

***Tulips*, de Sylvia Plath (1932-1963): rastros e vozes da memória**

Tulips by Sylvia Plath (1932-1963): traces and voices of memory

JOSÉ IGNACIO RIBEIRO MARINHO

Mestre em Letras - UFJF

E-mail: josebrenatti@hotmail.com

MATHIAS VINÍCIUS SANTOS ROCHA

Graduado em Letras - UFF

E-mail: mathiasr2d2@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa tem como cerne uma análise acerca do poema *Tulips*, da escritora norte-americana Sylvia Plath, publicado postumamente em “Ariel” (uma coletânea de poemas), em 1965. Nesse poema, como em tantos outros textos *plathianos* (contos, diários, poemas, romance etc.), deparamo-nos com o amálgama entre o factual e o ficcional. Os objetivos específicos deste trabalho foram apresentar a vida e a obra da intelectual, como também trazer à luz uma análise de *Tulips*, mapeando rastros e vozes da memória. Teórico-metodologicamente, recorremo-nos à revisão de literatura, baseando-nos nos escritos de Plath (2010, 2017, 2018 e 2020), como seus diários e poemas, assim como nos estudos de Malcolm (2012), Blanchot (2017) e outros teóricos.

Palavras-chave: Sylvia Plath. Literatura norte-americana. Poesia. *Tulips*. Memória.

Abstract: The present research has as its core an analysis of the poem *Tulips*, by the American writer Sylvia Plath, published posthumously in “Ariel” (a collection of poems) in 1965. In this poem, as in so many other Plathian texts (short stories, diaries, poems, novels, etc.), we encounter the amalgam between the factual and the fictional. The specific objectives of this work were to present the life and work of the intellectual to bring to light the analysis of *Tulips*, mapping traces, and voices of memory. Theoretically and methodologically, we resorted to a literature review, basing ourselves on Plath's writings (2010, 2017, 2018, and 2020), such as her diaries and poems, as well as on the studies of Malcolm (2012), Blanchot (2017) and other theorists.

Keywords: Sylvia Plath. North-american literature. Poetry. *Tulips*. Memory.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tendo a literatura como ponto de referência, muitos escritores, seja lá por quais motivos, escolhem o suicídio (ou são levados a escolhê-lo) como “cartada final”, o que faz, por vezes, com que a academia, a crítica literária e a mídia (digital, jornalística, publicitária, radiofônica, televisiva etc.) direcionem seus refletores a tal atitude, eclipsando, de certa feita, o material temático-estético desses escritores – analogamente, ainda que de forma inconsciente, essas três “instituições” atuam como uma espécie de *voyeur* no que concerne às vítimas suicidas.

Em outras palavras, é como se o suicídio de tais intelectuais (tomando, nessas circunstâncias, a literatura como exemplo) atuasse, metaforicamente, como uma espécie de ímã, atraindo um público leitor significativamente expressivo em relação à figura do escritor que cometera tal atitude. A critério de demonstração, nas letras brasileiras, contamos com a poeta Ana Cristina César, que, na década de 1980, saltara do sétimo andar do edifício onde os pais moravam, em Copacabana, no Rio de Janeiro (curiosamente, Ana Cristina César foi responsável pela tradução da obra de Sylvia Plath para a língua portuguesa); no ambiente britânico, temos Virginia Woolf, que morrera afogada ao adentrar-se em um rio, com um casaco repleto de pedras; na literatura norte-americana, figura Anne Sexton, que se trancafiara dentro de uma garagem com o motor de seu carro ligado, vindo a óbito por intoxicação por monóxido de carbono. Todas as três escritoras mencionadas, no decorrer de suas vidas, foram vítimas da depressão patológica, passando por crises sucessivas. Sem lhes tirar o mérito artístico-literário, os holofotes da academia, da crítica literária e da mídia, naturalmente, durante muito tempo, direcionaram-se para a autodestruição corpórea de tais escritoras, ofuscando, de algum modo, o material temático-estético de suas produções literárias.

Sylvia Plath, tal qual as escritoras mencionadas no parágrafo acima, também padecera da depressão clínica e existencial, levando-a, no decorrer de sua breve vida cronológica, a uma série de atos suicidas. De certa forma, as três “instituições” mencionadas (a academia, a crítica literária e a mídia) debruçaram-se veementemente sobre sua obra literária após a sua morte, ocorrida em fevereiro de 1963, descobrindo um veio deveras expressivo: o fato de seus textos fundirem acontecimentos cotidianos de sua vida com o universo literário; o factual entrelaçando-se com o ficcional.

O presente trabalho, portanto, teórico-metodologicamente ancorado em revisão de literatura, dividido em duas sessões, tem como escopo o perscrutamento da vida e da obra de Sylvia Plath, detendo-se, mais precisamente, na análise do poema *Tulips*, publicado postumamente no livro de poemas *Ariel*, no decorrer dos idos de 1965. Para que alcançassemos consolidação, recorreremos, como ancoragem teórica, à Plath (2010, 2017, 2018 e 2020), Malcolm (2012), Blanchot (1987), dentre outros estudiosos.

