a poeta incorpora a miopia de forma mais ampla para examinar a estreiteza e a opacidade da vida contemporânea, o enclausuramento resultante da sensação de insegurança e do isolamento dos sujeitos em seus vários tipos de confinamento. Tal visão míope, na verdade, poderia ser compartilhada tanto pelo homem como pela mulher e, portanto, não constituiria uma divergência real com a primeira posição apontada por Paulo Henriques Britto. A própria poeta já discorreu sobre o tema, ao abrir o também já mencionado artigo “Dentro e fora” indagando: “Existe poesia feminina? A rigor, não. A poesia ou é boa, ou não é. O que me parece inegável é que existem certas vivências exclusivamente femininas, vivências que necessariamente se projetam (nem sempre de forma muito óbvia) na poesia que as mulheres fazem” (ROQUETTE-PINTO; SUSSEKIND et al, 2001, p. 483).

A posição de ícone feminista, por sua vez, foi amplamente divulgada a respeito de Sylvia Plath, por seus poemas que denunciam a violência de uma sociedade patriarcal e também pela voz e temática altamente femininas, por um olhar deformante de situações banais, cotidianas e domésticas, explicitado, por exem-

plo, no poema traduzido pela poeta brasileira, “Os Manequins de Munique”: “A perfeição é horrível, ela não pode ter filhos. / Fria como o hálito da neve, ela tapa o útero// Onde os teixos inflam como nuvem. / A árvore da vida e a árvore da vida.” Seu único romance, *A redoma de vidro* (1983), na chave do autoficcional, considerado por alguns críticos como um longo poema em prosa (provavelmente com certo exagero, bem como alguns consideram exagero encarar *Corola* como um único poema em partes) discorre a respeito de uma menina saindo da adolescência, abordando, entre os temas da loucura e do suicídio, o tema da virgindade e do casamento como tabu e regra social, respectivamente.

Talvez em razão do enfrentamento em relação à época em que viveu seja possível apontar uma marcante voz feminina – e feminista – em Sylvia Plath, certamente muito mais forte do que em Cláudia Roquette-Pinto. Chamá-la feminista, posto ao qual foi alçada por algumas correntes do movimento postumamente, indica também um teor de *anacronismo* referente à especificidade do termo adquirida em diferentes épocas. Se atualmente mulheres que nunca se professaram feministas são tomadas enquanto tal, há indicação de um trânsito que ultrapassa a linearidade dos tempos históricos, vivido, porém, como inatualidade e intempestividade. E fato é que Sylvia Plath sempre colocou como centro de sua poesia a “musa inquietante”, que nunca pretendeu descolar de sua própria subjetividade.

Outra característica recorrente na poesia da poeta norte-americana é a apropriação de mitos clássicos e, de forma menos recorrente, de temas religiosos e bíblicos para comentar episódios de sua vida (“Lady Lazarus”, “Lesbos”, “Medusa”, “Reis Magos”, entre outros), aderindo ao caráter trágico desses personagens como efeito de dramaticidade ou para invocar sacrifícios corporais. O mesmo não é recorrente na poesia de Cláudia, sendo mais comum a assimilação de partes da flor e do universo vegetal para comentar não a própria vida, mas a dinâmica da escrita de um poema, seja na busca de imagens para tentar defini-lo, o que resultou em diversos metapoemas, sobretudo em “Corola”, seja na intenção de retratar algum objeto das artes plásticas, atitude mais comum em “Saxífraga”. Outra técnica que aparece em Roquette-Pinto é a das citações, ou *empréstimos*, como ela as definiu em *Margem de Manobra*, elencando os trechos de outros autores utilizados por ela nos poemas.

Análise de “Edge” (Limite), de Sylvia Plath, e “Suspenso na rede”, de Claudia Roquette-Pinto

Edge

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night
flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

Limite

A mulher está perfeita.
Morto,
Seu corpo mostra um sorriso de [satisfação,

A ilusão de uma necessidade grega
Flui pelas dobras de sua toga,
Nus, seus pés
Parecem nos dizer:
Fomos tão longe, é o fim.
Cada criança morta, uma serpente

[branca,

Em volta de cada
Vasilha de leite, agora vazia.

