

## FRAGMENTOS DATILOGRAFADOS: O BIOGRAFEMA COMO ESCRITA DE SI EM SYLVIA PLATH

### TYPEWRITTEN FRAGMENTS: THE BIOGRAPHEME AS SELF WRITING IN SYLVIA PLATH

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais | Faculdade de Letras | Programa de Pós-Graduação em Letras | Av. Antônio Carlos, 6627, 31270-901, Pampulha, Belo Horizonte, MG | E-mail: <derick.davey@gmail.com>.

Derick Davidson Santos Teixeira<sup>1</sup>  
ORCID iD: 0000-0003-0311-1403

#### RESUMO

O presente trabalho trata das relações entre obra e vida na escrita da poeta norte-americana Sylvia Plath. Dentro da crítica literária de língua inglesa, a poeta é tida, por uma parcela de seus críticos, como representante daquilo que Macha Louis Rosenthal chamou de poesia confessional. Todavia, tal classificação encontra impasses se analisarmos o projeto criativo da poeta e parte de sua fortuna crítica, em especial, as produções críticas mais recentes. Sendo assim, faremos uso da obra poética da autora, em companhia de suas correspondências e diários, cotejando sua escrita com as noções de autobiografia, formulada por Philippe Lejeune, de autoficção, cunhada por Serge Doubrovsky, e de biografema, desenvolvida por Roland Barthes. Nessa via, será possível elaborar uma noção de poética biografemática, isto é, uma escrita de si que faz valer os restos da biografia, os biografemas, em oposição a um discurso confessional.

#### Palavras-chave

Autobiografia. Biografema. Confessionalismo. Poesia. Sylvia Plath.

#### ABSTRACT

*This work is about the relationship between work and life in the writings of the North-American poet Sylvia Plath. Among English literary criticism, the poet is considered, by a part of her critics, as a representative of what Macha Louis Rosenthal called Confessional Poetry. However, such classification finds some deadlocks if we analyze the poet's creative project and part of her critical heritage, especially her most recent critical works. Thus, we will use the author's poetry, her letters and journals, collating her writings with the notions of autobiography, formulated by Philippe Lejeune, of autofiction, coined by Serge Doubrovsky and biographeme, formulated by Roland Barthes. In this perspective, it will be possible to develop a notion of biographematic poetics, that is, a type of self writing that uses remnants of biography, the biographemes, as opposed to a confessional discourse.*

#### Keywords

Autobiography. Biographeme. Confessionalism. Poetry. Sylvia Plath.

Artigo elaborado a partir da dissertação de D. D. S. TEIXEIRA, intitulada "Uma cerimônia de palavras: a poética biografemática de Sylvia Plath". Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Código de Financiamento: 001).

Como citar este artigo  
How to cite this article

TEIXEIRA, D. D. S. Fragmentos datilografados: o biografema como escrita de si em Sylvia Plath. *Pós-Limiar*, v. 3, e204660, 2020. <https://doi.org/10.24220/2595-9557v3e2020a4660>

Recebido em 10/6/2019 e  
aprovado em 21/11/2019.

## INTRODUÇÃO

No início da década de 1960, "Ariel", de Sylvia Plath publicado postumamente, chamou a atenção da crítica literária pela sua temática e pelo uso notável de material biográfico (PLATH, 2010). A partir da impactante publicação de Ariel, Plath passou a ser considerada uma das mais importantes poetisas do século XX na literatura de língua inglesa. Via de regra, na crítica anglófona, a obra da poeta é localizada sob o rótulo de poesia confessional. Todavia, tal classificação encontra impasses se analisarmos a obra da autora e as produções críticas mais recentes.

Nas últimas décadas, na crítica de língua inglesa, a classificação da poesia de Plath como autobiografia em verso ou poesia confessional está sendo questionada. Como Dyne (2006, p. 5) escreve, "ao invés de assumir que Plath é uma escritora autobiográfica incomum"<sup>2</sup>, é necessário elucidar como "ela experienciou a vida em formas textuais incomuns"<sup>3</sup>. Considerando, portanto, o crescente debate em torno das escritas de si e o surgimento de novas abordagens críticas e teóricas, discutiremos a especificidade dessa escrita no que concerne à forma como a poeta se inscreve em sua obra.

<sup>2</sup> No original: "[...] rather than assume that Plath is an unusually autobiographical writer".

<sup>3</sup> No original: "[...] she experienced life in unusually textual ways".