2 RECOLHIDA NO CASTELO, À SOMBRA DOS REFLETORES SOCIAIS: UM BREVE DELINEAMENTO SOBRE A VIDA E A OBRA DE SYLVIA PLATH

And I, love, am a pathological liar.
E eu, amor, sou uma mentirosa patológica.
(PLATH, 2018, p. 89)

Aos vinte e sete dias de outubro de mil novecentos e trinta e dois, na capital e cidade mais populosa de Massachussetts, Boston, nasce a aclamada Sylvia Plath, filha de um exímio professor universitário de Biologia (Otto Emile Plath), especialista mundial em abelhas, e de uma professora de Língua Alemã (Aurelia Schober Plath).

Contista, poeta e romancista, Sylvia Plath eternizou-se por meio de sua produção literária, especialmente pelo tom confessional (estilo muito comum nas obras literárias norte-americanas das décadas de 1950 e 1960), figurando posição ao lado de intelectuais como Anne Sexton e Robert Lowell.

Notabilizou-se pela publicação de seu único romance, *The Bell Jar* (1963), conhecido no Brasil por “A redoma de vidro”, e “A campânula de vidro” em Portugal. Tal romance, publicado sob o pseudônimo de Victoria Lucas, é protagonizado pela estudante Esther Greenwood, em meio a uma série de crises existenciais.

Como público leitor, para entendermos melhor como avaliar as questões relacionadas aos aspectos da vida da autora com a protagonista do romance, devemos nos voltar ao conceito do duplo¹, que é caracterizado por se tratar de uma cópia de si – no caso de Sylvia, ela tem total consciência dos atos, mas de alguma forma ainda não é o seu “eu” que a caracteriza. Conforme Carvalho (2003, p. 79), “aquilo que, tomando a forma endurecida e a consistência petrificada, faz calar, Sylvia Plath construiu sua poética autobiográfica”; sendo assim, as vozes e os rastros deixados por Plath são, de certa forma, intencionais.

Em um dos trechos de seus diários, a escritora deixa clara a sua intenção:

[...] poderei escrever um romance (amor e suicídio terão muito espaço: também ambiente universitário, posição da mulher inteligente no mundo: pensarei em capítulos, tramas, luta até o triunfo) e poesia para manter minha disciplina. [...] Escrever um livro tenso e duro, e, pelo amor de deus, nada de sentimentalismo (PLATH, 2017, p. 268).

Assinala-se que, apesar dos refletores da academia, crítica literária e mídia incidirem sobre o romance, reverberando na figura de Sylvia Plath sua possível glória, a escritora também escreveu obras que merecem nossa atenção, como os livros de poemas *Ariel* (1965) e *The Colossus and Other Poems* (1960). Consoante Lopes (2007), “A publicação de seu romance autobiográfico *The Bell Jar* – um best-seller nos Estados Unidos com 80 mil exemplares vendidos em um ano – contribuiu ainda mais para consolidá-la como um mito literário, quase nos fazendo esquecer de que Sylvia Plath é uma poeta” – destaca-se que esse descaso não apenas com Sylvia, mas com diversos autores ainda em vida até hoje é recorrente.

Como já dito, essa tríplice (academia, crítica literária e mídia) acaba por selecionar de maneira mais conveniente quem vai estar nos holofotes – sobre essa questão, vinculada à “engrenagem” (academia, crítica literária e mídia), que seleciona “quem é bom ou não é”, não foi o que ofuscou a carreira de Sylvia Plath, podemos chegar à conclusão de que o breve namoro e um rápido pedido de casamento foram a receita para um declínio em espiral que a vida da poeta estava seguindo. O primeiros meses de matrimônio não foram muito agradáveis, visto que ocorreu uma espécie de invisibilidade social para com ela, por mais que, como professora em sua cidade natal,

¹ Acerca do conceito do “duplo”, consultar a obra “O Duplo: um estudo psicanalítico”, de Otto Rank (2013). Em tal obra, Rank expande o presente conceito literário, de maneira que fique nos altos o uso desse elemento como forma de expressão por parte do eu: “sempre se trata de uma imagem idêntica à do protagonista, até nos mínimos traços, como nome, voz e indumentária” e que esse duplo “lhe atrapalha a vida, e, via de regra, a relação com a mulher vira uma catástrofe, que pode acabar em suicídio – como consequência indireta da morte planejada para o perseguidor incômodo”. (RANK, 2013, p. 60).

Boston, e por conta disso poder assim conhecer vários autores, como Robert Lowell e Anne Sexton, seu marido sempre esteve lá ao seu lado, não de maneira a apoiá-la, mas como forma de ela também conseguir o seu espaço, afinal, ela também era escritora e poeta, e de alguma forma o fato de Plath acabar atraindo mais atenção para ela, isso era algo que o preocupava – uma inveja era o que ele sentia de sua esposa. Apesar então de ter sido ofuscada quando estava viva, é imprescindível a menção como ganhadora do prêmio *Pulitzer* do ano de 1982, pela obra *The Collected Poems*, corroborando, portanto, a premissa de que normalmente se obtém a “glória artístico-literária” postumamente.

