



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

AILLA RAKEL VIEGAS GONÇALVES

**O EU NO FIO DA NAVALHA: A ESCRITA DE SI EM THE UNABRIDGED
JOURNALS OF SYLVIA PLATH**

SÃO LUÍS – MA

2021

AILLA RAKEL VIEGAS GONÇALVES

**O EU NO FIO DA NAVALHA: A ESCRITA DE SI EM THE UNABRIDGED
JOURNALS OF SYLVIA PLATH**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato

SÃO LUÍS – MA

2021

Gonçalves, Ailla Rakel Viegas.

O eu no fio da navalha: a escrita de si em *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* / Ailla Rakel Viegas Gonçalves. – São Luís, 2021.

123f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2021.

Orientador: Profa. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato.

AILLA RAKEL VIEGAS GONÇALVES

**O EU NO FIO DA NAVALHA: A ESCRITA DE SI EM THE UNABRIDGED
JOURNALS OF SYLVIA PLATH**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Aprovada em: 28/09/2021

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Andrea Teresa Martins Lobato (Orientadora)

Doutora em Ciência da Literatura
Universidade Estadual do Maranhão



Prof.ª Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva

Doutora em Teoria e História
Literária

Universidade Federal do Rio de
Janeiro



**Prof.ª Dra. Kátia Carvalho da Silva
Rocha**

Doutora em Ciência da Literatura Universidade
Estadual da Região Tocantina do Estado do
Maranhão

*À Sylvia Plath, cujos diários são espelhos no quais
me enxergo.*

AGRADECIMENTOS

Aos 24 anos, Sylvia Plath escreveu à sua mãe que diariamente lutava para ganhar o título de “escritora”. Talvez seja a nossa proximidade de idade, idade essa que já me disseram que permite que todos os obstáculos sejam mais duros e difíceis do que realmente são, mas eu também sinto que minha luta foi diária para ganhar o título de mestra. Escrever é árduo, é doloroso e solitário e eu não sei o que seria de mim sem a rede de apoio que tive. De imediato, obrigada a todos que me quiseram bem e que torceram por mim;

Meus agradecimentos iniciais a Ele, não poderia ser diferente. Teu apoio é o eixo e a base da minha força e sei que olhas por mim;

À minha mãe Gisele, que sempre me apoiou na minha vida acadêmica. Minha mãe e eu não moramos sob o mesmo teto desde 2010, quando ela me enviou para a capital para estudar, prova de que ela acredita tanto em mim e desejava que eu alcançasse um voo maior do que eu poderia ambicionar no interior. Durante minha trajetória como acadêmica de mestrado, eu descobri que tenho sido muito ambiciosa, mamãe, mas, saber que eu tenho terra firme sob meus pés – teu amor – caso eu falhe na hora de alçar voo é um motivo para que eu tente;

À minha orientadora Andrea, uma das melhores pessoas que eu já conheci. Dedea é doce, carismática, inteligente, carinhosa, prestativa, e, acima de tudo, humana. Dedea é humana e essa característica a define como pesquisadora, como professora, como pessoa. Essa humanidade que vive nela se provou verdadeira tantas vezes durante minha trajetória como pesquisadora e, às vezes, acho que nunca vou ser capaz de agradecê-la em uma quantidade justa. Obrigada por tudo, Dedea;

À minha família que, apesar de barulhenta, sempre foi minha companhia. À minha irmã Fernanda, minha avó Maria, minhas tias Derlange e Joina, minhas sobrinhas Eduarda e Isabella, meus primos Alex, Allycia e João e ao nosso gato Antônio;

À minha irmã de alma Daniele, que sempre sabe quando e como me apoiar. Ela que esteve ao meu lado durante essa trajetória difícil e sempre soube quando me dar espaço e quando me avisar que eu deveria dar um pouco de espaço para esse texto. Obrigada por tudo, minha amiga valiosa!

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, pelo apoio financeiro;

Ao corpo docente da pós-graduação em Letras da Universidade do Maranhão, cujo conhecimento eu sempre irei apreciar e lembrar, em especial prof. Sílvia Furtado;

À profa. Flávia Trocoli, pelos conselhos valiosos durante a minha Qualificação e que fizeram este texto ‘tomar forma’;

À prof. Kátia, sempre meiga e prestativa. Obrigada!

Aos amigos que desenvolvi na turma do mestrado, em especial a Ítalo e Odilene. Obrigada pelos conselhos, por compartilhar suas trajetórias comigo, por me dar a mão e o ombro quando precisei, mesmo que simbolicamente. Não serei capaz de agradecer tanto carinho e companheirismo!

Agradeço também à minha filhinha canina Nina. Nina, que por existir na minha vida, me faz feliz. Que, por ser minha obrigação, por ser meu cuidado, me fez perceber que eu tenho que me manter em pé, se não por mim, para cuidar de quem não pode cuidar de si. Nina, que esteve literalmente do meu lado, a cada palavra escrita, lambendo as patinhas. Tu nunca vais ler isso, Nina, mas eu te amo.

Por último, agradeço a Sylvia Plath por tanta inspiração e pela companhia de anos. Éramos só nós duas por tantas horas, não, Sivyv? Cada vez que me aprofundava na teoria, sentia que os diários de Plath me buscavam na profundidade para me trazer à superfície. Agradeço a Sylvia pelas entradas dos diários, que eu tenho quase certeza que eu não deveria ter lido, que me mostraram que no fundo, no fundo, a fibra para ser quem queremos ser está sim no nosso corpo, não importa o quanto nosso cérebro negue isso, e que as nossas ambições e sonhos existem para serem conquistados. Sylvia, tu és enorme!

RESUMO

Desde os seus onze anos, Sylvia Plath nutria o hábito de escrever e manter diários, rotina que perpetuou até seus últimos dias de vida. A obra *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* abrange os diários escritos pela poeta durante os anos de 1950 a 1962, sua vida adulta, e a presente dissertação objetiva analisar a relação com a escrita e com o gênero diarístico através dos diários de Sylvia Plath. A fim de melhor compreensão, recorreremos aos estudos pioneiros desenvolvidos por Philippe Lejeune sobre o gênero do diário para entender e fundamentar as características que compõe os diários no geral; para isso recorreremos a *O Pacto Autobiográfico*, *Diários de garotas francesas no século XIX* e *On Diary*. Também recorreremos aos estudos realizados por Simonet-Tenant para abrangermos melhor os estudos dos diários; e Jacques Derrida e Phillipe Artières para a compreensão do diário como um arquivo inacabável. Procuramos abranger os diários de Plath a partir dos pontos de vistas defendidos por Lejeune e, também, as relações de gênero e autoria levantadas pela poeta em diversas passagens, e, para tal, buscamos obras contemporâneas a Sylvia Plath, a saber *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir e *A Mística Feminina*, de Betty Friedan. Desse modo, objetivamos explorar as entradas dos diários escritos por Plath por uma perspectiva intertextual, em uma tentativa de, não só interpretá-las como uma obra de cunho íntimo, mas, também, analisá-las através de um viés literário. Ao mesmo tempo, analisamos como Plath lida com o gênero e como ela usa o diário como uma ferramenta para construir uma autoimagem e estruturar suas obras, além de ser o espelho que a ajuda a navegar no mundo.

Palavras-chave: Sylvia Plath; diários; escrita de si.

ABSTRACT

Since she was eleven years old, Sylvia Plath cultivated the habit of writing and keeping journals, a routine that she perpetuated until the last days of her life. The work *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* covers the diaries written by the poet from 1950 to 1962 and this dissertation aims to analyze the relationship with writing and with the diary genre through Sylvia Plath's diaries. For better understanding, we use the pioneering studies developed by Philippe Lejeune on confessional and intimate literature to understand and substantiate the characteristics that compose the diaries in general; for that, we resort to *The Autobiographical Pact, Nineteenth-century French women's diaries* and *On Diary*. We also used the studies carried out by Simonet-Tenant to better encompass the studies of diaries and Jacques Derrida and Philippe Artières to understand the diary as an unfinished archive. We seek to understand Plath's diaries from the points of view defended by Lejeune and the gender and authorship relations raised by the poet in several passages, and, for that, we seek contemporary works to Sylvia Plath, namely *A Room for One's Own* by Virginia Woolf, Simone de Beauvoir's *The Second Sex* and Betty Friedan's *The Feminine Mystique*. Thus, we aim to explore the entries in the diaries written by Plath from an intertextual perspective, in an attempt to not only interpret it as an intimate work, but also to analyze it through a literary bias. At the same time, we analyze how Plath deals with the genre and how she uses the diary as a tool to build a self-image and structure her works, in addition to being the mirror that helps her navigate the world.

Keywords: Sylvia Plath; diary; self-writing.

“(...) someday when you get where you are going, you will look around and you will know that it was you and the people who love you who put you there. And that will be the greatest feeling in the world.”

Taylor Swift

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1 DIÁRIO ÍNTIMO: Uma prática que nunca foi tão recente	18
1.1 A origem e evolução da prática	20
1.2 Considerações sobre os estudos dos diários íntimos.....	29
2. DOWN THE RABBIT-HOLE: adentrando os diários de Sylvia Plath.....	43
2.1 A América de Plath.....	43
2.2 Ser mulher.....	49
2.3 Ser mulher que escreve	63
3. O EU NO FIO DA NAVALHA: os diários íntimos de Sylvia Plath.....	76
3.1 A auto-hospitalidade	78
3.2 A (a)temporalidade do diário: arquivamento de si	83
3.3 Os diários de Plath: <i>light of the mind</i>	88
3.3.1 O diário (d)e Plath: luta & esforço	92
3.3.2 A prosa e poesia de Plath: seus diários além da prática	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS	

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As palavras são a declaração final do poeta: não se restringindo apenas a estilo, forma e símbolo, as palavras, desafiadoramente reivindicando o seu lugar na página, trabalhadas com esmero e diligência, são o vislumbre da eternidade poética. A caneta do poeta enfeita a página, pinta uma gravura e, se um poeta é realmente dedicado ao ofício, a voz rompe as palavras e permanece independente acima da página. Os poetas lutam toda a sua carreira para encontrar sua própria voz única e mesmo depois de encontrá-la, durante a jornada, é comum se deparar com outros desafios. A vida da poeta estadunidense Sylvia Plath colidiu, caiu e tropeçou em sua própria voz ao longo de sua carreira poética, sempre com habilidade, às vezes com maestria e com a evolução autoral de Plath, brilhantemente.

Na manhã de 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath, aos 30 anos, foi encontrada morta, tendo finalmente terminado sua luta pela vida. Em sua escrivania, em um diário preto, colocava sua voz. No gesto final de sua arte, Plath deixou para trás sua brilhante declaração em mais de 40 poemas assombrados, simplesmente intitulado *Ariel e outros poemas*. O diário continha a voz ilimitada do renascimento de Plath como artista e a ressurreição de sua liberdade uma vez que as correntes que antes a tinham mantido cativa finalmente tinham desaparecido. Quando sua morte ressoou e sua coleção final de poemas foi publicada, ficou claro que, embora Plath estivesse morta, sua voz estava muito viva.

Nascida nos Estados Unidos da década de 30, Sylvia Plath desenvolveu o hábito da leitura ao se aproveitar da biblioteca dos seus pais e, já aos seis anos, escrevia poemas. Durante seu tempo viva, Plath começou a escrever e manter seus diários com onze anos de idade e continuou com a prática até sua morte duas décadas depois. Plath cultivava o grande desejo de ser uma poeta publicada e aclamada e, desde que entrara na *Smith College*, aos dezoito anos, dedicava-se com fervor à escrita de poesias, assim como, também, buscava sempre publicar seus artigos e seus contos. Sylvia era conhecida por ser ambiciosa e buscava o sucesso na sua vida literária, mas não considerando o outro lado da moeda do êxito – o fracasso – entrou em uma depressão profunda no verão de 1953 após uma recusa para atender o curso de redação de contos, lecionado por Frank O'Connor¹ no programa de verão de Harvard.

A publicação póstuma de *Ariel* (1965), que viria ser a obra que trouxera o êxito crítico

¹ Frank O'Connor (1903-1966) foi um escritor irlandês com mais de 150 obras, mais conhecido por seus contos e memórias. Em 1953, O'Connor já era um escritor bem publicado, tendo publicado seu conto mais famoso no ano anterior, *My Oedipus Complex*.

e o aclame público que Plath tanto buscou em vida, instigou a curiosidade pública a respeito de Plath. Brilhante estudante durante seu período na *Smith College* e esposa do, também poeta, britânico Ted Hughes, Sylvia logo seria descoberta como a verdadeira escritora do seu único romance *A redoma de vidro* (1963), que havia sido publicado na Inglaterra sob o pseudônimo de Victoria Lucas² algumas semanas antes de seu suicídio, intensificando assim todo a exaltação acerca daquela jovem e tão talentosa poeta e romancista.

As cartas de Plath, endereçadas a sua família e amigos – especialmente à sua mãe – foram publicadas em 1975, selecionadas e editadas por sua mãe Aurelia Plath. A coleção, *Letters Home: Correspondence 1950–1963*, saiu parcialmente em resposta à forte reação do público à publicação de *A redoma de vidro* nos Estados Unidos. Assim como em sua prática diarística, Plath escrevia muitas cartas, as vezes mais de trinta por dia. As cartas publicadas e curadas por sua mãe alimentaram a imagem de uma garota inteligente, ambiciosa, afetuosa, ativa e intelectual que Plath era – uma parte de quem ela era, a máscara familiar e juvenil mais adequada para lidar com sua família. Além de seus relatos cotidianos em prosa, Sylvia expressa-se em seus diários também em poemas e desenhos, e ainda em suas cartas à sua mãe e amigos, faz reflexões acerca da sociedade em que é inserida, seu ofício como poeta e escritora e seu lugar no mundo acadêmico e social como mulher. O fevor público aumento em torno da memória e imagem de Plath, quem foi aquela mulher e o que a levou ao seu suicídio quando ela tinha tudo?

Seus diários, então, sobre sua vida adulta, a partir de seu primeiro ano na *Smith College* em 1950, foram publicados pela primeira vez em 1982, sete anos depois de *Letters Home*, como *The Journals of Sylvia Plath*, editado por Frances McCullough, com Ted Hughes como editor consultor. A mãe de Plath, Aurelia, receava a publicação dos diários da filha: além da questão íntima sobre a privacidade da filha, ela receava que outras facetas de Sylvia – desconhecidas até por ela, que nunca tinha lido o diário da filha – viessem a público, que manchassem a memória que ela e todos os entes queridos de Plath mantinham dela. Em 1982, quando a *Smith College* adquiriu os demais diários de Plath, Hughes mantinha a intenção de deter dois deles selados até 11 de fevereiro de 2013, o 50º aniversário da morte de Plath, mas esses foram abertos quinze anos antes pelos filhos de Plath e posteriormente editados com

² Apesar de desejar estabelecer seu nome como escritora, a escolha de Plath pelo pseudônimo advém do medo de magoar seus amigos e família devido a sua caracterização de alguns personagens. Apesar de declarar ter baseado apenas dois personagens em pessoais reais, como a mãe de Esther na sua própria mãe, muitos contemporâneos a ela se enxergaram nas imagens espelhadas dos personagens, principalmente suas colegas de Smith. Plath também receava a recepção literária e o mérito da obra, sendo a primeira vez que ela tinha se aventurado em escrever e publicar um romance e principalmente por se tratar sobre saúde mental.

Karen V. Kukil e publicados em outubro de 2000.

Durante os últimos anos de sua vida, Ted Hughes começou a trabalhar em uma publicação mais completa dos diários de Plath. Em 1998, pouco antes de sua morte, com a divulgação dos diários selados e a decadência da sua saúde, passou o projeto para seus filhos com Plath, Frieda e Nicholas Hughes, que o transmitiram a Karen V. Kukil. Kukil terminou sua edição em dezembro de 1999 e, em 2000, a Anchor Books publicou *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*³, sendo esta a obra que analisamos nesta dissertação, na edição brasileira traduzida como *Os Diários de Sylvia Plath 1950-1962* (2017), e contém entradas de diários mantidos por Plath por doze anos da sua vida adulta, dos seus dezoito a trinta anos.

The Unabridged Journals é uma resposta a uma avalanche repleta de olhos curiosos que a poeta capturou para si após sua morte. Desde o seu suicídio em fevereiro de 1963, Sylvia Plath tornou-se um símbolo paradoxal de poder feminino e de desamparo cuja vida foi absorvida e superada por sua fama após a morte. Plath, atualmente, é mantida no limbo entre ser ícone e clichê, sua vida tem sido retratada em filmes, biografias, livros e televisão como um grande ícone da literatura norte-americana que também era obcecada pela morte.

Curiosamente, apesar de ter uma vasta quantidade de poesias, o único romance publicado, *A Redoma de Vidro*, é a obra usada para comumente associar Plath ao feminismo e à fúria adolescente feminina pela mídia, a citar cenas nas quais as personagens adolescentes, autodenominadas feministas, Kat, do filme *10 Things I Hate About You* (1999), e Maeve, da série *Sex Education* (2019), leem a obra e abertamente discutem sobre a mesma. Nota-se uma lacuna de vinte anos entre os dois exemplos supracitados, entretanto, a obra e a imagem de Plath é usada praticamente no mesmo contexto e com a mesma finalidade: furor juvenil por jovens meninas adolescentes. O imaginário perpetuado por essas representações unidimensionais de Sylvia Plath calcificou-se com o tempo até tornarem-se a “verdade” popular, até tornarem-se a versão reduzida de Sylvia: a escritora suicida de *A Redoma de Vidro*.

Em 14 de setembro de 1958, Sylvia Plath escreve: “Este diário me levou através de um ano de luta & esforço”⁴ (PLATH, 2017, p. 489). Com versão mais completa editada por Kukil, os diários de Sylvia saciaram a sede pública sobre a autora e foram além: como escritora meticulosa de diários, Plath registrou além dos acontecimentos do dia-a-dia desde a juventude até os dias que levaram à sua morte. Esses escritos revelam os acontecimentos cotidianos, as

³ A partir desse ponto, objetivando a fluidez do discurso, optamos por usar a abreviação *Unabridged Journals* para a obra *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*.

² No original: “This book led me through a year of struggle & mastery.” (PLATH, 2000, p. 421)

emoções e as lutas para se tornar a escritora que ela desejava ser. Chave crucial para entender um pouco da mente da poeta, esses relatos servem, também, como documentação do desenvolvimento da voz que emergiu como distintamente de Plath. Os diários despontam a voz da jovem poeta, escrevendo durante sua jornada para a vida adulta, o casamento e a maternidade. Escrito com diligência e atenção aos detalhes, os diários de Sylvia operam uma escrita de si, revelando a busca da poeta por sua identidade, por sua própria voz.

O diário, como o conhecemos hoje, tem, como gênero literário, um lugar dentro da Literatura. No entanto, originalmente, o diário e a Literatura eram duas áreas completamente diferentes e essencialmente irreconciliáveis. O diário íntimo, por sua própria definição, não era um gênero comunicativo, público, como os romances, as peças, e sim um espaço de desabafos, de introspecção, de encontro com si mesmo, enquanto a literatura foi e é um registro de compreensão pública.

Entretanto, aos poucos, os diários foram provando seu valor como peça fundamental dentro da Literatura, com publicações de diários por escritores célebres, como Fiódor Dostoiévski, Virginia Woolf, Franz Kafka, José Saramago, Susan Sontag, etc, que despertaram e despertam curiosidade pública, contribuindo com informações sobre suas vidas privadas e públicas, suas obras e sobre o tempo em que habitavam, provando, assim, que os diários também são uma importante fonte de pesquisa literária.

Atualmente, a atenção para o "eu" na escrita de si volta-se para a construção na e pela autobiografia, questionando as metodologias que produzem e reproduzem sua identidade cultural, histórica, etc. Entretanto, a autobiografia quando concebida, escrita, editada e publicada já para ser uma obra pública tem como destinatário o outro, relatar sobre si para outrem, a fim de narrar sua vida, muitas vezes com o propósito de não deixa-la cair no esquecimento, ou, para também, saciar os questionamentos públicos, como Simone de Beauvoir fez ao publicar sua primeira autobiografia *Memórias de uma moça bem-comportada*; os diários íntimos têm como destinatário principal a quem mesmo escreve, permitindo assim principalmente uma liberdade de fluxo de pensamentos, de expressão, de introspecção que é característico de quem recorre à tradição de manter diários. Desse modo, o estudo do diário destaca-se por seu valor inenarrável e singular.

A presente dissertação se baseia nos diários da fase adulta da escritora Sylvia Plath, compreendidos no período de 1950 a 1962, e almeja abordar, de um modo geral, o diário como um gênero confessional no qual a escrita de si se revela como uma ferramenta de construção

e afirmação de uma autoidentidade. Desta maneira, nossa hipótese é que a escrita de si é operada de modo singular em um diário privado, nesta pesquisa sendo analisada através dos diários de Sylvia Plath, tendo como objetivo geral analisar a escrita de si nos diários da autora. Como objetivos específicos, destacam-se: compreender a origem e os estudos atuais acerca do diário; analisar os diários de Plath através do viés feminista e analisar a (des)construção de Plath como autora e poeta em um espaço privado e íntimo de apenas acesso a ela mesma: seus diários íntimos.

A pesquisa é qualitativa, de cunho bibliográfico, apresentando um estudo que se baseia nas concepções da crítica literária e em teorias que oportunizam a discussão acerca da escrita de si e dos diários. Desse modo, a pesquisa encontra-se alicerçada nos estudos de Lejeune (1999) e Ariès; Duby (2009); no enfoque do feminismo e escrita, tem-se a visão de Beauvoir (2009) e Woolf (2014), dentre outros.

A leitura aqui empreendida pautou-se na edição americana de *Unabridged Journals*. Optamos pela leitura na língua inglesa para ter um contato mais íntimo com as escolhas de palavras da poeta, a fim de manter uma relação mais direta e sóbria com as decisões narrativas da autora, assim como com seu vocabulário, e talvez, também, desbravar, ainda que, impossível na totalidade, um pouco de suas intenções e deliberações literárias ao escrever em seus diários. Embora não tenhamos a finalidade de fazer uma comparação entre a edição em português e a edição em inglês, preferimos por incluir no corpo do texto as citações em português, da edição publicada em 2017 pela Biblioteca Azul, e na nota de rodapé o correspondente na língua inglesa de todas as citações destacadas.

Quanto à estruturação desse trabalho, o primeiro capítulo “DIÁRIO ÍNTIMO: uma prática que nunca foi tão recente” (re)visita-se a origem, a crítica e a autoria diarística. No subcapítulo “A origem e evolução da prática” apresentamos um pouco do histórico e do desenvolvimento da escrita de cunho íntimo, focando na escrita diarística, e de como esse desenvolvimento está intrinsecamente ligado à noção moderna de privacidade e intimidade. No subcapítulo “Considerações sobre os estudos dos diários íntimos”, adentramos mais um pouco nos estudos atuais acerca do diário íntimo e da escrita de cunho íntimo, assim como suas polêmicas.

O segundo capítulo intitulado “DOWN THE RABBIT-HOLE: adentrando os diários de Sylvia Plath” discute e analisa os diários de Sylvia Plath sob a perspectiva da teoria feminista e de gênero, abordando, assim, seu ponto de vista de ser mulher e ser mulher-escritora. Antes de tentarmos analisar a autoidentidade construída por Plath em seus diários, é preciso

entender o núcleo que a forma: ela era uma mulher e uma mulher-escritora em uma sociedade que valorizava o oposto do que ela era. Ser mulher e ser mulher que escreve são marcas que fazem fissuras não só nos textos de Plath, mas em seus relacionamentos com os outros e consigo mesma, que contornam sua identidade e deixam vestígios espalhados nos seus diários. Desse modo, no subcapítulo “A América de Plath”, tentamos explorar e tecer um contexto histórico que envolve a vida e criação de Plath. Em “Ser mulher”, baseados nos seus diários, analisamos como Plath entende o feminino como parte de si mesma, assim como o que ser mulher implica no que ela não é também. Em “Ser mulher que escreve”, tentamos engendrar uma conversa sobre a dificuldade que Plath sente na vocação da escrita e o que isso implica na construção e costurar dos seus textos.

O terceiro capítulo pretende abordar o eu como um texto revisível, um dos motivos centrais na arte de Plath. Os estilos de Plath de autorrepresentar-se em sua arte demonstra que sua narrativa de individualidade, narrativa esta que se mantém em constante evolução e perpassa por seus desenhos, poesias, prosas e entradas em seus diários, é inescapavelmente intertextual e intencionalmente derivativa, o eu roteirizado requerendo a re-imaginação de seus antigos roteiros. Sendo assim, em “A auto-hospitalidade”, baseado no conceito de hospitalidade de Derrida, abordamos como o diário representa abrigo e o diarista, como anfitrião e hóspede, tricota suas próprias regras em um texto que não visa e não pode ceder o acolhimento incondicional, mas o amparo necessário e útil para o diarista. No subcapítulo “A (a)temporalidade do diário: arquivamento de si”, procuramos entender o diário como um arquivo aberto que nunca se encerra e, que na possibilidade do esquecimento, oferece todo seu potencial. No último subcapítulo dessa dissertação, trabalhamos o diário de Plath como o espaço de luta, esforço e autoconstruções, espaço de tela de trabalho e de autorretratos.

Entretanto, ao entrarmos na toca do coelho, assim como Alice, afundamo-nos de repente em uma queda que nos tange ao infinito: os diários deixados por Sylvia são densos e ricos não só nas palavras escolhidas a dedo, mas também em desenhos, poesias, cartas, colagens e narrações e, para penetrar nessa leitura, é necessário desnudar-se de qualquer preconceção que se possa ter a respeito da imagem canonizada de Sylvia Plath e, aos poucos, ler e reler parágrafos que nos revelam uma jovem mulher cheia de facetas que desejava, em suas próprias palavras, saborear tudo que a vida poderia oferecer: filhos, sonetos, amor e, até mesmo, pratos sujos.⁵

⁵ No original: “I would like a life of conflict, of balancing children, sonnets, love and dirty dishes.” (PLATH, 2000, p. 225)

1 DIÁRIO ÍNTIMO: Uma prática que nunca foi tão recente

É a narração de "minhas luxúrias e minhas pequenas ideias"⁶, escreveu Sylvia Plath aos dezenove anos em seus diários, nos papéis nos quais confessava seus pensamentos, seus "ensaios de paixões passageiras"⁷, suas notas que usaria em suas histórias, seus rabiscos, sua paixão pela culinária, seus ciúmes, seus sonhos e medos desde os doze anos de idade até dias antes de sua morte por suas próprias mãos aos 30 anos. Não apenas tímido em retrospecto, a caracterização de Plath de seu diário contrasta com o documento monumentalmente revelador deixado por ela. Seus diários somam mais de mil páginas espalhadas por vários cadernos manuscritos, diários, fragmentos e folhas datilografadas, a soma disso contabiliza em um registro extraordinário que ela chamou de "formar uma alma"⁸, a criação de uma escritora e uma mulher cujos muitos véus e disfarces conseguiram impedir que alguém soubesse quem ela realmente era, apesar de sua busca frenética e fanática ao longo da vida para descobrir a resposta por si mesma.

Plath se pergunta no verão de 1952, quando estava prestes a entrar em seu primeiro ano no Smith College em Northampton, Massachusetts: "Você entrou, risos, lágrimas, soluços confusos misturados em sua garganta. Como pode ser você tantas mulheres para tantas pessoas, ó estranha moça?"⁹ (PLATH, 2017, p. 164). Seus escritos diarísticos demonstram que a própria jovem poeta buscava pela resposta dessa pergunta em meio as folhas dos seus diários. Com a publicação dos diários completos de Plath, lançados na Inglaterra e nos Estados Unidos em 2000, nunca se esteve tão próximo de se descobrir a identidade dessa esposa decepcionada e filha enlutada, dessa mãe suicida de dois filhos, dessa poeta de percepções eletricamente carregadas e imaginação amplificadas, desta *Lady Lazarus*¹⁰ que evoluiu de seu próprio tormento interior, cujo registro agora se abre totalmente, ou quase, diante de nós.

Porém, como afirma Jacques Derrida (1991, p. 7) em seu ensaio *A Farmácia de Platão*, "um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua

⁶ No original: "(...) my lusts and my little ideas (...)" (PLATH, 2009, p. 103)

⁷ No original: "(...) test tube infatuations (...)" (Ibid, p. 144)

⁸ No original: "(...) forging of a soul (...)" (Ibid, p. 230)

⁹ No original: "You walked in, laughing, tears, welling confused, mingling in your throat. How can you be so many women to so many people, oh you strange girl?" (Ibid, p. 137)

¹⁰ O poema *Lady Lazarus* foi publicado em 1965 na coleção de poesia "Ariel" de Sylvia Plath. Foi publicado dois anos após sua morte suicida. Clinicamente depressiva, Plath tentou suicídio várias vezes. Este poema descreve de modo surrealista seu estado mental enquanto ela passava por momentos difíceis e sua mente estava inundada por pensamentos suicidas. Plath narra uma heroína fazendo um strip tease.

composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível” e não importa o quanto se mergulhe nos escritos e passagens diarísticas de Sylvia Plath, a regra do seu jogo não é clara.

Todo o trabalho de Plath, incluindo suas três coleções adicionais de poesia, permanece vigorosamente e continuamente sendo publicado. Mais ainda mais volumoso do que a produção impressionante de Plath é a resposta crítica que seus escritos geraram – cerca de uma dúzia de biografias e centenas de artigos, estudos críticos e comentários culturais. Plath é retratada de várias maneiras, como a filha frágil e brilhante de um imigrante, marcada pela ambição abrangente e pela morte prematura de seu pai; uma feminista virtuosa desprezando marido, filhos e as rédeas paralisantes da domesticidade culturalmente prescrita; uma perfeccionista irracional cujas exigências ultrajantes alienaram todos que cruzaram seu caminho; esposa e mãe devotada, destruída pela traição de seu idolatrado marido e uma artista desequilibrada que usaria e sacrificaria tudo, incluindo sua própria vida, a serviço de sua arte. Essa multiplicidade de Plath é compreensível, pois, como ela própria admitiu, era uma mulher de muitas máscaras, alguém que achava necessário revelar apenas facetas de si mesma em qualquer situação, social ou profissional. Seu ex-marido, o falecido poeta britânico Ted Hughes, escreveu no prefácio de seus diários publicados em 1982: "Nunca a vi mostrar seu verdadeiro eu a ninguém - exceto, talvez, nos últimos três meses de sua vida"¹¹ (HUGHES, 1982, p. 12, tradução nossa).

Conforme Plath foi ganhando fama, um fervor curioso ao redor da sua morte – consequentemente, da sua vida – emerge. Como resposta, em 1975 foram publicadas correspondências trocadas por ela e sua mãe durante quase 25 anos. Essa obra deteve de grande contribuição de Aurelia Plath, especialmente na edição das cartas da filha, sendo ela creditada como a editora do livro. Ainda em resposta ao clamor e curiosidade pública, em 1982 Ted Hughes autoriza a publicação de uma versão “*abridged*” (resumida) dos diários de Plath, prefaciando a obra e fortemente a fiscalizando.

Por mais sensacional que fosse na época, o volume de 1982 é pouco em comparação à versão de 2000. É certo de que todos os principais temas dos diários estão presentes na obra de 1982 – entre eles, a ambição precoce e inabalável de Plath como escritora, que a levou ao crescimento artístico e à publicação, sua preocupação com as limitações do casamento e papéis de gênero na mentalidade cultural restrita dos anos 50, os demônios familiares de sua infância

¹¹ No original: "I never saw her show her real self to anybody -- except, perhaps, in the last three months of her life." (HUGHES, 1982, p. 12).

(a morte de seu pai devido a uma complicação de diabetes quando ela tinha oito anos e seu relacionamento conflituoso com sua mãe viúva) e a grandeza emocional, psicológica e artística de seu relacionamento com Hughes.

Para Philippe Lejeune, um dos maiores nomes nos estudos sobre o Diário, o trabalho envolvido na transcrição, decodificação e desdobramento das diferentes operações do diarista (acréscimos, supressões, substituições, deslocamentos) é longo e árido e pode produzir documentos tão complicados que parecem ilegíveis para os não iniciados que os examinam. Sobre transcrições, o crítico afirma que “se se tem acesso a todos os avant-textes desses documentos (fitas, transcrições), percebe-se melhor que eles expressam sobretudo a ideologia de quem montou a narrativa ou fez a transcrição, edição ou apresentação”¹² (LEJEUNE, 2009, p. 218, tradução nossa).

Conforme editados por Karen V. Kukil, os diários de Plath expostos em *The Unabridged Journals* são significativamente diferentes do volume de 1982 (publicados sob o domínio e restrição de Ted Hughes) em várias maneiras, principalmente porque Kukil trabalhou diretamente a partir dos próprios diários, em vez de um texto datilografado preparado. No prefácio da obra, Kukil comenta que passou três meses no outono de 1998 preparando uma transcrição exata dos periódicos originais, preservando os erros de ortografia, gramática, ilustrações, letras maiúsculas e pontuação de Plath. A versão “unabridged” (completa) dos diários é, então, uma transcrição absolutamente fiel das palavras de Plath – uma pura e não adulterada Sylvia Plath pela primeira vez.

Entretanto, antes de adentrarmos os diários de Plath, precisamos abordar esse gênero tão controverso e polêmico, mas não menos apreciado do que qualquer outro.

1.1 A origem e evolução da prática

Nota-se que há uma relação estreita entre a prática da escrita diarística íntima e a noção moderna do conceito do indivíduo e privacidade. Embora o diário não tenha sua origem em um único desenvolvimento ou ocorrência histórica, mas se origina de uma longa evolução consistente, o avanço da alfabetização e a Reforma Protestante foram certamente dois fatores significativos no Ocidente para o surgimento da prática tal como a conhecemos, como corrobora

¹² No original: “If one has access to all the avant-textes of these documents (tapes, transcriptions), one can better see that above all they express the ideology of whoever has put the narrative together or made the transcription, edition, or presentation.”

Roger Chartier, nas primeiras páginas do terceiro volume da coleção de História da Vida Privada, “as religiões das Reformas e a alfabetização mais difundida redesenharam em três séculos as divisões entre privado e público” (CHARTIER, 2009, p. 27, v.3).

Os primeiros exemplares significativos de diários existentes, que se adequam ao modelo que atualmente conhecemos, datam do final do século XVI e início do século XVII e desse período temos diários reconhecidos, tais como os do francês Gilles de Gouberville (1521-1578) e os do parlamentar inglês Samuel Pepys (1663-1703). É possível que tentativas anteriores tenham sido feitas, mas como a própria palavra "diário" sugere, a prática de fazer um diário ou manter um registro diário de suas realizações pessoais, compromissos e observações chegou tarde. *Diarium*, a raiz latina do diário, não passou a representar esse tipo de registro até o final do período medieval, início do período moderno.

Para entendermos melhor essa transição entre o mundo medieval e o mundo moderno e todas as revoluções ocorridas referentes à noção da vida privada, intimidade e individualismo, recorreremos à coleção História da Vida Privada, organizada pelos historiadores franceses Phillipe Ariès e George Duby, que se dedica a explorar os temas supracitados, abordando-os através de uma longa sucessão de anos e eventos que moldaram o conhecimento atual que temos do que é íntimo e individual.

Ao mergulharmos cada vez mais no passado da humanidade e em suas modificações/ramificações, fica claro que a vida privada é um produto social e não uma característica inata do ser humano. Sociedades primitivas mantinham seus rituais secretos mas havia pouco espaço para a vida privada do indivíduo e, também, pouca preocupação pela busca da mesma, se estendendo até, pelo menos, nas formas mais analisadas da sociedade, em tempos medievais, nos quais manter um grau de privacidade era impraticável. George Duby nos descreve a sociedade feudal dividindo-a em grupos compactos nos quais não há espaço para o individualismo, ou até mesmo a solidão, e aqueles que desviassem da norma poderiam ser considerados um estranho no ninho, um membro que causa suspeita. A busca pela individualidade, pelo isolamento, era motivo de desconfiança.

A sociedade feudal era de estrutura tão granulosa, formada de grupos tão compactos que todo indivíduo que tentasse se libertar do estreito e muito abundante convívio que constituía então a *privacy*, isolar-se, erigir em torno de si sua própria clausura, encerrar-se em seu jardim fechado, era imediatamente objeto, seja de suspeita, seja de admiração, tido ou por contestador ou então por herói, em todo caso impelido para o domínio do "estranho", o qual, atentemos às palavras, era antítese do "privado". Quem se retirava a distância, com efeito, se não era deliberadamente para fazer o mal, estava

destinado, a despeito de si mesmo, a fazê-lo inevitavelmente, por seu próprio isolamento que o tornava mais vulnerável aos ataques do Inimigo. Só se expunham desse modo os desencaminhados, os possuídos, os loucos: segundo a opinião comum, um dos sintomas da loucura era vaguear sozinho (DUBY, 2009, p. 528-529, v.2).

Ainda assim, Duby pontua algumas marcas na história da humanidade que aponta para um desejo da autonomia pessoal, como o desenvolvimento da atividade agrícola e, conseqüentemente, as arcas repletas de documentos que foram encontradas posteriormente sinalizando para uma vontade de manter para si, ou para os dependentes, bens que seriam naturalmente móveis. O historiador também cita como uma importante parte da valorização progressiva do indivíduo a mobilização financeira que ocorreu durante esse mesmo período, variando de artesões que acumulavam grandezas e cavaleiros que negociavam suas presas nas noites de rodeios.

Ainda segundo o historiador francês, houvera uma mobilização por parte da igreja no início do século XII que a levou a fazer uma transição de uma imagem mais abstrata para desenhos com expressões e semelhança humana nas figuras e pinturas encomendadas. Essa transição da figuração plástica, ainda que lenta e gradativa, manteve-se evoluindo durante séculos e esteve em consonância com a evolução da reflexão da leitura da Escritura pelos sábios religiosos, levando-os à conclusão de que a salvação não seria alcançada em rituais públicos, mas em uma transformação pessoal. Desse modo, a sociedade encara imagens que a reflete e simultaneamente “um convite [da religião] à introspecção, à exploração da própria consciência” pois surge a noção de que “a falta já não parece residir no ato mas na intenção, pois se considera que ela se refugia na intimidade da alma” (DUBY, 2009, p. 531). Sobre essa mobilização, Duby argumenta:

Essa evolução coincide exatamente com a dissociação progressiva das grandes "famílias", atestada pelos textos e pela prospecção arqueológica, com o arranjo de emprego para os cavaleiros domésticos, a dissolução das comunidades de cônegos, isolando-se cada um em sua casa particular no interior do claustro catedral, com a multiplicação dos casamentos de caçulas na aristocracia. Ela coincide com os progressos de uma colonização intersticial às margens das antigas regiões aldeãs. Em todas as categorias do edifício social, a tendência contínua durante a época feudal foi para a fragmentação, a dispersão, a debastação das células da vida privada. Tal movimento, no entanto, conduzia a individualizar famílias, não pessoas (DUBY, 2009, p. 532)

É importante notar que a privacidade documentada por Duby na citação supracitada não conota a privacidade individual. Em vez disso, o autor enfatiza a privacidade da família como uma entidade coletiva. A família se consagrou na privacidade do lar e sustentou sua existência

doméstica com vários adereços materiais, mitos e rituais. As consequências negativas desse processo eram previsíveis: a família privada isolava seus membros individuais da sociabilidade e da diversidade de modelos de comportamento e exercia controle excessivo sobre eles, conforme afirmado por Duby:

(...) a reivindicação do indivíduo não se pode contentar com a afirmação da família estreita; a preocupação de intimidade, de inferioridade atrás da fachada familiar se manifesta pela distribuição das peças entre os membros da família, da qual se beneficia essencialmente o dono da casa. (DUBY, 2009, p. 555)

Este poderoso controle da família sobre o indivíduo acabou levando aos "gritos e sussurros" - rebelião e sofrimento, expressos na disfunção emocional, colapso, impotência, neurastenia e doenças psicossomáticas em indivíduos que se sentiam presos pela família e confusos sobre sua identidade social. O próximo passo histórico foi a emancipação do indivíduo da opressão da família privada que busca a conformidade.