## A CRÍTICA BIOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA

Neste trabalho, analisaremos as relações entre obra e vida na escrita da poeta, tomando como principais operadores teóricos as noções de autobiografia, autoficção e biografema, a fim de examinar como a escrita de Plath oferece empecilhos a todos aqueles que pretendem abordar sua obra como um discurso confessional ou autorreferencial. Para investigar os encontros entre obra e vida, a metodologia da crítica biográfica contemporânea, proposta por Souza (2011) em "*Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*" e em "*Notas sobre a crítica biográfica*" (SOUZA, 2002), serve como princípio guiador, uma vez que tal vertente crítica se afasta das antigas aproximações causalistas entre o texto e a biografia do autor. Além disso, essa perspectiva crítica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor, "desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações" (SOUZA, 2002, p. 112). Sendo assim, considerando que a escrita pessoal tem participação efetiva na análise de teor biográfico, concedemos importância à escrita epistolar e diarística da autora, bem como às entrevistas radiofônicas.

Vale ressaltar que atentar para a vida do escritor não significa um retorno ao autor que dominava na crítica biográfica positivista ou uma caça aos enigmas do texto visando à explicação da obra pela vida ou intenção do autor. Analisaremos, sobretudo, como o biográfico, embora localizável no texto, foi deslocado e fragmentado pela escrita. Esse modo de estruturação, entretanto, não impedirá que tomemos essa obra como uma escrita de si.

## OS RESTOS BIOGRÁFICOS

Em 1962, nos meses de intensa produção que precederam a sua precipitada morte, Sylvia Plath escreveu "*Cut*", poema selecionado para integrar "Ariel" (PLATH, 2010). No poema, o eu lírico sofre um acidente ao cortar uma cebola (p. 65):

Que arrepio—  
Em lugar da cebola, meu polegar.  
A ponta quase se foi  
Não fosse por um fio<sup>4</sup>

<sup>4</sup> No original: "Except for a sort of a hinge". A palavra "hinge", traduzida por "fio" por Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, pode ser, igualmente, traduzida por "dobradiça". Essa última opção interessa, sobretudo, porque o dedo cortado se torna uma porta, através da qual o sangue do eu lírico e, biograficamente, o sangue da autora, se fundem com o sangue derramado ao longo da história.

De pele,  
Aba de chapéu,  
Branca e morta.

<sup>5</sup>No original: "He saved the top, although the side is gone".

O poema parte de um incidente real: um corte no dedo que deixou a poeta com uma deformidade, como ela relata em uma carta para a sua mãe escrita em novembro de 1962. O médico, ela escreve na carta, pôde salvar "o topo, mas a lateral se foi" (PLATH, 1992, p. 481)<sup>5</sup>. No entanto, mais interessante que averiguar o dado biográfico que inspira o poema é analisar como o acontecimento é deslocado no texto, pois a cena doméstica, apoiada na experiência da autora, subitamente perde seu lugar para outro cenário: "Por uma fissura/ Um milhão de soldados escorrem,/ Jaquetas vermelhas, um por um" (PLATH, 2010, p. 65). O dedo cortado se torna uma porta aberta, e o fluxo de sangue que emerge é, também, o movimento dos soldados "casacas vermelhas", uma referência aos soldados ingleses que lutaram na Guerra de Independência dos Estados Unidos.

O que poderíamos chamar de uma "cena pessoal", que é a vida privada do eu lírico e toda a familiaridade que a cozinha pode comportar, surge, novamente, somente para ser eclipsada por mais imagens relacionadas a conflitos históricos, todos conhecidos pelo sangue que custaram: "Oh, meu/ Homúnculo, estou doente/ Tomei uma pílula que aniquila/ Aquela fina/ Sensação de Papel./ Sabotadora,/ Kamikaze-/ A mancha em sua/ Gaze Ku Klux Klan/ Babushka/ Escurece e suja" (PLATH, 2010, p. 66). A sabotadora "sensação de papel" do eu lírico se torna os *Kamikaze*, os aviadores suicidas do Japão durante a Segunda Guerra; já a gaze que cobre o dedo é a vestimenta do *Ku Klux Klan*, grupo conhecido pela perseguição aos negros nos Estados Unidos. O uso repetitivo do *enjambement* é crucial para a percepção do rápido movimento através do qual o biográfico se mescla ao histórico, fazendo com que a hemorragia se alterne com os passos dos soldados que correm/escorrem pelo dedo.