Ela abraçou
Todas em seu seio como pétalas
De uma rosa que se fecha quando o [jardim

Se espessa e odores sangram
Da garganta profunda e doce de uma flor [noturna.

A lua não tem nada que estar triste,
Espionando tudo de seu capuz de osso.
Ela já está acostumada a isso.
Seu lado negro avança e draga.

Suspensão na rede

Suspensão na rede do sono na tarde [indecisa

em ser, ainda, tarde, ou ver-se noite
o corpo, em seu torpor, não acredita
sequer na hipótese de um corpo
(em morte, em vida, e
o que dizer do encontro).

É certo que lá fora algo acontece,
insetos voam, pessoas (seus ruídos)
sobem, descem,

pensam que isso é tudo:
a terra embaixo acima o céu
e nuvens.

Às vezes um clarão
- de raro em raro -

o tanto quanto necessita a folha
para estender sua bandeira tola

no ar mesquinho

(e antes que qualquer lagarta a alcance).

De resto é este sono que se alonga

até a sombra,

na tarde em avalanche.

Os dois poemas acima foram selecionados por indicar alguns pontos de contato temáticos e formais entre as duas poetisas. No que diz respeito à forma do poema, podemos verificar o amplo uso de *enjambements* em “Edge”, recurso também muito utilizado por Cláudia Roquette-Pinto, embora com cada vez menos recorrência, prevalecendo o corte semântico nos poemas mais recentes. Também se constata uma economia, um enxugamento, espécie de contenção no poema de Plath, que foi provavelmente o último que escreveu em vida, que o diferencia de sua produção anterior, caracterizada por certa confessionalidade irrefreada. Este, no entanto, é um traço corriqueiro da poesia de Cláudia Roquette-Pinto, geralmente bastante sintética.

Em relação ao jogo de rimas, podemos ver que ambas as poetisas prezam pela rima interna, que abunda nos poemas, ainda que, de fato, existam outros exemplos, sobretudo da poeta brasileira, em que esta técnica é ainda mais fortemente empregada, denotando certo preciosismo. Fica claro, pelo esquema de cores, que, na tradução de “Edge”, as rimas internas ficaram em segundo plano, prevalecendo os *enjambements* e o estilo seco do original.

Na questão temática, podemos ressaltar pontos de encontro que permeiam de forma mais abrangente a poética de Sylvia Plath e Cláudia Roquette-Pinto. O primeiro é certa obscuridade semântica: na poeta brasileira, ocasionada sobretudo por uma construção sintática rarefeita, aquilo que denominamos anteriormente como *anfibia*, com diversas inversões entre o sujeito e o objeto (“Suspensão na rede do sono na tarde indecisa / em ser, ainda, tarde, ou ver-se noite / o corpo, em seu torpor, não acredita”), e, na poeta norte-americana, pelo efeito gerado pelas incontáveis metáforas e símiles, ocasionando ambiguidade e indeterminação.

As duas técnicas empregadas fundamentam um itinerário incerto para o leitor, uma atmosfera de irrealidade sobre a qual ele vai flutuar até o fim do poema e somente um esforço de interpretação será capaz de fazê-lo atribuir sentido aos versos — no caso de Plath, muito por meio de uma associação com os dados biográficos da autora que margeiam o poema, e, no caso de

Cláudia, ao destrinchar as funções sintáticas e reordená-las na frase. Esta escrita obscura, realizada numa espécie de “zona de sombra” entre o dizível e o indizível, está associada também a uma experiência dos limites, ao contato com as margens da vida, que vai recair sobre os extremos da linguagem. Como apontaram Simon e Dantas em ensaio supracitado, as duas poetisas empregam a mesma visão fora de escala de uma percepção intensa, traduzida em imagens, “capaz de deformar os objetos em cena e aumentar fisicamente os sentimentos” (SIMON; DANTAS, 2009).