Ademais, Sylvia Plath se dedicou devotamente ao gênero epistolar, além de escrever uma série de diários – sob a curadoria de Karen V. Kukil, foram compilados e publicados no Brasil pelo selo da Biblioteca Azul. Acerca disso, frisa-se que “Os diários e as cartas são o registro de sua luta contra a depressão clínica e (se é que as duas podem ser separadas) a depressão existencial, lançando mão das várias defesas maníacas fornecidas pela imaginação romântica” (MALCOLM, 2012, p. 113). Em relação a isso, o que encontramos nos diários de Plath são mais do que apenas uma maneira de ela registrar o seu dia a dia, posto que, de modo metafórico, eles podem ser interpretados como uma espécie de psicólogo desta.

A própria escritora, em uma das entradas de seus diários, menciona isto: “Sempre conversei: algumas vezes com Mary, outras com Eddie, ou comigo mesma. Com mais frequência, comigo” (PLATH, 2017, p. 71). Observa-se que ela tece diálogos como se estivesse brigando e depois aconselhando a si mesma: em síntese, uma relação intimista de quem deposita seus sentimentos ali dentro. “Só escrevo aqui quando estou no fundo do poço, num beco sem saída. Nunca quando me sinto feliz”. (PLATH, 2017, p. 606).

Em 1955, graduou-se em Língua e Literatura Inglesas pelo Smith College – em 1959, recebeu o convite para lecionar na mesma instituição, embora, nos idos do mesmo ano, tenha desistido da carreira do magistério, diferentemente de seus pais que exerceram tal ofício.

No ano seguinte, aos 16 de junho, casa-se com o poeta Edward James Hughes (conhecido por Ted Hughes), tendo com este um casal de filhos (Frieda Rebecca Hughes e Nicholas Farrar Hughes, que, assim como a mãe, cometera suicídio em 2009). A relação matrimonial entre Plath e Hughes dura um curto período cronológico – seis anos –, regados por uma série de turbulências, especialmente pela traição por parte de Ted.

Em 1960, Sylvia teve a oportunidade de trabalhar no Hospital Geral de Boston, podendo, à época, rever seu psiquiatra. Nota-se que o ambiente hospitalar é muito recorrente nos escritos da poetisa, e isso evidentemente tem relação com o fato de ela ter frequentado diversas vezes esse local, devido às suas tentativas de suicídio e tratamentos psiquiátricos. Ressalta-se que a sua primeira tentativa de tirar a vida foi aos vinte e um anos de idade, no decorrer dos idos de 1953, através da ingestão de vários comprimidos, o que resultou no tratamento à base de eletrochoques por meses – isso, a critério de exemplificação, é retratado na narrativa “A redoma de vidro”, o que funciona, neste caso, como um dos rastros e vozes da memória em relação à figura da poeta.

Sua escolha final fora aos onze dias de fevereiro de mil novecentos e sessenta e dois, em meio a um inverno rigoroso, ao ser asfixiada pelo gás de cozinha. Antes de partir deste plano, preparou todas as etapas, minimamente calculadas. Deixou os

manuscritos de “Ariel” separados e organizados da forma como deveriam ser publicados, além de deixar seus dois filhos dormindo no quarto com as janelas abertas, deixando também uma pequena refeição preparada para que comessem assim que acordassem. Após todo o “ritual”, selou as entradas da porta do quarto de seus filhos com fita, para que não entrasse nenhum resíduo de gás no ambiente. Dirigiu-se ao forno, virou o clique deste, depositando a cabeça dentro do eletrodoméstico, deixando o ar tóxico matá-la.

Em suma, podemos teorizar diversas hipóteses que tentem responder o real motivo de seu suicídio, mas o que temos como última resposta pela escritora é um poema deixado para seu ex-marido, *Last Letter*, que fala a respeito de um marido que, diante da esposa morta, vê que suas ações foram o que a levou a tirar a própria vida.

De acordo com Malcolm (2012, p. 66), “Uma concatenação fatídica de acontecimentos – para os quais o frio inclemente, os canos congelados, a falta de um telefone, as gripes das crianças e de Plath eram uma espécie de rancorosa música de fundo – acabou por arrancá-la de um mundo do qual não tinha a intenção de partir”.

Salienta-se que Plath já não estava suportando mais viver de acordo com os acontecimentos, tudo isso era um tormento terrível que acabava por afundar mais a mente da escritora. Dizer que a sua tomada de decisão foi apenas por ciúmes do ex-marido é de uma completa insensibilidade, pois, como já dito, Plath era atormentada pela depressão. Em várias entradas do seu diário, vemos ela reclamar de suas febres e em especial uma ocorrida em favor do marido, ela vai relacionar que esses consentimentos são infernais e que não está suportando suas dores. Em uma de suas últimas cartas, relata:

Agora estou deitada, queimando em febre com esta doença, e o sol me fitou diretamente como um olho laranja olhando para baixo, inexpressivo e gozador; ele se pôs na hora certa, eu cronometrei. E de novo a escuridão me devora [...] Ele está numa festa, agora, sei disso; com alguma moça. Meu rosto queima, estou virando cinzas, como as maçãs de Sodoma e Gomorra (PLATH, 2017, p. 271).