A porta aberta figurada pelo dedo cortado da autora é, também, a porta pela qual o poema migra para um campo discursivo no qual ele se torna uma visão crítica, ainda que fragmentária, sobre a história. O que resta do âmbito biográfico não é senão um fragmento, um vestígio biográfico, em meio aos restos da história. A figura da Babushka evocada no poema pode igualmente ser lida como momento metacrítico, posto que pode se referir tanto às mulheres russas – cujos lenços são dispostos em analogia com o curativo do dedo cortado – quanto às bonecas russas que contêm umas às outras. Em outras palavras, a imagem pode ser lida como emblema da construção em abyme do poema, evocando, assim, a inclusão recíproca das esferas do privado e do público, do biográfico e do histórico, diminuindo, gradativamente, até o fim, quando o poema encontra o silêncio: "A polpa/ Redonda do seu coração/ Enfrenta seu pequeno moinho de silêncio/ Como você pula-/ Veterano trepanado/ Garota suja,/ Toco de polegar" (PLATH, 2010, p. 67). Percebemos, portanto, que o acontecimento biográfico se torna o veículo através do qual a poeta transcende os limites de sua biografia e salta para o âmbito histórico.

### **SYLVIA PLATH, O CONFSSIONALISMO, A AUTOBIOGRAFIA E A AUTOFICÇÃO**

*Ariel* foi publicado em 1965. Na época, o cenário da literatura de língua inglesa era, na sua maior parte, fundado pelo *New Criticism*, com seus dogmas que separavam o autor de sua própria produção, e por padrões eliotianos de impessoalidade e decoro. Conforme escreveu Alfred Alvarez, crítico da obra plathiana, tratava-se da doutrinação era "da falácia intencional

<sup>6</sup> No original: "the era of the Intentional Fallacy, and the whole elaborate, iron dogma by which poetry was separated utterly from the man who made it".

<sup>7</sup> No original: "Tradition and the Individual Talent' had already advocated to a generation and beyond the value of 'impersonal poetics' and the importance of a separation between the man who suffers and the mind which creates".

<sup>8</sup> No original: "Everything in these poems is personal, confessional", "controlled hallucination", "The autobiography of a fever", "Hands of metal", "Womanish touch", "These poems are playing Russian roulette with six cartridges in the cylinder".

<sup>9</sup> Tradução nossa de: "vulnerability and psychological shame".

e de todo elaborado dogma de ferro através do qual a poesia era completamente separada do homem que a criou" (ALVAREZ, 1990, p. 20, tradução nossa)<sup>6</sup>. Aos princípios da crítica dominante, somava-se o peso das orientações de T. S. Eliot (1989), cujo conhecido ensaio intitulado "Tradição e talento individual" já havia, conforme descreve Jo Gill, proposto "para uma geração e para além o valor da 'poética impessoal' e da importância de uma separação entre o homem que sofre e a mente que cria" (GILL, 2008, p. 16, tradução nossa)<sup>7</sup>. O impacto de "Ariel" neste cenário não poderia, portanto, ter sido de menor impacto.

Robert Lowell, poeta e crítico literário, foi responsável por definir uma importante vertente na fortuna crítica da poeta ao redigir o prefácio da primeira edição de *Ariel*. No prefácio, Lowell (1996, p. 13) declara que "tudo ali é confessional", mas à maneira de uma "alucinação controlada"; trata-se, em suas palavras, da "autobiografia de uma febre" escrita por "mãos de aço", conduzidas pelo modesto "toque feminino" e que culmina em poemas que "brincam de roleta russa com uma arma carregada com seis balas" (LOWELL, 1996, p. 13, tradução nossa)<sup>8</sup>. Morte, feminilidade, autobiografia e confessionalismo são temas correntes nas análises críticas de Sylvia Plath e em especial naquelas produzidas logo após a morte da poeta. Mesmo as leituras mais afastadas da figura autoral não poderão negar a influência da vida e morte da poeta nas análises críticas que sucederam à sua morte.

A inserção de Plath no grupo de poetisas confessionais tem sua origem em 1959, quando, em uma análise crítica sobre o livro *Life Studies* de Robert Lowell, Rosenthal (1967) cunha o termo poesia confessional para se referir à obra do poeta Robert Lowell. Em *The New Poets*, Rosenthal (1967) expande o termo incluindo, além de Plath, Anne Sexton, John Berryman e outros poetas contemporâneos, o que, por sua vez, deu origem à ideia de um movimento confessional na literatura de língua inglesa. De acordo com o crítico, a vida do próprio poeta, especialmente sob estresse ou crise psicológica, torna-se o tema principal da escrita. Logo, conforme Rosenthal (1967, p. 79 tradução nossa)<sup>9</sup>, Plath é confessional, uma vez que a autora expõe sua "vergonha psicológica e vulnerabilidade". O poema mencionado por Rosenthal (1967) como o mais claro exemplo do confessionalismo na poesia de língua inglesa é "*Lady Lazarus*". Sua análise se apoia na biografia da autora de maneira tal que a "arte de morrer", sobre a qual fala o eu lírico do poema, se transforma no anúncio do trágico fim da poeta.