A afirmação da identidade, longe de uma identidade familiar, mas sim perto de um encontro de si mesmo, uma identidade própria e autêntica, é fruto, então, de um exercício privado. A leitura e a escrita, logo, são ferramentas essenciais nessa emancipação, pois “permitem ir ao encontro de si mesmo, liberto de toda obrigação em relação ao poder público, aos fardos familiares” (DUBY, 2009, p. 557) ao passo que promovem um contraste entre o íntimo e o mundo, entre o privado e o público.

Em suma, durante a metade até o final da Idade Média, em meio a retrocessos e avanços, com a difusão da escrita mais consolidada entre os privilegiados e um fervor incandescente instaurado pela fé pela busca da libertação das almas através da introspectividade, assim como uma reconfiguração na conservação do espírito, houvera uma significativa mudança na atenção dada à reflexão e à escrita dela derivada. Sobre o final da Idade Média, Philippe Braunstein aponta o período como essencial para o estabelecimento da escrita como uma prática cada vez mais adotada e difundida para diversos fins. A nova era que se aproxima favorece o crescimento da prática diarística, seja ela de cunho introspectivo ou mais utilitário:

(...) o jogo do "eu" com o "si mesmo" revolucionado é oriundo seja do modelo agostiniano da confissão, seja da preocupação de anotar no dia-a-dia aquilo que um bom administrador deve conservar no espírito para si mesmo e para os seus, seja do registro dos fatos memoráveis no mundo e ao alcance de si. A confissão, o diário, a crônica são, no final da Idade Média, fontes de informação em que o indivíduo apresenta por vezes sobre sua vida privada, isto é, sobre seu corpo, suas percepções, seus sentimentos e sua concepção das coisas, apanhados sinceros, tanto quanto pode sê-lo uma memória redescoberta que pretende "pintar o ser de frente e não de perfil". (BRAUNSTEIN, 2009, p. 558, v.2)

A crescente onda de alfabetização ocidental atingiu níveis sem precedentes nos séculos XVI e XVII. Embora a leitura e a escrita permanecessem restritas aos setores mais privilegiados da sociedade, sua distribuição mudou para abranger não apenas o clero, mas também uma proporção significativa da França, Inglaterra e leigos que viviam em áreas urbanas da Alemanha. Com o avanço da alfabetização, veio a ampla circulação de materiais impressos e a prática cada vez mais comum da leitura silenciosa. Ao contrário da leitura em voz alta, que há muito era a única maneira de ler, a leitura silenciosa encorajava a reflexão solitária. Permitia que o indivíduo formasse julgamentos pessoais do mundo circundante com base em percepções derivadas de livros, panfletos e folhetos, assim, o livro se tornando “(...) o companheiro privilegiado de uma intimidade inédita” (CHARTIER, 2009, p. 136). A leitura silenciosa libertou o indivíduo dos mediadores tradicionais e das restrições comunitárias do mundo medieval. Compreender, portanto, tornou-se uma experiência pessoal e privada, ao invés de um ato público coletivo.

“Ler em silêncio, para si mesmo, basta para criar uma área de intimidade que separa o leitor do mundo exterior; portanto, mesmo no meio da cidade, na presença de outrem, ele pode ficar sozinho com seu livro e seus pensamentos” (CHARTIER, 2009, p.144, v.3).

A disseminação de materiais impressos entre um público mais amplo e introspectivo também ajudou a suavizar o caminho para os vários movimentos de reformas protestantes que surgiram em toda a Europa neste período. Do final do século dezesseis em diante, um fluxo constante de manuais devocionais fluiu para os territórios reformados, onde um novo autoexame pessoal estava sendo cultivado. À medida que a privacidade passou a ser cada vez mais considerada um direito natural, o público deixou de ser usado como meio de reforçar o comportamento social. Em algum momento entre a Idade Média e o século XVII, o indivíduo obteve duas vantagens substanciais às custas da sociedade: o direito de manter seus próprios assuntos para si e o abandono do público como meio de assegurar a conformidade dos códigos sociais. Aos leitores desses manuais foi prescrita uma dieta diária de oração, meditação e reflexão, sendo encorajados, além disso, a manter um registro escrito de seu progresso espiritual, traçar o curso de sua vida religiosa e observar qualquer desvio de seu caminho nas páginas de seu diário:

O comerciante Gregorio Dati anota em seu diário, no ano de 1393: “A 31 de março de 1393, consenti e comprometi-me sob juramento a tomar Isabetta por esposa. A 7

de abril, segunda-feira de Páscoa, dei-lhe o anel, em presença de ser Luca, o notário. No dia 22 de junho seguinte, um domingo, passadas as noas, ela se instalou em minha casa, seu marido, em nome de Deus e da boa sorte" (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 295, v.2).

O diário introspectivo rendeu-se a uma forma mais prosaica e utilitária, mantida em meio a um ambiente secular. Em suas formas, esses diários são concisos e exatos, suas páginas dedicadas a breves anotações episódicas sobre a saúde e/ou ocupação do diarista, transações comerciais, compras, conversas, viagens ou clima, como, por exemplo o "(...) o diário do procurador Dauvet, redigido por ocasião do processo de Jacques Coeur, contém os inventários de várias casas que pertenceram ao tesoureiro de Carlos VII ou aos seus associados em negócios" (ARIÈS; DUBY, p. 486, v.2). Foram mantidos ostensivamente como registros dos acontecimentos e refletem a chegada de uma era moderna devotada não menos à religião, mas consumida cada vez mais por questões de estado, assuntos domésticos, fenômenos naturais, exploração, descoberta científica e comércio:

(...) a partir do fim do século XIV (...) se elaborou e se difundiu a organização escriturai mais desenvolvida da empresa comercial e bancária; essa organização contábil, multiplicando as remessas de um livro especializado ao outro, expulsou do registro todas as informações que não tinham seu lugar no balanço comercial. Assim nasceram "livros secretos", "diários dos assuntos próprios", "memoriais", "livros domésticos", diários de família e de recordação que, qualquer que seja seu título, conservam ciosamente, para transmiti-las, informações de natureza privada. Permanece até meados do século xvi ou mais, segundo os níveis de organização intelectual, uma extrema variedade de conteúdo dessas escritas familiares, que conservam, da lenta constituição do memorial a partir das notas do dia-a-dia, a prática caprichosa da inserção mnemônica (...) (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 566, v.2)

Entretanto, com o passar do tempo, já no período de transição entre o período medieval e a idade moderna, os diários desenvolveram-se como espaços de autoexploração, autoexpressão e autoconstrução. O processo de automonitoramento foi adaptado para atender aos ritmos e demandas do individualismo, capitalismo, nacionalismo e industrialismo, as marcas da sociedade moderna. O diário se tornou um espaço no qual a identidade de um indivíduo é ativamente concebida e construída. Os diaristas não eram mais abstraídos de suas experiências pessoais para fins de avaliação espiritual ou colocados na periferia do seu próprio campo de escrita e autorreflexão ao preferir calcular as realizações do dia ao invés de autoexaminar-se ou autonarrar-se. Em vez disso, tornaram-se o foco da atenção de seu diário.

Essa busca para a exploração de um eu individual nas páginas de um diário foi estimulada por uma série de fatores externos. Ariès e Duby citam os indícios dessa "privatização" do eu que ocorreu durante a Idade Moderna, sendo os diários íntimos e os *livres*

de raison grandes indícios, este último sendo mais popular na França e os diários íntimos mais proeminentes principalmente na Inglaterra por ser o “berço da *privacy*”. Entretanto, é interessante ressaltar que a historiadora francesa Madeleine Foisil, também na coleção História da Vida Privada, considera os *livres de raison* franceses os “ancestrais” do diário, visto que ambos, inicialmente, compartilhavam de muitas similaridades: eram escritos diariamente e até mesmos os mais desenvolvidos não escapavam do teor contábil e utilitário da época. Os *livres de raison* e os diários dividiam o tempo em uma unidade, referenciando ao dia que passou (característica essa que muitos, até hoje, definiriam como uma das mais marcantes ao pensar no gênero diarístico), usando de uma forma elementar que excluía a narração ou descrição. Vale ressaltar que a autora identifica uma diferença entre os *livres de raison* franceses e os diários ingleses, esses últimos detendo menos de um pudor em relação à intimidade, mas, ainda assim, distante dos diários íntimos atuais.

Sobre os *livres de raison* e diários, Foisil explica que:

Em suas formas muito diferenciadas, memórias, diários, livres de *raison* constituíram as expressões essenciais da escritura privada no final do século XVII e durante o XVIII. Convém retomar a definição que lhes davam os contemporâneos, pois o que uns e outros transmitem e contêm não é da mesma natureza. Para defini-los podemos recorrer ao insubstituível *Dictionnaire* (1690) de Furetière: “Memórias, no plural, diz-se dos livros dos historiadores escritos por aqueles que participaram dos fatos ou foram suas testemunhas oculares ou que contêm sua vida e suas principais ações. Corresponde ao que os latinos chamam de ‘comentários’”. (...) Livre de *raison* é um livro no qual um bom chefe de família ou um comerciante anota tudo que recebe e gasta a fim de manter um controle de todos os seus negócios. Assim, as próprias palavras se opõem. (FOISIL, 2009, p. 320-321, v.3)

Foisil nota que, com o tempo, as margens entre o público e o privado tornam-se borradas nas páginas dos *livres de raison* e chegam a esboçar uma escrita de um foro mais íntimo e que, futuramente, se desenvolveria em uma escrita íntima. A prática do diário não para de crescer e evoluir e a historiadora nota, que aos poucos, novos traços autobiográficos e reflexões “à maneira de Montagne” são adicionadas na escrita desses diários. Jovita Maria Gerheim Noronha, no capítulo *A terceira geração do diarismo: os blogs*, presente na obra *Relações Literárias Interamericanas: Território & Cultura*, define – baseada nos estudos de Lejeune – essa versão dos diários como a primeira geração do diarismo.

A autora aponta que a noção de íntimo não é inerente ao gênero diarístico, mas um progresso irrompido da prática diarística. No despontar da prática, não havia um mesmo autor, muito menos um único destinatário, a escrita não era íntima ou sequer pessoal, o que ocasionava a uma escrita presa ao factual, sendo a escrita de foro íntimo muito mais presente nas correspondências. Nessa versão anterior dos diários, a intimidade só aparece de modo

subliminar, “transgredindo o gênero”. A autora arrisca que um possível motivo para essa restrição na expressão dos sentimentos pode estar ligado ao fato de que esses diários não eram autodestinados mas “deveriam dar hospitalidade a outros leitores” (2010, p. 281), servindo não só como memória, mas também como forma de instrução/conselhos.

Corroborando com Noronha, Foissil comenta que memórias e escrita íntima divergem, visto que as memórias visam e se destinam a um público e a prática diarística não pertence ao público, se desenvolvendo e regozijando no privado e no íntimo, não pertencendo a grupos, ao coletivo, mas a um olhar sensível, individual e “quase secreto”, sendo esse o privilégio do diarista, a privacidade:

Ao contrário das memórias, que desde o início visam a um público e a ele se destinam. A prática do diário não para de crescer durante toda a era clássica: diário de depoimento urbano, diário de viagens, forma amplificada do livre de raison. De repente, a visão do sujeito adquire importância. Contra a opinião pública, sua visão, sua palavra são apresentadas como garantias da verdade do que é dito. Na realidade, o desenvolvimento da escritura íntima (não destinada à publicação) não traduz diretamente, por seu próprio objeto, a constituição de um espaço privado. Ainda não estamos no diário íntimo, que faz do sujeito que escreve o objeto de sua escritura (como acontecerá com Benjamin Constant ou Amiel no século XIX). O essencial para nosso propósito é que, na própria prática da escritura, o sujeito que escreve se coloca como o fundamento da verdade daquilo que enuncia. O que garante a veracidade do conteúdo do diário paradoxalmente pertence ao não-público, ao privado e ao íntimo. A verdade não tem de ser demonstrada, provada, ela não se refere aos atos públicos do sujeito, não pertence ao grupo, aos depoimentos majoritários, pertence inteiramente a esse olhar individual, à margem, quase secreto, lançado sobre as coisas e o mundo. E é desse privilégio que o autor do diário está consciente quando se põe a redigi-lo. (FOISIL, 2009, p. 323-324, v.3)

Durante o século XVI, a literatura de civilidade se dissipou, transformando regras e códigos de polidez, voltando, inevitavelmente, o olhar para si mesmo, atingindo, assim, uma autopercepção do eu mais apurada. Os diários mudaram de foco e caminho e voltaram-se ao diarista, tornando-se íntimos, em uma tentativa que refletia muito bem ao período correspondente: a autoisolamento, a necessidade do autoconhecimento sem as inferências alheias e o gosto adquirido pela solidão (2009, p. 14, v.3). O século XIX testemunhou outro aumento acentuado nas taxas de alfabetização, a instauração da imprensa de massas e altos desenvolvimentos nos setores industriais. Além disso, esse século demonstra-se como o ápice da contemplação pessoal, íntima e introspectiva, simbolizada pela propagação de espelhos e da fotografia, proporcionando uma visualização física de si mais constante:

(...) a pessoa deixa de perceber sua identidade física no olhar do outro e passa a contemplá-la no espelho grande do banheiro. O banheiro aparece entre a burguesia por volta de 1880: é o local mais secreto da casa, onde a pessoa, liberta de seus

corretivos (cinta, espartilho, peruca, dentadura, etc.), finalmente pode se ver, não em sua aparência social, mas totalmente despida (VINCENT, 2009, p.283, v.5)

O prazer da leitura avançou, com as mulheres, em particular, tornando-as leitoras ávidas de romances. A experiência do amor romântico, mesmo que apenas através da literatura, fomentou um ideal essencial de um eu. A manutenção de um diário no século XIX refletia esse florescimento de um romantismo, que “encorajava o registro de devaneios como parte de uma exploração (ou construção)” da própria identidade. O surgimento de uma classe média distinta também levou a uma busca maior por uma identidade individual definida. Os empregados contratados proporcionavam à classe média mais tempo de lazer para buscar seus interesses e prazeres pessoais, pois agora tinham outros para realizar suas tarefas domésticas. É nesse contexto que a escrita de um diário surge como um ritual necessário da burguesia.

De acordo com Philippe Braunstein,

A escrita privada ou sobre o privado introduz incontestavelmente, quando os testemunhos se multiplicam, uma profunda mutação na atitude dos indivíduos em relação aos grupos familiares e sociais aos quais pertencem: uma preocupação de transmitir, no mínimo de descrever fenômenos vividos, sobre os quais as gerações precedentes se calavam (BRAUNSTEIN, 2009, p.553, v.2).

Por meio de uma série de leituras, podemos perceber que uma cadeia de conjunturas teve que acontecer para alcançarmos a definição atual de identidade pessoal e privada. Concluímos que enquanto a noção de privado e individualismo foi ganhando contorno, paulatinamente a inserção da intimidade e privacidade na prática diarística íntima foi acontecendo e tomando forma também, pois, como já colocado no presente trabalho por Noronha e corroborado por Lejeune, não é inerente à prática diarística o privado e íntimo, mas uma ramificação da evolução constante que a prática, tal qual a Literatura, sofre:

O diário era “feito” então para tudo, menos para o íntimo. Era uma escrita senão pública, pelo menos compartilhável, aberta à leitura de outrem, e às vezes à sua escrita. Era feito para ser consultado e transmitido. Era uma escrita, senão factual, pelo menos objetiva, precisa, memorial, na qual o comentário, a interpretação, a afetividade, não cabiam. (...) seja por seu autor (quanto ao Livro de razão), seja por seu objeto (contas, história, viagem), os diários eram fundamentalmente sociais (LEJEUNE apud NORONHA, 2010, p.276).

Os conceitos de privado e intimidade são – e sempre estiveram – historicamente e culturalmente integrados e em constante evolução. Poucos textos históricos parecem tão atraentes ou tão satisfatórios de ler quanto os diários pessoais. O estilo franco e direto nos leva

imediatamente a outro mundo e revela detalhes de vidas distantes, agora familiares e próximas ao leitor. Quem lê um diário testemunha os pontos fortes e as fragilidades de nossos ancestrais que, ocasionalmente, apresentam evidências que confirmam ou refutam as crenças comumente aceitas. Observações aparentemente triviais podem lançar luz sobre os principais eventos históricos. O valor probatório que os diários possuem para uma determinada época, ou para um determinado diarista e seu leitor, não pode ser subestimado.

1.2 Considerações sobre os estudos dos diários íntimos

Observamos que, apesar de sua natureza aparentemente pública, os diários são documentos privados por meio dos quais os diaristas tentam a construção de um eu-unificado - não apenas estabelecendo uma reconexão entre o eu passado e o eu presente, mas também fundindo os interesses de suas personas públicas e privadas. Diante dessa complexidade, o autor Philippe Lejeune, nos livros *O pacto autobiográfico* e *On Diary*, alerta que, para estudar os diários íntimos, é necessário, inicialmente, aprender a lê-los e discuti-los, estabelecendo uma metodologia própria.

O diário, como argumentou Philippe Lejeune, é particularmente adequado para formar uma compreensão da rede de significantes culturais e ideológicos que moldaram um momento histórico específico porque "não é um texto: só se torna um texto quando o autor morre"¹³ (2009, p. 153, tradução nossa). A receptividade contínua do diário é, naturalmente, personalizada à medida que "cada diarista rapidamente se acomoda em um pequeno número de formas de linguagem que se tornam moldes para todas as suas entradas e nunca se desvia delas" (Ibid, p. 180, tradução nossa). Essa costura das formas de linguagem não para com a composição inicial, mas prossegue, porque a escrita diarística nunca é completamente espontânea e as intervenções editoriais do diarista são frequentes. O diário, então, se apresenta como um modo de

Fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também como apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, (...) o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum alter ego perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. (LEJEUNE, 2008, p. 262)

No entanto, o diário pode ser visto como a materialização verbal do estado de espírito de seu autor, o que é evidenciado pela recorrência de temas particularmente inquietantes. O

¹³ No original: "The diary is not a text: it only becomes a text once the author dies." (2009, p. 153, tradução nossa)

diário acentua a interseção de convenções sociais estimulantes ou opressivas e as reações pessoais do diarista e intervenções na realidade cultural. Assim, os diários não são textos fundamentalmente desconexos, mas exibem uma estrutura narrativa coerente, embora não necessariamente elaborada ou facilmente detectável.

Segundo Lejeune, há dois métodos de se estudar a prática dos diários: o primeiro, obviamente, é a leitura de diários íntimos. Essa metodologia, porém, detém de duas limitações; a primeira sendo o acesso a tais leituras em contraste com a quantidade de textos publicados, o que imediatamente levanta questões quanto à metodologia. Essa limitação de textos publicados levanta questões quanto à amostragem, pois, normalmente, o mundo editorial privilegia textos diarísticos de escritores ou personalidades proeminentes. A grande maioria de diários privados é escrita sem intenção de publicação; se não há a investigação dessa grande massa de diários inéditos, como se pode ter certeza de que os elementos publicados são representativos do todo?

A segunda delimitação desse primeiro método é a transformação do texto. É rara a publicação de um diário em sua forma escrita sem reformulação ou cortes. A maioria dos diários mantém grandes passagens que são longas e repetitivas, o que acaba impossibilitando a publicação sem edições. Provavelmente não é errado presumir que apenas os editores da edição completa, em última análise, leram os diários de Sylvia Plath em sua totalidade - e isso ao longo de um período de um ano e meio. Os dois últimos volumes dos diários de Plath, que relatam seus últimos meses de vida, permanecem inéditos até hoje e pouco se tem certeza sobre seus destinos.¹⁴

A segunda limitação da leitura dos diários íntimos publicados origina-se na ideia de que antes de se tornar um texto, o diário privado é uma prática. O texto é um mero subproduto, um resíduo. Manter um diário é, antes de mais nada, um modo de vida, cujo resultado muitas vezes é obscuro e não reflete a vida contextualizada como uma narrativa autobiográfica faria. Os diários acompanham apenas um ou dois dos muitos fios que constituem o tecido de uma vida; escritos para si mesmo, os diários são preenchidos com trechos implícitos e mantidos irregularmente. Como asseverado por Lejeune, para estudar diários é preciso aprender a ler e a viver nas entrelinhas.

Um diário é uma câmara escura na qual se chega vindo de um exterior muito iluminado. É totalmente escura, não se vê absolutamente nada, mas se ficamos dentro

¹⁴ Segundo a biógrafa Heather Clark, na mais recente biografia sobre Sylvia Plath, Ted Hughes deu afirmações contrárias sobre o verdadeiro paradeiro dos volumes escritos por Plath durante seus últimos meses de vida. Ele teria afirmado publicamente que tinha os destruídos, todavia, futuramente, teria insinuado a uma crítica que os volumes ainda possam existir.

dela uma meia hora, aos poucos, contornos e silhuetas vão saindo da sombra, podemos adivinhar os objetos (LEJEUNE, 2008, p.299).

Longe de esclarecerem uma vida, é apenas com a ajuda de um contexto que se pode iluminá-los. É por isso que os diários de escritores ou figuras conhecidas são frequentemente um objeto de estudo preferido, suas obras ou vidas permitem que se dê mais sentido ao texto. Além disso, os textos muitas vezes fornecem informações sobre a prática de sua composição. Embora os diários manuscritos tenham seus próprios problemas de preservação, eles são considerados mais estáveis e têm maior chance de permanência se receberem os devidos cuidados. Philippe Lejeune aborda isso em seu artigo “*How Do Diaries End?*” quando escreve:

(...) O papel tem seu próprio ritmo biológico. Vai sobreviver por muito tempo a mim. Vai acabar amarelado e esfarelando, mas o texto que traz vai ter reencarnações próprias, pode mudar de corpo, ser recopiado, publicado (...) ¹⁵ (2001, p. 110, tradução nossa).

Durante seus estudos, ao entrar em contato com diários manuscritos, Lejeune em *Diários de Garotas Francesas no Século XIX (1997)* cataloga as principais dificuldades que lidava ao adentrar nas passagens de diários íntimos, enumerando-as em três: o **implícito**. Muitos poucos diaristas começam se apresentando e fornecendo informações sobre sua formação, meio ou personalidade e aparência. Para os diaristas, essas coisas são desnecessárias. Décadas ou até séculos depois, por não conhecer esse contexto, pode ser difícil para o leitor entendê-lo. **Repetições e lacunas**. Existem lacunas acidentais, devido à perda de alguns cadernos: às vezes tem-se o início, ou o fim, ou o que está no meio. Existem também lacunas reais; quando a diarista manteve um diário apenas durante certos períodos de sua vida, o resto de sua experiência é enterrado em silêncio.

Tais lacunas existem na prática diarística de Plath, apesar de escassas, notavelmente durante o verão de 1953, quando Plath tenta um suicídio altamente divulgado e se detém da escrita durante seu tempo recebendo tratamento em uma clínica psiquiátrica. Ted Hughes afirma que Plath manteve-se escrevendo abundantemente em seus diários até poucos dias antes do seu falecimento – o que demonstra e a enquadra em um pequeno grupo de diaristas que se manteve consistente e fiel à prática, apenas a pausando quando compelida por fatores externos.

Sobre a continuidade da prática, Lejeune afirma que

São raras as pessoas que permanecem fiéis até a morte a um mesmo e único diário. Mantém-se um diário por uma semana, seis meses, um ano, por tal razão, para-se e recomeça-se, por outra razão, um diário muito diferente 15 anos mais tarde, etc. São paixões passageiras, fogo de palha, há períodos com e períodos sem. O diário é,

¹⁵ No original: “(...) Paper has its own biological rhythm. It will long outlive me. It will end up yellowing and crumbling, but the text that it bears will have its own reincarnations, it can change bodies, be recopied, published. (...)” (LEJEUNE, 2001, p. 110).

muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmbito de seu ritmo (LEJEUNE, 2008, p.275).

Figura 1: Extrato de jornal sobre o desaparecimento da poeta em 1953



Fonte: Sylvia Plath Info, 2012.

Lejeune expõe algumas críticas e preconceitos que o gênero lida, traçando um pequeno histórico do debate em torno do gênero no capítulo *The Diary on Trial*, do livro *On Diary*. Até o final do século XIX, o diário não era visto como um gênero literário e críticos geralmente mantinham um ponto de vista moral ou psicológico, considerando o gênero apenas um método educacional. A igreja católica, enquanto condenava a autoindulgência e autodescoberta, não ignorava o potencial da prática diarística para a orientação espiritual que levaria o fiel a Deus. Sob a ótica das lentes da elite literária, um dos defeitos do diário era a sua popularidade. Alguns dos preconceitos propagados e cultivados sobre o gênero são expostos através de trechos, rotulando a prática diarística como “insalubre” (Ernest Renan, 1884), “hipócrita” (Bernard Lahire, 1993), “covarde” (Jules Romains, 1939), “inútil” (Maurice Blanchot, 1959), “artificial” (Georges Duhamel, 1933), “estéril” (Henri-Frédéric Amiel, 1867), “murcha” (Goethe, 1782) e “feminina” (Béatrice Didier, 1976).

As críticas se mantiveram fortes até a década de 1950 e Lejeune traz alguns desses julgamentos em sua coletânea *On Diary* (2009). Começando por Maurice Blanchot que, em 1959, no artigo *Le journal intime et le récit* (O Diário íntimo e a narrativa) aborda o Diário o contrastando com a Obra, usando como exemplo o diário de Benjamin Constant e sua novela *Adolphe*. O teórico definiu o gênero como escravo do calendário e devoto ao superficial e uma “armadilha” pois se tornaria uma maneira covarde de escrever para evitar a Escrita. Blanchot afirma ainda que acha “preocupante” que Virginia Woolf manteve um diário, “como se ele

tivesse pego a virgem Maria fofocando com os vizinhos”¹⁶ (2009, p. 160, tradução nossa). Ele finaliza suas considerações se perguntando se o diário, afinal, não escaparia da inutilidade tornando-se o diário da Obra.

Sobre a crítica de Blanchot, Lejeune argumenta que

Este texto é importante pelo que diz sobre Blanchot e sua ideologia, uma ideologia que desde então foi adotada por grande parte da intelectualidade literária. Esta religião da arte, herdada de Mallarmé, acompanha a convicção de que só a ficção pode ser profunda. O desejo pela verdade, que é eticamente respeitável, seria uma catástrofe estética e condenaria os escritores à superficialidade. O pacto autobiográfico significa a morte da literatura (2009, p. 160, tradução nossa).

Lejeune traz em voga esses equívocos e afirma que o gênero é cercado por ambivalência. Quem o critica normalmente já manteve um diário e o abandonou, mas há, também, quem afirma a morte do diário mesmo não desistindo deles. Lejeune traz o exemplo de Marie Rauber, uma das primeiras inspetoras escolares do século XIX. Ela publicou em 1896 um artigo condenando o uso do diário como uma ferramenta educacional e o denominou como uma “doença”, mas, mesmo assim, manteve diários por mais de 20 anos. A atitude ambivalente para com o gênero o cerca:

O diário privado é um dos poucos gêneros literários que deram origem a estudos igualmente aprofundados e hostis ou, pelo menos, altamente ambíguos. Críticos que estudam romance, conto, drama, poesia, histórias em quadrinhos ou romances policiais podem classificá-los ou ter uma preferência por um determinado autor, período ou variedade, mas nunca denegrem o gênero em si (2009, p. 152, tradução nossa).

Philippe Lejeune considera o diário "apenas secundariamente um texto ou gênero literário"¹⁷ e acredita que "manter um diário é uma forma de viver antes de ser uma forma de escrever" ¹⁸(Ibid, p. 153, tradução nossa). Ao afirmar que o diário fornece um "princípio organizador para o comportamento [do diarista]" (Ibid, p. 153, tradução nossa), Lejeune está determinado a devotar igual atenção a todos os diaristas e não discrimina com base no gênero ou talento literário. O crítico insiste na importância de decodificar “o significado desses textos dentro de seus contextos” (Ibid, p. 134, tradução nossa), mas geralmente se abstém de generalizar o gênero, mantendo que, para todos os diaristas, o diário é um “filtro” que permite que escolhamos aquelas facetas que representam tudo o que convém aos diaristas (Ibid, p. 179, tradução nossa).

¹⁶ No original: “Maurice Blanchot says he finds it “troubling” that Virginia Woolf kept a diary, as though he had caught the Virgin Mary nattering with the neighbors.” (LEJEUNE, 2009, p. 152)

¹⁷ No original: “(...) the diary is only secondarily a text or a literary genre.” (Ibid, p. 153)

¹⁸ No original: “Keeping a diary is a way of living before it is a way of writing.” (Ibid, p. 134)

Há nenhuma evidência empírica sobre a questão das diferenças de gênero na manutenção de diários íntimos. No entanto, na cultura popular de hoje, a escrita de diários é geralmente considerada uma atividade feminina e não masculina, consideremos, por exemplo, que diários são geralmente comercializados para mulheres e não para homens. É comum que, na infância, meninas recebam de presente um diário com um cadeado e chave. Nos tempos modernos, a manutenção de diários é geralmente codificada como uma prática feminina, embora, como Lejeune assinala em vários de seus ensaios, a maioria dos diários publicados seja de homens. Seu estudo de diários de garotas na França do século XIX acrescenta à imagem do diário uma forma de escrita historicamente condicionada, mostrando como a escrita de diários de mulheres jovens foi sistematicamente encorajada como uma forma de disciplina espiritual durante este período, especialmente pela Igreja Católica. Nas palavras do autor:

A espera pode ser ativa, como nos diários religiosos, os quais podem ser lidos mais como o registro do treinamento de um esportista. Pode ser também algo totalmente passivo, como os diários de crônicas (registros do dia-a-dia) nos quais a garota deliberadamente limita o que ela escreve aos eventos externos de sua vida diária, permanecendo silenciosa no que diz respeito às suas principais preocupações. (...) a maior parte dos diários está entre estes dois extremos (LEJEUNE, 2007, p.109).

A investigação de Lejeune sobre os diários dessas jovens também demonstra o impacto de modelos publicados, como o diário de Eugénie de Guérin, embora essas versões publicadas estivessem frequentemente muito distantes dos textos originais. As jovens mulheres do século XIX que mantinham diários na França recebiam diretrizes rígidas a serem seguidas, e seus escritos eram frequentemente altamente padronizados, mas como Lejeune descobriu, algumas delas conseguiram flexionar seus diários em direções inesperadas e transformá-los em veículos para um eu genuíno. Além disso, com o declínio da intensa religiosidade de meados do século XIX, os diários das mulheres tornaram-se mais individualizados, conforme demonstrado pelo famoso jornal de Marie Bashkirtseff, cujas seleções foram publicadas em 1887. Nas mãos da modernidade, o diário torna-se um indicador sensível de tendências na história cultural e uma fonte primária para a exploração das experiências das mulheres no passado.

Lejeune sugere que, ao “congelar o tempo”, há as possibilidades de construção de memórias a partir do papel

(...) para criar arquivos a partir da experiência vivida, acumular vestígios, evitar o esquecimento, dar à vida a consistência e a continuidade que falta (...) Aqui estamos no estado de espírito do colecionador. A série acumulada, crescendo uma unidade a cada dia, está sempre incompleta. Interromper a entrada diária é uma falha relativa;

destruir o diário é um fracasso total - pelo menos por essa perspectiva. (2001, p. 107, tradução nossa)¹⁹

Em seu artigo publicado apenas na língua inglesa, *How Do Diaries End?* (2001), Lejeune explica que, embora o início dos diários seja geralmente bastante claro, seus finais são muito mais complicados. Os guias convencionais para diaristas, explica Lejeune, contêm muitos conselhos sobre como um autor pode encerrar uma autobiografia, mas "não ocorreria a ninguém explicar como encerrar um diário" porque tal conselho seria semelhante a "escrever um tratado sobre suicídio" (2001, p. 100, tradução nossa). Dessa forma, os diários íntimos não proporcionam a seus leitores ou praticantes um fim, já que os escritores se envolvem na escrita para evitar o encerramento – é um arquivo derridiano.

Lejeune propõe quatro razões pelas quais as pessoas escrevem diários: (1) para se expressar (seja para liberar para separar emoções ou pensamentos, ou para se comunicar); (2) refletir (seja para se analisar ou para deliberar); (3) para congelar o tempo; e (4) pelo prazer em escrever. Sobre os diários de Plath, é impossível determinar de fato quais foram seus motivos específicos para escrever, mas é possível que ela tenha documentado seus pensamentos íntimos usando-se de todas as razões acima.

Em *How Do Diaries End*, Lejeune aponta os modos como os diaristas lidam com a finalização de seus diários. Diferentemente da autobiografia cujo fim já está escrito desde o início porque o olhar do autobiógrafo, em sua maioria, está direcionado para o passado e, se algo o escapa, será algo referente ao passado que está sendo rememorado, os diários íntimos estão virtualmente direcionados para o presente e o futuro. Lejeune, então, acredita que há oposições e complementações entre a autobiografia e o diário.

Uma autobiografia está praticamente terminada assim que começa, uma vez que a história que você começa deve terminar no momento em que você a está escrevendo. (...) Uma autobiografia é voltada para o passado, então se algo te escapa, é a origem, não o fim. (...) É como um diário que a autobiografia é infundável. Da mesma forma, é como autobiografia que o diário pode ser "finalizado". Toda autobiografia pode ser finalizada. (...) Que você sobreviva à sua autobiografia é apenas uma consequência do fato de que o ato de escrever, situado no tempo, só pode ser imaginado a partir da perspectiva do diário. O diário é praticamente infundável desde o início, pois sempre há um tempo vivido além da escrita, sendo necessário escrever de novo, e um dia, esse tempo além tomará a forma de morte. Um diário está voltado para o futuro, portanto, se falta alguma coisa, não é o começo, mas o fim que muda no curso de sua escrita. [...] "Terminar" um diário significa separá-lo do futuro e integrá-lo na reconstrução

¹⁹ No original: "(...) to create archives from lived experience, to accumulate traces, prevent forgetting, to give life the consistency and continuity it lacks ... Here we're in the state of mind of the collector. The accumulated series, growing by one unit each day, is always incomplete. Stopping the daily entry is a relative failure; destroying the diary is a total failure—at least from this perspective." (LEJEUNE, 2001, p. 107)

do passado. (...) o diário, no entanto, mantém seu status de diário aberto a futuras reinterpretações.²⁰ (LEJEUNE, 2001, p. 103, tradução nossa)

Há diários cujos fins já estão predestinados, esses são os casos de diários destinados a narrar viagens, férias, uma gravidez, uma jornada espiritual, etc. A delimitação cronológica está definida e o fim é natural, pois o “o eu se estende além do escopo desses diários e sobreviverá ao seu final²¹” (2001, p. 101, tradução nossa). Ainda de acordo com o crítico, o fim do diário se demonstra um “problema” apenas quando se trata de um diário íntimo escrito para acompanhar a vida cotidiana do autor. Às vezes, a finalização do diário é oportunista, quando se acabam as páginas em branco e o diarista aproveita a oportunidade para rememorar o que foi escrito, ter a sensação de “*closure*” antes de começar um novo caderno ou abandonar a prática.

Lejeune afirma que, mesmo assim, até a finalização de tais diários detém de rituais de “*closure*”. Algumas das escritoras de diários que ele analisou normalmente buscava por um diário igual o anterior e havia uma relutância em pular de um espaço sagrado, seu diário, para outro.

“A preferência por páginas soltas, ou pelo espaço indefinido de um arquivo de computador, sem dúvida pode ser explicada também pelo desejo de evitar a situação de fim. Você escapa tanto da obrigação de preencher quanto da necessidade de parar.”²² (LEJEUNE, 2009, p. 190, tradução nossa)

No prefácio de *Unabridged Journals*, a editora Karen Kukil afirma que, apesar da obra ser descrita como composta por oito diários da vida adulta de Plath, não se trata de oito cadernos organizados como inicialmente podemos inferir. Na verdade, trata-se de, em sua maioria, folhas soltas e numeradas, datilografadas em grande parte (como era de preferência da poeta). Kukil exemplifica ao falar sobre o diário que data entradas de novembro de 1955 a abril de 1956,

²⁰ No original: “An autobiography is virtually finished as soon as it begins, since the story that you begin must end at the moment that you are writing it. (...) An autobiography is turned towards the past, so if something escapes you, it’s the origin, not the ending. (...) It is as diary that autobiography is unfinishable. Likewise, it is as autobiography that the diary can be “finished.” All autobiography is finishable. (...) That you survive your autobiography is only a consequence of the fact that the act of writing, situated in time, can only be imagined from the perspective of the diary. The diary is virtually unfinishable from the beginning, because there is always a time lived beyond the writing, making it necessary to write anew, and one day, this time beyond will take the shape of death. A diary is turned towards the future, so if something is missing, it is not the beginning, but the end that changes in the course of writing it. (...) To “finish” a diary means to cut it off from the future and integrate that future in the reconstruction of the past. (...) the diary nevertheless retains its status as a diary open to future reinterpretations.” (LEJEUNE, 2001, p. 103)

²¹ No original: “The self extends beyond the scope of these diaries and will survive their ending.” (Ibid, p. 101)

²² No original: “The preference for loose pages, or for the indefinite space of a computer file, can no doubt also be explained by the desire to avoid the situation of the end. You escape both the obligation of filling in and the need to stop.” (LEJEUNE, 2009, p. 190)

afirmando que o conteúdo era “datilografado em papel branco com correções manuscritas, 38 páginas numeradas; 28x21,7cm” (KUKIL apud PLATH, 2004, p.782). Aqui podemos correlacionar a citação de Lejeune supracitada com as afirmações da editora dos diários. Plath tentava manter sua escrita diarística a mais unificada e lógica possível, não passando grandes períodos sem escrever entradas nos seus diários e enumerando as folhas soltas, tentando manter o fio da tessitura diarística unido e contínuo, mas, ao mesmo tempo, mantinha uma escrita fragmentária – característica comum, segundo Lejeune, dos diários íntimos – cujas folhas e notas soltas compunham grande parte de seu conteúdo. Plath vivia no meio-termo, nas entrelinhas de um tecido da prática diarística contínuo e, simultaneamente, descontínuo.

Ao abordar o que o autor identifica como os quatro motivos para manter-se um diário (já mencionados neste trabalho), Lejeune afirma que fica mais claro identificar como os diaristas lidam com o fim da prática. Há os que param diante de uma doença fatal, os que abandonam a prática por não os interessar mais. Lejeune categoriza essas ações como *perseverança e resignação*. A primeira é motivada por uma morte iminente, provavelmente causada por uma doença, a segunda pela falta de interesse ou força para continuar a auto narração. Essas duas motivações são encontradas unificadas quando o fim do diarista é causado por um suicídio.