Entregar-se à morte será contemplar a totalidade da existência, seu alcance global? Daí que a morte apareça como miragem e dispositivo poético, como lugar privilegiado para se pensar as tensões de atividade limítrofe, derrubar os limites ainda que temporariamente, de modo que Roquette-Pinto e, de forma mais próxima e determinante Plath, mantiveram-na como foco de luz solar, insuportável e incontornável, temida e desejada. Além disso, à morte tenderam poeticamente, apostando nessa linguagem, e no que ela tem de transgressão e perda, como motor para a atividade literária.

A corporeidade é outro tema que surge de forma recorrente na obra das duas poetisas. Eliane Robert Moraes (2001), em *O corpo impossível*, contextualiza o gesto estético destrutivo como resposta à crise do humanismo ocidental, entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial. A sensação de dispersão e

instabilidade provocada pela vida moderna terá no corpo o alvo principal a ser atacado, sua integridade física feita em pedaços. Assim, ao artista moderno restava capturar os fragmentos desta época em seus instantes de presente: “A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera da ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período” (MORAES, 2001, p. 57).

Em *Margem de Manobra*, por exemplo, dos 17 poemas da primeira seção, homônima ao livro, em nove deles a palavra “corpo” aparece, e, em sua maioria, ele constitui o eixo-temático do poema. São eles: “Queda”, “E ela soube que tinha sido atravessada”, “Tudo a perder”, “Opaco”, “Sob o toque da luz do dia”, “A escada de Jacó”, “Meditação”, “Rol”, “... entre pernas, entre braços”. E, ainda que nos outros o corpo não apareça de forma explícita, é sugerido ou aludido por metonímias. Em um primeiro momento associado à sensualidade feminina, frequentemente metaforizado por uma flor, em *Corola*, a principal ideia que ele parece indicar é a de uma prisão, como aparece em “Não a garganta” e em “Dentro do pescoço”. No entanto, enquanto que em *Claudia* o corpo é um objeto íntegro e luminoso nos primeiros livros, passa a ser ameaçado a partir de *Zona de sombra* e é radicalmente perfurado e estraçalhado em *Margem de manobra*.

Na poética de Sylvia Plath, o dila-

ceramento do corpo é mais ou menos uma constante. Geralmente, na poeta norte-americana, o corpo surge representado por suas partes como experiência concreta e confinadora, como um peso que se carrega separado de sua essência. Por exemplo, em *Ariel* (1965): “Me arrasta pelos ares - / coxas, pelos; / escamas de meus calcanhares. // Godiva / Branca, me descasco - / Mãos mortas, asperezas mortas”. Em “*Lady Lazarus*”: “O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda? / O hálito amargo / Desaparece num dia. // Em muito breve a carne / Que a caverna carcomeu vai estar / Em casa, em mim.”. Em “*A coragem de calar*”: “A coragem da boca fechada, apesar da artilharia! / A linha rósea e quieta, um verme, exposto ao sol.” Outra presença corpórea marcante na poesia de Sylvia Plath é a de bebês e de crianças; em “*Lesbos*”: “O bebê sorri, lesma obesa, / Dos losangos reluzentes do linóleo laranja. / Dá para comê-lo. É um menino”; em “*Um segredo*”: “Bebê ilegítimo - / Aque-la cabeça imensa e azul!”. Em geral, nos poemas de Plath o corpo é uma presença latente em direção à morte, ao seu extermínio, o suicídio em cena: “Morrer / É uma arte, como tudo o mais. / Nisso sou excepcional” (“*Lesbos [2]*”). A morte é encarada como um ato voluntário, uma atração, um desejo de vida.

Nas duas poetisas, o corpo frequentemente aparece como um outro, alteridade, um duplo que é um encontro com o primeiro: “o corpo, em seu torpor, não acredita/ sequer na hipótese de um corpo/ (em morte, em vida, e / o que dizer do en-

contro)”. Ainda em Roquette-Pinto, no poema em prosa “E ela soube que tinha sido atravessada”: “E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente.” E em “A escada de Jacó”: “Sim, o corpo era o caminho / mas outra coisa nela se movera / e agora erguia seu rodaminho / pelos canais, / enquanto o corpo, outro, / tiritava, transitava sem piloto / do nulo à súbita doçura, / ao tigre, ao terremoto, / à menina que ela tinha sido.”