A próxima sessão tem por objetivo específico a compreensão e o mapeamento de marcas autobiográficas no poema *Tulips*, apontando nele uma possível balança entre o factual e o ficcional, marcas tão comuns em toda a obra de Sylvia Plath.

3 RASTROS E VOZES DA MEMÓRIA EM *TULIPS*: UMA POSSÍVEL BALANÇA ENTRE O FACTUAL E O FICCIONAL

Ainda que padecesse profundamente de uma depressão clínica e alimentasse a ambição de se manter economicamente por meio de sua escrita de tonalidade confessional, Sylvia Plath consegue atravessar, de certo modo, as barreiras em relação ao compromisso com a maternidade, com o matrimônio, com os estudos universitários e com os afazeres domésticos, dedicando-se, com devoção, ao ofício de escritora.

A priori, assinala-se que o estilo confessional ficou sendo a força motriz da poética *plathiana*. Acerca da natureza confessional, que não se configura exatamente como uma espécie de corrente ou escola literária, Lopes (2007, p. 118) destaca que “[...] em Plath, ‘confessional’ não implica necessariamente uma poética de ‘confessionário’, de choro ou desabafo”.

Conforme Saltarelli (2017, p. 19), “Ela parecia não viver em seu próprio tempo. Parecia sempre faltar alguma coisa, como uma espécie de inadequação permanente”. Esse possível não enquadramento, que acaba por levá-la, metaforicamente, a um castelo de refúgio (podendo ser interpretado como a própria redoma de vidro), oferece-lhe, via de regra, segurança.

Como dito na seção anterior, no decorrer de sua prematura vida cronológica, devido à frágil condição de saúde emocional e também física, Sylvia frequentou ambientes hospitalares. Em meio a um desses locais, a poeta escreve *Tulips*, objeto de análise nesta pesquisa, o qual envolve o território factual e ficcional.

Antes de iniciarmos a análise do poema *Tulips*, reproduzimos, na íntegra, a versão na língua inglesa, bem como sua tradução, paralelamente.

Tulips

*The tulips are too excitable, it is winter here.
Look how white everything is, how quiet, how
snowed-in.
I am learning peacefulness, lying by myself quietly
As the light lies on these white walls, this bed,
these hands.
I am nobody; I have nothing to do with explosions.
I have given my name and my day-clothes up to the
nurses
And my history to the anesthetist and my body to
surgeons.*

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

*My body is a pebble to them, they tend it is a water
Tends to the pebbles it must run over, smoothing
them gently.*

Tulipas

Tulipas são excitáveis demais, é inverno aqui.
Vê como tudo está branco, tão silencioso, coberto
de neve.
Aprendo a paz, deitada sozinha em silêncio
Enquanto a luz se espalha nessas paredes
brancas, nesta cama, nestas mãos.
Não sou ninguém; não tenho nada a ver com a
explosões.
Dei meu nome e minhas roupas às enfermeiras
Minha história ao anestesiologista e meu corpo aos
cirurgiões.

Apoiaram minha cabeça entre o travesseiro e a
dobra do lençol
Como um olho entre duas pálpebras brancas que
ficassem abertas.
Pupila tola, tudo ela tem que engolir.
As enfermeiras não se cansam de passar, não me
incomodam,
Passam como gaivotas no interior, em seus
chapéus brancos,
Fazendo coisas com as mãos, uma igual à outra,
Por isso é impossível dizer quantas são.

Fazem de meu corpo um seixo, que elas cuidam
como a água
Cuida dos seixos por onde corre, alisando-os
com carinho.

*They bring me numbness in their bright medles,
they bring me sleep.*

*Now I have lost myself I am sick of baggage---
My patent leather overnight case like a black
pillbox,
My husband and child smiling out of the family
photo;
Their smiles catch onto my skin, little smiling
hooks.*

*I have let things slip, a thirty-year-old cargo boat
Stubbornly hanging on to my name address.
They have swabbed me clear of my loving
associations.*

*Scared and bare on the green plastic-pillowed
trolley
I watched my teaset, my bureaus of linen, my books*

Sink out of sight, and the water went over my head.

I am a nun now, I have never been so pure.

*I didn't want any flowers, I only wanted
To lie with my hands turned up and be utterly
empty.
How free it is, you have no idea how free---
The peacefulness is so big it dazes you,
And it asks nothing, a name tag, a few trinkets.
It is what the dead close on, finally; I imagine them
Shutting their mouths on it, like a Communion
tablet.*

*The tulips are too red in the first place, They hurt
me.
Even through the gift paper I could hear them
breathe
Lightly, through their white swaddlings, like an
awful baby.
Their redness talks tom y wound, it corresponds.
They are subtle: they seem to float, though they
weigh me down,
Upsetting me with their sudden tongues and their
color,
A dozen red lead sinkers round my neck.*

*Nobody watched me before, now I am watched.
The tulips turn to me, and the window behind me*

*Trazem-me o torpor em suas agulhas brilhantes,
trazem-me o sono.*

*Perdida de mim, estou cansada da bagagem toda
–*

*Meu estojo de couro noturno, caixa preta de
comprimidos,
Meu marido e minha filha sorriem na foto de
família;
Seus sorrisos figam minha pele, pequenos
anzóis sorridentes.*

*Deixei coisas escaparem, navio de carga com
trinta anos*

*Teimosamente se prendendo a meu nome e
endereço.*

*Eles me lavaram de minhas associações
amorosas.*

*Assustada e nua sobre a cama de rodas com
travesseiros de plástico verde,*

*Assisti meu aparelho de chá, minhas roupas de
linho, meus livros*

*Submergirem e sumirem, e a água cobrir minha
cabeça.*

Sou freira agora, nunca fui tão pura.