Com efeito, em "*Lady Lazarus*", como em outros poemas, há um notável dado biográfico ficcionalizado no poema: as tentativas de suicídio da autora. Todavia, é interessante notar como o dado vivido é transfigurado pelo trabalho de ficcionalização de uma forma que o discurso confessional ou referencial é colocado em cheque. O eu lírico do poema diz morrer uma vez a cada década; no momento da leitura, estamos presenciando a terceira:

Tentei outra vez.  
Um ano em cada dez  
Eu dou um jeito-

Um tipo de milagre ambulante, minha pele  
Brilha feito abajur nazista,  
Meu pé direito

Peso de Papel,  
Meu rosto inexpressivo, fino  
Linho Judeu.  
(PLATH, 2010, p. 46).

O dado biográfico, assim como vimos em *"Cut"*, após ser manipulado, se transforma em outra cena. Se em *"Cut"* vimos o sangue da autora se misturar ao sangue derramado nos acontecimentos históricos aludidos, em *"Lady Lazarus"* o tema do suicídio se transfigura em um "grande *strip-tease*", como lemos no poema: "A multidão comendo amendoim/ Se aglomera para ver/ Desenfaixarem minhas mãos e pés/ O grande *strip-tease*./ Senhoras e senhores,/ Eis minhas mãos/ Meus joelhos" (PLATH, 2010, p. 46). O acontecimento é convertido em espetáculo de uma maneira que o leitor, incluído na "multidão, comendo amendoim", que "se aglomera para ver", não sabe mais se é um suicídio público ou um show de *strip-tease*. A referência ao elemento biográfico no poema não exclui, ainda, as famosas alusões aos acontecimentos históricos. Nesse caso, remete-se à Segunda Guerra, uma vez que o corpo reificado da mulher que ali se exhibe, como mercadoria, é composto por alusões aos rumores sobre objetos feitos a partir dos corpos dos judeus nos campos de concentração.

A estrutura do poema leva a uma indecidibilidade no que concerne à identidade do eu que fala no texto. Como Britzolakis escreveu, em *"Lady Lazarus"*, Plath encena o espetáculo de si mesma assumindo o "familiar disfarce triplo, de atriz, prostituta e mulher mecânica" (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153, tradução nossa)<sup>10</sup>, máscaras famosas ao longo de sua obra<sup>11</sup>. A figura, chamada pela crítica de "mascarada textual", se realiza no tema da "adoração e martírio da estrela pop ou cinematográfica, o veículo cult da fantasia masculina que induz histeria de massa e fome vampírica por revelações confessionais" (BRITZOLAKIS, 1999, p. 153, tradução nossa)<sup>12</sup>. Assim, o suicídio da mulher-*commodity* ironiza, criticamente, a sede por revelações de cunho confessional. Após remover todas as faixas e se carbonizar, a passividade com a qual ela se exibia dá lugar ao desejo implacável da mulher-phoenix. Com o *"Herr"*, de quem cumprimentava outrora o *Führer*, ela alerta: "*Herr Deus, Herr Lúcifer/ Cuidado./ Cuidado./ Saída das cinzas/ Me levanto com meu cabelo ruivo/ E devoro homens como ar"* (PLATH, 2010, p. 46).

Em *"Lady Lazarus"*, como em outros poemas de Plath<sup>13</sup>, o sujeito que fala é nitidamente fragmentado. Para sua plateia, Lady Lazarus se divide: para o doutor nazista, é uma judia que se carboniza; já para a "multidão comendo amendoim" que se aglomera para ver, ela é uma *strip-teaser* que cobra para expor seu corpo. Tendo em vista a fragmentação do sujeito no poema, o crítico Jon Rosenblatt aponta que a mistura de termos rebuscados, como *"Herr Inimigo"* e os termos em latim *"opus"*, *"valuable"*, com o tom coloquial de outros trechos, são recursos linguísticos que ressaltam ainda mais uma personalidade "grotescamente dividida em Eus conflitantes" (ROSENBLATT, 1982, p. 65, tradução nossa)<sup>14</sup>. Podemos afirmar que essa estrutura afasta a referencialidade no mesmo processo em que desestabiliza o eu que fala no poema.