Perseverança e resignação: encontramos a mesma dupla no suicídio. Um suicídio verdadeiramente bem-sucedido é silencioso. Não tem outra linguagem senão o próprio ato como signo enigmático. Mas muitos suicidas se agarram à vida com poucas palavras. (...) O trágico conflito entre a aceitação da vida implícita na escrita e a recusa da vida significada pelo suicídio pode ser lido nas diferentes formas que assumem as terminações do diário. Claro, também há diaristas que se suicidam sem informar seus diários, deixando seu diário (ou seus futuros leitores) perplexo.²³ (2001, p. 110-111, tradução nossa)

Infelizmente, talvez nunca saibamos os segredos que as páginas do diário de Plath guardavam dias antes de sua última e bem-sucedida tentativa de suicídio. Ted Hughes afirmou até seus últimos dias que destruiu as últimas anotações e os últimos diários de Plath em uma esperança de preservar os filhos. Não saberemos se Sylvia comentou o que planejava, se demonstrava perseverança, resignação ou pura apatia. O que a poeta confessou ao seu fiel caderno (ou às suas fieis páginas soltas e datilografadas) – se confessou, como o fez, quais palavras escolhera – eternamente se calou em um silêncio mortal.

²³ No original: “Perseverance and resignation: we find the same duo in suicide. A truly successful suicide is silent. It has no other language than the act itself as an enigmatic sign. But many suicides cling to life with a few words. [...] The tragic conflict between the acceptance of life implied by writing and the refusal of life signified by suicide can be read in the different forms that diary endings take. Of course, there are also diarists who commit suicide without informing their diaries, leaving their diary (or its future readers) at a loss.” (LEJEUNE, 2001, p. 110-111)

Como Lejeune observa em *On Diary*, o diário como gênero tem suas raízes pelo menos tão antigas, historicamente, quanto a autobiografia, mas as poucas obras críticas sobre diários, até recentemente, costumavam tender a suspeitar do gênero e detém da tendência de frequentemente ver os diários como meramente subsidiários a outras obras de um escritor.

“Escrever um diário”, diz Lejeune, “é livre, totalmente livre. Mas, na verdade, cada diarista rapidamente se acomoda em um pequeno número de formas de linguagem que se tornam 'moldes' para todas as suas entradas, e nunca se desvia delas”²⁴ (2009, p. 180, tradução nossa). Isso não demonstra ser inteiramente verdade para Plath, cujos diários mudam radicalmente em forma, linguagem, estilo e tipos de conteúdo. A criação de memória a partir do papel e o desejo de acumular traços de experiência vivida são um dos projetos inerentes às obras de Sylvia Plath; sua obra se dedica às possibilidades de expor a materialidade do testemunho gráfico para enfatizar uma necessidade privada de preservação e/ou autoentendimento – assim, paralelamente às mudanças em sua vida cotidiana, é possível verificar uma constante evolução nos seus moldes de escrita da prática.

Para Calligaris, “o sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz” (CALLIGARIS, 1998, p. 49). O diário, portanto, permite mudanças e crescimento. Esta é a atração essencial da escrita de um diário: é um reino de liberdade, cujos praticantes podem decidir por si próprios como se comportar e, em seguida, mudar as regras como quiserem. Os diaristas podem, como o próprio Lejeune comenta por experiência própria, começar e parar de manter seus diários. Podem escrever sobre o que quiserem. Podem guardar seus textos para si mesmos, compartilhá-los com pessoas íntimas, aspirar a vê-los publicados, compartilhá-los com o mundo na Internet ou destruí-los. Podem se considerar aspirantes a autores e usar o exercício da escrita de um diário para aprimorar suas habilidades, mas também podem ignorar todos os requisitos do estilo literário, que podem ser tão restritivos quanto as regras de propriedade moral e religiosa.

Embora o gênero certamente não tenha sido ignorado pela crítica francesa antes da década de 1990, os estudos dedicados a ele enfocaram o diário íntimo como texto e não como prática: assim, por um lado, o diário íntimo foi representado como um meio de extrair percepções sobre o caráter de um indivíduo ou sobre o status da sociedade como um todo. De

²⁴ No original: “By definition, writing a diary is free, totally free. But in fact, each diarist quickly settles into a small number of forms of language that become “molds” for all of his entries, and never deviates from them.” (LEJEUNE, 2009, p. 180)

outro, o gênero foi analisado por meio de hábitos de leitura cultivados por meio de um longo conhecimento da narrativa literária e rotulado como passivo e sem estrutura. O estudo de diários de garotas francesas afetou uma mudança bem-vinda de foco, posicionando o diário íntimo não como o "outro" suspeito dos textos literários, mas como uma prática cultural que significava dentro de um contexto de outras práticas diárias – para as jovens meninas cujos diários o crítico lê com atenção – tais práticas podem ir desde a realização de sua toalete diária até bordar linho.

De acordo com Françoise Simonet-Tenant, em *Le journal intime* (TENANT *apud* CHARLON, 2010), o diário deve ser considerado ao mesmo tempo como um objeto material, gênero literário e prática diária de escrita. A autora se interessa pelo diário como um fenômeno cultural que tem sua própria história a ser contada e sua própria performatividade (e neste ponto, a autora corrobora tanto com os estudos de Lejeune, que também urge que a prática deva ser observada como performance, como com Calligaris) a ser explorada.

Vale ressaltar a importância dos meios e condições da escrita diária para determinar não apenas o desenvolvimento da prática ao longo do tempo, mas também o que é feito de cada registro do diário. Sylvia Plath, como uma jovem universitária do século XX, intelectual desde a infância e escritora, doava mais de seu tempo, seus pensamentos, sua objetividade e da sua subjetividade para a prática do que as análises dos diários de garotas francesas demonstravam sobre sua dedicação para com a prática.

Os diários íntimos têm sido usados dentro do contexto da história da vida privada - não como repositórios do "cotidiano" ou "íntimo", mas como práticas da vida diária que criam o privado como uma esfera de autoconsciência individual ou íntima. Assim, Philippe Lejeune empreendeu uma investigação massiva das razões pelas quais e as maneiras pelas quais tantas 'pessoas comuns', que não são escritores, escrevem um diário. Seus esforços vão da pesquisa em arquivos à distribuição de questionários aos diaristas de hoje e ao estabelecimento de "arquivos autobiográficos" para eles. Como é associado ao passatempo feminino, o diário também tem sido usado em estudos de mulheres e gênero.

Como gênero, o diário é construído em torno de epistemológicas básicas aplicadas à experiência humana: subjetividade, temporalidade e público-privado. A confiança no "eu" falante (e a identidade presumida entre o falante e o ator) revela o envolvimento do diário com a subjetividade. O modo de produção diarística - isto é, as entradas separadas, visíveis e datadas que correspondem ao tempo de composição - evidencia seu vínculo inerente com a temporalidade. O diário oferece uma forma narrativa única, ou um modelo, para o rastreamento

do eu no tempo. O compromisso com o calendário acarreta duas consequências narrativas: fragmentação e continuidade. Como um texto escrito continuamente em uma grade cronológica, o diário faz a mediação entre o passado, o presente e o futuro. A simultaneidade da experiência com o ato de escrever exige presença, mas cada entrada é o passado em relação às que viriam a seguir. Sendo assim, ressalta-se a seguinte citação de Lejeune

Os diaristas podem realizar todos os tipos de operações em seus diários: riscar palavras ou nomes, arrancar páginas, fazer correções ou acréscimos - tudo isso nos manuscritos originais ou como novas cópias livres de material que pode eventualmente ser totalmente reescrito. Talvez façam essas coisas porque estão insatisfeitos porque eles próprios enxergam seus diários como primeiras tentativas de uma expressão ou como obras para serem retomadas mais tarde. Ou então estão pensando em publicar: devem se portar bem. Ou talvez um diarista (famoso ou não) esteja morto. As pessoas querem publicar o diário. Emocionante, com certeza, mas muito longo. Portanto, é cortado, adaptado, refeito e explicado. Talvez o diário não tenha avant-texte: mas torna-se o avant-texte da apresentação ou da reescrita feita dele.²⁵ (LEJEUNE, 2009, p. 226, tradução nossa)

O diário convida o diarista a lidar com o passado enquanto interage com o presente. Cada entrada deve ser lida por seu autor em uma data posterior, e dificilmente há um diário que não se envolve em registrar as memórias do passado dentro da entrada do dia presente. O diário também prepara um espaço para o futuro desconhecido. Assim, a prática diarística transcende o momento presente investigando tanto o passado quanto o futuro. Um modelo narrativo que representa o fluxo da vida ao antecipar e absorver o futuro, o diário pode ser usado para construir a continuidade, bem como para lidar com a ruptura entre o pessoal e o social.

Os escritores não são as únicas pessoas capazes de tal certeza em seus escritos: os diaristas mais obscuros dizem o que pensam logo de cara, ou pelo menos estão apegados a sua expressão. Se eles adicionam qualquer nuance ou mudança, o fazem continuando a escrever e raramente voltando para apagar coisas. Há várias razões para isso. O diário é uma oficina diária de redação em que você aprende gradualmente por meio da releitura e da repetição. Além disso, os diaristas são “ruminantes”. Sem perceber, ao longo de sua vida diária, estão redigindo mentalmente a entrada que escreverão “espontaneamente” naquela noite. Esses “rascunhos mentais” não deixam rastros. A fase de composição silenciosa termina na frente do papel com as últimas hesitações, caneta na mão.²⁶ (LEJEUNE, 2009, p. 290, tradução nossa)

²⁵ No original: “Diarists may perform all sorts of operations on their diaries: crossing out words or names, ripping out pages, making corrections or additions—all this either on the original manuscripts or as freewheeling new copies of material that may eventually become entirely rewritten. Perhaps they do such things because they are dissatisfied, because they themselves see their diaries as first attempts at expression or as works to be taken up again later. Or else they are thinking of publication: they must acquit themselves well. Or perhaps a diarist (famous or not) is dead. People want to publish the diary. Exciting, sure, but too long. So it is cut, tailored, resewn, and explained. Maybe the diary has no avant-texte: but it becomes the avant-texte of the presentation or rewriting that is made of it.” (LEJEUNE, 2009, p. 226)

²⁶ No original: “Writers are not the only people capable of such certainty in their writing: the most obscure diarists say what is on their minds right off the bat, or at least they are wedded to their expression of it. If they add any nuance or changes, they do so by continuing to write, and rarely by going back to erase things. There are several reasons for this. The diary is a daily writing workshop in which you gradually learn through rereading and repetition. Also, diarists are “ruminants.” Without realizing it, as they go about their daily lives they are mentally

O desenrolar da história pessoal no tempo, seu acúmulo e preservação, permite ao escritor usar o diário para autorregulação em diferentes formas históricas, como autoaprimoramento moral, autopercepção introspectiva ou autoconstrução deliberada. Há outra dimensão: uma data relaciona uma entrada no diário privado à história, convidando a uma comparação entre a vida do escritor e o mundo social externo. O diário permite vincular o eu ao tempo histórico. O diário também deve ser descrito em termos de seu destinatário e situação comunicativa. No entanto, o diário funciona como uma forma de comunicação - mediando entre o privado e o público.

Embora o diário privado se origine no seio da intimidade subjetiva humana, podemos afirmar que o próprio ato de escrever pertence à esfera pública. Desde a apreensão inicial da experiência pelo diarista no próprio ato de escrever (e na leitura subsequente) até a publicação para leitura por outros, o diário externaliza e objetifica o interior, socializa e historiciza o íntimo, funcionando essencialmente como o arquivo do íntimo, como o arquivamento de si. Mas ler o próprio diário e o de outras pessoas não muda a presunção de privacidade ou sigilo inerente ao gênero. Na verdade, o valor do diário publicado deriva em grande parte da privacidade presumida. A situação comunicativa do diário, assim, assenta-se num paradoxo: a coexistência da presunção de privacidade (o diário como texto não dirigido a ninguém senão ao diarista) e a violação da privacidade.

Trabalhando no papel, apagamos palavras, trocamos termos, acrescentamos algo esquecido e fazemos outros ajustes mínimos de acordo com a lógica do próprio movimento expressivo.²⁷ (LEJEUNE, 2009, p. 225, tradução nossa)

Usados, principalmente, para aprender sobre o que nos estrutura como humanos, como o tempo, o eu, a privacidade (ou intimidade) e sobre os processos de escrita, arquivamento e publicação, que não são limitados a diários, mas incluem outras formas de escritos íntimos, a prática diarística é um registro da experiência e subjetividade humana. O diário íntimo deve ser lido não como um livro com começo e fim, mas como um processo. Não devemos perguntar o que pode ser aprendido com o texto do diário, mas o que pode ser aprendido com o trabalho do diarista individual de relatar sua vida, em particular, de forma contínua e atemporal dentro de uma grade de calendário.

composing the entry they will write “spontaneously” that evening. These “mental drafts” leave no trace. The silent composition phase ends in front of the paper with the last few hesitations, pen in hand.” (Ibid, p. 290)

²⁷ No original: “Working on paper, we erase words, change terms, add something forgotten, and make other minimal adjustments according to the logic of the expressive movement itself.” (Ibid, p. 225)

Segundo Ana Cecília Carvalho, em *A poética do suicídio de Sylvia Plath*, o intrincamento narrativo de miscigenação entre ficção e elementos autobiográficos proporcionado por Plath permite que o leitor se sinta seduzido por esse “fantasma” de Plath, que dificulta a dissolubilidade da autora para a pessoa:

O leitor sente-se compelido a “tomar partido” da autora, em detrimento do texto. Assim sendo, é preciso um esforço redobrado para se desprender do imaginário desse fenômeno, a fim de, ao contrário do que propôs recentemente uma crítica [crítica feita por Pollitt, no *The New York Times*], não se arrepiar com o fantasma de Sylvia Plath, e sim com sua poesia (CARVALHO, 2003, p. 20).

A escrita de Plath, sendo um “jogo de espelhos, no qual o ficcional se reduplica sem cessar” (CARVALHO, 2003, p. 39), convida-nos a olhar sobre sua vida e sua escrita ficcionalizada sob a mesma lupa, embaixo da mesma ótica. Assim sendo, somos assombrados por esse fantasma durante a leitura dos diários da autora. Entretanto, devemos ter “um esforço redobrado” para ler a escrita diarística de Plath como uma voz que, apesar de ser a mesma em *A redoma de vidro* e *Ariel*, não é idêntica a essas. A voz dos diários de Plath merece um espaço para ser ouvida sozinha e altamente, sem o barulho e deslumbramento das demais.

2. DOWN THE RABBIT-HOLE: adentrando os diários de Sylvia Plath

Ironicamente, tenho meu próprio sonho, que é meu, & não o sonho americano. Quero escrever (...) – Sylvia Plath em 2 de agosto de 1957²⁸.

2.1 A América de Plath

Publicado pela primeira vez em 19 de fevereiro de 1963, oito dias após o falecimento de Sylvia Plath, *A Mística Feminina* é creditada como uma das obras que fizeram a chama para a segunda onda do feminismo acender nos Estados Unidos. A obra foi o resultado de mais de 15 anos de trabalho de campo da autora Betty Friedan, que entrevistou mulheres de diversas classes e idades sobre o confinamento pessoal e doméstico ao qual as mulheres da América dos anos 1950 eram condenadas pela sociedade e pela cultura vigente, uma situação que difere muito das liberdades jurídicas e políticas reivindicadas por suas avós sufragistas. Um dos textos feministas marcantes do século XX, este clássico dos anos 1960, junto com *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, marcou um antes e um depois histórico: proporcionou às mulheres, como um grupo social, um ponto de vista autoconsciente sobre sua situação pessoal e política.

Ainda que amplamente diferentes em seu conteúdo, teor, público-alvo e recepção contemporânea e atual, *A Mística Feminina* e *O Segundo Sexo* exploram a mulher sob a mesma ótica: a mulher como uma construção cultural e social, não biológica. Como Betty Friedan demonstrou em seu livro, a imagem da “mulher de verdade” se estabeleceu na América dos anos cinquenta e foi o produto de uma campanha ideológica pós-guerra bem organizada. O primeiro parágrafo da obra descreveria um sentimento profundamente enraizado de insatisfação que não tinha nome ou definição conceituada, mas que era um sentimento compartilhado, principalmente, pelas mulheres donas-de-casa de classe média:

O problema permaneceu mergulhado, intacto, durante vários anos, na mente da mulher americana. Era uma insatisfação, uma estranha agitação, um anseio de que ela começou a padecer em meados do século XX, nos Estados Unidos. Cada dona de casa lutava sozinha com ele, enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os

²⁸ No original: “Ironically, I have my own dream, which is mine, & not the American dream. I want to write (...)” (PLATH, 2000, p. 412)

garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: “É só isto?” (FRIEDAN, 1971, p. 17)

Mesmo que, quase 60 anos depois, a obra de Friedan seja considerada defasada e criticada²⁹ por seu olhar voltado e limitado para as donas-de-casa americanas, Friedan não exagerava em alguns dos pontos que levantara. Na tese *The Color(s) of Perfection: The Feminine Body, Beauty Ideals, and Identity in Postwar America, 1945-1970*, a historiadora norte-americana Elizabeth M. Matelski levanta alguns pontos que fizeram e levaram as mulheres norte-americanas a serem vitimizadas pela “mística feminina” estabelecida em uma América preocupada com a imagem “masculinizada” das mulheres após duas guerras mundiais. Encurraladas, as mulheres eram esperadas a serem submissas ao agora renascido “*Cult of True Womanhood*”³⁰ para combater à essa nova paranoia de que as mulheres americanas tinham se tornadas gradualmente masculinas devido à ausência de seus pais e maridos, que lutavam nas guerras, e aos trabalhos que eram considerados “de homens” que tinham sido desempenhados por elas, e por suas mães, com o apoio do governo americano. Segundo Matelki, embora não tenha sido um retorno completo à beleza e aos ideais domésticos do século XIX, o ideal do pós-guerra certamente estava focado mais uma vez na união da família com as mulheres no centro do lar.

Mulheres jovens se casaram mais cedo do que suas mães na geração anterior e deram à luz mais filhos em rápida sucessão. Um grande número de mulheres abandonou o ensino superior ou uma carreira em tempo integral e, em vez disso, buscou realização por meio do casamento, da maternidade e do trabalho doméstico. (...) Com memórias de uma depressão econômica devastadora e uma guerra mundial lançando sombras sobre o país, as instituições políticas, econômicas e sociais endossaram este retorno à domesticidade como patriótica e necessária. Mas talvez mais interessante do que a ênfase devolvida à domesticidade, foi o foco nos padrões cosméticos. (...) Embora a propaganda da guerra assegurasse ao público que trabalhar um "trabalho de homem" não ameaçaria a feminilidade ou sexualidade das mulheres americanas, a reconversão exigia que as mulheres perdessem o emprego para estabilizar o lar. Entre as inúmeras mudanças esperadas das mulheres americanas para ajudar o país a retornar à tranquilidade após a Segunda Guerra Mundial, veio uma modificação na figura

²⁹ Em 1996, o historiador Daniel Horowitz publicou o seu artigo “Rethinking Betty Friedan and the Feminine Mystique: Labor Union Radicalism and Feminism in Cold War America” com o propósito de revisar a obra de Friedan e, desde então, uma insurgência de teóricos tendem a analisar a obra e suas contribuições, normalmente acabando a leitura da obra de Friedan com opiniões polarizadas.

³⁰ Termo usado por historiadores para definir um sistema de valores predominante entre as classes alta e média durante o século XIX nos EUA. Com a emergência de uma nova classe média, surgida entre 1820 e estabelecida após a guerra civil, novos trabalhos e oportunidades surgiram, ainda assim era esperado e reforçado pela mídia vigente (como os folhetins femininos) que as mulheres “reais” detinham de quatro importantes qualidades: piedade, pureza, domesticidade e submissão. Mulheres reais eram preparadas especificamente para desempenhar os papéis de esposa, mãe e dona de casa. Para mais informações sobre o *Cult of True Womanhood*, vide: “Notes on The Cult of Domesticity and True Womanhood,” Professor Catherine Lavender, Prepared for Students in HST 386: Women in the City, 1998.

feminina perfeita. Filmes e outras formas de mídia de massa e cultura instruíram as mulheres americanas como ser bonitas.³¹ (MATELKI, 2011, p. 22, tradução nossa)

Antes que pudéssemos explorar nossa hipótese principal, a de que Plath usa de sua prática diarística para articular uma (des)construção de uma determinada imagem de si, assim como também para melhorar em seu ofício, consideramos importante designar um capítulo para abordar outros aspectos que fazem de Sylvia Plath o que ela é, e que logo deixam muitos resquícios na sua escrita, seus poemas, prosas e, principalmente, em seus diários.

Sylvia Plath, filha americana de um pai alemão e uma mãe austríaca-americana, foi vítima de uma cultura norte-americana pós-guerra que não só influenciava sua arte, suas decisões pessoais e profissionais, seu presente, passado e futuro, mas também contaminava seus relacionamentos familiares, amorosos, suas amizades, sua relação com o sexo oposto e sua visão ambígua sobre seu próprio sexo, conseqüentemente sobre si mesma. De acordo com Ana Cecília Carvalho em *A Poética do Suicídio*, a voz literária de Plath serviria a propósitos não-literários:

Serviria também a propósitos não-literários, que certamente Sylvia Plath nunca poderia imaginar, se estivesse viva. A partir do final da década de 60, a voz da mulher enraivecida de *Ariel* seria usada tanto como bandeira para a causa feminista, que então despontava – embora dificilmente se pudesse dizer que Sylvia Plath se identificasse com o feminismo enquanto viveu – como para alimentar um certo tipo de crítica literária que, em nome da psicanálise, pretenderia psicopatologizar seu texto (CARVALHO, 2003, p. 41).

O feminismo, a depressão, o “perfeccionismo” de Sylvia, muitas vezes ridicularizado como neurótico ou patológico, precisa ser entendido dentro do contexto histórico e sociológico da experiência do imigrante americano, que moldou sua vida. Como já mencionado anteriormente, Sylvia Plath era a filha primogênita de um casal extremamente intelectual que, por manterem raízes imigrantes e europeias, fizeram de tudo para se adequar aos ideais e preceitos da vida americana. Otto Plath foi um cientista muito respeitado no meio acadêmico, conhecido por sua seriedade e ética profissional, que imigrou para os Estados Unidos aos 15

³¹ No original: “Young women married earlier than their mothers had a generation earlier and gave birth to more children in rapid succession. Large numbers of women abandoned higher education or a full-time career and instead sought fulfillment through marriage, motherhood, and housework. [...] With memories of a devastating, economic depression and a world war casting shadows over the country, the political, economic, and social institutions endorsed this return to domesticity as patriotic and necessary. But perhaps more interesting than the returned emphasis on domesticity, was the focus on cosmetic standards. [...] Although wartime propaganda assured the public that working a “man’s job” would not threaten American women’s femininity or sexuality, reconversion demanded that women forfeit employment to stabilize the home. Among the numerous changes expected of American women to help the country return to tranquility after World War II, came a modification in the perfect feminine figure. Movies and other forms of mass media and culture instructed American women how to be beautiful.” (MATELKI, 2011, p. 22)

anos, sendo professor universitário até a sua morte em 1940 e conseguindo um p.h.D em ciência pela Harvard. Por ser alemão, Otto foi investigado pelo FBI durante a ascensão do então Império Alemão e foi considerado inocente das alegações de que era simpatizante aos ideais de Hitler, sendo considerado leal à sua cidadania americana. Segundo a biógrafa de Sylvia Plath, Heather Clark, Otto Plath era um pacifista convicto que renunciou à cidadania alemã em 1926 e observou a ascensão de Hitler com apreensão.

Em seus diários da vida adulta, Sylvia menciona várias vezes que se sentia atraída por qualquer coisa que fosse alemã, além de passar vários verões tentando se dedicar a aprender a língua. É interessante mencionar que esse interesse pela língua alemã e, conseqüentemente uma reaproximação com suas raízes europeias, aconteceu com mais afinco quando Plath não residia mais nos EUA. Em dezembro de 1958, Plath escreveu uma entrada no seu diário na qual se indagava sobre o processo de desenvolvimento de um conto que pretendia escrever – conto esse que pode ser lido hoje em dia, intitulado O Sombra, na mais nova edição de *Johnny Panic e a Bíblia de Sonhos e outros textos em prosa* (2020), da Biblioteca Azul – sobre uma jovem alemã-americana que é tratada com desconfiança por seus vizinhos durante a Segunda Guerra Mundial:

Meu tema atual pelo jeito é a consciência de um complexo sistema de culpa no qual alemães de uma comunidade judaica e católica são levados a sentir, como se fossem bodes expiatórios, a dor física que os judeus sentiram na Alemanha, sob os alemães sem religião. A filha não compreende a situação global. Como o pai se meteu nisso? Como ela é a culpada pela deportação do pai para um campo de prisioneiros? Como a história deve terminar?³²(PLATH, 2017, p. 525)

Essas perguntas sugerem que Sylvia compreendeu desde jovem que a identidade alemã que compartilhava com o pai era de alguma forma perigosa - uma fonte secreta de vergonha. As tensões familiares e identitárias vividas por Plath originam, também, desse conhecimento adquirido tão cedo de que essa parte fundamental da história dos pais, portanto sua também, era algo a ser suprimido e escondido. Seus pais raramente a incentivavam a aprender a língua nativa deles (apesar de sua mãe Aurelia ter nascido nos EUA, ela foi alfabetizada em alemão e só aprendeu inglês na escola), mesmo Otto tendo sido professor de alemão no início da sua vida como educador e Aurelia ter mestrado na língua, sendo ambos, também, estudiosos da literatura alemã. A biógrafa Heather Clark afirma que, apesar de Sylvia ter sido exposta ao alemão, visto

³² No original: “My present theme seems to be the awareness of a complicated guilt system whereby Germans in a Jewish and Catholic community are made to feel, in a scapegoat fashion, the pain, psychically, the Jews are made to feel in Germany by Germans without religion. The child can’t understand the larger framework. How does her father come into this? How is she guilty for her father’s deportation to a detention camp? As this is how I think the story must end?” (PLATH, 2000, p. 453-454)

que seus pais conversavam entre eles em alemão, a língua era difícil para Sylvia e a interrupção precoce a essa exposição, devido a morte do seu pai, certamente não foi benéfica para, anos depois, “reviver”, como ela descreveu em seu diário, a língua até torna-la “sólida”.

Em *Red Comet: The Short Life and the Blazing Art of Sylvia Plath*, Aurelia Plath é descrita como uma mulher que, apesar de ter nascido nos EUA, passou a infância se sentindo tão estrangeira quanto seus pais austríacos. Vista com desconfiança pelos vizinhos e colegas de classe, Aurelia relembra que a infância tinha um gosto de desconforto na própria pele, principalmente durante a Primeira Guerra Mundial. Durante sua adolescência e pelo resto da sua vida, ela tentou aderir muito mais a cultura norte-americana do que a austríaca que reinava no seio familiar e isso motivou mais ainda nela, segundo Clark, “a aceitação (...) dos principais valores americanos e sua frequente supressão da raiva - hábitos que irritariam fortemente sua filha - surgiram em parte de sua experiência como uma garota austríaca americana condenada ao ostracismo (...)”. (CLARK, 2020, p. 57, tradução nossa)

Aurelia Plath é retratada em biografias, documentários e filmes como uma mãe que projetou todas suas frustrações e realizações em sua filha, em um misto de inveja e orgulho. Como Sylvia, Aurelia compartilhava do amor pela literatura e pelo intelecto, mas, diferente da sua filha, abriu mão dos seus desejos para seguir o conselho dos pais e estudar Secretariado. Tendo mantido em segredo seu desejo de também ser uma escritora quando nova, Aurelia enxergou em Plath a vocação para ser escritora desde que começara a falar e frequentemente introduzia sua filha a livros de conteúdo mais complexo, como as obras de Nietzsche e James Frazer, em tentativa de estimular seu intelecto. Ao mesmo tempo em que Aurelia enxergava a grandeza da filha, ela também tentava a lembrar de sempre se manter uma boa garota americana, recatada, destinada a servir e a gostar de servir, uma moça bem-comportada – como podemos observar neste poema que Aurelia apresentou a Sylvia em seu aniversário de treze anos:

Oh, querida, minha cabeça está girando!
 Hoje, minha querida,
 Você é minha adolescente!
 Sua vida tem sido feliz?
 Você deseja nada mude?
 Meu amor,
 Isso não é estranho.
 Mas agora a vida se abre
 Tantas portas
 Para amigos e conhecimento—
 Tudo pode ser seu.
 Continuar crescendo
 Na mente e na alma,
 Servir e aprender

Deve ser sua meta.³³ (PLATH, 2020, p. 76, tradução nossa)

“Servir e aprender” não eram necessariamente os objetivos que Sylvia tinha em mente ao começar a traçar uma ambiciosa carreira literária. Mas era o que a cultura americana esperava das jovens bem-comportadas. O legado de Otto, o professor formado em Harvard, escritor publicado em vida, respeitado e orgulhoso, colocou sua parcela de pressão em Plath, no entanto, foi a mãe de Sylvia, Aurelia, que teve o impacto mais duradouro e significativo em sua filha. Sylvia e sua mãe tinham um relacionamento próximo, complicado e muitas vezes difícil, especialmente após a morte de Otto. Sylvia compartilhou um quarto com ela durante a maior parte de sua infância e adolescência. Aurelia reconheceu as dinâmicas confusas do relacionamento com a filha, observando que “entre Sylvia e eu existia - como entre minha própria mãe e eu - uma espécie de osmose psíquica que, às vezes, era muito maravilhosa e reconfortante; em outras ocasiões, uma invasão indesejada de privacidade” (PLATH, 1975, P. 32, tradução nossa). Aurelia era a confidente de sua filha, espelho ambíguo, modelo de feminilidade e guia moral, personificando também, para Plath, a mulher recatada e submissa que era esperada da própria Plath. Sua mãe representava uma estética particular que, a partir do final dos anos 50, parecia a Plath que muito influenciava em sua própria escrita poética.

Plath vivia entre as contradições exigidas pela cultura que estava inserida, comumente reclamava dos paradoxos do papel da mulher americana que se sentia compelida a desempenhar. Por ser americana filha de imigrantes, ela deveria ser americana em dobro, tendo sido criada por Aurelia, principalmente, para nunca desviar, nunca sair muito de dentro da redoma na qual estava presa. A experiência de sua mãe como professora universitária, com suas recompensas intelectuais e sacrifícios familiares, forneceu a Plath um exemplo vívido desse conflito em sua própria casa. Após a guerra, houve uma pressão tremenda sobre as mulheres para desocuparem a força de trabalho para os soldados que retornavam; permanecer empregado era considerado uma abdicação do dever feminino. A experiência de Aurelia garantiu a Plath que era possível ingressar em uma profissão e criar uma família, mas o estigma de uma mãe trabalhadora era muito real na América da classe alta e média branca. A negociação constante de Plath entre a domesticidade e uma carreira literária se tornaria um dos dramas centrais de sua vida:

Estou na biblioteca, meu recanto favorito (...) os livros, para preencher seus dias inteiros de chuva, enfileiram-se nas prateleiras; volumes cordiais, gastos no manuseio.

³³ No original: “Oh, dear, my head’s awirl! / Today, my darling, / You’re my teen-age girl! / Your life’s been happy? / You wish no change? / Why, my sweetheart, / That isn’t strange. / But now Life opens / So many doors / To friends and knowledge— / All can be yours. / To keep on growing / In mind and soul, / To serve and learn / Must be your goal.” (PLATH, 2020, p. 76)

Lá eu me sento, sorrindo enquanto penso a meu modo fragmentário: “A mulher não passa de um instrumento de êxtase, é uma imitação da terra desde as pontas dos cabelos cacheados até as unhas com esmalte vermelho”. Depois penso, ao me lembrar do grupo de lindas crianças que dorme no andar de cima, “Não é melhor ceder aos aprazíveis ciclos da reprodução, à presença fácil, reconfortante de um homem dentro de casa?”³⁴(PLATH, 2017, p. 33)

A pequena Sylvia foi criada para a ser a garota americana perfeita. A pressão colocada em Sylvia por sua mãe e a pressão colocada em sua mãe pela sociedade deixaram resquícios na maneira como elas se entendiam como mãe e filha, como elas enxergavam outras mulheres e, principalmente, como elas se percebiam como mulheres em uma sociedade pós-guerra que enxergava as mulheres, nas palavras da própria Sylvia, como “máquina sexual de peitos fartos e conveniente abertura na vagina, uma boneca pintada que não deve ter na cabecinha linda outro pensamento além de preparar um filé para o jantar e agradá-lo na cama após a rotina diária de trabalho duro, das nove às cinco”³⁵ (PLATH, 2017, p. 51). Nos subcapítulos seguintes, passaremos a discutir como Plath se entende como mulher e, principalmente, como mulher-escritora e quais traços derivados dessas discussões podemos descortinar em sua escrita diarística.

2.2 Ser mulher

O curto tempo de Sylvia Plath como poeta e autora aos olhos do público, embora seja um ponto de pesar e especulação para muitos, é compensado pela boa prática em manter diários por mais de duas décadas de escrita abundante, que se expande em muitos dos temas ontológicos e cognitivos de seu verso e prosa, com estilo e profundidade iguais, se não mais comunicáveis. Dentro desses escritos particulares, a indulgência, por vezes mórbida, da poeta em vacilar entre validar e sabotar os qualificadores ideológicos da cultura da qual fez parte projeta uma tentativa infinita para o entendimento de *si* do sujeito, o que pode auxiliar nos esforços para construir uma subjetividade mais coesa e mais ampla de como Plath observou a si mesma e a feminilidade americana.

³⁴ No original: “It's the library, my favorite room, [...] the books, all that you would fill your rainy days with, line the shelves; friendly, fingered volumes. So I sit here, smiling as I think in my fragmentary way: "Woman is but an engine of ecstasy, a mimic of the earth from the ends of her curled hair to her red-lacquered nails." Then I think, remembering the family of beautiful children that lie asleep upstairs, "Isn't it better to give in to the pleasant cycles of reproduction, the easy, comforting presence of a man around the house?" (PLATH, 2000, p. 20)

³⁵ No original: “(...) a sex machine with rounded breasts and a convenient opening in the vagina, as a painted doll who shouldn't have a thought in her pretty head other than cooking a steak dinner and comforting him in bed after a hard 9-5 day at a routine business job.” (PLATH, 2000, p. 36)

Ao adentrar na leitura complexa dos diários de Plath, um dos fatos que ficam mais claros sobre a autora é que ela levava a si mesma e seus desejos a sério em um mundo que muitas vezes se recusava a fazê-lo. Plath publicou seu primeiro poema aos oito anos e mais tarde jurou se tornar "A Poetisa da América". Nos anos que se seguiram, Plath perseguiu sua vocação literária com uma determinação feroz e incansável. Ela esperava ser escritora, esposa e mãe, mas foi criada em uma cultura que ridicularizava abertamente a ambição artística feminina. Tal escárnio fica claro no discurso que o candidato democrata à presidência Adlai Stevenson fez na formatura de Plath em 1955 em Smith, intitulado "*A Purpose for Modern Woman*"³⁶. A melhor maneira que essas graduadas brilhantes poderiam contribuir para sua nação, disse Stevenson, era abraçar "o papel humilde de dona de casa, que, estatisticamente, é o que a maioria de vocês serão, gostem agora da ideia ou não - e vocês gostarão!". Stevenson continuou:

Essa designação para vocês, como esposas e mães, tem grandes vantagens. Em primeiro lugar, é o lar - você pode fazer isso na sala de estar com um bebê no colo ou na cozinha com um abridor de latas na mão. Se for realmente inteligente, talvez possa até praticar suas artes salvadoras naquele homem desavisado enquanto ele assiste televisão!³⁷ (STEVENSON, 1955, tradução nossa)

O advento do movimento feminino e o conseqüente crescimento da consciência das mulheres sobre si mesmas estimulou as energias criativas de muitas escritoras. A tradição da escrita feminista é dominada pela luta pela libertação de todas as formas de opressão e pela odisséia pessoal para realizar todo o potencial de sua identidade como mulher complexa e como escritora completa. Uma jornada que deriva da sua consciência da experiência grupal da mulher, começando na escravidão física e psicológica e terminando em alguma forma ambígua de libertação ou visão de um novo mundo de respeito mútuo e justiça. Suas mensagens codificadas sutilmente, mas vigorosamente, condenam a opressão e refletem a dualidade sociocultural e sociopsicológica de escritoras cuja humanidade e pontos fortes foram institucionalmente desvalorizados e marginalizados por uma ordem androcêntrica. Impelidas pela resistência pessoal ao domínio sexual, as escritoras se voltaram principalmente para sua rede de parentesco em busca de estratégias de sobrevivência. Como membros de um grupo oprimido, as escritoras desenvolveram suas identidades pessoais e de gênero dentro de um padrão distinto de valores, orientações de vida e memórias ancestrais que adquiriram e para as quais contribuíram.

³⁶ Disponível em: <https://www.norton.com/college/history/archive/resources/documents/ch32_04.htm>.

³⁷ No original: "This assignment for you, as wives and mothers, has great advantages. In the first place, it is home—you can do it in the living-room with a baby in your lap or in the kitchen with a can opener in your hand. If you're really clever, maybe you can even practice your saving arts on that unsuspecting man while he's watching television!"

Para se salvar, descobrir quem é e o que foi perdido, torna-se imprescindível resgatar e reintegrar sua experiência feminina, apenas na qual ela pode adquirir autonomia sobre seu ser. Essa percepção desencadeia uma viagem aos recessos de seu ser e, como uma fênix, ela renasce. É essa luta pela autorrealização que se torna o texto da maioria das escritoras. Poetas como Sylvia Plath que, em suas viagens exploratórias ao centro do ser, percorrem novos campos de experiência literária e subjetiva para confrontar e chegar a um acordo com as noções mutáveis do feminino.

Plath estava determinada a desempenhar seu papel, mas, como sugere o discurso de Stevenson, as chances estavam contra ela. Ela viveu em uma idade descaradamente discriminatória, em que era quase impossível para uma mulher obter uma hipoteca, um empréstimo ou um cartão de crédito; uma época na qual os jornais dividiram seus anúncios de emprego entre homens e mulheres (“Atraente, por favor!”); a palavra “grávida” foi banida das redes de televisão; e as revistas populares incentivavam as esposas a ficarem quietas porque, como disse um colunista de conselhos, “os tópicos de conversa dele são mais importantes do que os seus”. Governo, finanças, direito, mídia, academia, medicina, tecnologia, ciência - quase todas as profissões eram controladas por homens. Algumas mulheres fizeram incursões, mas os custos eram altos. Como escreveu um dos contemporâneos de Plath em Cambridge, as mulheres da década de 1950 “internalizaram mensagens de uma vida inteira de que realização e autonomia eram simplesmente incompatíveis com amor e família” e que “independência era igual a solidão”.³⁸ (CLARK, 2020, p. 12, tradução nossa)

Em sua vida pessoal e na sua vida literária, em seus escritos e em suas ações, o objetivo de Sylvia Plath era escapar, se escrever distante e para fora do *País das Maravilhas*, para fora da narrativa americana prescrita a ela— para longe da narrativa açucarada da feminilidade da jovem mulher americana dos anos 50, do “faz de conta” do casamento convencional, do “espelho” da tradição literária mundial. Em seus olhos, a única maneira de escapar o País das Maravilhas era se forçando a, novamente, reentrá-lo. Durante a carreira de escritora de Plath, a apropriação da literatura infanto-juvenil serve como uma das estratégias mais viáveis às quais ela poderia retornar enquanto buscava “abrir a porta de Alice” de volta à infância e adolescência, em busca de escrever a história da mulher cuja face a encarava no espelho.