Não queria flores, só me deitar

De mãos pra cima e completamente vazia.

Quanta liberdade, você não faz ideia –

A paz é tão imensa que entorpece,

*E não pergunta nada, um crachá, coisinhas de
nada.*

*É do que se aproximam os mortos, enfim; e os
imagino*

*Fechando suas bocas sobre ela, como hóstia de
comunhão.*

Tulipas são vermelhas demais, me machucam.

Mesmo através do celofane as ouço respirando

*De leve, através de suas faixas brancas, como um
bebê terrível.*

*Sua vermelhidão conversa com minha ferida,
elas combinam.*

*São tão sutis: parecem flutuar, embora sinta seus
pesos,*

*Me aborrecendo com suas súbitas cores e
línguas,*

*Uma dúzia de chumbadas vermelhas presas no
pescoço.*

*Antes ninguém me observava, agora sou
observada.*

*Where once a day the light slowly widens and
slowly thins,
And I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper
shadow
Between the eye of the sun and the eyes of the
tulips,
And I have no face, I have wanted to efface myself.
The vivid tulips eat my oxygen.*

*Before they came the air was calm enough,
Coming and going, breath by breath, without any
fuss.
Then the tulips filled it up like a loud noise.
Now the air snags and eddies round them the way
a river
Snags and eddies round a sunken rust-red engine.
They concentrate my attention, that was happy
Playing and resting without committing itself.*

*The walls, also, seem to be warming themselves.
The tulips should be behind like dangerous animals;
They are opening like the mouth of some great
African cat,
And I am aware of my heart: it opens and closes
Its bowl of red blooms out of sheer love of me.
The water I taste is warm and salt, like the sea,
And come from a country far away as health.*

As tulipas se viram para mim, e para a janela às
minhas costas
Onde, uma vez por dia, a luz lentamente se
dilata e lentamente se dilui,
E me vejo, estendida, ridícula, uma silhueta de
papel
Entre o olho do sol e os olhos das tulipas,
E não tenho face, eu que tanto quis me apagar.
As tulipas vívidas devoram meu oxigênio.
Antes de chegarem, havia sossego no ar,
Indo e vindo, a cada alento, sem alvoroço.
Mas as tulipas o ocuparam por inteiro, como um
alarme.
Agora o ar se enrosca e redemoinha ao seu redor
como o rio
Ao redor de um motor enferrujado e submerso.
Elas concentram minha atenção, foi divertido
Brincar e descansar sem compromisso.

As paredes também parecem se aquecer.
Tulipas deviam estar atrás das grades, como
feras perigosas;
Elas se abrem como a boca de um grande felino
africano,
E estou consciente de meu coração: ele se abre e
se fecha,
Seu bojo vermelho viceja de total amor por mim.
A água que provo é morna e salgada, como a do
mar,
E vem de um país distante como a saúde.

(PLATH, 2018, p. 52-55)

Tomando o poema *Tulips* como ponto nuclear, observamos que nele ocorre uma ficcionalização dos fatos, dado que nele é possível observar uma toada dicotômica entre os aspectos da vida e da morte.

Em grande parte de sua obra, Sylvia Plath acaba deixando vestígios de suas vivências pessoais em seus escritos. No original, na língua inglesa, o poema é composto por nove estrofes de sete versos cada, não possuindo nenhum recurso de metrificação, constituindo-se, portanto, em versos brancos. “A obra de Sylvia Plath será sempre lembrada por sua vinculação com o registro afetivo e a maneira como este se transforma em escrita. [...]” (CARVALHO, 2003, p. 175-176 *apud* SALTARELLI, 2017, p. 83).

Referindo-se aos poemas do livro “Ariel”, prefaciados por Lowell, e não deixando de destacar também a faceta feminina dessa escrita, o intelectual assim se expressou: “Tudo nesses poemas é pessoal, confessional, sentido, mas a maneira de sentir é alucinação controlada, a autobiografia de uma febre.” (CARVALHO, 2003, p. 175-176 *apud* SALTARELLI, 2017, p. 83). Para ele, o que havia de “mais heroico” em Sylvia Plath não era sua força, mas a “natureza prática e destemida do seu controle, sua mão de

metal com o toque moderno de uma mulher” (CARVALHO, 2003, p. 175-176 *apud* SALTARELLI, 2017, p. 83).