Por volta de 1977, o rótulo de poesia confessional atribuído a Plath começou a ser questionado por parte de seus críticos. No artigo *"Sylvia Plath and confessional poetry: a reconsideration"*, dedicado ao questionamento do gênero, Uroff (1977) argumenta que Robert Lowell era declaradamente autobiógrafo, o que nunca aconteceu com Plath, a qual usa a primeira pessoa combinada ao elemento biográfico de maneira mais simbólica.

Todavia, a noção de confessionalismo no que concerne à poesia de Plath ainda permanece no debate crítico, apesar de não haver, em relação à sua origem, no nível teórico e histórico, um consenso entre os estudiosos. Para Christina Britzolakis, por exemplo, a noção de confessionalismo seria inconcebível sem a atmosfera cultural dos Estados Unidos nos anos 1950 e 1960, uma era de "verdadeiras confissões", de escândalo jornalístico e freudismo popularizado (BRITZOLAKIS, 1999, p. 147, tradução nossa)<sup>15</sup>. Para Deborah Nelson, por outro lado, a tendência autobiográfica irrompe

<sup>10</sup> No original: "familiar threefold guise of actress, prostitute, and mechanical woman".

<sup>11</sup> Como exemplo, citamos os poemas "Fever 103", "The applicant" e "Stopped dead".

<sup>12</sup> No original: "finds its fulfillment in the worship and martyrdom of the film or pop star, a cult vehicle of male fantasy who induces mass hysteria and vampiric hunger for confessional revelations".

<sup>13</sup> Podemos mencionar, como exemplo, "Purdah", "Poem for a birthday" e "Fever 103".

<sup>14</sup> No original: "grotesquely split into warring selves".

<sup>15</sup> No original: "true confessions".

<sup>16</sup> No original: “ideological inflation of the value of privacy”.

na literatura inglesa simultaneamente a uma “inflação ideológica do valor da privacidade” característico do período da Guerra Fria (NELSON, 2006, p. 23, tradução nossa)<sup>16</sup>. Se, para uma, se trata de uma tendência, para a outra, é mais uma transgressão dos padrões.

Levando em consideração os canônicos estudos de Lejeune (2008), o qual coloca o discurso confessional no centro do campo autobiográfico e para quem a autobiografia é, em um primeiro momento, tudo ou nada, a escrita de Plath ficaria no campo da ficção. Sabe-se que, para Lejeune (2008), na escrita autobiográfica clássica, o autor é o referencial ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. Em Plath, não há pacto autobiográfico entre autor e leitor. É considerando a ficcionalização que desloca e fragmenta o elemento biográfico presente em “*Lady Lazarus*” que Plath, em introdução à leitura do poema, feita na rádio BBC, lança o leitor para o campo do imaginário ao afirmar que o eu lírico do poema é uma mulher que tem o grande e terrível dom de renascer, ela é uma “*Phoenix*, o espírito libertário” (Plath, 2008, p. 294, tradução nossa)<sup>17</sup>. Apesar da inclinação autobiográfica do poema, a poeta exclui a fórmula que rege a autobiografia clássica; não há ali nenhum compromisso em relação ao factual e nenhuma garantia em relação ao referencial. Ademais, podemos ver, em “*Lady Lazarus*”, como a autora afasta o discurso meramente confessional à medida que cria uma espécie de espetáculo onde elementos que estão além da biografia, como as referências ao holocausto, se misturam aos eventos vividos.

<sup>17</sup> No original: “she is the Phoenix, the libertarian spirit”.

Atentando ao debate contemporâneo acerca das escritas de si, outra possibilidade de abordagem da escrita plathiana se insinua. Poderia ser dito que se trata do gênero que mistura veracidade da informação com liberdade da escrita, a saber, a autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky em 1977. É certo que a autoficção ganhou diferentes nuances nas várias formulações que sofreu desde sua cunhagem por Doubrovsky. Entretanto, o rótulo encontra impasses se seguirmos à risca as características distintivas do gênero.