Outra chave em que se pode analisar o duplo em C.R.P. é a partir das referências gramaticais, empregadas sobretudo nos metapoemas, duplicando a referência à escrita, como em “O dia inteiro”: “que em gerúndio vara madrugadas”, “mínimo onde o superlativo esbarra”; e em “O torneado”: “O torneado hábil das palavras / o dissonante vão das consoantes”. Na poeta norte-americana, este duplo se traduz a partir de uma autoconsciência, um olhar aguçado sobre a própria pessoa do poema. Outra leitura sobre o duplo em Sylvia Plath pode ser feita a partir do eu do poema em relação ao eu original da poeta.

No entanto, esse movimento parece tratar-se menos de uma tarefa identificadora do que de uma operação de deslizamento entre os significantes, de modo a indicar um devir ininterrupto que propõe a instabilidade das identidades e dos

nomes, outrora talvez um dos últimos redutos de segurança e repouso. Se a linguagem é um dos alicerces do real, estrutura fundamental do mundo humano, a poesia, por sua vez, vai tratar de transgredir os limites desta organização, embaralhar os signos, de modo a evocar o movimento de continuidade e desfragmentação na tendência ao absoluto, tendência de morte. Mas a recusa de um nome próprio resulta ao mesmo tempo na proliferação de nomes, no exercício vertiginoso de resvalar e fixar.

Considerações finais

Sylvia Plath parece estar dentre aqueles artistas detentores de determinada virtude extraordinária, que vivem na mesma medida atormentados por certa visão insuportável, certa lucidez doentia, visionários que indicam uma saída ao mesmo tempo que acusam uma limitação. Van Gogh, Nietzsche, Artaud, Marquês de Sade; Maura Lopes Cançado, Ana Cristina César, Virgínia Woolf: aqueles para quem a consciência não levou a uma frieza das paixões, a um prazer temperado, mas, no limite do seu contorno, experimentaram o extremo do possível, em toda a sua sordidez e angústia, de modo tal que seu prazer violento foi considerado, por vezes, patológico. Antonin Artaud diz a propósito de Van Gogh:

Não, Van Gogh não era louco, mas seus quadros eram misturas incendiárias, bombas atômicas, cujo ângulo

gulo de visão comparado ao de todas as pinturas que faziam furor na época teria sido capaz de transformar gravemente o conformismo larval da burguesia do Segundo Império e dos esbirros de Thiers, de Gambetta, de Felix Faure, como os de Napoleão III. Porque a pintura de Van Gogh não ataca um certo conformismo dos costumes, mas as próprias instituições. E até a natureza exterior, com seus climas, suas marés e suas tormentas equinociais não podem mais, depois da passagem de Van Gogh pela Terra, conservar a mesma gravitação. Com maior motivo, no plano social as instituições se desagregam, e a medicina parece um cadáver inutilizado, decomposto, que declara Van Gogh louco (ARTAUD, s/d, p.9).

Van Gogh desestabiliza a ordem do real, porque ele pode mais, mostra um real ainda mais sensível, um real mais que real, e tomá-lo como louco apenas denuncia a própria doença da sociedade. Artaud começa assim Van Gogh, o suicidado da sociedade: “Pode-se proclamar a boa saúde mental de Van Gogh, que durante toda a sua vida somente assou uma das mãos e, além disso, não passou de cortar a orelha esquerda” (ARTAUD, s/d, p.9).

No ensaio “A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh”⁶, Georges Bataille relata a história de Gaston F., um desenhador de bordados que decepcionou o indicador esquerdo com os próprios dentes. Atraído pelos raios do sol, fixou nele o seu olhar e acreditou receber o comando de secção. Parece que o automutilador havia lido uma biografia de Van Gogh em que aprendera que o pintor, em um

ataque de loucura, havia metido a faca na própria orelha, embora, como aponta Bataille (2007, p. 95), “quando uma decisão intervém com a violência necessária para se cortar um dedo, escapa por completo às sugestões literárias que tenham podido anteceder-la; e a ordem que os dentes tão repentinamente tiveram que acatar deve surgir como uma necessidade que ninguém conseguiria resistir”.