³⁸ No original: “Plath was determined to play her part, but, as Stevenson’s speech suggests, the odds were against her. She lived in a shamelessly discriminatory age when it was almost impossible for a woman to get a mortgage, loan, or credit card; when newspapers divided their employment ads between men and women (“Attractive Please!”); the word “pregnant” was banned from network television; and popular magazines encouraged wives to remain quiet because, as one advice columnist put it, “his topics of conversation are more important than yours.” Government, finance, law, media, academia, medicine, technology, science—nearly all the professions were controlled by men. Some women made inroads, but the costs were high. As one of Plath’s Cambridge contemporaries wrote, women in the 1950s had “internalized from a lifetime of messages that achievement and autonomy were simply incompatible with love and family,” and that “independence equaled loneliness.”” (CLARK, 2020, p. 12)

Em 1950, quando Plath estava em seus anos finais da adolescência e apenas começando sua vida acadêmica, a poeta questionava-se em seus diários se suas aspirações literárias tinham se desenvolvido da absorção dos livros infanto-juvenis que ela adorava quando menina, especialmente os mundos fantásticos criados pelos livros enquanto ela aprendia a mergulhar em sua própria imaginação. A autora se indaga: “E meu desejo de escrever, ele não deriva de uma tendência para a introversão que se manifestou quando eu era pequena, criada como fui no mundo de contos de fadas de Mary Poppins e Winnie-the-Pooh?”³⁹ (PLATH, 2017, p. 48). Plath se questiona desde os dezoito anos, provavelmente desde antes, mas seus diários foram publicados a partir da maioridade, se ela era quem se tornou porque foi condicionada a viver com as imagens, as histórias, os romances e as vidas dos contos de fadas. Se seria inevitável ser quem era e esperar o que esperava da vida, já que até o momento tinha sido condicionada a buscar a autorrealização numa narrativa semelhante à de princesas.

A respeito das questões de gêneros, é importante que estabelecemos uma ligação com as obras *O Segundo Sexo*, da filósofa francesa Simone de Beauvoir e *Um Teto Todo Seu*, da escritora inglesa Virginia Woolf com as passagens diarísticas de Sylvia Plath. Publicada pela primeira vez 1949 na França e, portanto, uma obra contemporânea a Plath, *O Segundo Sexo* propõe-se a investigar definições populares de feminilidade.

O segundo sexo forneceu a base teórica para o surgimento do feminismo radical na década de 1960. Beauvoir redefiniu o discurso feminista por meio de seu privilégio epistemológico das vozes femininas, sua crítica das visões masculinas das mulheres como outras e sua análise radical das relações de gênero. Em *O segundo sexo*, Beauvoir aborda a existência feminina perpassando por uma ontologia social. Em primeiro plano da investigação moral não está o sujeito do raciocínio individual, mas sim a relação entre homens e mulheres. Os problemas morais que surgem nessa relação não se prestam nem a soluções individuais, nem a respostas absolutas, apenas refletem uma realidade econômica, política, jurídica, cultural e tecnológica mutável que delimita a liberdade e molda a experiência feminina.

Beauvoir descreve a mulher como "o Outro", um ser existente condenado à imanência, sua liberdade perpetuamente transcendida⁴⁰ por homens. As definições da natureza da mulher

³⁹ No original: “And does not my desire to write come from a tendency toward introversion begun when I was small, brought up as I was in the fairy-tale world of Mary Poppins and Winnie-the-Pooh?” (PLATH, 2000, p. 41)

⁴⁰ Beauvoir define o conceito de transcendência como a possibilidade do ser de superar a condição inicial que lhe é dada. Ela define que a transcendência é ativa, criativa, projetando-se para o futuro e a imanência como passiva, interna e centrada na manutenção da espécie. As normas sociais concedem transcendência aos homens e colocam as mulheres em posições de constante imanência. No entanto, tanto a transcendência quanto a imanência são necessárias para todo ser humano.

no mito e na filosofia, na ciência e na literatura refletem, em vez disso, a consciência dos homens. O problema do outro, o problema de cuidar do outro sem comprometer, renunciar a si mesmo, começa no seio familiar e, para Beauvoir, só poderia ser resolvido através do despertar, da transcendência de sua própria existência.

Estabelecendo as bases para o feminismo contemporâneo, Beauvoir argumenta que a "experiência vivida" das mulheres é a mais importante base teórica válida para compreender sua opressão. As experiências femininas de sexualidade e reprodução são únicas e não podem ser submetidas em uma análise marxista de um trabalhador na produção. Rastreado a politização das diferenças entre mulheres e homens, enquanto se recusava a reificar essas diferenças em uma essência estática, Beauvoir criou uma filosofia social existencial em que a liberdade individual e a experiência concreta são privilegiadas. Beauvoir mostrou que o "problema da mulher", que atormentou a filosofia moral e social desde Platão e Aristóteles, só pode ser resolvido por mulheres agindo coletivamente para obter o poder político e econômico para se definirem.

Aceitando sua passividade, ela aceita também suportar, sem resistência, um destino que lhe será imposto de fora, e essa fatalidade amedronta-a. Que seja ambicioso, parvo ou tímido, é para um futuro aberto que se atira o menino; será marinheiro ou engenheiro, ficará no campo ou irá para a cidade, verá o mundo, tornar-se-á rico; sente-se livre em face de um futuro em que possibilidades imprevistas o aguardam. A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada: tem 12 anos e sua história já está escrita no céu; ela a descobrirá dia após dia sem nunca a fazer; mostra-se curiosa mas assustada quando evoca essa vida cuja etapas estão todas de antemão previstas e para a qual cada dia a encaminha inelutavelmente (BEAUVOIR, 2009, p.39).

A menina cresce sob a supervisão dos agentes do patriarcado, trabalhando por meio de instituições domésticas, sociais e culturais, incluindo a família nuclear. Assim, uma estrutura ideológica é construída em torno da menina em crescimento, aprisionando-a para sempre em um invólucro protetor e regressivo. Não é difícil descobrir o motivo da abundância de imagens de circunscrição e fechamento na escrita feminina. A 'redoma' de Plath demonstra uma imagem circundante que transmite de reações individualizadas de sufocamento e aprisionamento experimentados pela autora a um mal-estar social sofrido coletivamente pela experiência feminina vigente.

Encerrada na esfera do relativo, destinada ao macho desde a infância, habituada a ver nele um soberano a quem não lhe é dado igualar-se, a mulher que não sufocou sua reivindicação de ser humano sonhará em ultrapassar-se para um desses seres superiores, em unir-se, confundir-se com o sujeito soberano. Não há para ela outra saída senão perder-se de corpo e alma em quem lhe designam como o absoluto, o essencial (BEAUVOIR, 2009, p. 412).

Na configuração patriarcal, as mulheres são vistas como estando fora da ordem, ocupando espaços incertos, muitas vezes confundindo-se com o caos. Elas têm permissão para um lugar na ordem apenas quando caem nos papéis convencionais de esposa ou mãe, que não ameaçam a posição do homem de forma alguma, pois “[o homem] se acha tão convencido de seus direitos que a menor autonomia conservada pela mulher lhe parece uma rebeldia” (BEAUVOIR, 2009, p. 223).

Para a imagem de mulher modesta, Sylvia Plath não precisava ir muito longe, já que sua mãe era o exemplo vivo. Nela, a autora encontrou a restrição existencial da mulher dentro da 'redoma' da proteção social e da condescendência patriarcal. Sua mãe, para Sylvia, representava a cultura alienante americana, representava a mulher que, apesar de sua inteligência e educação, encolheu-se em uma existência passiva.

Autoras no século XX, a partir dessa premissa, revêm a posição atribuída à mulher no meio sociocultural. Buscam reestruturar e redefinir os papéis femininos de maneira meramente realista e equilibrada, apresentando as mulheres não como deusas nem prostitutas, mas como indivíduos que nutrem em seus corações as esperanças e desejos comuns a todos os seres humanos.

As mulheres anteriores foram privadas de seus direitos, de sua individualidade e até de sua voz para demandar seus privilégios na crença equivocada de que seus protetores homens sabiam o que era melhor para elas e que o que era bom para o macho deve ser pelo menos igualmente benéfico para a fêmea. A dependência econômica do chefe de família, ignorância e falta de educação garantiram que as mulheres permanecessem perdidas nos labirintos da escuridão, do silêncio e de forma desprotegida. Não enxergavam nenhuma luz no fim do túnel, então permaneceram o setor subjugado da sociedade: em outras palavras, permaneceram “mulheres”, não mulheres “nascidas”, mas socialmente condicionadas à “se tornarem” mulheres.

Não é permitido à mulher *fazer* uma obra positiva e por conseguinte fazer-se reconhecer como pessoa acabada. Por respeitada que seja, é subordinada, secundária, parasita. A grave maldição que pesa sobre ela está em que o sentido mesmo de sua existência não se encontra em suas mãos. Eis por que os êxitos e os malogros de sua vida conjugal têm muito mais gravidade para ela do que para o homem: este é um cidadão, um produtor, antes de ser um marido; ela é antes de tudo – e muitas vezes exclusivamente – uma esposa, seu trabalho não a arranca de sua posição; é desta, ao contrário, que ele tira ou não seu valor (BEAUVOIR, 2009, p.209-210).

No entanto, o século XX, como sabemos, testemunhou uma mudança nos assuntos das mulheres. O movimento feminista das primeiras décadas e seu renascimento na segunda metade

do século foi parcialmente responsável pela crescente consciência das mulheres em relação ao seu status na sociedade. Nessa transição da ignorância para a consciência, pode-se possivelmente mapear três estágios distintos. O primeiro estágio de pré-consciência foi o da submissão silenciosa, quando as mulheres aceitaram em silêncio seu papel subserviente na sociedade. O próximo estágio veio com a construção gradual de ressentimento, quando a mente feminina começou a questionar a supremacia masculina e os costumes sociais que lhes ditavam seus deveres para com o lar. E a fase final foi a rebelião quando houveram protestos contra a opressão masculina. É assim que Elaine Showalter divide a luta pela libertação feminina em estágios correspondentes - o feminino, o feminista e o feminino. Showalter especifica que devemos nos mantermos atentos ao fato de que não seria possível construir um discurso que se libertasse completamente do círculo dominante, de modo que “o conceito do texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Desse modo, a escrita feminina estaria tanto na tradição masculina quanto na tradição feminina, de modo que o discurso desenvolvido pela escrita feminina se caracterizasse pela duplicidade da voz pela qual se expressariam “as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p.50).

O século XX testemunhou a mudança no status social das mulheres e o reconhecimento de suas identidades individuais, capacidades e poderes. A mulher tem que lutar contra uma tradição masculina milenar, orientando-se apesar de toda opressão e afirmando-se contra todas as probabilidades. A prática diarística torna a experiência ou emoção pessoal tal como é, independentemente das convenções sociais. Além disso, pode expressar a verdade e a experiência tão dolorosas que a maioria das mulheres as reprimiria. Se, portanto, uma mulher se ressentir dos filhos e/ou se sente vitimada por uma sociedade patriarcal, o diário íntimo permite que ela expresse essas emoções diretamente servindo, também, como valor documental. Seu conteúdo, uma vez publicado, como no caso da obra em estudo, permite um reconhecimento em outros e, assim, tende a promover a liberação psicológica e catártica, a liberação que vem ao ver e falar livremente sobre o que antes havia sido reprimido.

Para emancipar a literatura das convenções dominadas pelos homens, Sylvia Plath adotou o estilo da poesia confessional. Talvez tenha sido um subproduto silencioso da reação feminina, natural, à relação ditatorial imposta às mulheres por uma sociedade dominada por homens. Talvez tenha sido uma natural ramificação de prática de manter diários íntimos, confessionais, imagéticos e experimentais. A sociedade que cercava a mente em crescimento de Sylvia Plath era quase exclusivamente feminina, tendo perdido seu pai aos oito anos. Como

resultado da ausência de uma situação de confronto entre o homem e a mulher em seu ambiente imediato, ela passou a ignorar completamente o sentimento de inferioridade e vitimização das mulheres.

Esta situação única, complementada pelo esforço de sua mãe para projetar suas ambições não realizadas em sua filha, deu um toque adicional ao ideal de feminilidade de Plath ao não ver, inicialmente, grandes problemas nas definições patriarcais do feminino. Nos primeiros anos da sua vida adulta, Plath parece viver em uma tentativa prolongada de provar a si mesma que poderia ser Deus se quisesse. Essa ignorância não durou sua vida inteira, porém, e assim que entrou na *Smith College* (o período escolhido para a publicação de seus diários) podemos perceber uma sutil, porém constante, mudança de voz e acordar para os problemas femininos que a cercava.

A partir do verão anterior à inauguração de sua carreira acadêmica, em setembro de 1950, os diários de Plath transbordam com confissões de um sentimento latente sobre um caráter incompleto, se deixando guiar pela “solidão (...) do fundo vago do ser”⁴¹ (2017, p. 44) e sem o apoio de “olhos de diversas pessoas estratégicas”⁴² (Ibid, p. 43). Significativamente, esse olhar vivificante, que para Plath sustenta a “justificativa de sua vida”, é imediato e repetidamente classificado como um rosto masculino (Ibid, p. 22). Da mesma forma, ela imagina que sua própria oferta sacrificial de si mesma será procriada por seu companheiro, escrevendo na esperança de que ela “(...) poderia ser sua fonte de alegria, o refúgio da sua vida. E eu só posso morrer, assim”⁴³ (Ibid, p. 36). Suas insuficiências professadas como sujeito feminino e sua vontade de convidar o outro para si, como ilustradas nas afirmações declarativas “sentimentos rigidamente circunscritos pela minha inescapável feminilidade”⁴⁴ (Ibid, p. 97) e “masculinidade (...) criava o ambiente ideal para minha existência”⁴⁵ (Ibid, p. 27) faz com que ela anseie pelo que chama de “autocontrole” ainda mais doloroso e inatingível diante de sua definição e de sua subjetividade feminina.

No entanto, o desejo de Plath pela perfeição como sujeito feminino não é tão nítido como algumas de suas declarações a princípio parecem implicar. Em vez disso, ela possuía um relacionamento mais conflituoso com a afirmação da individualidade, evidenciada em uma passagem de seus diários que diz: “Talvez por isso queira ser todos – assim, ninguém

⁴¹ No original: “[...] loneliness [in the] vague core of the self [...]” (PLATH, 2000, p. 29)

⁴² No original: “[...] the public eye of various strategic people [...]” (Ibid, p. 29)

⁴³ No original: “[...] could be the source of his joy, the refuge of his life. And can only pass on.” (Ibid, p. 23)

⁴⁴ No original: “[...] feeling rigidly circumscribed by my inescapable femininity.” (Ibid, p. 77)

⁴⁵ No original: “[...] masculinity (...) creates the ideal medium for me to exist in.” (Ibid, p. 14)

pode me culpar por eu ser eu. Assim, não precisarei assumir a responsabilidade pelo desenvolvimento do meu caráter e de minha filosofia”⁴⁶ (Ibid, p. 60), sinalizando uma hesitação e até uma culpa associada à afirmação de um eu feminino. Plath vive um relacionamento discordante com sua própria subjetividade indicando como ela oscilava entre sentimentos com regularidade.

A autora tem um desejo em se sobressair e exceder na vida por si mesma e também de experimentar outras expectativas associadas ao sexo oposto, tanto mentais quanto físicas. Os diários de Plath também incluem muitas lamentações sobre sua incapacidade de encontrar um parceiro com inteligência e magnetismo físico iguais aos seus. A poeta escreve aos dezoito anos, “se eu posso oferecer tal combinação [inteligência e beleza], por que não esperá-la num homem?”⁴⁷ (Ibid, p. 34) indicando não apenas sua confiança em possuir tais traços desejáveis, mas também em seu valor relativo entre seu próprio sexo por causa deles.

No entanto, parece que Plath não pode passar um tempo logo em anotações em seu diário sem sucumbir a um medo da “decisão gigantesca, enorme”⁴⁸ (Ibid, p. 194) que ela deve tomar em relação à escolha de um companheiro. Sua relativa avidez acerca de sua união esperada com um homem talvez tenha se tornado ainda mais importante porque ela viu em um companheiro a chance de “libertação da mente” pois, para ela, liberar-se “passa por isso [união com um parceiro], inclusive”⁴⁹ (Ibid, 194). Portanto, pode-se argumentar que, embora Plath sentisse uma ausência de sua personalidade sem o envolvimento de uma figura masculina, ela esperava que a união prevista não capitulasse sua própria individualidade, mas paradoxalmente a desse à luz.

Beauvoir aponta essa espera pelo “Homem” na sua obra. A filósofa observa que o casamento é o destino tradicionalmente oferecido às mulheres pela sociedade. A palavra-chave de fato aqui é destino, pois no cerne da crítica de Beauvoir ao casamento está o fato de que, para a maioria das mulheres, o casamento não é uma escolha, mas um destino. Além disso, por ser o destino de uma mulher, mas não de um homem, o casamento, enquadrado como uma relação contratual, não é um contrato entre iguais e não, portanto, uma relação recíproca. Beauvoir aponta que é pelo casamento que a existência social da mulher se justificava, pois, casada, era o marido “quem encarna a transcendência. A mulher está votada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência” (BEAUVOIR, 2009, p.169).

⁴⁶ No original: “Perhaps that’s why I want to be everyone – so no one can blame me for being I. So I won’t have to take the responsibility for my own character development and philosophy.” (Ibid, p.)

⁴⁷ No original: “(...) If I can offer that combination, why shouldn’t I expect it in a man?” (PLATH, 2000, p. 21)

⁴⁸ No original: “(...) great huge enormous decision [...]” (Ibid, p. 164)

⁴⁹ No original: “(...) the freeing of the self part of this, too.” (Ibid, p. 164)

O ideal de perfeição que Sylvia Plath, e suas contemporâneas, acalentava para seu eu essencial incluía o ideal feminino defendido por sua mãe Aurelia e também pela Sociedade Americana dos anos cinquenta. Casamento e filhos faziam parte desse ideal. O mesmo acontecia com o status subordinado da mulher dentro da estrutura familiar. A ambição de Plath era tornar-se uma fusão perfeita do ser intelectualmente independente com a mulher socialmente respeitada. A poeta queria alcançar esse status. Desejava que ambos existissem juntos em sua pessoa, um complementando o outro.

Como mostra a história acadêmica de Plath, Plath investiu intelectualmente em expandir sua compreensão das motivações ideológicas por trás de seu próprio desejo de se tornar uma “virgem americana, vestida para seduzir”⁵⁰ (Ibid, p. 26), mas não inclui nenhuma menção ou exemplo de como essa aspiração está em desacordo com sua própria pessoa (na medida em que a idealização procurada é uma virgem sexualmente ativa), ou com sua esperança simultânea de que a aquisição de “alguém que sirva de referência” (Ibid, p. 205) de fato levaria ao "afastamento" dela mesma. É aqui, portanto, dentro desse projeto paradoxal que Plath cria por si própria as condições necessárias para sua própria existência, dentro de uma estrutura que exige a aquiescência dela mesma a um outro ser predeterminado, o desejo de viver no outro sem deixar de ser ela mesma, em uma tentativa de, na verdade, entender a si mesma.

De fato, esses dois desejos conflitantes são críticos para uma investigação sobre sua noção de subjetividade feminina e podem ser vistos na citação da poeta, na qual menciona,

“Sinto-me atraída para ele por desejar alguém que sirva de referência para eu me orientar, ou por ele ser exatamente o tipo de pessoa que eu quero que sirva de referência?”⁵¹ (PLATH, 2017, p. 205)

Aqui, encontra-se indícios de uma resistência à ideia de um forte apego a um parceiro. Plath afirma em vários trechos que procurava um igual para acompanhá-la em todos os aspectos de uma vida multifacetada. Para ela, a devoção completa não era uma traição de si mesma como mulher, mas a faria inteira como pessoa. Dar-lhe-ia referência, um eixo. A única providência necessária era que esse parceiro em potencial seria aquele que não a ligaria a uma mulher que ela não queria ser: ela seria uma esposa e também escreveria.

⁵⁰ No original: “(...) american virgin, dressed to seduce [...]” (Ibid, p. 29)

⁵¹ No original: “Is it because I want somebody to orient myself about that I’m drawn to, or am I drawn to him because he is exactly the sort of person I want to orient myself about?” (PLATH, 2000, p. 174)

A união com um igual seria, também, a possibilidade de sanar seus desejos sexuais, como afirmado por Plath:

Preciso ter um relacionamento físico passionnal com alguém (...) Admito também que tenho obrigações para com minha família e para com a sociedade, até certo ponto (a sociedade que se dane, por outro lado) devo aceitar certos costumes absurdos e tradicionais – para minha própria segurança, dizem. Devo, portanto, restringir a maior parte de minha vida a um ser humano do sexo oposto (...) Não posso me satisfazer promiscuamente e obter o respeito e o apoio da sociedade (que é meu demônio favorito) – e porque sou mulher: logo: uma base para inveja da liberdade masculina (PLATH, 2017, p. 121).

Cabe aqui a fala de Beauvoir:

Ligação ou casamento conciliam-se muito menos facilmente para ela [a mulher] do que para o homem com uma carreira. Acontece que o amante ou o marido lhe peça que renuncie: ela hesita, como a *Vagabonde* de Colette, que deseja ardentemente um calor viril a seu lado, mas teme os entraves conjugais; se cede, ei-la novamente vassala; se recusa, ei-la condenada a uma solidão esterilizante (BEAUVOIR, 2009, p. 463).

Enquanto o homem é educado para a ação, a mulher é criada para a passividade física e intelectual, sentindo-se, portanto, restringida e delimitada em sua natureza individual. O homem, em sua possibilidade de transcender, é apresentado à mulher como a figura divina, heroica e protetora, que lhe dará segurança e prosperidade, para que ela se entregue a ele sendo passiva, tornando-se, nas palavras de Beauvoir, sua “vassala” (BEAUVOIR, 2009, p. 67).

Na citação prévia de *Unabridged Journals*, Plath baseia-se em duas distinções importantes que ajudam a orientar uma investigação sobre sua visão. A primeira é a aflição entre a decisão de aceitar qualquer pretendente para servir como orientação pessoal por causa de uma pressão internalizada para se alinhar com um homem, e o desejo de escolher um parceiro importante que esteja alinhado com suas preferências pessoais. O fato de ela não conseguir distinguir entre sua motivação doutrinada de querer alguém e seu gosto individual quando se trata de escolher homens é uma evidência não apenas de uma adolescente confusa, mas de uma jovem entrando na vida adulta desesperada por uma orientação sobre si mesma.

Embora seja uma garota de dezoito anos atraente e disponível (a julgar pelo grande número de datas registradas em seus diários), as lamentações de Plath transcendem a mera energia sexual adolescente e podem ser compreendidas como uma tentativa de racionalizar uma existência com base na precedência do patriarcado em que está inserida. É claro, pelo menos, que ela está ciente da sociedade na qual, além de cercá-la, ela se insere, quando adapta seus padrões de fala e discurso para “algo que o “homem inteligente atraente” gostará de ouvir”⁵² (PLATH, 2017, p. 71). Isso é ainda mais evidenciado pelo reconhecimento de que,

⁵² No original: “(...) something the ‘attractive intelligent man’ will want to listen to.” (Ibid, p. 53)

na busca de parceiros masculinos, ela os transmuta em sua mente em um homem forte e brilhante que deseja ela mental e fisicamente (Ibid, p. 162) mesmo que a natureza do relacionamento parece não justificar tal "obsessão" (Ibid, p. 32).

Além disso, isso significa que, para Plath e outras mulheres em seu período, a recompensa por 'aderir' à cultura vigente seria ocupar uma posição repleta de justaposição. Ser a musa de alguém significa satisfazer um desejo de se entregar aos outros, quando ela diz sobre o marido, Ted Hughes, “ele me usa – ele me usa inteira, de modo que estou iluminada e ardo de amor como fogueira, e isso é tudo que eu sempre procurei a vida toda – ser capaz de dar meu amor, minha alegria espontânea, sem reservas (...)”⁵³ (PLATH, 2017, p. 417). No entanto, esses momentos idealizados de feminilidade não acontecem sem seus contrapesos mais sinistros, como quando ela escreve em seu diário apenas alguns dias depois de escrever a citação acima:

“Quase onze horas, sou uma Cinderela sem a mágica, sozinha em casa depois de fazer a faxina, esperando Ted voltar.”⁵⁴ (PLATH, 2017, p. 437)

Mesmo antes de seu casamento, Plath lamenta essas expectativas falsas de contos de fadas que ela admite que as mulheres foram habituadas a esperar. Nos seus vinte e poucos anos, ela escreve:

Sem querer ser sentimental, como pareço, mas por que diabos fomos condicionados ao morango-com-chantilly do mundo-da-Mamãe-Gansa, à fábula de Alice-no-País-das-Maravilhas, para sofrer o trauma na carne ao crescermos, tomando consciência de nós como indivíduos cheios de responsabilidades maçantes na vida?⁵⁵ (PLATH, 2017, p. 35)

Plath deixa claro que, muito pior do que as consequências materiais de seu sucesso na conquista em ser uma esposa, a distinção duvidosa de ser induzida a cobiçar essa posição de monarca feminina da é “(...) como ser crucificada para abrir mão dos lares e penates mais queridos, meus “deuses domésticos””⁵⁶ (PLATH, 2017, p. 254) em troca de alguém/marido orientador, que se tornará, Plath espera, “meu muso, a estrela-guia que me mantém centrada & no rumo certo”⁵⁷ (PLATH, 2017, p. 422).

⁵³ No original: “(...) he uses me – uses all of me so I am lit and glowing with love like a fire, my spontaneous joy, unreservedly, with no holding back [...] (Ibid, p. 365)

⁵⁴ No original: “I am untransformed Cinderella home alone after scrub-jobs waiting for Ted”. (PLATH, 2000, p. 377)

⁵⁵ No original: “Not to be sentimental, as I sound, but why the hell are we conditioned into the smooth strawberry-and-cream Mother-Goose-world, Alice-in-Wonderland fable, only to be broken on the wheel as we grow older and become aware of ourselves as individuals with a dull responsibility in life?” (Ibid, p. 35)

⁵⁶ No original: “Being a woman it is like being crucified to give up my dearest lares and penates, my "household gods"” (Ibid, p. 218)

⁵⁷ No original: “(...) my male muse, my pole-star centering me steady & right.” (Ibid, p. 365)

Em parte, à Plath pode ser atribuída à sua relutância em abandonar uma autoimagem livre de encarnações abstratas de deusas femininas, mesmo diante das limitações materiais e desigualdades que seus relacionamentos com os homens produziam, como ocupar o desconfortável status duplo de secretária e musa para seu próprio marido-poeta (Ibid, p. 376). A extensão em que Plath estava ciente da ingenuidade de sua tentativa de autofirmar-se através dos seus relacionamentos com o sexo masculino é uma pergunta tentadora, em grande parte porque a resposta parece ser inatingível. Passagens em seu diário como “desagrada-me ser mulher, pois como tal devo aceitar que não posso ser homem. Em outras palavras, devo concentrar minhas energias e direção e na força de meu homem. Meu único ato de liberdade é aceitar ou recusar determinado homem”⁵⁸ (PLATH, 2017, p. 71) parece manter um otimismo cauteloso, pois ela mede meticulosamente os objetivos e obstáculos em seu grande plano de casar-se. Outras passagens, as vezes imediatas a anterior, exalam uma melancolia que sugere uma consciência da sua autodestruição ao aceitar essa norma imposta a ela, como quando assegura, “contudo, é como eu temia: Estou começando a me acostumar e a aceitar essa ideia”⁵⁹ (PLATH, 2017, p. 71).

Talvez a passagem mais relevante em seus diários para essa pergunta fale tanto do ponto crucial de seus objetivos discrepantes quanto do desânimo que ela sente na esperança de alcançá-los: “desejo coisas que me destruirão no final... imagino se a arte divorciada da vida normal e convencional é tão vital quanto a arte combinada com a vida: em resumo, o casamento poderia minar minha energia criativa e aniquilar meu desejo de expressão escrita e pictórica que aumenta com a profundidade dessa emoção insatisfeita... ou conquistaria a plena expressão na arte, bem como na criação dos filhos?”⁶⁰ (PLATH, 2017, p. 73). Embora o trecho termine na pergunta que continuaria a assombrá-la, mesmo após sua separação com Ted Hughes, em 1962, demonstra-se que Plath antecipa sua pergunta com uma resposta negativa antes mesmo que ela possa ser escrita no papel. Embora não seja suficiente para resolver definitivamente o assunto, é difícil descrever a autora da citação acima como alguém que expressa um grande grau de esperança.

Os anos cinquenta foram os anos de formação de Plath, abrangendo a adolescência e a juventude. Certos eventos vitais importantes ocorreram como a conclusão do estudo acadêmico,

⁵⁸ No original: “I cannot be a man. In other words, I must pour my energies through the direction and force of my mate. My only free act is choosing or refusing that mate.” (Ibid, p. 54)

⁵⁹ No original: “And yet, it is as I feared: I am becoming adjusted and accustomed to that idea.” (PLATH, 2000, p. 54)

⁶⁰ No original: “I desire the things which will destroy me in the end... In a word: would marriage sap my creative energy and annihilate my desire for written and pictorial expressions which increases this depth of unsatisfied emotion... or would I achieve a fuller expression in art as well as in the creation of children.” (Ibid, p. 55-56)

carreira docente empreendida e, em seguida, a decisão de se tornar escritora e poeta em tempo integral. Plath se casou durante esses anos e deu à luz sua primeira filha, Frieda. O período também inclui o seu colapso bem divulgado e a tentativa de suicídio durante o início dos anos 50 e a rejeição raivosa de Plath da feminilidade como claustrofóbica e banalizante. Seus diários expressam desejo, não apenas pela masculinidade em si, mas também por suas liberdades e vantagens. No que é em parte bravata adolescente (mas estabelece, também, uma nota-chave para muitos de seus escritos posteriores), Plath ralha contra o duplo padrão sexual, experimentado de forma tão dolorosa e pessoal.

No entanto, no final da década, as entradas de Plath sugerem que ela parece ter aceito algumas das suposições dominantes da feminilidade. Há, no lugar da crise, um tom de calma e uma tentativa de assumir uma identidade aceitável feminina. Seus diários e poemas celebram o amor romântico e uma autoimagem como uma desejável 'princesa'. E ainda, no entanto, dúvidas subjacentes podem ser descobertas, uma ansiedade latente de que o relacionamento amoroso não autentica o eu, mas apenas o envolve em mais enganos.

No entanto, uma leitura mais atenta às passagens dos diários de Plath revela que o ressentimento original e a inquietação com a feminilidade permanecem, a poeta expressa insatisfação com as mundanidades da vida doméstica cotidiana. A escrita de Plath tenta conter os elementos contraditórios da ideologia feminina, mas não consegue: o conto de fadas, ou a concepção divulgada pelas revistas femininas da jovem garota saindo para dançar, a princesa prateada que

[...] sapatos de salto alto prateados são a próxima aquisição – para simbolizar minha emancipação do pisar sem salto no chão. Corpete debruado em prata tomara que caia a encimar a saia esvoaçante: inacreditável que tenha caído tão bem! (...) Quero estar linda de prata (...) (Ibid, p. 208)⁶¹

contrasta com a claustrofóbica encontrada em tantos trechos:

Desde o momento em que me conceberam fui condenada a desenvolver seios e ovários, em vez de pênis e escroto; a ter todo o meu circuito de atos, pensamentos e sentimentos rigidamente circunscritos pela minha inescapável feminilidade. (Ibid, p. 96-97)⁶²

⁶¹ No original: “(...) silver high heels are the next purchase - symbolizing my emancipation from walking flatfooted on the ground. silver-winged bodice of strapless floating-net gown: it is unbelievable that it could be so right! (...) I want to be silverly beautiful (...)” (PLATH, 2000, p. 177)

⁶² No original: “From the moment I was conceived I was doomed to sprout breasts and ovaries rather than penis and scrotum; to have my whole circle of action, thought and feeling rigidly circumscribed by my inescapable femininity.” (PLATH, 2000, p. 77)

Aurelia Plath escreve em *Letters Home* sobre a 'osmose psíquica' (PLATH, 1975, p. 32) que ela sentia que compartilhava com sua filha. Plath escreve em seus diários sobre a pressão claustrofóbica de viver à imagem de sua mãe ou ser vista como "nada". Grande parte da rebelião de Plath contra um tipo específico de feminilidade era focada em sua mãe e em sua personalidade feminina "emocionante". O lado negativo dessa doçura demonstrava pela percepção de Plath que, ao usar de uma metáfora freudiana, descreve sua mãe como um "vampiro drenando o ego", sugando sua vida e bloqueando sua escrita:

Li "Luto e Melancolia" de Freud esta manhã, depois que Ted foi para a biblioteca. Uma descrição quase exata de meus sentimentos e motivos para o suicídio: um impulso assassino transferido de minha mãe para mim mesma: a metáfora do "vampiro" usada por Freud, "sugando o ego": é exatamente o que sinto que me bloqueia a escrita: o espectro da minha mãe. (Ibid, p. 518)⁶³

O espectro da mãe, da feminilidade, era o que sugava o Ego de Plath, era o que a impelia e incentivava a deixar de lado sua individualidade. Em uma sociedade que valorizava a passividade feminina, Plath mantinha uma dificuldade de lidar com os labirintos de si mesma: andando por caminhos uróboros, Plath rejeitava a feminilidade imposta ao mesmo tempo que a ambicionava: ao "aceitar" que era uma mulher, desejou experienciar tudo como mulher, da relação ambígua e simbiótica de mãe-filha, aos "deuses domésticos" do casamento até o parto e a maternidade. Conquistando a situação feminina, vampírica como a sentia, Plath finalmente transcenderia para ser além de mulher: transcenderia para ser escritora.

2.3 Ser mulher que escreve

Ao adentrar no mundo universitário, Plath sentiu uma necessidade crescente em preservar sua individualidade: apesar de academicamente estimulante, a *Smith College* dos anos 50 era reconhecida por seu valor conservador. Suas colegas de classe não demonstravam ambições tão grandes quanto à de Plath (as que tinham, Plath viam-nas como "rivais") e a jovem Sylvia, de natureza introspectiva, tinha dificuldade em socializar. Os anos universitários marcaram uma virada importante na vida da autora: até então, Plath tinha sido a mais inteligente, a que escrevia mais, a dicotomia homem-mulher nunca tinha sido tão contornada assim para ela, afinal, ela cresceu em um matriarcado. Esses dilemas viriam a perseguir durante os anos que frequentou a Smith, Plath começou a sentir que deveria cortar suas pontas quadradas

⁶³ No original: "Read Freud's "Mourning and Melancholia" this morning after Ted left for the library. An almost exact description of my feelings and reasons for suicide: a transferred murderous impulse from my mother onto myself: the "vampire" metaphor Freud uses, "draining the ego": that is exactly the feeling I have getting in the way of my writing: mother's clutch." (PLATH, 2000, p. 447)

para caber em locais redondos. Em Smith, nunca ficara tão claro para Plath que ela era uma mulher e que a ambição da escrita que ardia dentro dela era uma parte sua transgressora.

Os diários de Plath são bastante inequívocos no início dos anos 1950 – assim que entrara no ambiente universitário. Consciente de que os mundos masculino e feminino são separados, ela deixa claro o que prefere ser:

Ter nascido mulher é minha tragédia horrorosa. (...) Sim, meu desejo ardente de me misturar a turmas de operários, marinheiros e soldados, a frequentadores de bares – fazer parte de uma cena, anônima, ouvindo e registrando – tudo isso é prejudicado pelo fato de eu ser uma moça, uma fêmea que corre sempre o risco de ser atacada e maltratado. Meu interesse intenso pelos homens e suas vidas é frequentemente confundido como desejo de seduzi-los, ou como um convite à intimidade. Mas, meu Deus, quero conversar com todo mundo, o mais profundamente que puder. Quero poder dormir em campo aberto, viajar para o oeste, andar livremente pela noite... (PLATH, 2017, p. 96-97)⁶⁴

É interessante que, mesmo nas passagens diarísticas de quando tinha acabado de sair da adolescência, Plath retrata o feminino como uma espécie de ausência ou vácuo, tornado real, bom ou inteiro apenas através do indescritível olhar masculino. O oposto pode acontecer: a fêmea é obliterada pela desatenção ou hostilidade masculina. É como se não pudesse haver uma autoimagem feminina forte ou atraente o suficiente sem essa intervenção masculina. Os diários de Plath, assim como seus outros escritos, compara a feminilidade desfavoravelmente com a "norma", a masculinidade. Embora tentando escrever sobre uma jovem mulher, ela mesma, Plath "descentraliza" esse eu, fragmentando-o, marginalizando-o – impossível não o fazer quando se enfatiza a força criativa como um gênero masculino: o homem pode ser escritor, pai, marido, para ela parecia mais distante.

O olhar criativo então se torna quase masculino; em seus diários ela anota suas preocupações com seus traços "masculinos" anormais:

Sou em parte homem, noto os seios e as coxas das mulheres com o olhar calculista do sujeito que escolhe uma amante... mas isso é coisa de artista e da atitude analítica em relação ao corpo feminino... pois sou mais mulher; mesmo quando desejo seios grandes e um corpo maravilhoso, abomino a sensualidade que contêm. (Ibid, p. 73)⁶⁵

⁶⁴ No original: "Being born a woman is my awful tragedy. From the moment I was conceived I was doomed to sprout breasts and ovaries rather than penis and scrotum; to have my whole circle of action, thought and feeling rigidly circumscribed by my inescapable feminity. Yes, my consuming desire to mingle with road crews, sailors and soldiers, bar room regulars--to be a part of a scene, anonymous, listening, recording--all is spoiled by the fact that I am a girl, a female always in danger of assault and battery. My consuming interest in men and their lives is often misconstrued as a desire to seduce them, or as an invitation to intimacy. Yet, God, I want to talk to everybody I can as deeply as I can. I want to be able to sleep in an open field, to travel west, to walk freely at night..."

⁶⁵ I am part man, and I notice women's breasts and thighs with the calculation of a man choosing a mistress... but that is the artist and the analytical attitude toward the female body... for I am more a woman; even as I long for full breasts and a beautiful body, so do I abhor the sensuousness which they bring. (PLATH, 2000, p. 77)

Três tendências conflitantes de pensamento são evidentes aqui. A primeira é que o olhar é masculino, e que esse ver é a raiz do processo criativo: olhar é ter, controlar. A segunda é que Plath "anseia" pelo corpo feminino convencional, o objeto do olhar. A terceira é que essa "sensualidade" desejada a atrai e a repele, a enoja, pois em um salto reflexivo parece que Plath deseja o poder do olhar, mesmo quando ela sente (e deseja) ser seu objeto. Emerge, também, ressentimento e ansiedade sobre assumir a esperada 'normalidade' do comportamento feminino, "se vou ser mulher, tudo bem. Mas quero experimentar minha feminilidade até o limite"⁶⁶ (Ibid, p. 184-185), ela escreve em seu diário, quase como se esta fosse a única opção e ela teria que se conformar.