O primeiro empecilho é que o termo foca, principalmente, as narrativas em prosa. Dentre os poucos que se aventuraram em abordar a autoficção na poesia está, por exemplo, Vincent Colonna em “Tipologia da autoficção”, o qual discute a escrita em verso, citando *Vita Nuova* de Dante e a poesia narrativa de Byron (COLONNA, 2014). Outro ponto de impasse é que, de acordo com Doubrovsky (2014), apesar de assumir a impossibilidade de alcançar a restituição de si através de uma narrativa que desnude a lógica interna de uma vida, o gênero se pauta por um esforço de autorreferencialidade. Em uma primeira formulação do conceito, Doubrovsky (2014) ressaltou ainda que é preciso que haja a homonímia autor-narrador-personagem combinada ao pacto romanescos para dar ao texto um estatuto que o inscreva no gênero autoficcional, o que, em se tratando de poesia, se torna um tanto difícil.

Em entrevista ao *website Le Point*, Doubrovsky afirma que, em seus livros, a matéria é “estritamente autobiográfica e a maneira estritamente ficcional” (DOUBROVSKY, 2011, tradução nossa, online)<sup>18</sup>. Em texto publicado em 2014, no Brasil, ele esclarece seu processo criativo dizendo que a autoficção vem pela própria escrita “como mimesis, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

<sup>18</sup> No original: “Dans mes livres, la matière est strictement autobiographique et la manière, strictement fictionnelle”.

Nesse sentido, a autoficção seria uma conclusão aporética, uma vez que, na escrita de Plath, a liberdade da escrita não se situa somente no nível da forma, mas também no nível da matéria. Além disso, considerando as grandes formulações sobre autoficção expostas em *Ensaio sobre a autoficção* (NORONHA, 2014), é possível ver que, apesar das pontuais discordâncias entre os teóricos, a tendência autorreferencial e a presença

de um eu que fala na escrita permanecem como traços distintivos do gênero. Tais traços, como abordado, não parecem abarcar a especificidade da poesia de Plath.

## A POÉTICA BIOGRAFEMÁTICA

Em 1962, alguns meses antes de sua morte, Plath comentou seu projeto criativo em uma entrevista. Segundo a escritora, ainda que seus poemas fossem influenciados por experiências “sensoriais e emocionais”<sup>19</sup>, ela acreditava que o autor deveria ser capaz de “controlar e manipular as experiências, até mesmo as mais terríveis como a loucura”<sup>20</sup>. Isso porque, apesar de as experiências biográficas serem importantes, elas não deveriam ser uma “caixa fechada e especular, uma experiência narcísica”; pelo contrário, deveriam ser relevantes para coisas mais amplas como “Hiroshima, Dachau, etc.” (PLATH, 1966, *online*)<sup>21</sup>. Percebemos, então, que, não obstante a experiência biográfica esteja na gênese de sua criação, a poesia, em seu devir, termina por transcender os limites biográficos.

Em uma anotação feita em seus diários, Plath (2000, p. 22) escreveu que sua felicidade consistia em “arrancar um fragmento de sua vida, um fragmento de mágoa e beleza, e datilografá-lo em uma página” (PLATH, 2000, p. 22, tradução nossa)<sup>22</sup>. É considerando o amálgama que o trabalho poético de Plath constrói, a partir de tais fragmentos biográficos, que sua filha, em prefácio a *Ariel*, conta que, no seu percurso literário, Plath “usou cada experiência emocional como se fosse um retalho que pudesse ser reunido para fazer um vestido” (HUGHES, 2010, p. 21). Trata-se, assim, de uma obra que se erige mais a partir dos restos da biografia que a partir de um esforço de fidelidade e totalidade no que diz respeito aos eventos vividos.

Uma noção cunhada por Roland Barthes, na obra que marca seu afastamento do estruturalismo e da linguística, nos é oportuna para abordar a poética de Sylvia Plath. Sabe-se que, no seminal *A morte do autor*, de 1968, Barthes (2012a) proclama a autonomia do texto em relação à figura autoral, a qual é, então, declarada morta, posto que “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão”, isto é, impor ao texto um limite semântico (BARTHES, 2012a, p. 63). Entretanto, é plausível lembrar que o autor cuja morte é proclamada no texto é a figura autoral que dominava na crítica que, em 1964, o teórico chamava de crítica universitária – “no essencial, um método positivista herdado de Lanson” (BARTHES, 2013, p. 149) –, cujo programa, muito conhecido, consistia no sistema de interpretação da obra através da vida do autor.