Nesse poema, é possível observar a existência de uma ficcionalização dos fatos que ocorreram na vida da poetisa. Essa transposição de realidade e ficção é um recurso que podemos ver de forma recorrente nos trabalhos produzidos por Plath. Conseguir captar as essências emocionais que a vida produz é algo que muitos autores tentam fazer, porém são poucos os que conseguem alcançar tal objetivo. Dentro do que propõe o autor George Steiner (1965, p. 180), em seu texto “Morrer é uma arte,” ele diz: “seu estilo pessoal e o preço em tormentos íntimos que ela obviamente pagou para atingir a intensidade e sinceridade de seus poemas principais revestiram-se de uma autoridade dramática própria”.

Atualmente, Sylvia é reconhecida por muitos autores por ser uma escritora que tentou lidar com as emoções, mesmo que intensamente. Ela mesma disse em um dos seus diários:

Para que serve minha vida e o que vou fazer com ela? Não sei e sinto medo. Não posso ler todos os livros que quero; não posso ser todas as pessoas que quero e viver todas as vidas que quero. Não posso desenvolver em mim todas as aptidões que quero. E por que eu quero? Quero viver e sentir as nuances, os tons e as variações das experiências físicas e mentais possíveis da minha existência. E sou terrivelmente limitada. Contudo, não sou cretina: incapaz, cega e estúpida. [...] Talvez por isso queria ser todos assim, ninguém pode me culpar por eu ser eu (PLATH, 2017, p. 59).

Em *Tulips*, é possível observar que existe um trabalho evidente com o uso dos pares, e o uso dos símbolos também se fazem fortemente associados a eles: vida/morte, vermelho/branco. O pensador Jung (1965) aborda os símbolos de uma maneira particular, tratando-os como arquétipos para cada expressão possível do inconsciente – esses pontos são específicos para que o que é dito seja assimilado pelo leitor.

No primeiro verso do poema, somos apresentados ao elemento que será uma espécie de gatilho para o eu lírico: as tulipas. Um contraste entre os pares pode ser visível, no que tange às flores. Em consonância com Lucio Impelluso, autor de *Nature and It's Symbols*: “a tulipa, não apenas uma flor em si mesma, [...] aparece em muitas pinturas vanitas, natureza-morta, sobre o tema da transitoriedade da posse terrena na face da morte” (IMPELLUSO, 2004, p. 82). Podemos traçar outro paralelo, considerando que as tulipas e as flores no geral são como representantes da estação primavera, enquanto o tempo cronológico em que se passa o poema ocorre no período do inverno.

Os contrastes entre os tons continuam quando nos é explicado que estamos em um ambiente hospitalar – tudo o que rodeia as flores é associado às cores frias. O tom branco, paralelo ao clima frio, alimenta também a solidão que a personagem sente na sua permanência no leito hospitalar – a solidão e a submissão, como a imobilidade em forma de estado de quase morte. “A verdadeira forma da vida estende-se através dos dois domínios (da vida e da morte), o sangue do maior circuito corre através de ambos;

não existe um aquém nem um além, mas a grande unidade [...]” (BLANCHOT, 2003, p. 141).

Em vida, Sylvia havia sido internada em um hospital para realizar uma cirurgia de apendicite na primeira metade do ano de 1961, e foi nesse momento que ela produziu este poema e outros dois, *In Plaster* e *Parliament Hill Fields*.

Escrever não é uma tarefa fácil, mas imaginemos a cena em que uma pessoa que está se recuperando de uma apendicectomia ainda consegue reproduzir seus sentimentos em forma de versos. Em seu diário, ela faz uma seguinte entrada a respeito da solidão que pode ser comparada com a mesma que temos representada no poema, e, através disso, podemos entender que Plath possuía um certo problema em relação a si própria:

Você, tola – tem medo de ficar sozinha com sua própria mente. Acho melhor aprender a se conhecer melhor, tomar decisões firmes antes que seja tarde demais. [...] Pare de pensar egoisticamente em navalhas e em se machucar e em pôr um fim em tudo. Seu quarto não é sua prisão. Você, sim. [...] ninguém tem poder de curá-la, só você mesma (PLATH, 2017, p. 218).

Ao se “despir” do seu eu, o eu lírico passa a ser um observador, uma testemunha ocular de tudo o que acontece ao seu redor. Os símiles em questão, sobre as pupilas, dizem muito; e, ao mesmo tempo em que tudo está sendo captado, nem tudo a personagem gostaria de estar vendo, ou nem tudo o que ela vê é o que é, como as próprias enfermeiras que são comparadas às gaivotas, “pupila tola, tudo ela tem que engolir” (PLATH, 2018, p. 54-55).

Nos versos que seguem então, inicia-se uma série de outros símiles importantíssimos para darem o tom de deixar ser levada, como se não houvesse opção por parte da mesma – aquilo deve acontecer como parte de um longo processo de ablução.