Plath tinha visões abrangentes envolvendo aspectos sexuais, bem como literários e profissionais. Por exemplo, tornar-se uma acadêmica e professora profissional poderia significar tornar-se como Mary Ellen Chase⁶⁷ e outras acadêmicas, mulheres essas que eram "livres" para dedicar-se ao ofício da escrita de poesia e contos, enquanto sua única opção, casar-se com um homem, um poeta, envolveria abraçar uma vida de crianças e domesticidade. E desde o início fica claro que Plath decidiu explorar sua sexualidade em relação aos homens. No entanto, há evidências de que Plath pode ter tido um pouco de inveja da "outra vida" que ela não tinha. Uma entrada de diário de 7 de novembro de 1959, a poeta descreve sua sensação de desespero:

É perigoso estar tão perto de Ted, dia após dia. Não tenho vida distinta da dele, corro o risco de me tornar um mero acessório. Importante ter aulas de alemão, sair sozinha, trabalhar por minha conta. Levar uma vida própria. Preciso de uma vida que me dê apoio interno. Esse lugar é uma espécie de claustro terrível, para mim. ⁶⁸ (Ibid, p. 604-605)

O final desta entrada reflete sobre a vida da poeta lésbica May Swenson enquanto ambas estavam morando sob o mesmo teto em Yaddo:

Independente, autônoma M.S.Perene. Observar pássaros antes do café da manhã. O que ela faz por si? Joga xadrez. Minha antiga admiração pelas mulheres fortes,

⁶⁶ No original: "If I am going to be a woman, fine. But I want to experience my feminity to the utmost." (PLATH, 2000, p. 155)

⁶⁷ Professora de Plath.

⁶⁸ No original: "Dangerous to be so close to Ted day in day out. I have no life separate from his, am likely to become a mere accessory. Important to take German lessons, go out on my own, think, work on my own. Lead separate lives. I must have a life that supports me inside. This place a kind of terrible nunnery for me." (PLATH, 2000, p. 524)

lésbicas. O alívio da limitação como preço para o equilíbrio e a segurança. (Ibid, p. 605)⁶⁹

Há uma inveja melancólica pela independência e segurança de Swenson e pelos bons efeitos sobre sua criatividade como poeta, enquanto Plath admite seu próprio bloqueio com afirmações como “meus poemas empalidecem” e “a vocação dele [Ted] para a escrita é muito mais forte do que a minha”. No entanto, Plath deve defender a si mesma e suas próprias escolhas com a condescendência do "normal".

Virginia Woolf diz em *Profissões para mulheres* que:

A consciência do que os homens diriam de uma mulher que falasse a verdade sobre suas paixões havia a despertado do estado de inconsciência da artista. Ela não podia mais escrever. O transe tinha acabado. Sua imaginação não podia mais funcionar. Eu acredito que isto seja uma experiência de fato comum com as mulheres escritoras – elas são impelidas pelo extremo convencionalismo do outro sexo (WOOLF, 1997, p.48).

Embora Plath pertencesse a um país diferente de Woolf, a uma época um pouco mais tarde, no qual as mulheres já haviam conquistado maior autonomia e lutavam cada vez mais pela igualdade, a crença de Woolf que a opressão sofrida pelas mulheres contaminava seus escritos continuava a ser relevante. O poder de influência que esse sistema opressor e machista ainda era capaz de exercer sobre a expressão literária da poetisa era pungente. Plath pertencia a uma cultura que achava mais simples reconhecer os eventos sexuais femininos do que os do intelecto. Apesar de sua formação intensamente acadêmica, a escrita de Plath se afasta dessas áreas, mostrando uma consciência particularmente aguda das implicações destrutivas da distinção entre "normas" femininas e o intelecto. Em maio de 1956, ela publicaria um artigo⁷⁰ na revista *Ísis* de Oxford sobre sexismo em Cambridge:

A façanha mais difícil para um homem de Cambridge é aceitar uma mulher não apenas como sentimento, não apenas como pensamento, mas como administradora de um entrelaçamento complexo e vital de ambos. Os homens aqui tendem a tratar as mulheres de uma das duas maneiras: (1) como coisas bonitas e frívolas (ou boêmias devastadoras) dignas de bailes de maio e olhares sugestivos através de garrafas de Chablis à luz de velas ou, mais raramente, (2) como oponentes esotéricas em uma quadra de tênis intelectual onde o homem, por lei da espécie, sempre vence. Um afável homem do curso de Filosofia, Política e Economia da Oxford objetou, rindo incrédulo: “Mas, sério, converse sobre filosofia com uma mulher!” Um sujeito poético de Cambridge afirma categoricamente: “Assim que uma mulher começa a falar sobre coisas intelectuais, ela perde seu charme feminino para mim” (PLATH [1956], 2015, tradução nossa)⁷¹

⁶⁹ No original: “Independent, self-possessed M.S. Ageless. Birdwatching before breakfast. What does she find for herself? Chess games. My old admiration for the strong, if Lesbian, woman. The relief of limitation as a price for balance and surety.” (Ibid, p. 525)

⁷⁰ Artigo se encontra on-line na plataforma da revista *Isis*: <https://isismagazine.org.uk/2015/03/cambridge-letter/>

⁷¹ No original: “(...) the most difficult feat for a Cambridge male is to accept a woman not merely as feeling, not merely as thinking, but as managing a complex, vital interweaving of both. Men here are inclined to treat women

No entanto, uma mulher ser ambas as coisas em seus totais potenciais era algo que a própria Plath achava difícil de alcançar. As pressões para estar *pensando e sentindo* ao mesmo tempo eram difíceis de resolver: em contradição com o tom alegre e desafiador de Plath, há um fatalismo monótono detectável, uma sensação pessimista de que os termos masculino e feminino são imutáveis quando ela escreve que o homem, por lei da espécie, sempre vence. Esta é uma crença profunda à ideologia sexual da época.

Dada essa visão muito sombria das possibilidades das mulheres, não é surpreendente que os escritos diarísticos de Plath tendam a concordar com a ideologia dominante contemporânea de que a esposa e mãe verdadeiramente feminina era moralmente superior e "mais feliz" do que a solteirona pálida, pois, se não fosse lésbica, a solteira deveria ser celibatária (e o celibato para as mulheres era considerado um desperdício, quase um pecado). Afinal, a promessa e o fascínio de imagens tão fortemente apresentadas ofereciam a melhor esperança: melhor se tornar a Vênus, a mulher desejável, do que o fracasso implícito da solteirona. É como se Plath tivesse se auto persuadido a aceitar o estereótipo de Vênus, mesmo que seja o menor dos dois males.

O fatalismo de Plath pode ter se originado em grande parte do senso contemporâneo de que os problemas de identidade e gênero estavam, em última instância, enraizados no pessoal e no individual, resultado de circunstâncias e deficiências privadas, e não de pressões sociais. Suas percepções sobre as relações de gênero eram constantemente contidas por sua concentração em si mesma como causa de dificuldades e tensões não resolvidas.

Esta luta e conflito doloroso centrado em sua construção de identidade sexual (e, portanto, social), levou Plath a procurar uma feminilidade alternativa - uma saída da armadilha Vênus/solteirona aparentemente opressiva. A fuga de Plath desse dilema concentrou-se em um retrabalho dessa imagética: ela agora se tornou uma musa, uma "mãe terrestre" ou deusa boêmia, rejeitando o intelectual pelo intuitivo e o instintivo, pela sabedoria do oculto e do tarô - embora de alguma forma ainda ligado ao poder criativo. Embora não convencional como uma autoimagem, isso não era oposição, mas reforçava muitos dos elementos ideológicos dominantes da feminilidade.

in one of two ways: either (1) as pretty beagling frivolous things (or devastating bohemian things) worthy of May balls and suggestive looks over bottles of Chablis by candlelight, or, more rarely, (2) as esoteric opponents on an intellectual tennis court where the man, by law of kind, always wins.... A debonair Oxford P.P.E. man demurred, laughing incredulously: "But really, talk about philosophy with a woman!" A poetic Cambridge chap maintains categorically: "As soon as a woman starts talking about intellectual things, she loses her feminine charm for me." (PLATH [1956], 2015)

A escrita de Plath negociou e se submeteu à ideologia dominante; mas permaneceu inquieta com a questão do gênero, concentrando-se neste ponto sensível para produzir um elemento interrogativo contínuo. A subjetividade de Plath está em constante desenvolvimento, tendo que se redefinir, se refazer, se adaptar à experiência contraditória e mutante, enquanto o masculino, como ideal, permanece forte, "inteiro", monolítico - qualidades validadas por Plath acima das dela.

As entradas diarísticas de Plath mostram um desejo de possuir e desfrutar de liberdades – particularmente, a autonomia criativa – denominadas masculinas tanto por ela mesma quanto pela sociedade. Durante os anos iniciais da década de 50, os diários da poeta fornecem suas visões agudas sobre os padrões duplos sexuais sobre os quais a masculinidade e a feminilidade foram previstas. Plath se encontra dividida entre sujeitar-se às divisões rígidas próprias de cada gênero, enfatizando sua exclusividade, e o desejo subversivo de assumir os elementos positivos de ambos. É um desejo continuamente frustrado:

“Frustrada? Sim. Por quê? Porque me é impossível ser Deus – ou a mulher-e-homem universal (...)”⁷² (2017, p. 62)

Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu*, acredita que para a mulher poder escrever, ela tem que ter um teto. Apesar da escritora inglesa estar falando sobre um teto literal, uma casa, um espaço para que a escritora possa ter liberdade e paz para se dedicar ao ofício da escrita, ela também fala de um teto que vai além do literal; Woolf fala de um teto que é o auto sustento, a capacidade de manter-se para que o espaço da escrita seja possível de abrir-se. Sylvia Plath tinha o seu teto: apesar de jovem, Plath convivia no meio acadêmico desde a infância e morava em um dormitório universitário. Ela tinha espaço e estudava graças a uma bolsa estudantil. Sua família, em especial sua mãe, acolhia e incentivava a filha a escrever. A única hospitalidade que Plath não tinha era a interna: lutando contra uma depressão, Plath cedia às pressões sociais e internalizadas sobre feminilidade e constantemente se indagava sobre esse teto e essa segurança que só poderia vir ao casar-se com um homem que seria seu igual. Só assim, ela teria um teto todo seu e se dedicaria ao ato da escrita com mais coragem.

Além disso, Plath estabelece uma oposição entre duas representações ideológicas extremas das escolhas de vida das mulheres na década de 1950: a solteirona acadêmica, intelectual, assexuada vs. a fecunda mulher, sexual, sensual, uma Vênus. Lendo os diários,

⁷² Frustrated? Yes. Why? Because it is impossible for me to be God - or the universal woman-and-man. (2000, p. 31)

pode-se ter um forte sentimento de uma tentativa autoconsciente de construir uma identidade, quase como um processo artificial. Essa tentativa pode ser descrita como sendo uma luta: Plath desiste de seu desejo pela masculinidade; ela desiste de tentar integrar o "masculino" em seu eu socialmente percebido ainda jovem. Finalmente, ela 'escolhe' entre o que parece ser deixado para ela - a persona solteirona ou a Vênus. A escolha feita é socialmente validada, mas há resquícios que Plath (em suas cartas, seus diários, seus poemas) permaneceu fascinada por aqueles "estranhos" à ideologia sexual dominante.

Durante o tempo de Plath em Cambridge, durante o período quando ela conheceu Hughes e consolidou suas ambições de escrita, Plath havia lido a literatura inglesa avidamente, especialmente D. H. Lawrence, mas também era fascinada por Virginia Woolf. É provavelmente justo dizer que Lawrence e Woolf eram os gigantes literários de Plath na época. Lê-los juntos produziu um conflito:

(...) ler Woolf, ler Lawrence – (esses dois, por quê? – sua visão, tão diferente, é muito similar à minha) (...) (PLATH, 2017, p. 390)⁷³

No entanto, ao mesmo tempo, a leitura de Plath mostra que ela foi atraída pelo andrógino em Woolf, especificamente em sua leitura muito atenta de Orlando cuja história aborda a fantasia de Woolf sobre a subjetividade criativa (Orlando se transforma em uma contraparte feminina igualmente atraente e inteligente no curso do romance). Entre 1956 e 1957, Plath notou em seu diário que ela havia lido todos os romances de Woolf. Woolf teve um efeito profundo em sua preocupação consigo mesma como mulher criativa. Idolatrando Woolf, Plath até relacionou suas tentativas de suicídio:

“Sinto minha vida ligada à dela, de certo modo. Eu a amo --- desde a leitura de Mrs. Dalloway para o sr. Crockett (...) Seu suicídio, senti que o reproduzi no negro verão de 1953. Só não consegui me afogar.” (311-312)⁷⁴

Apesar de ser uma grande fã de Virginia Woolf e a mencioná-la várias vezes em seus diários, Plath não menciona seus ensaios. Ela se restringe aos contos e novelas da escritora

⁷³ No original: “I read Woolf, read Lawrence - (these two, why? - their vision, so different, is so like mine).” (PLATH, 2000, p. 337)

⁷⁴ No original: “I feel my life linked to her, somehow. I love her - from reading Mrs. Dalloway for Mr. Crockett (...). But her suicide, I felt I was reduplicating in that black summer of 1953. Only I couldn't drown.” (PLATH, 2000, p. 269)

inglesa. Pode-se se assumir, que, Plath foi fortemente influenciada não só pela escrita de Virginia, mas, também, pela maneira de como Woolf lidou com seu gênio, “sua loucura”. Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf acredita que as mulheres que queriam escrever eram, na maioria dos casos, torturadas pelo dom reprimido e pela impossibilidade de ter “um teto só seu” e realizar seus desejos:

Qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental (WOOLF, 1990, p.62).

A autoidentificação de Plath assumiu a forma de uma aceitação da visão de que mulheres excepcionais e criativas estão de alguma forma condenadas à loucura e à autodestruição final como o selo de seu gênio; na verdade, parte de seu fascínio reside nessa qualidade especificamente carregada de desgraça.

Eis aí a falácia da existência: a ideia de que alguém possa ser feliz para o todo o sempre numa dada situação, tendo conseguido se realizar em uma série de aspectos. Por que Virginia Woolf cometeu suicídio? Ou Sara Teasdale – ou outras mulheres brilhantes – neuróticas? Escrever era para elas uma sublimação (ah que palavra horrível) de desejos profundos, básicos? Se eu soubesse. Se eu soubesse em que nível posso colocar minhas metas, minhas exigências para a vida! Estou na situação de uma moça cega jogando com uma régua de cálculo de valores. Estou agora no ponto mais baixo de minha capacidade de calcular. (PLATH, 2017, p. 179)⁷⁵

Naquela época, a própria Plath lutava para escrever um romance e a capacidade de “fazer do momento algo permanente” de Woolf tornou-se quase um encantamento. Curiosamente, ela evidencia um forte senso de competitividade com Woolf que não é visível, pelo menos em seus diários, em sua relação com o escritor Lawrence.

Noite passada: acabei “As Ondas”, que perturbou, quase deu raiva por causa do interminável sol, ondas, pássaros e a estranha falta de uniformidade da descrição (...) Depois, porém, a beleza de arrepiar das 50 páginas finais (...) Aquele momento de iluminação, fusão, criação [...] Esta é a tarefa da vida. Sublinhei & sublinhei: releia isso. Eu me sairei melhor que ela. Nada de filhos até que eu consiga isso. (2017, p. 330, grifo da autora)⁷⁶

⁷⁵ No original: “And there is the fallacy of existence: the idea that one would be happy forever and aye with a given situation or series of accomplishments. Why did Virginia Woolf commit suicide? Or Sara Teasdale - or the other brilliant women - neurotic? Was their writing sublimation (oh horrible word) of deep, basic desires? If only I knew. If only I knew how high I could set my goals, my requirements for my life! I am in the position of a blind girl playing with a slide-ruler of values. I am now at the nadir of my calculating powers.” (PLATH, 2000, p. 151)

⁷⁶ No original: “Last night: finished “The Waves”, which disturbed, almost angered by the endless sun, waves, birds, and the strange unevenness of description [...] But then the hair-raising fineness of the last 50 [...] That moment of illumination, fusion, creation [...] That is the life-work. I underlined & underlined: reread that. I shall go better than she [Woolf]. No children until I have done it.” (Ibid, p. 286)

Para Plath, Woolf representava a escritora ascética, comprometida e sem filhos. A associação então fora de moda de Woolf com feminismo, lesbianismo, política de esquerda e androginia estava em oposição direta aos fortes interesses de Lawrence na paixão heterossexual e ao conservadorismo subjacente de sua visão da diferença de gênero. Ao se identificar com Woolf, e ao mesmo tempo atraída pelas implicações de Lawrence, Plath estava bem ciente das contradições que eles impunham:

[...] como Woolf age? Como Lawrence age? No final das contas, aprendo com os dois: Lawrence, por causa da riqueza da paixão física – campos de força – e da presença real de folhas e terra e seios e climas, vigor extremo, e Woolf por causa da luminosidade quase desprovida de sexualidade, neurótica (...) (p. 396)⁷⁷

Deve ter sido uma combinação devastadora, a de Woolf e Lawrence; ambos focalizando e ajudando a moldar grandes fissuras na vida e identidade de Plath. Não é à toa que Plath lutou por definições e certezas. De um lado, estava Lawrence, um escritor que identifica a criatividade literária com a masculinidade e a sexualidade masculina; e de outro, Woolf, uma escritora cujos processos tornaram o sensual incorpóreo e que questionou as divisões de gênero e a própria heterossexualidade. Se foram os poderes intelectuais e espirituais de Woolf que lhe valeram o rótulo de "neurótica", então a rejeição de Plath, não apenas desses, mas, também, de sua orientação política é compreensível, dado o espírito da época e as pressões para se conformar, com o qual Plath parecia particularmente suscetível a fazer. A falta de interesse de Plath pela não-ficção de Woolf pode implicar uma rejeição das crenças feministas e sexuais de Woolf.

No entanto, contraditoriamente, os diários de Plath mostram que ela se identificava com Woolf em termos de seus problemas psicológicos. Tendo experimentado colapsos, tentativas de suicídio e medo da loucura, tudo parece ter ajudado a definir Plath para si mesma como um indivíduo especial ou pelo menos distinto. Curiosamente, essas autodefinições parecem fornecer a Plath uma força e independência que a imagem de "serva", de "submissa" não pode fornecer, um desafio que enfatiza a própria criatividade do eu (mesmo que seja destrutiva: exemplificados nos termos auto endereçados, como "anjo da morte" e "carta a um demônio").

A linguagem desempenhou um papel importante no desenvolvimento de Plath. Em suas discussões familiares, a mãe de Plath enfatizou que eram críticos da expressão verbal e escrita.

⁷⁷ No original: "(...) how does Woolf do it? How does Lawrence do it? I come down to learn of those two: Lawrence, because of the rich physical passion – fields of force - and the real presence of leaves and earth and beasts and weathers, sap-rich, and Woolf because of that almost sexless, neurotic luminousness (...)" (Ibid, p. 342)

Seria vital fazer-se compreender, não ser apontado como o imigrante de língua alemã? A língua era uma fonte de divisão, o alemão fluente de Aurelia e o inglês imperfeito contrasta com o uso talentoso do inglês por Sylvia e a incapacidade de aprender a língua nativa de seus pais.

Éramos críticos de nossa expressão verbal e escrita, pois compartilhamos o amor pelas palavras e as considerávamos uma ferramenta usada para alcançar uma expressão precisa, uma necessidade de precisão na descrição de nossas emoções, bem como para o entendimento mútuo.⁷⁸ (PLATH, 1975, p. 82, tradução nossa)

O uso da linguagem por Plath em sua escrita pode ser visto como uma tentativa de expressar e, portanto, "alcançar" e impressionar sua mãe (com sucesso público) e também de articular elementos à margem da inconsciência que nunca podem ser totalmente expressos. Seu uso de material onírico e fantasia surreal traça as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, em busca de um significado privado enraizado no cenário freudiano; tal significado que pode ter existido um dia se perdeu no abismo entre seu eu e a mãe. De maneiras cruciais, a mãe é parte de si mesma; ela também é estranha e rejeitada.

Em “Profissões para mulheres”, Virginia Woolf afirma que:

Aparentemente, que obstáculos existem mais para uma mulher que para um homem? Mas visto por dentro, penso eu, o caso é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas com que lutar, muitos preconceitos para superar. Na verdade, creio que ainda passará um longo tempo antes que uma mulher possa sentar para escrever um livro sem encontrar um fantasma para ser assassinado, uma rocha para ser golpeada (WOOLF, 1997, p.48).

Uma das causas da hostilidade está na feminilidade da mãe, percebida por Plath (em diários, cartas, poemas, histórias) como doentia, hipócrita e restritiva. No entanto, o impacto ideológico dessa "mística feminina" é tal que, para Plath, a rejeição da feminilidade, e sua perda, acarreta uma subsequente exclusão do significado. Se não for feminino, o que pode ser o eu? No entanto, para Plath, como para muitos outros, a feminilidade não possuía nenhum significado intrínseco em si mesma; e viver de acordo com seus preceitos parecia suspeito e desonesto.

Plath estava ciente das difíceis contradições inerentes ao relacionamento com a mãe:

Uma razão para manter um relacionamento por carta tão satisfatório com ela enquanto eu estava na Inglaterra era que nós duas podíamos verbalizar a imagem idealizada de nós mesmas em relação à outra: interesse e amor sincero, sem nunca sentir as correntes emocionais em conflito com os sentimentos verbalmente revelados. Sentia sua desaprovação. Mas sentia também que ela estava em outro continente. Quando morrer, o que sentirei? Desejo sua morte para que eu possa ter certeza de quem sou: assim poderei saber que sentimentos abrigo, mesmo que alguns sejam parecidos com os dela,

⁷⁸ No original: “We were critical of our verbal and written expression, for we shared a love of words and considered them as a tool used to achieve precise expression, a necessity for accuracy in describing our emotions, as well as for mutual understanding.” (PLATH, 1975, p. 82)

serão realmente meus. Agora encontro dificuldade para distinguir entre aparência e realidade.⁷⁹ (PLATH, 2017, p. 521)

O desejo de Plath de reinvenção era americano, mas sua transformação não poderia ocorrer nos Estados Unidos. No final de 1959, ela deixou a América e foi para a Inglaterra com Hughes, para nunca mais voltar. Plath foge da narrativa açucarada e americana, cria raízes na Inglaterra, pari uma família, mas mantém-se presa à feminilidade que não a escapa e a enclausura, numa redoma de vidro. Enfatiza-se novamente como são importantes para a construção de si por Plath as oposições às quais ela retorna continuamente – o eu e outro, a fuga e confinamento, poder e desamparo, aparência e loucura. É essa voz de desilusão e raiva que escutamos com mais clareza na escrita de si de Plath. Ela sente que falhou ao não encontrar respostas, fugas, espaço para si mesma como mulher, para mover e crescer. Sente que a mãe falhou com ela, pois sua mãe “(...) me passou apenas informações inúteis sobre a vida no mundo, e toda a sabedoria feminina precisei procurar em outros lugares” (PLATH, 2017, p. 521). Que o pai falhou com ela, ao morrer enquanto Sylvia era criança. O "reino" de Plath era, em última instância, seu próprio ser: sua escrita o trata ambigualmente numa eterna relação de amor-e-ódio e é, em última instância, autorreflexivo, introspectivo e eternamente frustrado, voltando ao que talvez possa ser controlado (si mesma), em um mundo onde tudo o mais parece fora de controle e incerto (e onde se sente impotente). Seu cerne também é construído como uma paisagem, um lugar da 'natureza' - um valioso espaço visual, mas necessariamente se tornando um lugar de exílio do mundo 'real' lá fora.

Não é apenas através de uma intercessão *com* homens, mas também através de uma intercessão aprendida *por* homens, que Plath e outras mulheres foram "interpeladas" a acreditar que essa era a única via disponível para que elas se tornassem sujeitos funcionais e justificassem ambos os seus seres e suas relações com os outros.

Em uma longa e importante entrada de setembro de 1951, Plath fala sobre o que ela chama de um demônio que a perseguiu ferozmente durante o colégio e a faculdade. Sylvia se pergunta: "Por que não posso experimentar vidas diferentes, como vestidos, para ver qual cai melhor e é mais confortável?"⁸⁰ (2017, p. 123). Esta é a mensagem de um livro infantil seu, *O*

⁷⁹ No original: “One reason I could keep up such a satisfactory letter-relationship with her while in England was we could both verbalize our desired image of ourselves in relation to each other: interest and sincere love, and never feel the emotional currents at war with these verbally expressed feelings. I feel her disapproval. But I feel it countries away too. When she dies, what will I feel? I wish her death so I could be sure of what I am: so I could know that what feelings I have, even though some resemble hers, are really my own. Now I find it hard to distinguish between the semblance and the reality.” (PLATH, 2000, p. 449)

⁸⁰ No original: “Why can't I try on different lives, like dresses, to see which fits best and is most becoming? (2000, p. 101)

terno tanto faz como tanto fez e de muitas das entradas diarísticas de Plath. Em *Unabridged Journals*, Plath se permite "experimentar vidas diferentes" e seus diários que compõe a obra, portanto, oferecem a possibilidade de uma inspeção revigorada e focada da subjetividade de Plath e tem a possibilidade de conduzir o público-leitor a uma maior compreensão da vida da poeta, bem como tornou-se uma fonte mais confiável para o contexto de suas obras. É como se sua vida pública recebesse uma espinha dorsal com a publicação de seus diários íntimos completos.

The Unabridged Journals documenta a extrema solidão de Plath e a dor de ser um estranho no ninho. Plath sente que não se encaixa nos moldes de uma típica graduada da Smith na década de 1950, o papel que todos esperam que ela desempenhe de forma brilhante. Como estudante de graduação, Plath se pergunta se deveria "lixar minhas arestas pontudas para entrar num buraco redondo⁸¹" e, ao mesmo tempo, desejava nunca ter que se "massacrar desse jeito" (2017, p. 124). Ao final de sua terapia com Ruth Beuscher em 1959, Plath percebe que deve ser fiel ao que chama de suas "estranhezas". Plath se rebela contra o papel da boa menina que sua mãe prescreve para ela e está determinada a ter tanta experiência quanto seus colegas homens. Ela rejeita a vida de uma típica mulher de carreira, como uma telefonista, que ela imagina ser "rasa" e "flácida como um pudim pálido" (p. 60). A jovem Plath quer viver a vida de escritoras que admira, as vidas de Willa Cather, Lillian Helman, Virginia Woolf, um mundo de palavras, de liberdade, um mundo de cores ao invés da sua vida acinzentada, "em vez de preto-e-branco" (p. 60).

Uma grande porção de estudos sobre os escritos de Sylvia Plath (sua poesia confessional, sua prosa) usam seus diários íntimos, de alguma forma, como fonte para contexto ou comparações. Em conjunto com suas cartas, esses documentos funcionam como um recurso autobiográfico. Plath era uma mestra em saber lidar com seu público-alvo: nas cartas aos seus amigos e família, ela apresenta com segurança a faceta de uma jovem mulher feliz e ambiciosa; nos diários é mais comum encontrar uma versão mais melancólica e realista, por vezes, pessimista. Às vezes, suas versões se casam como gêmeos idênticos. Na maioria das vezes, no entanto, eles não o fazem e isso é, em parte, o que torna uma leitura intertextual da escrita de Plath tão intrigante, a possibilidade de encontrar os links e as fragmentações.

⁸¹ No original: "(...) whittle my square edges to fit in a round hole." (Ibid, p. 102)

3. O EU NO FIO DA NAVALHA: os diários íntimos de Sylvia Plath

... diariamente tem que se conquistar o nome de
“escritor” continuamente, com muita luta.

—Sylvia Plath para Aurelia Plath, 2 de Outubro de 1956⁸²

Desde que aprendera a organizar sentenças e digitar em sua máquina de escrever, Sylvia Plath demonstrava uma força de vontade implacável para alcançar todos os seus objetivos. No documentário de 1988, *Sylvia Plath: voices & vision*⁸³, sua mãe Aurelia lembrara que, ainda na adolescência, Sylvia usava sua máquina de escrever como uma extensão do seu próprio corpo, treinando, como um músculo que precisa ganhar força, por mais de oito horas consecutivas no equipamento para obter maestria. Ela chegou a escrever mais de 80 palavras por minuto. A máquina de escrever se tornou uma das ferramentas mais usadas por Plath na tentativa de se tornar a maior poeta americana e, argumentaríamos, que uma ferramenta tão importante quanto foi a prática diarística que acompanhou e acalentou por anos.

A leitura de um diário pode se tornar desconfortável e tensa algumas vezes. O diarista pode ter concebido seu documento como privado, nunca pretendendo que seu conteúdo fosse usado para consumo público (como parece ser o caso de Sylvia Plath); alternativamente, poderia, também, ter imaginado suas anotações diárias como uma forma ou já ambicionando a escrita de uma autobiografia (como Simone de Beauvoir o fez). Pretensões de manter seu diário privado ou não, é incontestável que o escritor que recorre a prática diarística deseja documentar sua vida em seus próprios termos, em suas próprias palavras. É claro que a grande maioria das entradas escritas são revisadas e reinterpretadas pelos leitores de diários de maneiras que muitas vezes não foram antecipadas nem pretendidas pelos diaristas. Os diários são simultaneamente textos literários e históricos, bem como instrumentos terapêuticos, embora às vezes também sejam marcadores da distinção entre a vida privada e pública e podem fornecer *insights* sobre a relação entre a vida pessoal e política do escritor, bem como uma explicação de sua construção de individualidade e identidade – e isso é atraente. No entanto, adentrar em uma leitura de um diário com o propósito equivocado de desmembrar e reconstituir inteiramente uma narrativa sobre a vida de outra pessoa pode tornar sua leitura e interpretação um tanto carregados.

⁸² No original: “...everyday, one has to earn the name of “writer” over again, with much wrestling.” (PLATH, 2017, p. 1261)

⁸³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZPFQOtGSr4o>.

Como seres humanos sociáveis, diaristas muitas vezes incorporam uma voz social em seu eu. Nesse contexto, devemos reconhecer que o conceito humanista ocidental de um “eu” individual autônomo não é universal, nem é válido para todos os tempos e para todos os lugares. É um produto da história e da cultura. É insustentável sugerir que toda escrita do eu é definida (e também define) por um conceito de um eu autônomo, visto que, segundo a antropóloga Karin Barber, “uma pessoa é considerada múltipla, dispersa, ilimitada e dividida, porque ela é parte de outras pessoas, ou é composta por outras pessoas, ou é considerada equivalente e substituível por outras pessoas (...)”⁸⁴ (2008, p. 104, tradução nossa).

Por um lado, houvera maneiras diferentes de desconstruir a própria ideia de um eu unificado e autônomo, sugerindo que é, em muitos aspectos uma ilusão, uma construção da ideologia burguesa moderna. De diferentes pontos de vista, teóricos, ao passar do tempo, “convergiram na ideia de que a pessoa (na antropologia) ou o sujeito (na teoria crítica) é dividido, múltiplo e instável”⁸⁵ (BARBER, 2008, p. 104, tradução nossa). Como abordado por Barber, sociedades não-ocidentais têm antigas tradições literárias que atribuem às pessoas “um forte senso de identidade e agência, ao mesmo tempo que consideram a pessoa indissolúvelmente ligada a um mundo social e relacional”⁸⁶ (BARBER, 2008, p. 109, tradução nossa). Igualmente, como todos os seres humanos, os indivíduos nas sociedades ocidentais estão ligados a relações de reciprocidade e obrigação mútua. Sendo assim, argumenta-se que há uma relação próxima entre a identidade individual e a escrita do eu, mas enfatiza-se que mesmo um indivíduo autônomo e atomizado certamente precisa enquadrar sua vida em palavras com referência a amigos e família e, por sua vez, considerar como essas relações sociais formaram e moldaram seu senso de identidade.

Ao abordar a importância dos textos – todos eles – para a antropologia, Barber levanta um ponto interessante que complementa a conversa até aqui tecida:

Os textos não precisam ser (aparentemente) descritivos ou (aparentemente) confessionais para produzir percepções sobre a personalidade. Eles produzem essas percepções acima de tudo porque ajudam a *constituir* a personalidade e porque lançam luz sobre *como* ela é constituída por meio do uso da linguagem. Certamente não quero dizer com isso que posição, poder e relações sociais em geral existem apenas em textos

⁸⁴ No original: “a person is thought of as multiple, dispersed, unbounded and split, because he/she is part of other people, or is made up of other people, or is deemed equivalent to and substitutable for other people [...]” (BARBER, 2008, p. 104)

⁸⁵ No original: “Starting from widely different vantage points, modern humanities and social sciences disciplines have converged in the idea that the person (in anthropology) or the subject (in critical theory) is split, multiple, and unstable.” (Ibid)

⁸⁶ No original: “Non-western societies manage to value people’s unique and distinctive achievements and ascribe to persons a strong sense of self and agency, while also considering the person to be indissolubly meshed into a social, relational world.” (Ibid, p. 109)

ou são subprodutos das operações de textualidade. Mas, ao abordar as pessoas como ocupantes de certas posições de sujeito ou papéis sociais, os textos expandem, evocam, intensificam, consolidam e reconhecem o ser social. (BARBER, 2008, p. 107, tradução nossa)⁸⁷

Sylvia Plath foi uma mulher muito sociável. Apesar de deter de uma personalidade introvertida, insegura e, em suas próprias palavras, fragmentada (resquícios dessa personalidade estão espalhados em vários de seus trechos diarísticos e que trabalharemos neste capítulo), Plath adorava socializar com pessoas do seu meio acadêmico e, principalmente, do meio literário. Ao entrevistar vários amigos e conhecidos de Plath, a biógrafa Heather Clark notou que as primeiras impressões sobre Sylvia costumavam ser de uma mulher “feliz, calorosa e fácil... uma extrovertida” (CLARK, 2020. p. 409, tradução nossa) e comumente ela adotava sem muita resistência essa máscara, um dos estereótipos da mulher americana da época, da americana calorosa, agradável e feliz.

Tendo sido uma jovem mulher que brilhava diante dos elogios de outros, encorajada pela cultura norte-americana a buscar aprovação alheia e, por este olhar, condicionada a moldar toda a sua experiência como mulher e mulher-escritora de acordo com uma sociedade sexista e machista, é imprescindível que entendamos a narração de si de Plath como, também, a escrita de um eu fragmentado: um eu público e um eu privado. Em algumas entradas, veremos Sylvia Plath unir todos esses “eus” e, em muitas delas, desmembrar essa unificação também. Não nos interessa buscar qual desses “eus” se aproxima mais do eu real, visto que, provavelmente, essa procura seria infrutífera; todavia, é necessário que entendamos a textualidade do seu diário como intrinsecamente ligada à sociedade que Plath percebia ao seu redor, aos vestígios por ela deixados em sua identidade e ao papel que seu Diário teve na constituição da escritora que ela foi.

3.1 A auto-hospitalidade

Jacques Derrida, junto com Emmanuel Lévinas, é provavelmente o filósofo mais influente nas discussões sobre a hospitalidade. O trabalho de Derrida desconstruiu e conceituou

⁸⁷ No original: “Texts do not need to be (apparently) descriptive or (apparently) confessional to yield insights into personhood. They yield such insights above all because they help to *constitute* personhood, and because they shed light on *how* it is constituted through their use of language. I certainly don’t mean by this that position, power and social relationships in general exist only in texts or are by-products of the operations of textuality. But in addressing people as occupants of certain subject positions or social roles, texts expand, evoke, intensify, consolidate and recognize social being.” (BARBER, 2008, p. 107)

as tensões, paradoxos e contradições da hospitalidade. Baseando-se no trabalho de Lévinas, Derrida ofereceu uma filosofia abrangente de hospitalidade, claramente diferenciando entre a 'lei da hospitalidade' e 'leis da hospitalidade'.

Esses dois regimes de lei, *da lei* e *das leis*, são, portanto, ao mesmo tempo contraditórios, antinômicos e inseparáveis. Eles se implicam e se excluem simultaneamente um ao outro. Eles se incorporam no momento de se excluir, eles se dissociam no momento de se envolver um no outro, *no momento* (simultaneidade sem simultaneidade, instante de sincronia impossível, momento sem momento) em que, expondo-se um ao outro, eles se mostram ao mesmo tempo mais e menos hospitaleiros, hospitaleiros e inhospitais, hospitaleiros *enquanto* inhospitais (DERRIDA, 2003, p.71-73).

Derrida também fez uma distinção entre hospitalidade incondicional, que o filósofo considera impossível, e hospitalidade que, em sua opinião, sempre foi condicional. Derrida definiu a hospitalidade como um convite e boas-vindas ao "outro". Isso ocorre em diferentes níveis: o nível pessoal, onde o "outro" é bem-vindo em casa; e o nível de cada país, a nação recebendo o estrangeiro. O fenômeno da hospitalidade contém necessariamente o conceito de 'outro' ou 'estrangeiro' dentro dele, uma vez que a hospitalidade requer, a priori, um conceito de 'estranho' ou 'convidado'. Ao tentar imaginar os extremos de uma hospitalidade para a qual não há condições estabelecidas, há uma compreensão de que a hospitalidade incondicional nunca poderia ser alcançada. A hospitalidade incondicional seria, então, um ideal impossível. Derrida argumenta que a hospitalidade é condicional no sentido de que o forasteiro ou estrangeiro deve atender aos critérios do 'outro' *a priori*, o que implica que a hospitalidade não é dada a um hóspede que é absolutamente desconhecido ou anônimo porque o anfitrião não tem ideia de como eles vão responder:

(...) a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda Lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. A lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito. (DERRIDA, 2003, p. 23-25)

Hospitalidade absoluta implica que nada deva ser exigido do outro, ao recém-chegado, ao convidado para dar nada em troca, ou mesmo para se identificar. Mesmo que o outro prive-o de seu domínio ou de sua casa, há que ser aceito pois esses são os termos do absolutismo. Essa é a condição da hospitalidade incondicional: que você desista do domínio de seu espaço, de sua casa, de sua nação. Se, no entanto, houver hospitalidade pura, ela deve ser levada a esse extremo. Derrida, entretanto, não considera que o conceito dessa impossibilidade seja descartável. Paradoxalmente, no momento em que se fecha a abertura para a hospitalidade

incondicional, abre-se a possibilidade conceitual de que ela possa existir. Derrida argumenta que o absoluto alternativo da hospitalidade incondicional pode, portanto, ser vislumbrado, momentaneamente, pouco antes de ser sufocado pela hospitalidade condicional:

Tudo se passa como se a hospitalidade fosse o impossível: como se a lei da hospitalidade definisse essa própria impossibilidade, como se não se pudesse senão transgredi-la, como se a lei da hospitalidade absoluta, incondicional, hiperbólica, como se o imperativo categórico da hospitalidade exigisse transgredir todas as leis da hospitalidade, a saber, as condições, as normas, os direitos e os deveres que se impõem aos hospedeiros e hospedeiras, aos homens e às mulheres que oferecem e àqueles e àquelas que recebem a acolhida. Reciprocamente, tudo se passa como se as leis da hospitalidade constituíssem, marcando seus limites, poderes, direitos e deveres a desafiar e a transgredir a lei da hospitalidade, aquela que exigiria oferecer ao chegador uma acolhida sem condições. (DERRIDA, 2003, p. 67-69)

Para Derrida, a maneira como a impossibilidade é tratada oferece uma solução para o problema; impossibilidade é uma experiência ou um acontecimento. É um relacionamento que significa que as pessoas nunca poderiam ser identidades fechadas em si mesmas. A impossibilidade não é uma possibilidade que não pode acontecer; ao contrário, as pessoas são diferenciadas pela impossibilidade, e esta é uma das muitas maneiras pelas quais elas são um ser em relação com a "alteridade". Quando falhamos em sermos os melhores hospedeiros possíveis, deixamos traços dessa impossibilidade que existe, que nos é impossível, mas que habita e molda nosso ato de hospitalidade condicional. Quando, inevitavelmente, se falha nessa tentativa de oferecer uma hospitalidade absoluta, a impossibilidade que reside na tentativa fracassada situa o hospedeiro em um tipo diferente de relacionamento para com o outro em questão. A impossibilidade medeia e contribui para a complexidade da identidade, dos relacionamentos e da hospitalidade das pessoas. A transformação pela hospitalidade está ligada à negociação da impossibilidade. Como bem coloca Bernardo no artigo *A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II)*:

(...) para ter força de lei, A lei da hospitalidade precisa de se desviar da rectidão, que lhe é própria, inscrevendo-se nas leis condicionais e condicionantes da hospitalidade, assim se efectivando. Assim se efectivando, assim se concretizando, é certo, mas assim também se traindo, assim também se pervertendo, assim também se transmutando imediatamente em hostilidade. Não há, é impossível, hospitalidade pura - na sua incondicionalidade, ela só é possível (já) contaminada pela hostilidade. Só é possível como impossível. (BERNARDO, 2002, p. 443)

Enquanto refletia sobre as declarações do governo de que limites razoáveis e condições razoáveis devem ser estabelecidos para a imigração, Derrida estava interessado na interconexão entre a generosidade aberta e seu fracasso implícito, por exemplo,

“Não há hospitalidade, no sentido clássico, sem soberania de si para consigo, mas, como também não há hospitalidade sem finitude, a soberania só pode ser exercida filtrando-se, escolhendo-se, portanto excluindo e praticando-se violência” (DERRIDA, 2003, p. 49).