Fixar o sol como pulsão suicida, outrora considerado por alienistas como sinal incurável de loucura. Em 1889, no asilo de alienados de Saint Rémy, Van Gogh ergue os olhos para o “sol em toda a sua glória”, expressão que ele emprega em uma carta ao irmão, época em que sua obsessão solar chega a um ponto culminante (BATAILLE, 2007, p. 96). Em julho de 1890, depois de sair de Saint-Rémy, Van Gogh comete suicídio.

O artista como figura de sensibilidade apurada e sentimentos intensos, figura do caos e da angústia, do sofrimento e da solidão. Não recusamos este retrato, nele reconhecemos algo do fazer artístico em sua perda de referenciais, em sua condição abismal, em sua renúncia aos contratos, e enfim em sua relação íntima com a loucura, embora esta seja uma relação construída historicamente, sistematizada em fins do século XIX. Não foram poucos aqueles que escolheram renunciar à arte face ao sofrimento desta abertura extrema, ou mesmo a renúncia mais definitiva à vida. *Escrever* como um empreendimento de intensa vulnerabilidade, um projeto de risco, diríamos mesmo um flerte com

⁶ Este ensaio foi publicado na *Documents* nº 8, em 1930.

a loucura, em seu projeto de confrontar o corpo da lei e da letra.

Existirá uma fenda e aquele que for capaz de vislumbrá-la chegará mais próximo da verdade, correndo, porém, o risco de cegar-se? É preciso, contudo, escapar às armadilhas que contrapõem a cegueira à visão, a loucura à sanidade, e pen-

sar sobretudo em evitar sistemas de determinação e exclusão, ao ampliar as zonas de cruzamento. Habitar momentaneamente os clarões abertos por essas autoras e refletir a partir dessa experiência e do resíduo que sobrevém em sua esteira: terá sido essa nossa estratégia de aproximação.

Sylvia Plath, Cláudia Roquette-Pinto and the limits of writing: a poetics of self-annihilation

Abstract: From the comparative analysis of the poetics of Sylvia Plath and Claudia Roquette-Pinto, united here by reference relation as well as by *anachronism*, this article intends to think the construction of a language that crosses the subject and the materiality of the body, the feminine and death. Suicide – regarded as a matter of limit (Edge, Plath), body, language, time (contemporary) – serves as an analysis-key, sometimes refuted, other times acknowledged, to think of this obscure writing, performed in a kind of “shadow zone” between the speakable and the unspeakable, in contact with the margins of life, which will fall on the extremes of language. Names such as Van Gogh, Antonin Artaud, Anne Sexton, Ana Cristina César, among others, are also evoked in this article as disintegrators of institutions, such as language itself.

Keywords: Sylvia Plath; Cláudia Roquette-Pinto; body; female; suicide; limit.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora, 2009.

ARTAUD, A. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Achiamé, s. d.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar (e outros textos)*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. *Claudia Roquette-Pinto*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CARVALHO, Ana Cecília. A poética do suicídio em Sylvia Plath. In: *Em tese*. Belo Horizonte, vol 3, p.21-29, dez. 1999.

KUMIN, Maxine. How it was. In: SEXTON, Anne. *The Complete Poems of Anne Sexton*. Massachusetts: Houghton Mifflin Company Boston, 1981.

MELLO, Heitor Ferraz. Poesia presente: Cláudia Roquette-Pinto. Disponível em: <<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/>>.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C. et al. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998, p. 11-26.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia (orgs). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.

PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A., 1991.

_____. *Ariel*. Campinas: Verus Editora, 2007.

ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Os Dias Gagos*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.

_____. *Saxífraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

_____. *Zona de Sombra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

_____. *Corola*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Margem de Manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. Dentro e Fora. In: SUSSEKIND (org.) *Vozes Femininas, gêneros, mediações e práticas de escrita*.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinicius. Consistência de Corola. In: *Novos Estudos CE-BRAP85*. São Paulo, 2009. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000300008&script=sci_arttext> Visualizado em: 11/10/2018.

Recebido em: 28/11/2018

Aprovado em: 29/03/2019