A partir de 1970, já distanciado do cientificismo da linguística e do estruturalismo, Barthes inicia a retomada da figura autoral; todavia, como escreve em *Sade, Fourier, Loyola*, esse autor que retorna aos estudos literários não é por certo aquele que foi “identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é” (BARTHES, 2005, p. 16). Esse autor que retorna, na visão do teórico francês, é somente a figura de “alguns pormenores tênues”, ele “não tem unidade; é um simples plural de encantos” (BARTHES, 2005, p. 16). Trata-se, em suma, de um autor reduzido a pequenos detalhes, pois, se há no texto, “destruidor de toda origem”, algum sujeito, “tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte” (BARTHES, 2005, p. 17). Isso porque entre texto e autor se trava, nas palavras do crítico, uma “dialética arrevesada”, que deixa do autor, no texto, apenas um “pormenor”, o qual Barthes nomeia – nos limites do teórico, aqui se aproximando do pensamento poético – “biografema” (BARTHES, 2005, p. 17). Barthes (2005, p. 17) assim define essa noção:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a

<sup>19</sup> No original: “*sensuous and emotional experiences*”.

<sup>20</sup> No original: “*to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness*”.

<sup>21</sup> No original: “*shut-box and mirror looking, narcissistic experience*”.

<sup>22</sup> No original: “*my happiness streams from having wrenched a piece out of my life, a piece of hurt and beauty, and transformed it to typewritten on a paper*”.

alguns pormenores, a alguns gostos, algumas inflexões, digamos: 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão: uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra [...].

Se seguirmos o pensamento de Barthes, podemos ver que, no que concerne ao uso do material biográfico, a poética de Plath guarda similaridades com a escrita de Proust. Em *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes (2005) evoca Proust como exemplo da escrita de biografemas em detrimento à suposta totalidade da biografia clássica. Em "Durante muito tempo fui dormir cedo", ele afirma que, em Proust, a organização da vida na obra é, na verdade, uma "desorganização" (BARTHES, 2012b, p. 355). Segundo o crítico francês, o que Proust fez foi criar outra forma narrativa. A forma dessa narrativa é a de uma costura de fragmentos, que desorganiza a ordem ilusória da autobiografia. Tal desorganização dos elementos biográficos, contudo, não os destrói: eles "são conservados, de maneira identificável, mas estão de certo modo desviados" (BARTHES, 2012b, p. 355). Frieda Hughes compara a escrita de Plath, como vimos, a uma costura de retalhos. Igualmente, no que diz respeito à tessitura de Proust, Barthes (2012b, p. 353) aponta que, "abalada a crono-logia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequência que subtrai à lei ancestral da Narrativa". Esse modo de estruturação produz "a terceira forma [...] a obra se faz como um vestido" (BARTHES, 2012b, p. 353).

Em um texto dedicado a elaborar possíveis caminhos para a crítica biográfica contemporânea, Eneida Maria de Souza indica que o biografema propõe uma mudança de paradigma. Em relação a um sujeito supostamente uno de outrora, ao redor do qual a narrativa era localizada, nas suas palavras, o que temos, com o biografema, é "a imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole" (SOUZA, 2002, p.106). Conforme menciona Sean Burk, como o morfema para a linguística e o mitema para o mito, "o biografema é a mínima unidade do discurso biográfico" (BURK, 2008, p. 38, tradução nossa)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> No original: "the biographeme is the minimal unit of biographical discourse".

Como vimos em "Cut" e "Lady Lazarus", embora haja uma clara inclinação biográfica na poesia de Plath, os dados vividos figuram como fragmentos, pois a escrita poética da autora, manipulando os dados, termina por ultrapassar os limites da biografia. Não há um esforço de referencialidade; tampouco poderíamos dizer que a escrita retoma o eu, como acontece no esforço autorreferencial basilar para a autoficção. Em suma, a vida da poeta figura na obra, mas apenas como um resíduo sígnico.

A obra de Plath demonstra, assim, um processo de subtração da totalidade da biografia. Esse trabalho de minoração, o qual em muito ecoa a "dialética arrevesada" travada entre alguns textos e seus autores, conforme escreve Barthes (2005, p.16), não exclui, como vimos, as marcas biográficas que o autor imprime em seu texto. Em Plath, os fragmentos vividos, os quais Barthes (2005) chamou de biografemas, são elevados ao patamar de método; como a poeta registrou em seus diários, trata-se de uma escrita dos fragmentos de "mágoa e beleza"<sup>24</sup> (PLATH, 2000, p. 22, tradução nossa). Aqui, tais resíduos da biografia se juntam aos restos da história, restos da ruína, visto o interesse da poeta pelas catástrofes ocasionadas por conflitos bélicos, em especial os do século XX.

<sup>24</sup> No original: *hurt and beauty*.