Para Derrida, a hospitalidade dada ao ‘outro’ é um marcador ético, tanto para um indivíduo como para um país. O envolvimento diário com o "outro" é repleto de dificuldades; às vezes, o "outro" é desvalorizado ou, em casos extremos, rejeitado. No caso da hospitalidade, o "outro" é frequentemente forçado a assumir as percepções do "anfitrião". Os 'convidados' não podem ser eles mesmos; eles devem transformar sua "alteridade". Para Derrida, ser aberto e aceitar o "outro" em seus termos abre o anfitrião para novas experiências - a possibilidade de cruzar os limiares. Mesmo quando têm a melhor das intenções, as pessoas falham em suas tentativas de se comportar de maneira hospitaleira e isso aumenta a complexidade da relação de hospitalidade. Pelos escritos de Derrida, parece que a verdadeira hospitalidade é um tanto enigmática. A hospitalidade existe na experiência vivida; é um presente dado pelo 'anfitrião' ao 'convidado' e, em seguida, compartilhado entre eles.

A hospitalidade nos impele a pensar além do binário oposicional aparente de condicional e incondicional que Derrida e Anne Dufourmantelle exploram em *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade (2003)*. Em vez disso, o conceito de hospitalidade nos convida a lutar com a simultânea singularidade e pluralidade de nossa experiência como seres no mundo, nossas vivências com o outro e nossa experiência conosco mesmo. As questões levantadas por Derrida que envolvem a hospitalidade nos proporcionam uma reflexão importante acerca da auto-hospitalidade proporcionada pelas escritas de si, em particular na prática diarística.

Lejeune toca na questão da auto-hospitalidade. Em suas palavras:

Um diário é um lugar onde não se tem medo de fazer erros de ortografia, nem de ser burro. É claro que desde que criaram o péssimo hábito de publicar diários, muitas pessoas mostram sua intimidade vestida de paletó e gravata. Mas vocês e eu calçamos nossas velhas pantufas e não damos a menor bola para isso. (LEJEUNE, 2008, p. 291-292)

No ensaio *Luculus vem jantar com Luculus*, Lejeune aborda um pouco mais sobre a auto-hospitalidade ao narrar sobre sua transição com a escrita em diários. Acostumado a socializar todos os seus escritos com a família, Lejeune descobre durante a adolescência que precisava de um tipo de abrigo que nenhum tipo de escrita conseguia o conceder. As cartas não

pareciam dar conta, muito menos a poesia. Assim, percebeu que precisava procurar abrigo no papel e soube que a única pessoa capaz de oferecer o que precisava era a si mesmo. Ele estava, então, se convidando para ceiar consigo mesmo, deveria se oferecer hospitalidade, uma terra para chamar de sua que também o abriga como convidado.

Na citação supracitada, então, o diarista encontra abrigo e asilo no papel, sendo livre de todas as amarras dos gêneros anteriores. Pode escrever do jeito que quer, sem prender-se na gramática (se assim o desejar), sem seguir um formato, uma escola literária. Ao optar pela auto-hospitalidade do diário, o diarista poderia autolegitimar-se sendo e escrevendo como o é.

Nas terras diarísticas, o diarista é o anfitrião e o hóspede simultaneamente. O diarista define as regras enquanto constrói seu texto, as seguindo automaticamente, ao mesmo tempo que é livre para desfazê-las também. O papel se torna, então, uma terra segura onde as leis do mundo exterior não valem: dentro de um diário as mesmas consequências não são sancionadas como seriam em qualquer outro lugar. Porém, Lejeune avisa: o hóspede deve respeitar seu anfitrião e obedecer às regras e costumes estabelecidos. Não é um espaço sem lei. Segundo Derrida, não há hospitalidade incondicional, visto que já foi estabelecido que essa não é possível. Sendo assim, a auto-hospitalidade incondicional também não é possível. O anfitrião, que não é outro senão o diarista mesmo, pode aplicar um código de conduta mais rígido ou mais flexível. Sendo assim, a auto-hospitalidade não significa necessariamente que vale tudo.

Lejeune continua afirmando que é interessante observar o código de regras adotado pelo diarista (como a sua organização, regularidade, caligrafia e estilo), mas acima de tudo, é importante observar também o não-dito, o filtrado e o censurado. Há permissões e concessões para o que deve ser dito, o diarista impõe isso a si mesmo – é a regra pré-existente, mas modificável. Nem tudo pode ser dito, nem tudo tem como ser escrito. O papel não consegue produzir auto-hospitalidade para toda uma individualidade humana e, assim, o diarista age como um curador de si mesmo, selecionando e impondo regras ao que pode ser dito, como deve ser dito e em qual momento as regras podem ser quebradas. Como Lejeune bem coloca, “o diário não é apenas, no espaço, um asilo, ele é, no tempo, um arquivo” (2008, p. 361), e, por isso, a auto-hospitalidade não dá conta, pois, para o diarista, seu diário é muito mais que abrigo, casa, lar, é também arquivo, e por ser arquivo temporal, transcende a função de desabafo sendo, também um arquivamento de si. Sendo assim, continua Lejeune, o diarista estaria fugindo do presente para manter contanto com um vasto futuro que é seu, estabelecendo provisões para um futuro escritor e deixando rastros para um futuro adulto que o próprio diarista cuja história está sendo escrita do presente e que o ajudará a entender melhor a confusão do presente escrito.

3.2 A (a)temporalidade do diário: arquivamento de si

As questões de memória, ruptura e esquecimento que Jacques Derrida levanta em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001) apontam todas para a mesma conclusão: arquivos e arquivamento são sempre políticos e coletar conteúdo nunca é apenas armazenar informações. Em vez disso, o "conteúdo arquivável *passado*" (DERRIDA, 2001, p. 29, grifo do autor) ganha significado por meio da estrutura do arquivo, que mantém sua memória viva após sua morte. Derrida é categórico: mudanças no arquivo não mudam só passados, mas futuros.

“O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira” (DERRIDA, 2003, p. 31)

Derrida observa que o termo arquivo deriva de *arkheion*, "uma casa, um domicílio, um endereço, a residência de magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam" (DERRIDA, 2001, p. 12). Enquanto um arquivo representa um espaço físico que abriga documentação 'objetiva' de eventos passados, é também inerente ao nome a noção de autoridade sobre quem pode arquivar, quem tem acesso ao arquivo e quem pode interpretar o arquivo. Esse sentido ambíguo que reside na etimologia da palavra *arkheion* aponta para a hospitalidade do lar e a hostilidade do poder que advém do comando. A pesquisadora Dirce Eleonora Nigro Solis “descontrói” o pensamento derridiano no artigo *Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida*, propondo uma discussão sobre o deslocamento derridiano do arquivo:

Podemos dizer ainda que um arquivo possui vida própria, é memória como organismo vivo. No entanto, Derrida chama a atenção para o fato de um arquivo não poder ser reduzido à memória, nem a uma massa documental fixa e cristalizada, significando apenas referência temporal ao registro do passado. Não seria apenas reflexo do que ocorreu de fato, como experiência histórica. Um arquivo não se reduz a um depósito de memórias sem rasuras, não lacunar, sem esquecimento, bastando acioná-lo para que todas as representações ali guardadas possam vir à tona. (SOLIS, 2014, p. 380)

Desse modo, Solis propõe que o arquivo, como concebeu Derrida, é um organismo vivo que é mais complexo do que sua referência temporal. Derrida destaca o processo aporético da documentação ao descrever como, por meio de procedimentos arquivísticos, buscamos preservar um objeto ou experiência removendo-o de circulação, buscamos legitimar um evento nomeando e registrando-o, procuramos esquecer um evento através da lembrança e buscamos selar o significado de algo que nunca pode ser fechado. Derrida mostra que, embora uma versão da lógica arquivística seja predominante em nossa cultura, sua própria lógica é falha; o filósofo

afirma que “o futuro, apesar das aparências, está sempre em aberto.” (2001, p. 90) e que o arquivista sempre produz mais arquivo, e é por isso que o arquivo nunca é fechado, que, aberto para o futuro, em vez de selar o significado, produz mais significados.

Derrida analisa os procedimentos do arquivamento através da potência arquiviolítica da pulsão de morte de Freud, que trabalha para destruir o arquivo, um desejo tão forte que "não deixa nunca um arquivo que lhe seja próprio" (DERRIDA, 2001, p. 21). No entanto, aquilo que não está arquivado muitas vezes não desaparece totalmente, mas deixa traços efêmeros. Derrida usa da metáfora do brinquedo infantil Bloco Mágico para demonstrar que mesmo destruído, o arquivo deixa rastros já que “o bloco mágico sendo um modelo de registro exterior do aparelho psíquico, arquivo do recalque — sob a pulsão de destruição, aparece a pulsão de arquivo” (SOLIS, 2014, p. 377):

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (...) não há um mal de arquivo, um limite ou um sofrimento da memória entre vários outros: implicando o infinito, o mal de arquivo toca o mal radical. (DERRIDA, 2001, p. 32)

Assim, conforme Solis, o arquivo detém dois lados, o conservador e o revolucionário (SOLIS, 2014, p. 380). Trabalhando contra si mesmo no ato do arquivamento, o arquivo preserva (conservador) o que habita na ameaça da destruição (revolucionário). Sendo assim, para entender o arquivo é preciso inscrever-se nele, abrindo-o, penetrando-o, e conseqüentemente, reproduzindo-o, alterando-o. A interpretação do arquivo, assim, implica o infinito.

Derrida encerra *Mal de arquivo* com uma meditação sobre o que seu sujeito arquivístico, Freud, pode ter desejado esconder da posteridade: as correspondências que ele pode ter queimado. A imagem das cartas queimadas oferece uma forma concreta para a imagem do sujeito que se arquivava, o impulso de destruição, de agressão, de morte que une a memória ao esquecimento ao longo do mal de arquivo, “(...) diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento” (2001, p. 23) escreve Derrida, continuando, “o arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo” (Ibid). Essa duplicação da destruição e preservação também é o paradoxo da efêmera duradoura da escrita de si:

Ainda hoje, permanece em mim um desejo obsessivo de salvar o que acontece – *ou deixa de acontecer* – na inscrição ininterrupta, sob a forma de memória. O que eu poderia ficar tentado a denunciar como um engodo – isto é, a totalização ou a

acumulação [*rassemblement*] – não é o que me faz prosseguir? (DERRIDA, 2001, p. 46-47, grifos do autor)

Desse modo, conforme Derrida, criamos arquivos para limitar o esquecimento, para conter a ameaça de extinção. O arquivo existe “por que há arquivamento e por que a destruição anarquivante pertence ao processo do arquivamento e produz aquilo mesmo que ela reduziu, às vezes, a cinzas e além.” (DERRIDA, 2001, p. 121). Essa sensação de “rastros de uma incisão *diretamente* na pele” (DERRIDA, 2001, p. 33, grifo do autor), em que a figura da ausência já espreita no desejo de presença devido ao acúmulo de arquivos sedimentados, indica o desejo de arquivar o eu. A ameaça de perda e o esquecimento condicionam a mal do arquivo, assim como destruição, construção e preservação delineiam a escrita do diário, do mesmo modo como tanto o arquivo quanto a escrita diarística produz aquilo mesmo simultaneamente produzindo além do se que destrói em cinzas, em um processo que **não** se finda, pois, “a pulsão de morte como mal de arquivo caracterizará também a perturbação daqueles que estão engendrados na trama arquivística” (SOLIS, 2014, p. 382):

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d’archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119)

O arquivamento de si, então, é estar engendrado na perturbação que mora entre esquecer, lembrar, construir, preservar e destruir. Arquivamento do eu é afirmar-se como presente – escrevendo-se e inscrevendo-se em um tecido engendrado para o por vir, para a abertura umbilical e uróbora do futuro.

Ainda sobre o conceito de arquivamento, mas por um viés histórico, em *Arquivar a Própria Vida*, o historiador francês Philippe Artières discute sobre o ato do arquivamento de uma vida, discutindo suas origens e finalidades, defendendo que o arquivamento de nossa vida é uma injunção social que foi historicamente instaurada em uma realidade na qual seres civilizados precisam ter suas histórias assinaladas e arquivadas em papéis para construírem e manterem uma identidade. Esse arquivamento, continua Artières, está atrelado a descartes e perdas, porque no ato de arquivar há, também, o ato de descartar conscientemente o que não se

pensa mais necessário e o ato inconsciente do descarte, que seriam os esquecimentos normais da memória. Sendo assim, Artières menciona o diário íntimo como uma das práticas que são induzidas pela perda, pois o diário “é por definição uma seleção e não é jamais exaustivo” (1998, p. 1-2).

Artières, então, afirma que no ato de arquivamento nós nos “arrumamos, desarrumamos, reclassificamos” (ARTIÈRES, 1998, p. 2) e com essas práticas pequenas conseguimos construir uma autoimagem. Esse ato de arquivamento, segundo o autor, provém de uma injunção social que nos exige arquivos, papeis, para provar quem somos e o que temos, exigido por uma sociedade que valoriza o valor do papel em nível político e pessoal. Desse modo, esse arquivamento perpassa por várias modificações em níveis sociais e pessoais, de escritores que passaram a ver valor literário e/ou monetário em seus manuscritos, médicos que incentivavam a escrita pessoal de seus pacientes para colecionar em uma “verdadeira ciência da escrita ordinária” (ARTIÈRES, 1998, p. 5) aos documentos governamentais que são necessários e presentes no nosso cotidiano, como registros cíveis, documentos de planos de saúde, documentos escolares, bancários, etc. Tudo isso exige do cidadão comum um arquivamento da própria vida para poder permanecer na sociedade, pois “para existir, é preciso inscrever-se” (ARTIÈRES, 1998, p. 5), é garantir a pessoa uma identidade.

Entretanto, o arquivamento do eu não se restringe só a nível político, habita, principalmente, no aspecto pessoal e íntimo. Para o historiador, não há como arquivar toda uma vida pois isso seria impossibilitado pelos papeis (memórias também) que se descarta pelo desuso ou falta de importância, assim, “fazemos um acordo com a realidade” (ARTIÈRES, 1998, p. 11) que nos permite omitir, rasurar, riscar, sublinhar, diminuir ou exagerar em algumas passagens. Esse acordo com a realidade, acreditamos, condiz perfeitamente com a natureza do diário íntimo. Durante o entendimento de que nem tudo cabe no arquivamento do eu, o diarista opera um acordo com a realidade que o permite a manipulá-la para narrar-se da maneira como deseja, como acha cômoda e que melhor condiz com a autoimagem que o interessa construir. Nas palavras de Artières, “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 11), essa então, seria a intenção autobiográfica do arquivamento do eu, na qual a verdade cede lugar a um ‘movimento de subjetivação’ que serve ao sujeito.

Não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva, de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos,

sublinhamos, damos destaque a certas passagens. Num diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; às vezes, quando releemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão (ARTIÈRES, 1998, p.11).

Desse modo, o diário íntimo, como uma prática do arquivamento de si, seria um arquivo em aberto “plural e incessante”, pois o arquivamento de nós mesmos é um processo que sempre se manterá em acessível, até o nosso último momento nossos arquivos estão sendo desfeitos e refeitos. As palavras de Artières remete-nos à fala de Derrida de que o arquivo seria infundável. Nota-se que Lejeune também aborda a questão arquivo em uma vertente próxima a de Artières:

A anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’ que tornará minha vida memorável. É a versão moderna das ‘artes da memória’, cultivadas na Antiguidade. O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, ‘disco rígido’ e memória viva (LEJEUNE, 2008, p.262).

Os comentários de Derrida e Artières deixam claro que nem o arquivo nem o diário podem fechar as lacunas que eles foram projetados para resolver. Além disso, o diário, como o arquivo, está equilibrado nas fronteiras mutáveis do público e do privado, marcado por fraturas internas exatamente como aquelas descritas na desconstrução do arquivo por Derrida, que registra que

Nada é menos garantido, nada é menos claro hoje em dia que a palavra arquivo. (...) Nada é tanta perturbação e nem mais perturbador. A perturbação do que é aqui perturbador é sem dúvida aquilo que perturba e turva a visão, o que impede o ver e o saber, mas é também a perturbação dos assuntos perturbantes e perturbadores, a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade e o Estado, entre a família e uma intimidade ainda mais privada que a família, entre si e si. (DERRIDA, 2001, p. 117)

Um diário como o de Plath produz tanto quanto arquivava uma vida. Plath escreve o diário como arquivo e, ao fazê-lo, se envolve em um processo marcado pelo que Derrida chamaria de mal de arquivo. Derrida escreve sobre o mal de arquivo, ou a pulsão do arquivo, ou a força arquiviolítica, como sendo como a pulsão de morte agressiva e destrutiva, pulsão que incita o esquecimento, a amnésia, o aniquilamento da memória (DERRIDA, 2001, p. 22). A redação do diário é uma encenação e uma substituição da confecção de uma máscara mortuária; é motivado pelo desejo de resguardar-se. “O arquivo” escreve Derrida “não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22) assim como o diário. A escrita do diário ocorre na decomposição originária e

estrutural dessa memória; é escrito para garantir um determinado momento contra o esquecimento, que também acelera.

3.3 Os diários de Plath: *light of the mind*

This is the light of the mind, cold and planetary.

– Sylvia Plath em *The Yew and the Moon Tree*

Em *O terno de tanto faz como tanto fez* (1997), Sylvia Plath narra a história de Max Nix, um menino de sete anos e o caçula de sete irmãos. Max era um garoto feliz que vivia em uma vila bonita situada no topo de uma montanha, chamada Winkelburg, e que desejava mais que tudo ter um terno. Aonde Max andava, ele observava as pessoas vestidas em ternos bonitos, seja para trabalhar, para atender casamentos, para esquiar ou para o verão, mas Max não estava interessado em um terno para uma daquelas ocasiões, não: Max queria um terno que se adaptasse para o ano inteiro. Se Max tivesse um terno que a tudo se adaptasse, todos de Winkelburg iriam admirá-lo, dos gatos ao prefeito. Em um dia chuvoso, então, o carteiro batera na porta da casa dos Nixes com uma embalagem grande e endereçada a algum membro da família Nix: por causa da chuva, o primeiro nome do destinatário estava manchado. Dentro da embalagem continha um terno lindo, amarelo-mostarda, brilhante – todos os homens da casa desejaram o terno de imediato porque ninguém tinha um terno assim em Winkelburg. Papai Nix abriu mão do terno: nenhum bancário usaria um terno amarelo, era um tom feliz demais. O irmão mais velho também rejeitou o terno: todos os seus amigos usavam ternos azuis ou vermelhos para esquiar, achá-lo-iam bobo. Assim, cada um dos irmãos de Max abriu mão da peça: era aparente demais, seus amigos o achariam pedante; era chique demais para trabalhar como entregador de jornais, seus clientes se assustariam; era brilhante mais para usar durante a pesca, os peixes se assustariam; era chamativo demais, impraticável para usar na caça, as raposas ririam; a cor do terno o faria assemelhar-se a feno, as vacas o comeriam. Ao finalmente herdar o terno, Max usou-o para a escola, orgulhoso, feliz com o seu terno, logo seus amigos começaram a desejar ter um assim também. Apesar de ninguém em Winkelburg nunca ter visto um terno amarelo, brilhante: tanto faz como tanto fez. Max esquiou vestido em seu terno e o tecido não rasgou: tanto faz como tanto fez. Max andou de bicicleta na chuva, mas as gotas de água deslizavam pelo tecido: tanto faz como tanto fez. Max foi pescar e os peixes, distraídos pelo brilho, tornaram-se alvos mais fáceis; Max pegou mais do que o suficiente e todos os admiraram: tanto faz como tanto fez. No final, todos percebem que o que ele veste não importa:

Max usa o terno e sua autoconfiança é que faz o terno se tornar atraente: a confiança e determinação de Max permitem que ele use o terno em uma série de aventuras.

Assim como o terno da família Nix, Plath detinha de máscaras que se adequava em sua pele de acordo com a pessoa que interagira ou com a situação exigida por ela. As máscaras por ela usadas metaforizam-se em um terno que se adapta a qualquer situação, mas que nem sempre é o ideal. No final do conto infantil, Max usa o terno, mas a admiração das pessoas, dos animais, não vem da peça em si, mas sim da autoconfiança de Max, que é corajoso o suficiente para usar o terno e, que por isso, não se preocupa com as máscaras sociais. Plath escreve, aos vinte anos, no seu diário, que “máscaras estão na ordem do dia”⁸⁸ (PLATH, 2017, p. 180). A simbologia das máscaras é frequentemente usada por Plath para referenciar situações sociais, sentimentos mascarados, invenção, fantasia, melancolia. Carvalho afirma que “na poética autobiográfica plathiana, um sujeito sempre se inventa, arrastando o leitor através de uma sucessão de máscaras” (CARVALHO, 2003, p.80) e de fato, em janeiro de 1953, uns meses antes da citação supracitada, Plath pede para si mesma que olhe para “(...) a feia máscara morta aqui e não se esqueça dela. É uma máscara de giz que tem por trás veneno mortífero, como o anjo da morte: (...) sintomas da decadência interna corrupta”⁸⁹ (PLATH, 2017, p. 184), ao lado da citação acima Plath recorta seu rosto de uma foto e cola nas páginas, ao lado do texto:

Figura 1: Colagem feita por Plath em 10 de janeiro de 1953



Fonte: *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, 2000.

A simbologia das máscaras, usadas por Plath, é essencial para abrirmos um caminho de interpretação e leitura de *The Unabridged Journals*. As publicações dos diários da autora possibilitaram que novas facetas da poeta viessem a público. Seus diários permitiram um espaço

⁸⁸ No original: “Masks are the order of the day.” (PLATH, 2000, p. 151)

⁸⁹ No original: “Look at that ugly dead mask here and do not forget it. It is a chalk mask with dead dry poison behind it, like the death angel.” (PLATH, 2000, p. 155)

de libertação de todas as máscaras sociais que Plath usava: como espaço de intimidade, conveniências sociais cessavam no espaço privado proporcionado pela auto-hospitalidade diarística. Carvalho postula a obra de Plath como “um texto que é autobiográfico e ficcional” (CARVALHO, 2003, p.64), sendo assim, mesmo tendo acesso a textos autobiográficos, é preciso ter em mente que narrar-se, representar-se significa, também, inventar-se. O autoacolhimento propicia uma construção do eu narrado, que não deixa de uma criação textual ficcionalizada que é, também, parte da invenção literária. A escrita do diário não foge da ficcionalização visto que é uma criação literária que se apoia em filtragens do arquivamento de si, dos mecanismos inconscientes. Apesar da ficcionalização, o diário permite que o diarista se desmascare para si mesmo, que viva para o eu que constrói naquelas páginas, evitando, assim, que as máscaras possam reivindicar o eu individual, íntimo, desmascarado, pois, escrever era “poupar, conservar: sabedoria, conhecimento, odores & percepções para a página: lutar para romper o verniz das fachadas e chegar às formas, cheiros e sentidos reais, ocultos atrás das máscaras.”⁹⁰ (PLATH, 2017, p. 407).

Escrever é fazer escolhas e Plath era repleta delas. Escrever não era só uma vocação, um desejo, uma carreira almejada e sonhada, era, também, para a nossa poeta, uma forma de entender sua própria vida, com todos os empecilhos e caminhos ambíguos, compreender suas ações, seus pensamentos e sua identidade. As poesias de Plath hoje, na maioria das vezes, são caracterizadas em termos que residem entre “confessional” e “feminista”, todavia, é importante frisar que Plath, apesar de usar suas experiências pessoais – como suas tentativas de suicídio, a ausência de uma figura paternal, sua depressão e o tratamento psiquiátrico derivada dela – como pano de fundo para a tessitura de suas criações artísticas, seu conjunto poético mantinha um aspecto muito mais surrealista do que confessional.

Então, o que podemos esperar dos diários de Sylvia Plath? Uma definição possível é a de um espaço privado no qual Plath escrevia sobre seus pensamentos e atividades diárias: um monólogo discursivo interior sobre culinária, relacionamentos, literatura, viagens, discussões, colegas, amigos e um enxame de tópicos adicionais. Seus diários também são um caderno de anotações no qual Plath apreende ideias, cenas e pessoas com a intenção de usá-los posteriormente em histórias, poemas e romances. Servem, ainda, ocasionalmente como caderno de esboços de um artista, mostrando as reproduções fac-símile dos esboços (incluindo desenhos,

⁹⁰ No original: “Save, conserve: wisdom knowledge, smells & insights for the page: to wrestle through slick shellacked façades to the real shapes and smells and meanings behind the masks.” (PLATH, 2000, p. 352)

uma de suas paixões) de Plath. São cadernos que agiam como um refúgio seguro no qual a identidade do diarista é criada, capturada, desconsiderada e recriada novamente. Seus diários foram sua válvula de escape.

Sobre a prática e consistência do diarista, Lejeune argumenta que

São raras as pessoas que permanecem fiéis até a morte a um mesmo e único diário. Mantém-se um diário por uma semana, seis meses, um ano, por tal razão, para-se e recomeça-se, por outra razão, um diário muito diferente 15 anos mais tarde, etc. São paixões passageiras, fogo de palha, há períodos com e períodos sem. O diário é, muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmbito de seu ritmo (LEJEUNE, 2008, p. 275).

Podemos afirmar que Sylvia Plath se encontra dentro de um grupo raro que se manteve consistente e fiel à prática da escrita em diários, não recorrendo ao espaço íntimo da escrita diarística apenas em momentos específicos, como em seu período internada em tratamento no verão de 1953. Considerado como uma ramificação da modernidade, o diário íntimo sacia a necessidade contemporânea do sujeito moderno de falar de si mesmo. Assim sendo, o diário se torna uma ferramenta e um caminho para a reconstrução subjetiva do mundo e de si mesmo.

Em *Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos*, Contardo Calligaris aponta a escrita autobiográfica ou o diário como documentos privilegiados, visto que narrar-se é um dispositivo cultural derivante da modernidade e do conceito moderno de intimidade, como abordado no primeiro capítulo, e já que a verdade é esperada do sujeito em tais documentos, a escrita de si chama atenção.

O escrito autobiográfico implica uma cultura na qual, por exemplo, o indivíduo (seja qual for sua relevância social) situe sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence, na qual ele conceba sua vida não como uma confirmação das regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura para ser inventada. (CALLIGARIS, 1998, p. 46)

O autor usa o termo proposto por Elisabeth Bruss, “ato autobiográfico” (e aqui Calligaris não se restringe só à autobiografia e engloba, também, os diários íntimos e as escritas de si), para tentar solucionar algumas das discordâncias que cercam o elemento autobiográfico, que, extremamente polarizado, tende a incluir críticos que categorizam o sujeito como uma “representação de si mesmo” ou um “efeito de seu próprio texto” (1998, p. 49). Calligaris, assim como Lejeune, entende o ato autobiográfico – logo, também, os diários – como uma escrita performativa através do qual o sujeito constitui um processo de autocriação.

Ela considera qualquer produção autobiográfica moderna como um "ato autobiográfico", ou seja, como um performativo, no sentido de Austin. O sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)representado por seu discurso

reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz. Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito de seu conteúdo (CALLIGARIS, 1998, p. 49).

Em seu artigo, *O diário, um gênero da margem*, Moreira propõe que um dos motivos que causa a escolha do diário se origina no fato de que o diário seria um “gênero que, embora historicamente praticado por todo tipo de pessoa, sempre possuiu uma identificação, uma aceitação e uma longa tradição de emprego por discursos da margem” (2019, p. 90). Sylvia Plath, apesar de ter sido uma mulher branca, burguesa, educada em uma universidade renomada, mantinha um discurso na margem em uma época que se esperava de uma mulher a submissão ao marido e aos filhos, mantendo-a em casa preparando refeições. Ela era uma mulher que, assim como a cultura exigia, desejava casar-se e ter filhos, tinha horror das mulheres “de carreira”, mas que desejava também ser uma poeta renomada, desejava escrever mais do que submeter-se a sociedade e, apesar de seus privilégios, demonstra um discurso de margem e usa seu diário como ferramenta e arma para construir a autoidentidade que serviria e caberia melhor nela, um assunto explorado na sua história infantil, *O terno do tanto faz como tanto fez*.

3.3.1 O diário (d)e Plath: luta & esforço

É importante ressaltar que o sigilo e a natureza intimista do diário são algumas das qualidades inerentes ao gênero que permitem ao diarista uma auto-hospitalidade e o permite, também, a se expressar do modo como o diarista é em sua intimidade, não como se sente compelido a ser no meio social. Talvez, por essa razão, Plath manteve-se fiel ao gênero por mais de décadas, visto que, segundo Lejeune, um dos preconceitos envolvendo a prática diarística é o fato do gênero ser considerado um abrigo para “temperamentos fracos ou personalidades perturbadas” (LEJEUNE, 2008, p. 266) e, Plath, provavelmente se sentia abrigada e compreendida nas páginas soltas das suas dezenas de volumes de diários, visto que, em suas palavras, escrever no diário era uma tentativa de “encontrar um ponto de calma”⁹¹ (PLATH, 2017, p. 403) da “moça passional e fragmentada”⁹² (Ibid, p. 195) que considerava-se.

Em algumas entradas do seu diário, Plath mantém um olhar distante e até ressentido. Ela considera a escrita no diário uma parte da sua integridade que lhe exige tempo e solidão, mas que precisa acontecer para que haja uma autoidentificação, ao mesmo tempo que ressentido

⁹¹ No original: “(...) build up a calm center (...)” (PLATH, 2000, p. 348)

⁹² No original: “(...) a passionate, fragmentary girl (...)” (Ibid, p. 165)

alimentá-lo. Talvez ela considere o diário o produto de uma garota sem imaginação por considerar que sua imaginação habitaria em seus poemas. Mesmo depreciando a atividade e, conseqüentemente, a si mesma, é interessante como o valor intrínseco do diário a mantém perseverando na escrita diarística e, por muitas vezes, afirmando exatamente o contrário da citação abaixo:

Falo comigo e olho para árvores escuras, abençoadamente neutras. Muito mais fácil do que encarar pessoas, do que parecer feliz, invulnerável, inteligente. Tiro a máscara, caminho conversando com a lua, com a força neutra impessoal que não ouve, mas aceita meu ser e pronto.⁹³ (PLATH, 2017, p. 233)

Conversar consigo mesmo é tirar a máscara. Apesar do seu diário manter sim um valor didático, ao passo que Plath construía poemas e pequenas narrações em suas linhas, o seu valor residia muito além da experiência que poderia ser obtida através da escrita. Mantendo diários desde os onze anos, Plath muito nova descobriu que, para ela, bem-estar e escrita estavam extremamente interligados quando, aos quase treze anos, em 1945, escreveu, “querido diário, você é um dos “itens obrigatórios” para a paz de espírito⁹⁴” (CLARK, 2020, p. 78, tradução nossa). Os quinze volumes publicados dos diários de Plath se restringem aos anos 1950-1962, ou seja, sua vida adulta. Os oito volumes que abrangem sua infância e adolescência, durante os anos de 1944-1949, estão em posse da Universidade de Indiana e até hoje são inéditos. Apesar dessa indisponibilidade, alguns trechos dos primeiros diários podem ser lidos na biografia *Red Comet* e acreditamos ser essencial tocar nessa escrita precoce em uma tentativa de observar as diferenças e similaridades visíveis, mesmo que em uma amostra bem filtrada.

Nas palavras da biógrafa Clark, “as anotações do diário de Sylvia em 1944, seu ano da sexta série, quase não têm nenhuma semelhança com as entradas literárias vívidas de seus diários dos anos 1950⁹⁵” (CLARK, 2020, p. 66, tradução nossa). Até 1947, Clark nota, o diário de Sylvia seguia um formato mais tradicional: a pequena Sylvia iniciava seus diários com “querido diário”, narrava seus dias, suas atividades, seus relacionamentos com amigos e com garotos que ela gostava, suas férias e experiências sendo aluna e escoteira. Porém, a partir dos 15 anos, seu diário começou a tomar outra forma. De acordo com Clark, Sylvia começara a trabalhar a escrita no diário de modo diferente a partir de 1947, usando-o menos para narrar as

⁹³ No original: “I talk to myself and look at the dark trees, blessedly neutral. So much easier than facing people, than having to look happy, invulnerable, clever. With masks down, I walk, talking to the moon, to the neutral impersonal force that does not hear, but merely accepts my being.” (PLATH, 2000, p. 200)

⁹⁴ No original: “(...) dear diary, you’re one of the ‘musts’ for peace-of-mind (...)” (CLARK, 2020, p. 78)

⁹⁵ No original: “Sylvia’s formulaic diary entries for 1944, her sixth-grade year, bear almost no resemblance to the vivid, literary entries of her 1950s journals.” (CLARK, 2020, p. 66)

trivialidades do seu dia-a-dia e mais como um “caderno de trabalho de escritor⁹⁶” (CLARK, 2020, p. 86, tradução nossa). A jovem Sylvia começara a fazer descrições mais detalhadas e poéticas do clima,

Ela ansiava por drama, mas achava difícil inventar tais cenários quando tinha tão pouca “experiência”. Como os únicos eventos dramáticos que pareciam acontecer em Wellesley giravam em torno do clima, suas descrições líricas de neve, tempestades e pôr do sol eram frequentemente mais impressionantes do que suas vinhetas fictícias, que ainda eram derivadas. Antes de se voltar para o enredo e o personagem, ela aprendeu a escrever descrevendo paisagens.⁹⁷ (CLARK, 2020, p. 86, tradução nossa)

A transição de uma escrita mais tímida, de certo modo “segura”, prática e utilitária para uma mais lírica e sentimental aconteceu ainda na adolescência e foi o diário a ferramenta que possibilitou para que Sylvia tentasse renovar e inovar para uma escrita mais intimista, característica mais presente nos seus diários da vida adulta. O amor de Plath pela escrita pode não ter sido originado da prática diarística, mas certamente foi o diário que a proporcionou um mergulho mais profundo na escrita do eu, logo em si mesma,

“Uma vez que escrevo, é tão difícil parar. Há tantas coisas que eu sinto profundamente e quero que sejam escritas aqui antes que seja [sic] tarde e elas tenham escapado.” E novamente, alguns dias depois, “Estou com tanta vontade de escrever esta noite que preciso conter meus sentimentos para que não vazem porque não tenho tempo suficiente para usá-los.”⁹⁸ (CLARK, 2020, p. 86, tradução nossa)

A citação acima demonstra bem o modo como Plath passou a apreciar mais a escrita no diário no momento que deixou de focar tanto em descrever os eventos diários e passou a enfatizar os vestígios sentimentais que as experiências vividas deixavam nela. Mesmo que ela não tivesse muita experiência na tenra idade de quinze anos, ela focava em suas percepções do mundo que a cercava e do mundo que a adentrava e passou a perceber e narrar um viés dramático na mais mundana situação, como por exemplo “o ar estava fétido com o cheiro de fumaça e umidade, e o metrô parecia estar cheio de homens de aparência maligna que olhavam para a inocente eu com olhos astutos e injetados de sangue⁹⁹” (CLARK, 2020, p. 86, tradução nossa).

⁹⁶ No original: “(...) working writer’s notebook (...)” (CLARK, 2020, p. 86)

⁹⁷ No original: “She longed for drama but found it hard to invent such scenarios when she had so little “experience”. Because the only dramatic events that ever seemed to happen in Wellesley revolved around the weather, her lyrical descriptions of snow and storms and sunsets were often more impressive than her fictional vignettes, which were still derivative. Before she turned to plot and character, she learned to write by describing landscapes.” (CLARK, 2020, p. 86)

⁹⁸ No original: “Once I write it is so hard to stop. There are so many things that I feel deeply about and want to get written down in here before it is to [sic] late and they have slipped away.” And again, a few days later, “I feel so much like writing tonight that I have to stopper my feelings up tight so that they won’t leak out because I haven’t enough time to use them.” (CLARK, 2020, p. 86)

⁹⁹ No original: “(...) the air was foul with the smell of smoke and wetness, and the subway seemed to be full of evil-looking men who gazed at innocent me from out of shifty, bloodshot eyes.” (CLARK, 2020, p. 86)

Plath estava começando a perceber que seu diário poderia servir como uma via experimental e de aperfeiçoamento para sua escrita e um canal privado para desabafar. Pode ter sido o único lugar no qual ela se sentia bem-recebida o suficiente para fazer isso. Desse modo, o prazer de escrever no diário manteve-se estritamente de mãos dadas com o prazer da escrita e com uma intimidade e subjetividade em constante desenvolvimento. Quando Plath afirma na infância que só seu diário pode lhe oferecer uma paz e, quando na vida adulta, volta a declarar que aquele espaço é parte da sua integridade, percebemos como sua relação com o gênero, apesar de ter seus altos e baixos, constantemente representou um refúgio e abrigo que parecia ser tão necessário quanto a escrita em si.