Como é dito no início da terceira estrofe do poema, “fazem de meu corpo um seixo, que elas cuidam como a água cuida dos seixos por onde corre, alisando-os com carinho” (PLATH, 2018, p. 54-55). Analogamente, o seu corpo é como seixo, podendo ser compreendido como parte de algo maior que, por alguma força natural ou humana, foi estilhaçado para ser outro. Esse tipo de pedra também passa por outros processos em sua formação. Esta é a mesma situação que acontece com a personagem do poema: agora o corpo está em pedaços e as delicadas mãos, como o curso das águas de um riacho, fazem com que ocorra uma transformação, tanto no seu interior e visivelmente em seu exterior. Notamos que suas falhas e pontas são retiradas e passam a ser abaloadas, de forma que não impeça o fluxo, fazendo com que agora ela possa se encaixar em qualquer leito. Outra observação que vale ser creditada a esse trecho é a mudança de estado, isto é, a pedra representa o estado sólido da matéria, o que pode significar que a sua forma já está definida, porém isso faz com que ela possa ser fragmentada, por mais rígida que seja, o que é exatamente o que acontece no processo.

A entrega por parte do eu lírico feminino, tomado pela letargia dos medicamentos, e as várias mãos que o mexem de um lado para o outro, são recursos que, assim como o riacho, recolhem suas memórias e tudo aquilo que o faz sentir, a ponto de levarem seu pertences mais pessoais.

O navio de carga, citado no início da quarta estrofe, é um símbolo dos aspectos materiais e espirituais, que, ao mesmo tempo em que chegam os bens, tesouros inesperados, trazidos do horizonte, também são para lá que retornam os pertences que já não queremos mais. Essa embarcação também pode ser representada como a vida, visto que ela diz “navio de carga de trinta anos – teimosamente se prendendo a meu nome e endereço” (PLATH, 2018, p. 54-55). Também há uma confissão sendo feita: ela já está cansada de tudo o que carregou até aqui, por isso essa necessidade; além de deixar que seus bens sejam transportados para além do espelho d’água, ela se destitui de si quando submerge nas águas que a cobre.

Na segunda parte do poema, conseguimos associar de forma clara o que o eu lírico busca: o vazio mencionado possui um sentido um pouco mais restritivo, não são apenas o espaço e a perda de sentido, mas sim o desaparecimento, o término, a morte que paira sobre nossas cabeças. Reconhecemos, então, uma clara metáfora da morte que foi alcançada com o torpor do silêncio: a liberdade desmedida, um possível encontro com os mortos que são vistos se aproximando; mas não se pode ter certeza disso, pois pode ser apenas a imaginação pregando peças nesses versos. Segundo Maurice Blanchot (1987, p. 121), “Nesse pavor pela morte em série há a tristeza do artista que honra as coisas bem-feitas, que quer fazer uma obra e fazer da morte sua obra. Assim, a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística”.

O que se destaca em torno da candidez lúgubre é o pequeno ramalhete de tulipas vermelhas; simbolicamente, essa cor representa uma série de aspectos, como a cor vermelha pungente que está presente no sangue que tipifica a vida; as chamas ardentes das paixões, sentimentos e ímpetos mais profundos da psique; o fluxo constante de sinais que dizem perigo que querem nos alertar etc. – no poema, tudo isso é possível de ser enxergado através de uma fina camada de papel celofane. Podemos dizer também (traçando um paralelo entre a cor vermelha e a vida) que a vida pode ser intensa, perigosa e ainda pode machucar, como foi no caso da vida de Sylvia Plath. Ela deixou isso claro nos seus diários, pois só escrevia neles quando se sentia no fundo poço e não tinha mais a quem recorrer:

Como se eu tivesse de mergulhar até o fundo do poço da inexistência, do medo absoluto, antes de poder me erguer outra vez. Meu pior vício é a racionalização destrutiva. [...] Sofro de mania de perfeição – não consigo aceitar as coisas como elas vêm, nem fazer com que sejam como prefiro. Será que isso vai passar, feito uma doença? [...] Se eu não acalmar minha agitação interna, nenhum jorro externo da fortuna fará com que eu viceje (PLATH, 2017, p. 474).

Retorna, assim, o contraste incômodo em relação ao branco; porém, agora temos o elemento da antropomorfização, vemos que as flores são barulhentas como bebês terríveis. Uma dor fala com a outra, uma ferida exposta pode trazer as mesmas marcas que outras já sofreram, mesmo que ninguém as veja – é importante fazer essa pequena reflexão em relação à obra e à vida de Sylvia. Hoje não é segredo para ninguém que seu ex-marido Ted Hughes não era fiel ao casamento, mas para Plath essa relação era algo que determinaria os rumos de sua vida. Em momento algum, ela disse que gostaria de abandonar o seu ofício de escritora para ser mais uma esposa padrão americana, pois sabia que, se fizesse tal escolha, teria que estar preparada para os dois mundos, em outras palavras: tornar-se esposa e ainda manter uma carreira como escritora. “Algum dia, quando estiver me desdobrando para fritar ovos, dar mamadeira ao bebê e preparar o jantar para os amigos do marido, pegarei um livro de Bergson, Kafka ou Joyce e me deprimirei com as mentes que foram mais longe que a minha” (PLATH, 2017, p. 261).

“Sua vermelhidão conversa com minha ferida, elas combinam” (PLATH, 2017, p. 69), no que diz a respeito desse excerto do poema, podemos chegar à conclusão de que a mesma ferida que o eu lírico possui é uma das várias que a própria poeta possui, e ambas se combinam, sendo que a tulipa é o elemento que faz essa ligação.

O espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é a sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica, o próprio espaço para o qual “se precipitam todos os mundos como para sua realidade mais próxima e mais verdadeira”, o do maior círculo e da incessante metamorfose, é o espaço do poema, o espaço órfico ao qual o poeta, sem dúvida, não tem acesso, onde só pode penetrar para desaparecer, que só atinge unido à intimidade da dilaceração que faz dele uma boca sem entendimento, tal como faz daquele que entende o peso do silêncio: é a obra, mas a obra como origem (BLANCHOT, 1987, p. 140).

É certo dizer que os anos que passou casada com Hughes não foram fáceis, muitas idas e vindas entre discussões, brigas e traições; mesmo assim, ainda que esse relacionamento não fosse nada saudável para o psicológico da autora, da união nasceram seus dois filhos, Frieda Hughes e Nicholas Hughes, que ainda assim ela os amou muito.

A partir dessa exposição, podemos traçar um paralelo de que as tulipas que estão “chumbadas” ao pescoço do eu lírico podem muito bem ser um amor ou uma lembrança dele, pois, por mais que ela tente retirar aquilo de si, tente lavar ou enviar para o mais longe no horizonte, as feridas deixadas já a marcaram.

Neste momento, as tulipas devoram o ar, o sopro de vida de seus pulmões lentamente é retirado à medida que os esforços em se tornar nada se intensificam. Nem mesmo o auxílio do Astro-rei faz com que o sentido de pertencimento seja perpetrado na silhueta projetada contra a parede. As tulipas ainda devoram todo o subconsciente,

ao ponto de que elas deveriam estar enjauladas como feras. O que resta agora é apenas apreciar a sua solidão, imóvel em uma cama de hospital, fazendo da morte um estado de liberdade.

Por outro viés, se melhor preferirmos entender, um novo momento nasce, a partir do ponto em que se pode sentir o palpitar dos batimentos cardíacos, há vida ali ainda, talvez não como a conhecemos, mas de algo novo, que, ao invés de deixar se esvaír os sentimentos e essências vitais, há a mais primordial sensação que se pode sentir: o amor-próprio.

O eu lírico feminino emergiu, saiu das águas renovado, quase que batizado por tudo aquilo que passou; agora o local é morno, não é mais frio e cálido como naquele dia de inverno; há um sabor salgado, não é mais insípido; o mesmo mar que levou suas bolsas, livros e pertences, o mesmo mar que a fisgou como peixe através do sorriso dos seus familiares, renasce mediante as lembranças que foram deixadas para trás.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma de suas cartas, Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1871), notável poeta francês da segunda metade do século XIX, diz: “O Poeta faz-se visionário por um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, acaba-se em todos os venenos para guardar somente a quintessência” (RIMBAUD, 2020).

Todo aquele que diz ser poeta sempre tem algo a dizer (ainda que não deseje trazer a público seu material literário), e Sylvia Plath, a todo momento, sempre esteve decidida a mostrar a si própria e do que era capaz através de seus escritos. Uma habilidade tamanha que não foi capaz de ser ofuscada pela mão de seu marido. Mesmo antes do suicídio, ela havia deixado sua última coletânea de poemas, poemas meticulosamente organizados, para que fossem publicados exatamente da maneira como os deixou; porém, quando Ted Hughes encontrou os manuscritos, alterou-os, retirando deles alguns poemas, de maneira a extinguir um possível escândalo, pois, por meio de associações com os escritos, o público leitor poderia conjecturar que havia tido algum envolvimento e/ou culpa pelo trágico fim da poetisa. O comprometimento que ela possuía para com a sua obra sempre foi o que lhe dava mais força – “escrever, quando a gente mergulha como eu pretendo, é mais profundo, garantido, rico e vital do que qualquer outra coisa que eu já tenha feito” (PLATH, 2017, p. 434).

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, H. **Sylvia Plath**. (Bloom's Modern Critical Views). New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.

IMPELLUSO, L. **Nature and its symbols**. J. Paul Getty Museum, 2004.

- JUNG, C. G. **O Homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.
- MALCOLM, J. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTIN, K. **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. São Paulo: Taschen do Brasil, 2012.
- PLATH, S. **Ariel**. Edição restaurada e bilíngue. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. Campinas: Verus Editora, 2010.
- PLATH, S. **Os diários de Sylvia Plath; 1950 - 1962**. Edit. por Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Globo, 2017.
- PLATH, S. **Poemas Sylvia Plath**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- PERLOFF, M. **Poetic license**: essays on modernist and postmodernist lyric. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- RANK, O. **O Duplo**: um ensaio psicanalítico. Edit. Ana Maria L. Mello. Trad. Erica Sofia L. F. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2014.
- RIMBAUD, A. Cartas visionárias. Trad. João Rocha. Edições Chão da Freira. **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n. 108,; , 2020.
- SALTARELLI, B. V. L. **Sylvia Plath, entre a escrita e o sangue**: o trágico como potência do inefável da vida. 2017. 142. Dissertação (Mestrado) em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2017.
- STEINER, G. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. STUART. G. e RAJABALLY. F. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.