Estamos diante de uma poesia que podemos denominar biografemática, dado que nela o autor se escreve de maneira fragmentária. Para fazer valer a especificidade estrutural da obra, é plausível que sua leitura siga, também, uma lógica dos restos, como aquilo que Luciano Bedin da Costa (2011, p. 35), em *Estratégias biográficas*, chamou de "prática biografemática", a saber, uma prática que se volta para as "imprecisões do rosto, uma espécie de etnologia do minúsculo". Em uma modalidade biografemática



de leitura, em oposição à visão da obra como confissão, ou seja, repetição do vivido, nos voltamos, desse modo, aos resíduos biográficos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que a crítica biográfica que dominou as análises literárias do século XIX até meados do século XX tinha a figura do autor como o princípio norteador das leituras. Nesse caso, as análises, muitas vezes, se limitavam à busca obsessiva pelo fato biográfico por trás do texto, tendo como método um pensamento determinista que reduzia a interpretação da obra à biografia do autor ou à sua intenção. Diferentemente, o percurso que realizamos aqui nos permitiu ver, em meio à clara inclinação biográfica da poesia de Plath, a potência que sua escrita possui de transcender os limites da vida da autora e se tornar um discurso que carrega consigo os restos da história.

A estratégia biografemática, sustentada por alguns pressupostos da crítica biográfica contemporânea, nos possibilitou elucidar os pontos residuais de encontro entre obra e vida, contemplando o fragmento biográfico como um modo de escrita de si, sem fazer do texto de Plath um objeto documental da vida da poeta. Ao focar menos na busca pela verdade que na ficcionalização dos dados, foi possível elucidar as singularidades da obra de Plath, composta por resíduos biográficos cercados por restos da história. Tal estratégia revela, sobretudo, que uma das formas plausíveis de abordar as escritas de si é, também, aquela que se detém sobre os detalhes, os restos da biografia, em suma, os biografemas.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A. *The savage god: a study of suicide*. London: W.W. Norton, 1990. p. 20
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 16-17.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012a. p. 57-63.
- BARTHES, R. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b. p. 348-365.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRITZOLAKIS, C. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*. New York: Clarendon Press, 1999. p. 147-153.
- BURK, S. *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. p. 38.
- COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.
- COSTA, L. B. *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-126.
- DOUBROVSKY, S. Serge Doubrovsky: "Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres". *Le point debates*, Paris, 22 fev. 2011. Entretien accordé a Thomas Mahler. Disponible en: <http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky->

[ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292\\_326.php](https://www.modernamericanpoetry.org/content/1962-sylvia-plath-interview-peter-orr).  
Accès à: 30 juin 2019.

DYNE, S. V. The problem of biography. In: GILL, J. (ed.). *The Cambridge companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 5-23.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GILL, J. *Cambridge introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: University Press, 2008 p. 16.

HUGHES, F. Prefácio. In: PLATH, S. *Ariel*. São Paulo: Verus, 2010. Edição bilíngue.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008. p. 294.

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

NELSON, D. Plath, history and politics. In: GILL, J. (ed.). *The Cambridge companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 21-35.

NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PLATH, S. A 1962 Sylvia Plath interview with Peter Orr. In: PLATH, S. *The poet speaks*. London: Routledge, 1966. Interview given to Peter Orr. Available from: <https://www.modernamericanpoetry.org/content/1962-sylvia-plath-interview-peter-orr>. Cited: Mar. 6, 2020.

PLATH, S. *Letters home: correspondence 1950-1963*. PLATH, A. (ed.). New York: Haper Perennial 1992. p. 481.

PLATH, S. *The unabridged journals of Sylvia Plath*. KUKIL, K. V. (ed.). New York: Anchor Books, 2000. p. 22.

PLATH, S. *The collected poems*. New York: Harper & Row, 2008.

PLATH, S. *Ariel*. 2. ed. São Paulo: Versus. 2010. p. 46-67. Edição bilíngue.

ROSENBLATT, J. *Sylvia Plath: the poetry of initiation*. New York: The University of North Carolina Press, 1982.

ROSENTHAL, M. L. *The new poets*. London: Oxford University Press, 1967. p. 79.

SOUZA, E. M. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, E. M. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.

SOUZA, E. M. *Janelas indiscretas*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011.

UROFF, M. D. Sylvia Plath and Confessional Poetry: a reconsideration. *The Iowa Review*, v. 8, n. 1, p. 104-115, 1977. Available from: <http://www.jstor.org/stable/20158710>. Cited: June 30, 2019.