Plath não usava vocativos ao “conversar” com seu diário, apesar dela ter o feito durante a infância. Essa característica também foi abandonada, mas muito pode ser teorizado por detrás de seus motivos. O que se nota em suas entradas é que, ao mencionar diretamente o diário, normalmente ela usava o advérbio “aqui” e “livro” – apesar dela também ter usado “a quem interessa possa”¹⁰⁰ (PLATH, 2017, p. 228) e “grande livro bom”¹⁰¹ (Ibid, p. 183). Talvez a motivação seja a mudança e amadurecimento dos temas e da escrita em si que aconteceu durante os anos, talvez esteja mais relacionado com o fato de que Plath, apesar de ter cadernos, era adepta de escrever em folhas soltas datilografadas e grande parte dos seus diários são páginas avulsas, o que talvez a impossibilitaria de ver o diário mais como uma unidade. Talvez ela não queria mais seguir o modelo convencional da escrita de um diário e abandonou o tratamento ‘carinhoso’ do diário. Na introdução de *On Diary*, o pesquisador Jeremy D. Popkin afirma que

A difusão da prática de escrever para o "querido diário" é significativa: embora cada diarista escrevesse em particular, a difusão da fórmula indica que os diaristas estavam cada vez mais conscientes de que estavam seguindo um modelo amplamente difundido.¹⁰² (POPKIN, 2009, p. 7, tradução nossa)

Deixar de evocar o seu “querido diário” deixa-o mais pessoal, visto que ao abandonar a fórmula mencionada por Popkin, a moldagem pode ser adaptada para cada diarista individualmente. Talvez seja essa uma das maiores polêmicas e preconceitos com o gênero: não há fórmula. A resistência que o gênero sofreu por seus críticos pode, também, originar justamente dessa flexibilidade. Mesmo que Lejeune aponte algumas das características mais comuns do gênero, como o apontamento de datas nas entradas, a escrita diária e focada no dia que passou, ao endereçamento para o eu do futuro ou mesmo para o próprio diário como unidade

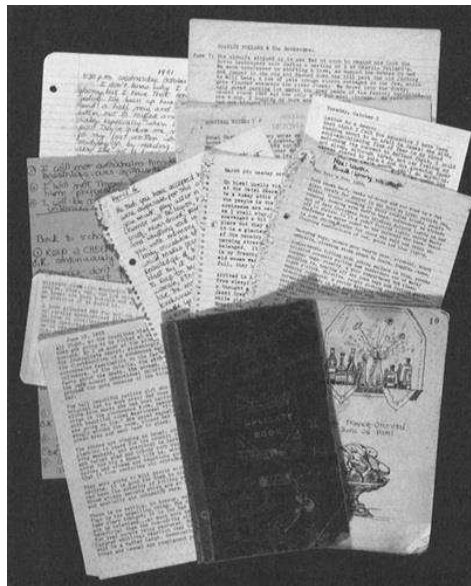
¹⁰⁰ No original: “(...) to whom it may concern (...)” (PLATH, 2000, p. 196)

¹⁰¹ No original: “(...) big good book (...)” (Ibid, p. 154)

¹⁰² No original: “The diffusion of the practice of writing to one’s “dear diary” is significant: even though each diarist wrote in private, the spread of the formula indicates that diarists were increasingly aware that they were following a widely diffused model.” (POPKIN, 2009, p. 7)

física, essas características nunca serão verdadeiras para *todos* os diários e os diaristas. Plath mesmo, por tanto escrever em folhas avulsas, tinha uma resistência em datar suas entradas, o que resultou, segundo a curadora e editora de *Unabridged Journals* ao reunir todos os seus escritos diarísticos, em várias passagens repetitivas escritas no mesmo dia ou sobre a mesma situação. A organização, ou falta dela, de Plath com seus escritos aponta exatamente para essa fórmula tradicional que fora quebrada durante a transição de não só o linguajar, mas do teor confessional. Nota-se que ao encontrar a fórmula que funcionava para a utilidade primária que Plath o destinava – a de prática – seu diário reconfigurou-se para um viés muito mais intimista do que os que foram mantidos na infância.

Figura 2: a composição do diário de Plath, com folhas soltas, rabiscos e cadernos.



Fonte: *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, 2000.

É fato, porém, que o diário está intrinsecamente ligado a temporalidade. É um gênero que trabalha com e a favor do tempo. Os diários, mesmo que sejam endereçados fisicamente, mesmo aqueles criados com a ajuda de um computador, são dirigidos a um eu futuro, aquele que irá relê-los (talvez imediatamente, como um editor), ou a um leitor incerto do futuro, sendo essa pessoa o diarista ou não. Escrever no seu diário, então, não é apenas um hábito, mas uma necessidade. As páginas, então, representariam para a diarista um espaço seguro e uma via para um desabafo mais sincero e uma exposição vulnerável de suas emoções, suas impressões e seus equívocos, assim como suas incertezas. Diante da solidão e da introspectividade, Plath consegue acessar e narrar seu eu menos mascarado, menos filtrado e mais disponível para a auto-narração e, assim, se expõe e se reconhece em um diálogo de si para si, pois, nas palavras de Moreira, “o diário se configura como um espaço de discussão sobre a própria existência,

sobretudo quando há crise, sempre que é preciso examinar a consciência, dialogar consigo mesmo, é a ele que se recorre” (MOREIRA, 2017, p. 49):

Eu me odeio por ter de ficar aqui sentada e ser castigada por não sei o quê dentro de mim. Aqui estou, um monte de recordações do passado e sonhos futuros reunidos num monte de carne razoavelmente atraente. Lembro-me do que esta carne já passou; sonho com o que passará. Registro aqui a ação dos nervos ópticos, das papilas gustativas, da percepção sensorial. E penso: Sou apenas uma gota a mais no imenso mar de matéria, definida, com a capacidade de perceber minha existência. (PLATH, 2017, p. 45)¹⁰³

Nota-se que, em algumas instâncias, nem mesmo as páginas do diário conseguem dar conta ou oferecer alguma explicação para a angustia de Plath. Em sua grande maioria, Plath discorre detalhadamente sobre seus sentimentos e experiências, mas em raras ocasiões ela parece querer se resguardar para o seu diário, frequentemente despejando todo o seu turbilhão emocional. Mesmo que Sylvia não se entenda no momento, ao narrar em seu diário, talvez ela consiga, futuramente, entender-se. Seu diário era um meio de auto-expressão, uma válvula de escape sem repercussões externas que servia a ela e só a ela.

Se “o papel é um espelho”, como afirma o Lejeune (2008, p. 263), é possível garantir também que Plath observava seu reflexo no papel do diário. Moreira (2017, p. 44) afirma que, ao considerarmos o diário como um espelho também, podemos assumir que o diarista pode manter um distanciamento de sua própria imagem. Acreditamos também que, além do distanciamento, no seu próprio reflexo Plath poderia observar não só quem era, mas também quem deixava de ser. Se o papel é um espelho do escritor, o diário reflete perfeitamente a imagem do diarista apenas ao observarmos sua configuração e sua evolução, mas também possibilita que o diarista veja o que não possui na imagem refletida. É normal e esperado que a prática diarística mude e se reconfigure com o passar do tempo, afinal, é uma prática que convém ao diarista para quaisquer fins desejados e, por isso seu núcleo sofre mudanças, conseqüentemente estando à mercê do seu diarista.

Mesmo refletindo a imagem perfeitamente, é importante ressaltar que, mesmo assim, é uma imagem ficcionalizada, seletiva e filtrada. Não há diário que dê conta do seu diarista e de toda a complexidade que envolve ser um ser humano, muito menos um ser humano escritor.

¹⁰³ No original: “I hate myself for having to sit here and be torn between I know not what within me. Here I am, a bundle of past recollections and future dreams, knotted up in a reasonably attractive bundle of flesh. I remember what this flesh has gone through; I dream of what it may go through. I record here the actions of optical nerves, of taste buds, of sensory perception. And, I think: I am but one more drop in the great sea of matter, defined, with the ability to realize my existence. Of the millions, I, too, was potentially everything at birth.” (PLATH, 2000, p. 30)

A imagem é negociada ao passo que é construída. O diário de Plath pode ser visto como uma forma autobiográfica, na medida em que, como todos os diários, torna a autorrealização uma narrativa. No entanto, os diários registram a vida de uma pessoa no presente e geralmente não adotam a perspectiva reflexiva e retrospectiva que caracteriza a autobiografia. Mais frequentemente, os diários de Plath, como já mencionados, apresentam vários relatos confusos e ocasionalmente contraditórios de diversos eventos de vida, e não um único relato unificado de um indivíduo autônomo. Ainda assim, não importa quão confusa, contraditória, incoerente Plath considera ser ou estar, seu diário faz parte de quem é e é um pedaço seu do qual ela não abre mão:

Não sei por que não vou logo para a cama dormir. É que aí o dia de amanhã chegará, e por isso resolvo perder mais uma hora de sono e viver, por mais cansada que esteja e incoerente que pareça. Se não tiver esse período para ser eu mesma, para ficar aqui sozinha, escrevendo, de certo modo perderia minha integridade, inexplicavelmente. No entanto, o que tenho escrito aqui até agora é bem fraco, bem insatisfatório. É o produto de uma moça sem imaginação, preocupada consigo mesma, continuamente a banhar-se nas águas rasas de sua própria mente estreita. Como desculpa, ela alega que são apenas exercícios de redação, um jeito de praticar a expressão escrita, notas tomadas para uma futura história. Mas no carrossel do tempo é muito curto o período disponível para desperdiçá-lo em reflexões e recordações de detalhes. (PLATH, 2017, p. 103)¹⁰⁴

No trecho acima, torna-se claro que o ritual cotidiano de escrever em um diário era uma forma de Plath reivindicar privacidade para si mesma. A atividade de escrever um diário, portanto, constituiu, na verdade, um espaço privado em torno de Plath e, por um breve período, todas as noites, efetivamente removeu-a do espaço público de seu complexo. Além disso, como Plath também escrevia sobre si mesma, sua afirmação de privacidade individual parece ainda mais forte.

No caso da nossa diarista, não há muitas evidências de que ela tinha o costume de reler seu diário depois de algum tempo, principalmente os cadernos mais antigos, mas sabe-se que o fazia e costumava colocar um asterisco em trechos cuja maioria envolvia suas percepções iniciais sobre pessoas, como ela costumava fazer acima de entradas ingênuas ou bem-educadas que pareciam absurdas para ela em retrospecto. Pode-se escrever pensamentos, lê-los e, em seguida, refletir, apagar e corrigir o texto, monitorando e, até certo ponto, refazendo o senso de

¹⁰⁴ No original: “I decide that no matter how tired, no matter how incoherent I am, I can skip one hour more of sleep and live. If I did not have this time to be myself, to write here, to be alone, I would somehow, inexplicably, lose a part of my integrity. As it is, what I have written here so far is rather poor, rather unsatisfactory. It is the product of an unimaginative girl, preoccupied with herself, and continually splashing about in the shallow waters of her own narrow psyche. As an excuse, she claims these are writing exercises, a means of practice at expressing herself, of note taking for future stories. Yet on the merry-go-round of time there is scarcely enough to spent pondering and attempting to recapture details.” (PLATH, 2000, p. 83)

identidade de alguém. De muitas maneiras, a capacidade de escrever para *externar* e criar um texto que está simultaneamente fora e independente do escritor e do leitor se presta a formas plurais e públicas de autoexpressão e autoconsciência, ao invés de experiências individuais e privadas.

Plath também tinha uma resistência em reler suas próprias histórias, principalmente quando se orgulhava da sua escrita. Aos dezoito anos, depois que ela publicou um conto na revista *Seventeen* e recebeu uma crítica de seu amigo Eddie, que a criticou de ser “excessiva”, ela releu a história e relatou sobre a experiência em seu diário:

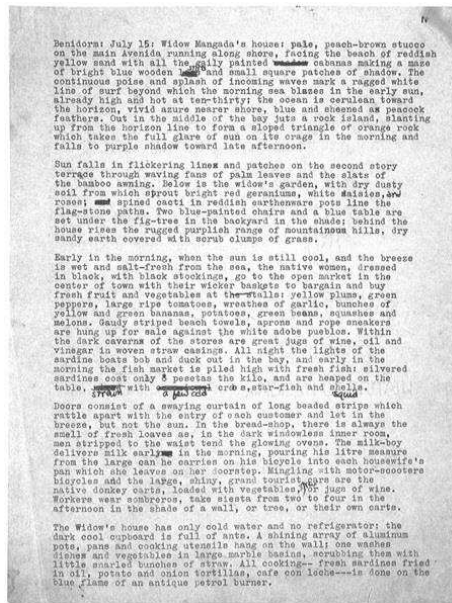
E você mostra seu conto - - o que tirou terceiro lugar na SEVENTEEN. Sente vergonha ao reler os parágrafos cheios de lirismo sentimental que pareciam tão genuínos e reais havia poucos meses. Você nem pode dizer que era antisséptico e contido: era tudo terrivelmente óbvio. Aí você se livra do espanto de perceber que alguém é capaz de escrever de maneira muito mais dinâmica. (PLATH, 2017, p. 54)¹⁰⁵

De acordo com a entrada retirada do diário de 1951, naquele mês de maio, Sylvia relata que reler a história agora a deixava "doente". O que apenas alguns meses atrás parecia "tão genuínos e reais" agora era "terrivelmente óbvio", cheio de "lirismo sentimental". Reler algo que até então era motivo de orgulho para ela, um fruto que rendeu até prêmio, sob as lentes de uma crítica de um amigo, contaminou (ou esclareceu, como ela coloca) sua visão sobre sua própria escrita e o produto dela derivado e isso parece ser o resultado das releituras de Plath de suas próprias criações artísticas.

Ela era sua crítica mais feroz e desleal e frequentemente mencionava que deveria trabalhar mais duro para escrever mais e melhor, comumente se comparava a qualquer pessoa – comparação mais dura ainda quando essa pessoa era uma mulher – que ela considerava que escrevia melhor do que ela e frequentemente revisava os textos do seu diário e os adequava da maneira que ela achava necessário. Plath tinha o hábito de sublinhar certas palavras e passagens em seus diários, assim como substituir palavras:

¹⁰⁵ No original: “You took out your story - - the one that won third prize in SEVENTEEN. You felt sick as you reread the paragraphs of lyrical sentimentality that seemed so real and genuine a few months ago. You couldn't even say it was antiseptic and understated: it was hideously obvious. So you got rid of your astonishment that someone could write so much more dynamically than you.” (PLATH, 2000, p. 38)

Figura 3: entrada de 15 de julho de 1956.



Fonte: *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*

Plath se envolveu nesse processo de autoafirmação não apenas escrevendo seu diário, mas também o lendo. Ela foi a leitora principal de seu texto, dedicando-se a examinar volumes anteriores e, em seguida, fazendo anotações, editando ou adicionando a suas entradas. Essas anotações eram frequentemente feitas em entradas preocupadas com a forma como certos indivíduos respondiam a ela, especialmente pessoas que ela considerava como superiores em posição, e assim, novamente, vemos sua constituição relacional de personalidade.

Como uma autonarrativa que se relaciona e está envolvida com o mundo social do diarista, um diário localiza a pessoa dentro de uma rede de relações sociais. Um diário também localiza e dá significado aos sentimentos internos de tensão ou desequilíbrio de um indivíduo, iluminando a experiência fragmentada e multidimensional da individualidade. A estrutura textual de qualquer diário é necessariamente complexa em forma e padrão e assume formas variadas, como narrativa desconexa, o uso de várias vozes assumidas e múltiplas, ou mesmo um conjunto de páginas em branco. O que é excluído de um diário também é revelador; enquanto alguns diaristas não privilegiam o extraordinário sobre os eventos comuns, outros o fazem.

Sendo a guardiã e a audiência de seu diário, Plath narrou e construiu sua autoimagem ao compor o ser individual e o ser social. Escrever o diário permitia que ela reivindicasse privacidade, mas isso ia de mãos dadas com uma autoidentidade socialmente constituída que

era plural em vez de unitária. Lendo e escrevendo sobre si mesma, ela podia desfrutar do efeito total de refletir de volta para si mesma uma imagem agradável de sua identidade.

Nos momentos nos quais Plath não se achava capaz de produzir ou escrever, ela procurava o diário para desabafar sobre, pois “escrevo aqui, pois estou imobilizada no restante¹⁰⁶” (PLATH, 2017, p. 460). Plath precisava de seu diário para refletir sua essência de volta para si mesma e para despejar em particular seu desânimo. A escritora sentia que, no fundo, ela era uma pessoa cheia de recursos, capaz e vital com fé na humanidade. Ela não aceitava que seu "verdadeiro" eu era apenas aquele que queria fugir do mundo e desistir. Ela não era uma “desistente” ou uma “covarde” - ela enxergava além do que ela preferia ter abandonado, como seu emprego como professora de Literatura na *Smith College*. Plath era uma mulher múltipla e, sobretudo, ambígua, era a filha que acusa a mãe de sugar seu ego e viver através da vida dela, assim como ela era também a filha super açucarada que tenta agradar a mãe sempre que pode, como ressaltado por Ana Cecília Carvalho:

Surpreendem nas *Letters home* a recorrência de adjetivos (“maravilhosa”, “feliz”, “magnífica”, geralmente utilizados nas despedidas, dos superlativos, dos pontos triplos de exclamação e do tom de aberta bajulação com que se dirige à sua mãe (“Querida-mãe-a-quem-eu-amo-mais-que-todos”) (CARVALHO, 2003, p. 50).

O seu eu ambicioso, determinado e otimista de suas cartas para sua mãe Aurélia não era necessariamente uma construção, não apenas uma máscara – esse eu existia também nos seus diários. Plath sempre lutou em direção à luz, em vez da escuridão, e seu verdadeiro eu seria desmascarado por suas próprias mãos ao escrever um diário. Para Plath, a utilidade do diário se concentrava na capacidade de reestruturar essa identidade fragmentada. É o espaço onde ela pratica sua escrita sim, mas é o espaço que reflete seus aspectos mais pessoais e sinceros. É o local onde, ao escrever de si, aprofunda-se na sua identidade narrativa, em uma constante batalha contra a fragmentação e seu “pássaro do pânico¹⁰⁷”. Além da esperança de deixar vestígios seus, Plath, como já mencionado anteriormente, usava do seu diário como um espaço para a prática de outros gêneros. Desde a adolescência, ela rascunhava seus poemas no seio do caderno destinado para a prática diarística, assim como alternava na voz narrativa ao descrever alguma situação. Em alguns trechos, nos momentos que sentia que não conseguia escrever nada, o diário é sua salvação e estímulo. Plath logo decide escrever uma página do diário para “aquecer”. Na citação abaixo, porém, ela enfatiza um pouco mais o valor do diário, “para se dar

¹⁰⁶ No original: “I write here, because I am paralyzed everywhere else.” (PLATH, 2000, p. 396)

¹⁰⁷ Pássaro do pânico era como a Sylvia nomeava sua depressão/episódio depressivo.

o respeito” ela precisaria escrever diariamente sobre pessoas, sentimentos e intuições, com o propósito de aperfeiçoar em seu ofício:

“Para recuperar o autorrespeito, devo estudar botânica, pássaros e árvores: arranjar uns livrinhos e aprender, andar pelo mundo. Abrir os olhos. Escrever um diário sobre pessoas, sentimentos, descobertas. Especular sobre os outros. Planejar eventos.” (PLATH, 2017, p. 604)¹⁰⁸

Para Plath, o principal motivo para manter seu diário é inteiramente para ela. Outras pessoas são descritas em seu diário, mas são essencialmente periféricas ao senso de independência dela, as suas opiniões, seus sentimentos – o mundo do seu diário e da sua escrita gira e centra-se ao seu redor. O diário, para Plath, é mais do que uma mera testemunha muda, o processo de escrita nele tem um senso de reciprocidade. A redação do seu diário é um processo ativo. A escrita é sua religião, é o seu Deus: é o que lhe serve um propósito e justifica sua vida, viver e durar na eternidade literária é a trajetória que guiou toda sua vida, a escrita era purgação e realização. Escrever não era algo que Sylvia fazia para agradar aos outros, mas para agradar a si mesma - tão necessário quanto respirar:

Escrever é um ato religioso: uma missão, uma reforma, um reaprendizado e um amar de novo as pessoas e o mundo como são e como poderiam ser. Uma postura que não passa como um dia datilografando ou lecionando. A escrita perdura: ela segue seu próprio caminho no mundo. Reagem como reagem a uma pessoa, uma filosofia, uma religião, uma flor: gostam ou não gostam. A literatura as ajuda, ou não ajuda. Serve para intensificar a vida: você se entrega, experimenta, pergunta, olha, aprende e dá forma a isso: consegue mais: monstros, respostas, cor e forma, conhecimento. Primeiro, faz para si. Se der dinheiro, maravilhoso. Mas a gente não faz isso pelo dinheiro, prioritariamente. Não é o dinheiro que a leva a sentar na frente da máquina. Não que o despreze. É sensacional quando uma profissão rende o suficiente para o pão com manteiga. Escrevendo, pode render ou não. Como conviver com tal insegurança? E, o que é pior, a ocasional falta ou perda de fé na própria escrita? Como conviver com essas coisas? O pior de tudo seria viver sem escrever. Portanto, como conviver com esses demônios menores e mantê-los assim, pequenos? (PLATH, 2017, p. 506)¹⁰⁹

¹⁰⁸ No original: “To give myself respect, I should study botany, birds and trees: get little booklets and learn them, walk out in the world. Open my eyes. Write a daily diary about people, feelings, insights. Speculate about others. Plot events.” (PLATH, 2000, p. 523)

¹⁰⁹ No original: “Writing is a religious act: it is an ordering, a reforming, a relearning and reloving of people and the world as they are and as they might be. A shaping which does not pass away like a day of typing or a day of teaching. The writing lasts: it goes about on its own in the world. People read it: react to it as to a person, a philosophy, a religion, a flower: they like it, or do not. It helps them, or it does not. It feels to intensify living: you give more, probe, ask, look, learn, and shape this: you get more: monsters, answers, color and form, knowledge. You do it for itself first. If it brings in money, how nice. You do not do it first for money. Money isn't why you sit down at the typewriter. Not that you don't want it. It is only too lovely when a profession pays for your bread and butter. With writing, it is maybe, maybe-not. How to live with such insecurity? With what is worst, the occasional lack or loss of faith in the writing itself? How to live with these things? (PLATH, 2000, p. 436)

Plath pensa no diário como não só parte da sua identidade, mas também parte da sua obra artística. Há, pelo menos, duas instâncias nas quais ela imaginou o diário íntimo como parte da obra: o conto *The Smoky Blue Piano*, que Plath planejava publicar na revista *Ladies' Home Journal*, voltou da revisão ao ser submetido com pedidos para alterar e abandonar o estilo diarístico no qual tinha sido escrito (Plath o fez, mas não foi aceito para publicação) e *A redoma de vidro*, cujo título inicial era *Diary of a Suicide*. A escritora também mencionou a prática em um poema intitulado *As Babás*, nostálgico e rancoroso, em 1961, ao lembrar um verão como babá:

Ó, era riqueza! - onze quartos e um iate
 Com uma escada de mogno polido para entrar na água
 E um grumete que poderia decorar bolos com cobertura de seis cores.
 Mas eu não sabia cozinhar e os bebês me deprimiam.
 Noites, escrevi em meu diário com rancor, meus dedos vermelhos
 Com marcas de queimaduras triangulares de passar pequenos babados e mangas.¹¹⁰
 (PLATH *apud* CLARK, 2020, p. 149, tradução nossa).

Plath não necessariamente se prolonga no valor específico da prática diarística, mas envolve a estima pelo diário quando enfatiza sobre o valor da escrita em sua vida. A literatura e a escrita ocupam um espaço além de religioso para Plath, ocupa um espaço de autoestima e amor próprio.

Como, gostaria de saber, mamãe entendeu minha tentativa de suicídio? Como resultado da incapacidade de escrever, sem dúvida. Eu achava que não podia escrever porque ela ia se apropriar de tudo. Só isso? Eu sentia que, se não escrevesse, ninguém me aceitaria como ser humano. Escrever, portanto, era um modo de substituir minha personalidade: se você me ama, ame o que escrevo & me ame por escrever. Há muito mais: um modo de organizar e reorganizar o caos da experiência. (PLATH, 2017, p. 519-520)¹¹¹

O diário, então, se torna um espaço privilegiado de autoconhecimento, um espaço no qual o diarista pode ver sua narrativa (ou identidade) fragmentada que permite compara e analisar o que se foi e o que se é. Segundo Calligaris, “o sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por

¹¹⁰No original: “O it was richness!—eleven rooms and a yacht / With a polished mahogany stair to let into the water / And a cabin boy who could decorate cakes in six-colored frosting. / But I didn’t know how to cook, and babies depressed me. / Nights, I wrote in my diary spitefully, my fingers red / With triangular scorch marks from ironing tiny ruchings and puffed sleeves.” (PLATH *apud* CLARK, 2020, p. 149)

¹¹¹No original: “How, by the way, does mother understand my committing suicide? As a result of my not writing, no doubt. I felt if I didn’t write nobody would accept me as a human being. Writing, then, was a substitute for myself: if you don’t love me, love my writing & love me for my writing. It is also much more: a way of ordering and reordering the chaos of experience.” (PLATH, 2000, p. 448)

assim dizer, gramatical de seu discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz” (CALLIGARIS, 1998, p. 49).

3.3.2 A prosa e poesia de Plath: seus diários além da prática

Segundo Moreira, “a especificidade do diário do escritor, quando comparado ao diário que é mantido pelas pessoas em geral, estaria em alguns pontos tais como o jogo de familiaridade do diarista com a linguagem, a busca estética que anima suas atividades quotidianas e sua busca de um status através da escrita” (MOREIRA, 2017, p. 71). Seguindo as definições estabelecidas por Braud e Moreira, então, podemos considerar o diário de Plath um diário de escritor. Plath, além de registrar sua vida pessoal, registra também sua vida literária, elencando, selecionando e registrando suas impressões sobre as obras que entra em contato. Um diário de escritor seria, então, segundo Michel Braud:

“O diário de um escritor (de Stendhal a Marc-Édouard Nabe) será assim o vestígio de sua relação especial com a literatura, com a escrita e o mundo das letras, somando-se sua sensibilidade, numa dada época.” (BRAUD *apud* MOREIRA, 2017, p. 65)

Plath, em vários trechos, mantém um teor até ensaístico das obras que resenha, frequentemente correlacionando os livros que lê a sua vida ou a sua escrita. Plath, academicamente privilegiada, cresceu em um ambiente proporcionado por dois pais intelectuais e sempre manteve uma relação “especial” com a literatura e com a escrita, como destrinchamos durante esse capítulo.

Meu propósito, que já mencionei antes, meio nebulosamente, é oferecer ao leitor, numa pseudorealidade, certas atitudes, sentimentos e ideias (inevitavelmente “Pseudo”). Uma vez que meu mundo feminino é apreendido em larga medida por meio das emoções e sentidos, eu o trato desta forma em meus escritos – e frequentemente estou sobrecarregada de passagens pesadas, descritivas, além de um caleidoscópio de símiles. Na verdade, estou muito próxima de Amy Lowell, parece-me. Adoro a clareza lírica e a pureza de Elinor Wylie, o verso tipograficamente excêntrico, lírico e extravagante de e e cummings, e sinto atração por T.S. Eliot, Archibald Macleish, Conrad Aiken.... (PLATH, 2017, p. 109)¹¹²

¹¹² No original: “My purpose, which I mentioned quite nebulously a while back, is to draw certain attitudes, feelings and thoughts, into a pseudo-reality for the reader. (“Pseudo” of necessity.) Since my woman's world is perceived greatly through the emotions and the senses, I treat it that way in my writing - and am often overweighted with heavy descriptive passages and a kaleidoscope of similes. I am closest to Amy Lowell, in actuality, I think. I love the lyric clarity and purity of Elinor Wylie, the whimsical, lyrical, typographically eccentric verse of e cummings, and yearn toward T.S. Eliot, Archibald Macleish, Conrad Aiken....” (PLATH, 2000, p. 88)

Sendo assim, a leitura e o relato ensaístico dessas obras no diário são além de uma tangente solitária, mas sim completam os retalhos fragmentários de um diário de escritor. O diário é um gênero que, apesar de teoricamente ser destinado a descrever uma vida, não tem a pretensão de dar conta de uma totalidade de uma existência, visto que já estabelecemos que o arquivo é inescapavelmente aberto e incessante, e que, por ser um gênero principalmente (mas não restrito) discursivo e flexível ao diarista, é um espaço que permite a autoconstrução e autolegitimação de uma imagem de si mesma.

Sendo assim, é importante para Plath construir uma imagem intelectual de si mesma. Seu diário permite que ela construía ao redor de si mesma, ou de sua imagem, a cena intelectual que a efervesce: ela passa seus dias lendo livros que variam de Yates, Woolf, poetas contemporâneos, aos diários de Santa Teresinha do Menino Jesus e da Santa Face. Propendendo desde sempre publicar, Plath bebia da fonte desses autores e tentava construir suas narrativas no que ela admirava em suas obras e aprendia também o que fazer de diferente:

Leio “O Casamento de Miss Henderson”. Gosto do ritmo, da fluência. Acho que é um pouco maçante, os personagens não parecem humanos – ah, que característica indefinível. Mas a trama apresenta equilíbrio, estabilidade. Para alguém do meu nível, invejável. (PLATH, 2017, p. 158) Segundo Moreira:

O diário permite ao escritor – talvez o tipo de diarista mais claramente propenso desde o início a publicar – mostrar como avançou e como avança seu pensamento e sua técnica, mostrar seu processo e seu atelier, ou ao menos ter a sensação que o faz. Permite, também, num plano mais prático, ordenar o próprio trabalho, inscreve-lo numa linha do tempo que permite avaliar sua “produtividade” como em qualquer outra atividade burguesa/capitalista. (MOREIRA, 2017, p. 96)

As palavras de Moreira ecoam perfeitamente nos diários de Plath. A autoimagem construída de/por Plath, inicialmente e principalmente, centrava-se na sua escrita e no seu ofício como poeta e escritora de ficção. A autora documentou em grandes detalhes seu processo evolutivo tanto inconscientemente, quanto propositalmente, e entre os detalhes da sua vida cultural e pessoal, Plath registrou ostensivamente sua vida autoral, seus períodos criativos e seu processo e relação com a construção de histórias. Sua vida, antes de tudo, é uma vida concebida para/pela literatura, uma vida baseada em seu intelectual e uma vida “suspensa” enquanto Plath não puder eternizar-se no cânone literário, pois “minha vida, sinto, não será vivida até que haja livros e histórias que a revivam perpetuamente no tempo” pois “escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os anjos proféticos”¹¹³ (PLATH, 2017, p. 330,

¹¹³ No original: “(...) my life, I feel, will not be lived until there are books and stories which relive it perpetually in time (...) writing breaks open the vaults of the dead and the skies behind which the prophesying angels hide”(PLATH, 200, p. 286)

grifo da autora). Assim sendo, Plath borbulhava de histórias e poemas que se derramavam continuamente, colorindo as páginas dos seus diários e, conseqüentemente, a sua vida.

Em agosto de 2020, a Editora Biblioteca Azul relançou, 43 anos depois, o livro *Johnny Panic e a bíblia de sonhos e outros textos em prosa*. O livro traz inúmeros textos em prosa escritos por Plath desde os seus 17 anos até seus últimos dias. Determinada sempre a publicar, grande parte desses textos foram publicados em revistas femininas, como a *Ladies' Home Journal*. Plath é mais reconhecida por sua obra *A redoma de vidro* do que por suas poesias, pelo menos no aspecto popular, entretanto, torna-se interessante notar que, apesar dela ambicionar e autodesignar-se poeta mais do que escritora qualquer outro gênero literário, Plath constantemente emergia com inúmeras ideias, esboços e, por vezes, enredos já completamente detalhados.

Plath mantinha uma relação ambígua com a escrita de ficção. Apesar de profundamente apaixonada e dedicada a poesia, ela não ignorava o gênero fictício e era uma leitora assídua, mas tinha grandes ressalvas à ação de escrevê-lo. Os diários de Plath tornam evidente a quantidade abundante de passagens, enredos, notas, listas com nomes para personagens, rascunhos e esboços de textos em prosa e a obstinação e variedade na qual Plath trabalhava e construía sua escrita, assim como sua luta para publicá-los. É impossível notar a quantidade de esboços para histórias que Plath registra no seu diário. Há, pelo menos, contornos de quinze a vinte histórias que Plath não completou, abrangendo de duas linhas a dois parágrafos, a grande maioria já intitulados, exceto duas histórias, como: *The Eye Beam* (O Olho-Trave), que ela descreve como “Kafka, narrada com simplicidade, simbólica porém muito realista. Como a gente está sempre e irremediavelmente sozinha. As distorções equivocadas da subjetividade. Passada em Cambridge”¹¹⁴ (PLATH, 2017, p. 327-328) e quatorze dias depois volta a descrever, incluindo até onde pretendia submeter a história após escrita, “o conto do Olho-Trave (Atlantic Monthly: bizarro, simbolismo muito kafkiano: moça fica com um cisco no olho durante uma semana: o mundo torna-se distante, ela se dá conta da natureza irrevogável de sua própria solidão: relacionamento com o pretendente)”¹¹⁵(Ibid, p. 337); *The Day of the Twenty-Four Cakes* (O dia dos vinte e quatro bolos), no qual Plath confessa sua indecisão sobre o rumo da história, descrevendo-a como

¹¹⁴ No original: “(...) Kafka, simply told, symbolic, yet very realistic. How one is always and irrevocably alone. The askew distortions of the private eye. Set in Cambridge.” (PLATH, 2000, p. 283)

¹¹⁵ No original: “(...) the Eye-Beam story (Atlantic Montly: weird, very Kafka symbolic: girl gets speck in eye for a week: world is put away far off, and she realizes the irrevocable nature of her own loneliness: relation to suitor)” (PLATH, 2000, p. 292)

(...) ou imagens à la Kafka, sérias, ou SATEVEPOST incrementado: mulher no limite da paciência com marido, filhos: perde o senso da ordem universal, nada faz sentido, deixa de lado a esperança: briga com o marido: motivos fúteis, contas, problemas, beco sem saída. Oscila entre abandonar tudo e cometer suicídio: fica por causa da necessidade de pôr as coisas em ordem: lenta, metodicamente, começa a assar bolos, um por hora, vai à mercearia comprar ovos etc. de meia-noite a meia-noite. Marido volta para casa: retomam o diálogo. Ela consegue tocar a vida, organizando-a a seu modo limitado: lindos bolos: não consegue deixá-los. Tente os dois estilos: faça isso para contentar seu coração. (PLATH, 2017, p. 333)¹¹⁶

E onze dias depois detalha a história melhor:

O conto do bolo: Ellen Stockbridge, aos vinte e nove anos, tem três filhos: Blair, 2 anos, Penny, 4 anos, e Peter, 7 anos. Jock, o marido taciturno, autoritário porém amoroso, é vendedor de móveis para escritório, progride rapidamente, precisa viajar a negócios. Problema: Ellen sacrificou sua própria personalidade (talento: aparência) para dar a Jock um lar e uma boa família. Comparando o contrato com a irmã caçula, Franny, ela percebe quanto é desleixada: Franny é solteira, secretária de um escritório de advocacia, pode se dar ao luxo de ter um conversível rosa e branco, e caminha firmemente para uma vida de solteira convicta, ousada, brilhante. Os homens de Franny: Ellen casou-se com Jock depois da guerra e começou a ter filhos, sempre lutando contra os apertos financeiros. Ressentimento: Jock anda saindo para almoçar com a secretária, segundo os rumores: em relação ao tipo de Franny: nada com que se preocupar, exceto ela mesma. Ellen, após uma discussão com Jock, que está de partida para uma viagem de negócios, no fim de semana (ela não tem certeza se a secretária também irá) resolve se separar: mudar para o centro e trabalhar, cuidar de si e talvez voltar, novamente magra e bonita. Não é culpa dos filhos ainda*, mas de certa forma é: eles não a consideram uma pessoa, somente mãe: conveniente. Ela pede a Franny para ficar com seus filhos por um dia, diz que precisa ir ao centro fazer compras. Percebe a necessidade de deixar algo para as crianças: os bolos favoritos: começa a prepará-los. Compulsivamente, sente que precisa prosseguir, encomenda quatro dúzias de ovos, açúcar de confeitiro, mede as quantidades de baunilha e fermento: senso de ordem, organização, criatividade. Dona de casa nata, senso de dignidade, realização: sabe que ela é o que Jock realmente quer e precisa. Confia que ele vá perceber isso, também. Ele retorna naquela mesma noite, tendo encurtado a viagem. Sábado: começa pela manhã, às oito. Acaba por volta da meia-noite. Jock volta para casa, entra na cozinha: ela está animada, corada pelo calor do forno, em paz consigo mesma. Sabe que ficará ao lado dele, e que ele realmente voltou. O último trem para a cidade: ela está vestida: só falta espalhar o glacê nos bolos. Sábado de agosto.¹¹⁷(PLATH, 2017, p. 338-339)

¹¹⁶ No original: (...) Either Kafka lit-mag serious or SATEVEPOST aim high: woman at end of rope with husband, children: lost sense of order in universe, all meaningless, loss of hopes: quarrel with husband: loose ends, bills, problems, dead end. Wavering between running away or committing suicide: stayed by need to create an order: slowly, methodically begins to bake cakes, one each hour, calls store for eggs, etc. from midnight to midnight. Husband comes home: new understanding. She can go on making order in her limited way: beautiful cakes: can't bear to leave them. Try both styles: do it to your heart's content. (Ibid, p. 288)

¹¹⁷ No original: "The cake-story: Ellen Stockbridge, at twenty-nine has three children: Blair, age 2, Penny, age 4, and Peter, age 7. Jock, her strong-willed, taciturn but loving husband is a salesman of office furniture, rising fast, with a need to make business trips. Problem: Ellen has sacrificed her own personality (talent: looks) to making good family and home for Jock. By contrast with her younger sister, Franny, she sees how dowdy she is: Franny is single, a secretary for a law firm, who can afford a pink and white convertible, and is hardening into a kind of bright, brazen, spinsterishness. Franny's men: Ellen married Jock after the war and started having kids, always behind on the budget. Resentment: Jock rumored or seen lurching with his secretary: on Franny's type: nothing to care for but herself. Ellen, after a quarrel with Jock who is leaving on a salestrip over the weekend (she's not sure if it's with secretary) decides to leave him: to go to the city and work, and take care of herself and perhaps come back all sleek and lovely again. Not children's fault*yet, somehow it is: they don't think of her as a person, just a mother: convenient. She calls Franny to mind kids for a day, says she's going into town shopping. Compelled to leave something for children: their favorite cakes: starts baking. By compulsion, feels the need to keep on, orders

São os enredos de Plath que particularmente nos cedem detalhes mais específicos dos processos criativos da escritora. O conto do dia dos vinte e quatro bolos, por exemplo, mantém elementos paródicos e Plath sabia que deveria definir se o escreveria em um tom “à la imagens de Kafka, sérias) ou um estilo mais apropriado para o *The Saturday Evening Post*. Então, ela decidiu experimentar os dois. A história não sobreviveu, mas seus contornos apontam para a abordagem incerta de Plath em relação à domesticidade, visto seu tom sombrio na primeira descrição e o desfecho mais otimista decidido por ela, na segunda menção da história. A última descrição da história aponta que Plath provavelmente ambicionava publicar o conto em uma revista para mulheres, visto que a moral da história parece privilegiar o lar e a família e desvalorizar a vida da irmã de Ellen, que é vista com inveja e desdenho. Por outro lado, Plath retrata com intensidade o estresse de Ellen, que se sente vazia e insatisfeita com o papel familiar que lhe fora imposto, com a maternidade e lida com as desconfianças de traição, enquanto, de certo modo, ressentida sua irmã que optou por uma vida profissional. Em suas histórias sobre ser dona de casa e maternidade - "The Visitor", "Sunday at the Mintons", "Home Is Where the Heart Is", "The Wishing Box", "Sweetie Pie and the Gutter Men", "Day of Success" - esposas respondem à sua subordinação com fantasias assassinas, infelicidade suicida ou superioridade presunçosa sobre "mulheres de carreira". É importante também ressaltar que Plath amava assar bolos, escrevendo sobre sua paixão pela culinária em vários trechos dos seus diários e tinha o costume de assar bolos quando estava triste.

Podemos também citar vários outros esboços nunca escritos, tais como *Four Corners of a Windy House*, *The Snow Circus*, *House of Wind*, *The Fringe-Dweller*, *The Button Quarrel*, *The Silver-Pie Server*, *The Champion Spinach-Picker*, *The System And I*, *The Little Mining Town In Colorado*, *The Discontented Mayor*, *Lorde Baden Powell and the Mad Dogs*, *Emmet Hummel and The Hoi Polloi*, *The Olympians* e *The Great Big Nothing*. Uma segunda história que vale a pena ser mencionada e que foi descrita em detalhes nos diários de Plath é *Emmet Hummel and the Hoi Polloi*. O enredo descrito pela poeta já começa interessante pelo simples fato de que fora ambicionado para ser escrito pelo ponto de vista masculino – o que Plath raramente fez em seu ofício como escritora. Emmet é um homem que é “clerk in a bank or some such”, imaculado, espartano, casto, constantemente colocado para baixo pela vida e pelas

four dozen eggs, confectioners sugar, measures out vanilla, baking powder: sense of order, neatness, creativeness. Born homemaker, sense of dignity, richness: knowledge that she's what Jock really needs and wants. Trusts him to see it, too. He walks in that night, having cut short his trip. Saturday: starts in morning at eight. Ends around midnight. Jock comes home, walks into kitchen: she is vital, flushed from baking, at peace with herself. Knows she will stick with him, and that he has truly come back to her. The last train to the city: she is dressed: just putting frosting on cupcakes. August saturday.” (PLATH, 2000, p. 292-293)

pessoas. No começo do conto, Emmet está comendo seu ovo e descobre que o ovo está vazio. Apesar de colocar sal, pimenta e manteiga, Plath escreve que ele simplesmente coloca a colher na boca e age como se estivesse comendo.

Emmet Hummel and the Hoi Polloi: ensaio sobre experiências incômodas com vendedores comuns, mania de perseguição, contraste com o otimismo da Reader's Digest. Exemplo, talvez exemplo definitivo: comer ovo cozido no café da manhã, em pensão, removendo a parte superior da casca. Parece vazio: não há nada dentro do ovo: põe sal, pimenta, manteiga. Todos os demais comem ovos. Ele não consegue se levantar e gritar: Fraude, fraude, não ganhei ovo. Então leva a colher à boca, finge que está comendo. Ninguém presta atenção a ele. Outros incidentes: Mulher na banca de jornais do metrô e Revista. Ele a folheia, esperando o trem. Quer saber quem escreveu determinado artigo. Ela pergunta, Posso ajudar, com certa agressividade. Ele responde, é só um minuto, quero ver se saiu uma matéria aqui. Ela atende outros fregueses. Ele apanha a revista & quer pagar com uma nota de cinco dólares, mas ela o evita deliberadamente. O metrô chega, estrepitosamente. Ele devolve a revista, pensando que ela ia demorar demais para lhe dar o troco, mas num passe de mágica a mulher surge a seu lado e pega o dinheiro. A porta do vagão se abre e as pessoas correm para a mulher: ela pega centavos, troca notas. Por favor, por favor, meu troco. Ela parece contente por demorar com o dinheiro. Finalmente, quando todo mundo já estava no trem, ela conta quatro notas de um dólar e moedas, jogando tudo em cima dos jornais, de modo que ele precisa recolher o troco. Corre, depois que ela diz: "Você me fez esperar muito tempo, enquanto escolhia a revista, mas queria o troco depressa". Furioso. Fica pensando em respostas devastadoras no caminho todo para casa. Mas sabe que isso seria inútil: ele não voltará àquela estação, e se algum dia passar por lá, não encontrará a mulher.¹¹⁸ (PLATH, 2017, p. 564-565)

Assim como Emmet, Plath planejou outro conto sobre uma menina obstinada que é sempre "vítima da supremacia alheia na hora das compras até se tornar, nesta era de alta pressão, um produto "despersonalizado""¹¹⁹(PLATH, 2017, p. 347). Assim, seu penteado, vestuário, emprego, até mesmo namorados, tudo fora escolhido para ela por outros. O conto sobre Emmet, que Plath narra ainda por mais dois parágrafos, também não foi escrito, mas a autora deixa claro que Emmet é tão solitário em um mundo tão vasto que ninguém o percebe e ninguém cuida ou o ama. Sendo assim, ambos os personagens de Plath, um homem e uma menina, mesmo

¹¹⁸ No original: "Emmet Hummel and the Hoi Polloi: an essay about the annoying experiences with common tradespeople, sense of persecution, contrast to the cheery Reader's Digest. Example, perhaps concluding example: eating boiled eggs at breakfast in boarding house, cracks off the top, sounds hollow: nothing in egg: puts in salt, pepper, butter. Everyone else is eating eggs. He cannot jump up and shout: Fraud, fraud, I have no egg. Simply puts the spoon to his mouth, makes motions of eating. No one notices him. Other incidents: Subway newstand lady and Magazine. He thumbs through, waiting for train. Wants to see who has written an article. She asks, May I help you in a prodding way. He says, just a minute, I want to see if something is in here. She attends to others. He holds up magazine & five dollar bill, but she deliberately avoids him. Then train comes clanging in. He puts magazine down, thinking it will take too long for her to change the bill, but magically she is there, taking the bill. The train opens its doors and people crowd up to the woman: she takes dimes, changes quarters. Excuse me, excuse me, my change please. She looks satisfied, keeps on taking money. Finally, after everybody almost has got on the train, she counts out four dollar bills and change onto the papers so he has to scramble to pick them up. Rushes away after she says "You kept me waiting so long sir, choosing your magazine, and you expect me to hurry with your change." Furious. Thinks up devastating answers all the way home on the train. But knows the futility of this: he won't be back to that same station, and if he ever is, the lady won't be the same." (PLATH, 2000, p. 488)

¹¹⁹ No original: "(...) "put-upon" by high-power salesmanship of others until, in this high-pressure age, she is a product "not herself"" (PLATH, 2000, p. 301)

pertencendo a diferentes esferas na sociedade e biologicamente diferentes, divergem no ponto principal da história (ninguém se importa com Emmet; todo mundo se importa com a pequena “Sara, Millie, Bridget ou tanto faz (p. 301)”) podem ser relacionados: sendo do modo como são, se sentem obstinados e não-pertencentes a um mundo cujo lugar para eles parece ser inexistente.

Todos os contos até aqui mencionados não foram escritos, apesar dos esboços rascunhados por Plath. De acordo com Françoise Simonet-Tenant¹²⁰, “o diário, casulo escritural, é um espaço gráfico ideal para abrigar as ideias fulgurantes e sedutoras que não encontraram ainda o lugar e o tempo de sua realização, mas das quais deseja-se guardar o vestígio.”⁸³ (SIMONET-TENANT *apud* MOREIRA, 2017, p. 116). Sendo assim, até as ideias sedutoras e impraticáveis ganham um lugar no diário, visto que, mesmo que irrealizáveis no momento, seus vestígios merecem ser anotados e marcados como parte do procedimento da escrita criativa e do processo da autoimagem construída, visto que “pode-se, no diário, inscrever suas ideias mais quiméricas, sem autocensura, à espera de uma eventual execução” (SIMONET-TENANT *apud* MOREIRA, 2017, p. 116). Esse ato de escrever o que não pode ser realizado no momento para que a mente possa ocupar-se com as histórias possíveis, lembramos, ainda que vagamente, da metáfora usada por Derrida do bloco mágico. Escrevendo no diário, Plath poderia “apagar” as histórias da mente, mas deixá-las registradas, seus vestígios circunscritos na fissura diarística.

Outro detalhe perceptível ao leitor dos contos e das obras ficcionais de Plath é o teor agressivo que a grande maioria deles tem. No conto *O quinquagésimo-nono urso*, um casal em crise viaja pelos Estados Unidos e se instalam em um parque no qual fazem uma aposta sobre a quantidade ursos que contariam durante aqueles dias, a mulher aposta em 59 ursos e o marido em 71. No final do conto, o marido morre, atacado por um urso que mexia nas coisas da esposa, e ela, ao ouvir o grito do marido, celebra vitoriosa o fato de que tinha ganhado a aposta: aquele era o quinquagésimo-nono urso. Esses ímpetos de agressividade que se tornaram característicos da poesia de Plath após sua (auto)reformulação (que aconteceu em 1959 e se concretizou na escrita da poética presente em seus últimos poemas), mais comumente encontrada em *Ariel*, também são presentes em seus diários e respingam em seus contos ficcionais. Acreditamos que

¹²⁰ Devido a impossibilidade de acesso aos textos traduzidos para o português da francesa e intense pesquisadora do gênero do diário, Françoise Simonet-Tenant, estamos nos baseando nas traduções presentes na tese *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*, do pesquisador Daniel da Silva Moreira.

a abertura discursiva proporcionada pela prática diarística permite a Plath que ela exponha com mais destreza sua agressividade e, até que ela consiga fazer essa transição satisfatoriamente para os seus poemas, Plath derrama toda sua cólera nas entradas diarísticas e nos contos. Muito antes de entender como aplicar sua agressividade poeticamente, os diários de Plath agiam como uma ferramenta exorcista: só escrevendo seus sentimentos negativos ela poderia encará-los e lidar com eles.

Os diários de Plath também revelam sua relação com seus contos, poesias, que se expandiam para além da escrita. O diário, para ela, era o local perfeito e múltiplo para expor todas as suas ideias e visões sobre seus contos, por mais embrionárias e ou desenvolvidas que fossem. Nas páginas dos diários de Plath somos capazes de observar colagens, listas com nomes de personagens e desenhos ilustrando suas histórias. O conto *Mrs. McFague and the Corn Vase* tem seu elemento principal, os vasos, ilustrados em caneta dentro das páginas do diário. Plath escreve três entradas sobre a história e registra anotações longas sobre o casal no qual a história é baseada, os Spauldings. No maior comentário sobre a história, Plath desenha um dos seus vasos de milho, no qual a história se centra.

Figura 4: ilustração do conto *Mrs McFague and the Corn Vase Girl*



Fonte: *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, 2000.

A presença desse desenho ilustra a história de uma maneira tão particular e essencial que, talvez, não poderíamos ter acesso aos detalhes imaginados por Plath caso não abrissemos

seu diário. Esse desenho também nos relata um gigantesco talo de milho, subindo atrás da operária, forma a tigela do vaso, com dois outros talos dobrando-se para dentro para formar as alças. O próprio trabalhador se destaca na base do vaso, cerca de metade da altura do caule do milho. As anotações de Plath sugerem que os vasos são um par, um representando um homem e o outro uma mulher. A "garota do vaso de milho" da história de Plath é a mulher negra representada nesta última figura. Apesar das descrições oferecidas desta história serem vagas, os detalhes cedidos oferecem uma boa noção do conto, já que a redação em si nunca foi concretizada. A sra. McFague é descrita como uma mulher pobre, que mesmo assim “esconde riquezas” e a garota do vaso de milho do seu passado torna-se “objeto sagrado” materializado através de dois vasos que ela guarda escondidos no meio da pobreza que vive atualmente. O final planejado para o conto é ambíguo. Depois que crianças de uma família que está em visita quebra um dos vasos, MacFague sente-se aliviada pois agora poderia vender o outro, já que ela vivia sua vida através do seu passado presente na lembrança daqueles vasos e na garota dos vasos.

Curiosamente, ao contrário de como Plath descrevia continuamente e frequentemente suas ideias para seus textos em prosa, ela não o fazia com tanta frequência para escrita poética. Isso não quer dizer que ela não registrava suas ideias sobre seus poemas em seus diários, mas ela o fazia com mais distância e timidez. Plath, entretanto, parecia mais preocupada em descrever, as vezes em compridos parágrafos, a natureza, como o barulho de ondas dissolvendo-se na costa ou cores da penugem de um pássaro. Seu processo como poeta talvez tenha sido complexo, ou muito exigente, que ela não registrou ostensivamente como fez com a prosa. Ainda assim, é possível encontrar poemas transcritos para as páginas do diário, algumas notas sobre, mas parece-nos que, em relação principalmente à sua poética, os diários servem como um depósito de momentos e impressões que poderiam, futuramente, alimentar a criatividade poética de Plath quando necessário.

Os detalhes oferecidos pelos diários de Plath sobre seu processo criativo perpassam por vários aspectos da vida: desde enredos de contos construídos nas páginas, a longas descrições sobre receitas e culinária em geral – uma grande paixão e hobby de Plath –, leituras, descrições detalhadas sobre natureza a suas viagens. Plath constantemente batalhava com seu bloqueio criativo e se obrigava a continuar escrevendo em seu diário, mesmo que sem vontade alguma, para nunca perder a prática. Seus diários tiveram uma relação muito estreita com sua formação como escritora e com o ofício no geral e as questões mais básicas que envolviam a

escrita eram debatidas dentro de suas páginas, como a falta de um espaço para a redação de suas obras. Plath buscava inspiração no mundo exterior quando em um entrave.

Uma viagem em particular teve um profundo impacto na criatividade de Plath. No outono de 1959, especificamente de 09/09 a 29/11, Plath e Hughes viajaram até Nova Iorque e foram hóspedes em Yaddo, uma colônia de artistas em Saratoga Springs. Yaddo é descrito como um retiro para artistas cuja missão é nutrir o processo criativo, proporcionando uma oportunidade para os artistas trabalharem sem interrupção em um ambiente de apoio¹²¹. Yaddo oferece residências para artistas criativos profissionais que podem se inscrever individualmente ou como membros de equipes colaborativas de duas ou três pessoas, sendo selecionados por painéis de outros artistas profissionais, independentemente de meios financeiros. As residências duram de duas semanas a dois meses e incluem acomodação, alimentação e um estúdio.

Plath, até então, estava grávida de sua primeira filha Frieda e estava animada para ter “um teto todo seu” no qual ela não tinha que se preocupar com nada além de produzir. Foi a primeira vez desde que se casaram que Ted e Sylvia trabalharam e dormiram em quartos separados. O monaquismo de Yaddo permitiu que Plath se concentrasse em sua arte. Plath registrou em grandes detalhes e parágrafos cada cômodo do local e escreveu um dos seus contos mais conhecidos, o já mencionado *O quinquagésimo-nono urso*, assim como um conto perdido intitulado *A Múmia*, durante aquele outono em Yaddo. Durante aqueles três meses, as entradas de Plath tornaram-se mais extensas, detalhadas e poéticas, afinal, os diários são cadernos, primeiramente, um espaço para a prática da arte e ela estava em um ambiente que proporcionava e encorajava a criatividade e a prática. Muitas de suas entradas são pura poesia, como uma descrição que ela escreveu em Yaddo de dois pica-paus nos pinheiros altos, "martelando como ponteiras na madeira"¹²² (PLATH, 2017, p. 606):

Vimos dois pica-paus, em preto e branco, com cabeças vermelhas (de que espécie, exatamente?) nos altos pinheiros, martelando como ponteiras na madeira. No bosque, perto do regato, os galhos delgados das árvores novas exibiam raras folhas marrons secas enrugadas, e a cascata espargia gotículas que logo congelavam: pendiam translúcidos pingentes dos ramos, que caíam novamente na água e sumiam, borbulhando no musgo flutuante. Parecia uma escultura de gelo móvel, maluca.¹²³ (Ibid)

¹²¹ <https://www.yaddo.org/about/mission/>

¹²² No original: "(...) tapping crisp as thimbles on a window pane (...)"(PLATH, 2000, p. 526)

¹²³ No original: “We saw two black and white woodpeckers with red caps (which kind, exactly?) in the tall pines, tapping crisp as thimbles on a window pane. In the wood, by the brook, the slim grey boles of the saplings were bare, a few dry brown leaves twirled, and the cascade of water sprayed and froze: clear ice shackling the branches, blown back in icicle sprays, knobbed in bubbles on the moss. A kind of wild, twisted glass sculpture.” (Ibid, p. 525-526)

Foram nas bibliotecas de Yaddo que Plath entrou em contato com as obras de Carl Jung, especificamente, segundo Heather Clark, *O desenvolvimento da Personalidade*. Plath leria essa obra que a levaria a repensar seu relacionamento com sua mãe e comentaria os trechos em seu diário de um modo introspectivo e internalizado, mas relacionando-os a sua arte:

Fiquei eletrizada esta manhã (...) para ler um relato de caso de Jung que confirmava certas metáforas de meu conto. A filha que sonha com uma mãe amorosa e bela como um animal ou uma bruxa: a mãe acaba ficando louca, mais tarde, grunhindo como porcos, latindo como cachorros, rosnando como ursos, num ataque de licantrópia (...). Tudo isso relaciona de modo muito significativo minhas imagens mais instintivas com uma análise psicológica perfeitamente válida. Contudo, sou a vítima e não o analista. Minha “ficção” é apenas a recriação nua e crua do que senti quando era criança e depois, deve ser verdade¹²⁴. (PLATH, 2017, p. 593)

Alguns dias depois, ela anotou em seu diário que deveria “ser coerente com minha singularidade”¹²⁵ (Ibid, p. 600). Sua estadia em Yaddo foi muito positiva criativamente, e apesar, de Plath as vezes achar o ambiente tedioso e simultaneamente estar sofrendo de enjoos da sua gravidez, Yaddo ofereceu a ela o que Virginia Woolf descreve em sua obra *Um teto todo seu*: em Yaddo, ela foi capaz de se separar de Hughes, literal e figurativamente. Sua nova gravidez, sua liberdade das tarefas domésticas, acadêmicas e seu estúdio particular ajudaram-na a habitar um espaço psicológico menos circunscrito que lhe permitiu dar saltos criativos ousados que futuramente fortaleceria sua voz de Ariel.

Figura 5: desenhos e descrições dos objetos de Yaddo



¹²⁴ No original: “(...) to read in Jung case-history confirmations of certain images in my story. The child who dreamt of a loving, beautiful mother as a witch or animal: the mother going mad in later life, grunting like pigs, barking like dogs, growling like bears, in a fit of lycanthropy. (...) All this relates in a most meaningful way my instinctive images with perfectly valid psychological analysis. However, I am the victim, rather than the analyst. My "fiction" is only a naked recreation of what I felt, as a child and later, must be true.” (Ibid, p. 514)

¹²⁵ No original: “To be true to my own weirdnesses.” (Ibid, p. 520-521)

Fonte: *The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 2000.*

Após a viagem para Yaddo, Plath e Hughes voltariam para a Europa. Infelizmente, os diários incluídos nessa edição tornam-se muito mais escassos depois de novembro de 1959. Em abril de 1960, a filha primogênita de Plath e Hughes nasceria. Em algum momento nesse ano, Plath sofre um aborto espontâneo, em fevereiro de 1961 é hospitalizada para uma apendicectomia carregando consigo uma bolsa lotada de livros – essa experiência de ficar semanas em repouso lendo e escrevendo proporcionou a Plath um frenesi poético: nessa época ela escreveu vários poemas, como *Tulips* e esboçou várias histórias e contos nas páginas do seu diário, como os já mencionado *Emmet Hummel and the Hoi Polloi* e *Mrs. McFague and the Corn Vase*. Ela também leu o diário de Santa Teresinha enquanto repousava e transcreveu vários trechos para o diário, curiosamente retalhos do livro que mencionavam Deus, fé, livre-arbítrio, doenças e descrições das dores sentidas pela santa. Esse período de leitura e escrita conduziu Plath a escrita de *A redoma de vidro*, que teria começado em março/abril e terminado em agosto.

Plath não documentou a escrita de *A redoma de Vidro* nos seus diários. Em agosto de 1961, revisitando seus diários, ela notou uma passagem desanimada, escrita em Yaddo, em novembro de 1958. “Por que não escrevo um romance?” ela tinha escrito então. Ao lado, a caneta, ela escreveu: “Eu escrevi! 22 de agosto de 1961: A REDOMA DE VIDRO”. Ela provavelmente terminou o romance neste dia. A maioria das passagens dos diários desse ano são retalhos e esboços do processo de escrita dela, já trabalhado nesse subcapítulo.

Em janeiro de 1962, Nicholas nasceria. No meio dos cuidados dados a uma criança de menos de dois anos e um recém-nascido, em abril Plath começou a escrever poemas cada vez mais diferentes do quais ela tecia até então. Os diários de Plath mostram-no que a evolução da sua voz poética não foi súbita, a construção da voz de Ariel é identificável nas entranhas de tantas indagações e reflexões e foi um trabalho laborioso por décadas, mas, de fato, Plath sentia que finalmente tinha conquistado o parto, a maternidade, o nascimento de Nicholas simbolizava que se ela era capaz de parir uma criança saudável de novo, ela poderia voltar a fazer poemas também. Ela tinha conquistado a maternidade. Algo tinha mudado:

A placenta caiu numa tigela de pyrex, que ficou vermelha de sangue escuro. Estava inteira. Tínhamos um filho. Não fui tomada pelo amor. Nem tinha certeza de que gostava dele. Sua cabeça me incomodara, a testa baixa. Mais tarde o doutor Webb explicou que a testa provavelmente se encaixara no meu osso pélvico e o impedira de sair. O bebê pesou 4 quilos e 200 gramas - - - por isso tardou tanto. Frieda pesava ao nascer apenas 3 quilos e 500 gramas. Senti um orgulho imenso. A enfermeira gostou dele. Ela limpou tudo após a saída do médico, trocou a cama, empilhou a roupa suja, separou as roupas sujas de sangue para deixar de molho na água fria com sal, na banheira. Tudo estava limpo, limpo e tranquilo. O bebê, lavado e vestido no moisés, tão quieto que Ted se levantou para confirmar que ele respirava. A enfermeira deu

boa-noite. Parecia véspera de Natal, um dia pleno de bênçãos & bons presságios.¹²⁶ (PLATH, 2017, p. 742).

O registro sobre o processo criativo de Ariel também não está presente nos diários contemplados nessa edição e, se existiu, foi extinto junto com os dois últimos volumes dos diários que Ted Hughes supostamente destruiu. O que muito se encontra nos seus diários, nesse ano, são detalhadas descrições sobre as pessoas do seu convívio, casas, natureza, emoções – o retalho diarístico tinha se transformado, voltado totalmente para sua arte. *The Unabridged Journals* encerra na entrada de dois de julho de 1962, no qual Plath registra que recebeu a notícia de que a casa vizinha a sua tinha sido alugada. Em junho, sua mãe viaja para Inglaterra para conhecer neto, na mesma época, Plath descobre a traição do marido. Em setembro, Plath e Hughes decidem se separar legalmente e em outubro Plath escreve 25 poemas, incluindo Ariel, Daddy, Lady Lazarus, Stings, etc. Em novembro, Plath escreve mais poemas que seriam publicados em Ariel enquanto procurava um local para morar em Londres com seus filhos.

O último inverno vivido por Plath foi o mais frio, simbolicamente e literalmente. Até hoje, é o inverno mais congelante da história da Inglaterra. Não há registros, não há entradas diarísticas que determine e esclareça o que Plath viveu durante os últimos meses até hoje, 58 anos depois. Há apenas uma sucessão de fatos que ajudam a montar esse quebra-cabeça: as críticas positivas para *A redoma de vidro* não ajudaram nas vendas e o futuro financeiro de Plath dependia disso – ela estava decepcionada; o frio era congelante, as crianças estavam doentes, Plath estava clinicamente depressiva.

As respostas que muitos anseiam sobre a vida e obra de Plath não podem ser encontradas nos diários íntimos da autora: ela não manteve um durante sua recuperação em 1953 – o que responderia o clamor curioso e público sobre *A redoma de vidro*; ela também não documentou o detrimento e o fim do casamento que teria sido a “inspiração” de Ariel. O que os diários de Plath nos oferecem vão além dos tecidos autobiográficos que podem ser encontrados em seus poemas e romance: oferece a visão e a história de uma mulher que, desde sempre, trabalhou para conquistar o sucesso que tem hoje. Plath trabalhou duro e seus diários provam isso: ela mudaria qualquer coisa no seu texto se isso significasse que seria publicada,

¹²⁶ No original: “The afterbirth flew out into a pyrex bowl, which crimsoned with blood. It was whole. We had a son. I felt no surge of love. I wasn't sure I liked him. His head bothered me, the low brow. Later Doctor Webb told me his forehead had probably caught or crowned on my pelvic bone and kept him from coming. The baby weighed 9 pounds 11 ounces --- that was why he had been so long. Frieda was only 7 pounds 4 ounces. I felt immensely proud. The nurse liked him. She tidied up after the Doctor left, changing the bed, piling up the dirty linen, sorting out the bloody things to be soaked in cold water and salt in the tub. Everything was beautiful and neat and calm. The baby washed and dressed in his carrycot, so silent I had Ted get up and make sure he was breathing. The nurse said goodnight. It felt like Christmas Eve, full of rightness & promise.” (PLATH, 2000, p. 647)

ela trabalharia duro estudando em cursos de redação de prosa e poesia se isso acrescentasse algo na arte dela. A voz assertiva de Ariel e a voz furiosa de Esther Greenwood, que mais tarde zombariam de ideologias patriarcais e símbolos de poder, nasceram do reflexo do papel do diário. A voz de Plath origina-se de momentos de luta, esforço e ruptura de sua vida: a morte do Pai, a ruptura com Deus logo após, a ruptura com a América, do casamento, ruptura *da* e *para* a escrita e, finalmente, ruptura consigo mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sylvia Plath é uma das mais poetisas estadunidenses mais conhecidas do século XX. Suas poesias e ficção, especialmente a novela *A Redoma de Vidro* (1963), são altamente lidas e analisados pelas escolas norte-americanas e inglesas; enquanto suas cartas e diários constituem um dos mais importantes pilares para o entendimento da vida, com suas vitórias e desafios, de uma jovem escritora do século XX que almejava viver a escrita em sua totalidade. Seu nome é comumente convocado pela cultura popular e atrelado a termos como feminismo, depressão ou confessionalismo.

O status contemporâneo de Plath como uma poeta neurótica, depressiva e feminista provavelmente a surpreenderia. Tais categorias reduzem e não capturam Plath em sua totalidade, nem mesmo em sua parcialidade. Nesta dissertação, alçamo-nos em uma tentativa de, também, revisar esses termos sob a luz e ótica dos escritos diarísticos de Plath, usando de *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* como ferramenta e meio para verificar se a imagem de si construída por Plath, tecida no espaço íntimo e intimista do diário, de algum modo se assemelha, ou até mesmo se apenas condiz, com a imagem perpetuada pelo imaginário público.

A obra poética de Plath transcende qualquer categoria monolítica. Apesar de sua poesia e prosa utilizar de muitos aspectos e eventos de sua vida pessoal, Plath é uma mestra em ironia e performance que, habilmente, brinca com os conceitos de verdade autobiográfica. Para a poeta, a arte é mais importante do que a verdade.

Estamos familiarizados com Plath: a filha enlutada, a paciente de hospital psiquiátrico, a esposa vingativa injustiçada, a suicida - é uma história colorida pela escuridão e pelo trauma. Quando enfatizamos sua depressão e seu casamento como as histórias que definem a vida de Plath, perdemos a outra história que se esconde à vista: a de uma escritora que encontra e realiza sua vocação. Em seus diários e cartas, seu tema quase constante não é a depressão, mas a busca sagrada para se tornar uma escritora. A ambição e a determinação de Plath de escrever eclipsam quase tudo em sua vida. Ela nunca se desviou desse objetivo, sua vocação literária era seu verdadeiro norte.

Plath acreditava que suas experiências com parto e maternidade eram importantes para seu trabalho criativo, mas a cultura estava contra ela: Plath atingiu a maioridade em uma era sexista em que as mulheres eram legalmente discriminadas. As oportunidades educacionais e profissionais significativas para as mulheres eram escassas e elas estavam à mercê de um

sistema financeiro que tornava difícil a obtenção de empréstimos e outras formas de crédito. Plath recebeu mensagens confusas de um estudante universitário alma mater *Smith College* sobre ambicioso uma mulher era permitido ser na era anterior ao feminismo da segunda onda. O desempenho acadêmico era elogiado e encorajado, mas o objetivo de muitos graduados da Smith no início dos anos 1950, ao que parecia, era casar e ter filhos.

Adlai Stevenson codificou esse ditado tácito quando disse à turma de formandos de Plath em 1955 que eles deveriam abraçar "o papel humilde da dona de casa" e concentrar sua energia nos objetivos de seus maridos. Com abridores de lata em uma mão e um bebê na outra, eles deveriam criar um lar pacífico e disciplinado. Uma vez que elas escreveram poesia, Stevenson meditou, agora é a lista de lavanderia. Stevenson era um democrata liberal e sua depreciação das ambições profissionais das mulheres sugere o maior desprezo cultural com que as esperanças e sonhos dessas mulheres eram mantidos.

Plath conseguiu escalar algumas das barreiras de gênero de seu tempo por meio de talento e determinação. Ela ganhou uma bolsa *Fullbright* para a Universidade Cambridge, viajou para a Europa, publicou amplamente e embarcou em um casamento criativo de mentes verdadeiras com um colega poeta, Ted Hughes. Plath era um iconoclasta. Ela se recusou a seguir as regras sexistas da década de 1950, que ditavam que as mulheres deviam escolher entre uma família ou uma vida literária. Ela queria tudo antes que a ideia de ter tudo se tornasse um princípio feminista. Ela acreditava na igualdade de oportunidades para as mulheres e estava furiosa com o duplo padrão sexual de sua época. Seus diários são alguns dos primeiros e melhores a abordar as experiências das mulheres, especialmente a maternidade, a ansiedade pós-parto, o aborto espontâneo e o parto. As anotações do diário de Plath ainda parecem radicais em uma cultura que regularmente higieniza e sentimentaliza as experiências das mulheres, como a maternidade. Mas os diários de Plath não se limitavam apenas às preocupações das mulheres ou a uma agenda feminista; suas representações de gênero e poder são apenas uma parte do que torna seus diários tão inovadores e influentes.

Plath também é mestre em seu ofício, uma verdadeira poetisa. Plath tinha ambições poéticas desde quando era criança e publicou seu primeiro poema em um jornal de Boston quando era apenas uma criança. A partir de então, ela era imparável, publicando regularmente nas revistas literárias e jornais de sua escola. Ela enviou dezenas de histórias e poemas para revistas nacionais durante o ensino médio e foi finalmente publicada aos 17, pouco antes de começar a faculdade.

Durante os anos de faculdade, Plath desenvolveu os hábitos de um escritor profissional e manteve um controle meticuloso de seu trabalho e quando uma rejeição chegou, ela simplesmente enviou o artigo para a próxima publicação de sua lista. Plath era exímia em eficiência e produtividade, e geralmente era indiferente às rejeições.

Afinal de contas, Plath não era *Lady Lazarus*, que se ergue como uma fênix para comer homens como o ar. Ela não era a filha que declara assassinato contra seu pai em *Daddy*. Ela não era a mulher morta que, ao morrer, é aperfeiçoada em *Edge*. Talvez Plath ficasse satisfeita com essas identificações. Em seu poema *Ariel*, o locutor parece querer se tornar sua arte. No entanto, nossa intenção era encontrar Plath em seu estado “bruto”, escapando dos “e se”, escapando de quem ela se tornou postumamente, e buscar algum tipo de resposta de como ela criou sua arte e o quanto seus diários - uma ferramenta que ela usava não apenas para descrever seus dias e suas emoções, mas para aprimorar sua arte e crescer em seu ofício - desempenhou um papel importante para que ela se tornasse a excelente poetisa que era.

Diante da imensa pressão da sociedade para que Plath se tornasse pequena, para sacrificar sua ambição literária pelos filhos e seu marido, passar todo o seu precioso tempo livre escrevendo em seu diário e se dedicando a escrever poesia e ficção era em si um ato político. Em *A Redoma de Vidro*, a heroína Esther Greenwood conseguiu escrever sua própria história, apesar dela ser conturbada. Esther se fez sujeito em um mundo que prefere ver as mulheres como objetos. Apesar da dor e das lutas que a protagonista enfrenta no romance, essas lutas são balizadas por humor e sagacidade, e Plath encerra o romance sugerindo que, no final, foi a capacidade de Esther de controlar sua narrativa e seu destino que a levou ao triunfo.

Um dos questionamentos que permanecera forte durante esta pesquisa era o *porquê*. Qual era a motivação de Plath de manter por tantos anos a escrita diarística e não só a mantê-la, mas mantê-la próxima de quem ela era? Lembro, de repente, da crítica de Blanchot mencionada no primeiro capítulo, e também me perguntei: por que escrever tanto em um diário quando as ambições dela residiam na poesia? Primeiramente, eu imaginara que talvez ela ambicionava publicar seus diários, inspirada nas suas leituras dos diários de escritores e como Virginia Woolf o fez (e do qual ela muito gostou), ou talvez Aurelia Plath tivesse razão e Sylvia pretendia usar dos seus escritos como uma fonte jornalística para suas futuras obras. Cheguei a imaginar que, talvez, como a grande maioria das pessoas, Plath tinha um interesse extremamente vaidoso e uróboro de se manter narrando infinitamente, interruptamente.

Ao longo da leitura de seus textos, descobri que não posso negar nem afirmar nenhuma das possíveis respostas acima, porém, fica claro que Plath recorre ao diário por mais razões das quais eu consegui identificar e elencar: Sylvia Plath narra-se nas páginas do diário porque lhe é **útil**; ela escreve porque precisa de um centro calmo e seguro, um espaço autoconstruído, só seu, e, por ser só dela, só poderia ser alcançado e habitado por ela; ela escreve porque precisa da reação do seu primeiro público, de certa forma que me lembra como ela parece ser a leitora-beta de si mesma, sempre mostrando ao seu diário sua mais nova ideia, sua mais nova escrita; ela escreve porque a localiza e a fundamenta como mulher, mulher-escritora, como sonhadora; porque, no fio da navalha diarística, ao falar de si para si mesma, Plath retirava sua máscara e se apoderava melhor, se enxergava melhor, se narrava melhor e ao escrever(-se) nas páginas de um diário, além de ver para onde iria na vida, ela observava também aonde sua escrita a levaria.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.2-5.
- BARBER, Karin. **The Anthropology of Texts, Persons and Publics**. Londres: Cambridge University Press, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRAUSTEIN, Philippe. **Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV**. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.2.
- CALLIGARIS, Contardo. **Verdades de autobiografias e diários íntimos**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.43-56, 1998.
- CHARLON, Maria de Lourdes Patrini. **O diário e seus diários: o pesquisador e “les demoiselles”**. Fazendo Gênero, Florianópolis, v.9, p.1-7, agosto, 2010.
- CHARTIER, Roger. **As práticas da escrita**. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.
- CLARK, Heather. **Red Comet: The Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath**. New York: 2020.
- DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.
- FOISIL, Madeleine. **A escritura do foro privado**. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.
- FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- GOULEMOT, Jean Marie. **As práticas literárias ou a publicidade do privado**. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.
- KEAN, Danuta. **Unseen Sylvia Plath letters claim domestic abuse by Ted Hughes**. the Guardian. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2017/apr/11/unseen-sylvia-plath-letters-claim-domestic-abuse-by-ted-hughes>>. Acesso em: 24 mai. 2021.
- LEJEUNE, Philippe. **Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário**. In: Cadernos de Pagu, Campinas, v.8-9, p.99-114, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **On Diary**. Edited by Jeremy D. Popkin. Honolulu: University of Hawai'i Press: 2009.

LEJEUNE, Philippe; LODEWICK, Victoria A. **How Do Diaries End?** *Biography*, v. 24, n. 1, p. 99–112, 2001. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/5104#:~:text=The%20%22end%22%20of%20a%20diary,the%20diary%20to%20this%20person>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

MATELSKI, Elizabeth M. **The Color(s) of Perfection: The Feminine Body, Beauty Ideals, and Identity in Postwar America, 1945-1970**. Dissertação de Mestrado. 2011. Chicago, Illinois. Disponível em: <https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1157&context=luc_diss>.

MOREIRA, Daniel da Silva. **Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus**. 2017. 319 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

MOREIRA, Daniel da Silva. **O diário, um gênero da margem**. *Terceira Margem*, v. 23, n. 39, p. 89–98, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15353/13583>>. Acesso em: 12 Sep. 2021.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **A Terceira geração do diarismo: os blogs**. *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

PERROT, Michelle. **Bastidores**. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.388- 391, v.4.

PLATH, Sylvia. **A Redoma de vidro**. Rio de Janeiro: Record, s.d.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Campinas: Verus, 2007.

PLATH, Sylvia. **Desenhos**. São Paulo: Globo, 2014.

PLATH, Sylvia. **Os Diários de Sylvia Plath: 1950-1962**. São Paulo: Globo, 2017.

PLATH, Sylvia. **Cambridge Letter – Sylvia Plath | The Isis**. *Isismagazine.org.uk*. Disponível em: <<https://isismagazine.org.uk/2015/03/cambridge-letter/>>. Acesso em: 4 May 2021

PLATH, Sylvia. **The Unabridged Journals of Sylvia Plath**. New York: Anchor Books, 2000.

PLATH, Sylvia. **The Letters of Sylvia Plath: Volume 1: 1940-1956**. New York: Harper Collins, 2017.

RANUM, Orest. **Os refúgios da intimidade**. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STEINBERG, Peter K. **When Sylvia Plath Disappeared**. Blogspot.com. Disponível em: <<https://sylviaplathinfo.blogspot.com/2012/08/when-sylvia-plath-disappeared.html>>. Acesso em: 1 Jun. 2021.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. TELA DESCONSTRUCIONISTA: ARQUIVO E MAL DE ARQUIVO A PARTIR DE JACQUES DERRIDA. **Revista de Filosofia Aurora**, [S.l.], v. 26, n. 38, p. 373-389, maio 2014. ISSN 1980-5934. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/1096>>. Acesso em: 01 set. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.7213/aurora.26.038.AO.10>.

SYLVIA Plath. **Voices & Vision**. PBS documentary, “Sylvia Plath,” South Carolina Educational Television and New York Center for Visual History Production, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPFQOtGSr4o>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

SYLVIA Plath – Inside the Bell Jar. BBC. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b0bg2jgc>>. Acesso em: 30 Apr. 2021.

STEVENSON, ADLAI E. **A Purpose for Modern Woman (1955)**, Adlai E. Stevenson. Wwnorton.com. Disponível em: <https://wnorton.com/college/history/archive/resources/documents/ch32_04.htm>. Acesso em: 31 Aug. 2021.

VINCENT, Gérard. **Uma história do segredo?** In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). História da vida privada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 137- 364, v.5.

WOOLF, Virginia Kew Gardens. O status intelectual da mulher, um toque feminino na ficção, **Profissões para mulheres**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.