



Os itinerários de uma suicida: deslimites entre “realidade” e “narrativa ficcional” em *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath

Itineraries of a suicide: (un)limits between “reality” and “fictional narrative” in *The Bell Jar*, by Sylvia Plath

Willian André¹

Lara Luiza Oliveira Amaral²

Resumo: Este estudo tem o objetivo de revisitar o romance *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath, publicado em 1963 – ano em que a autora viria a cometer suicídio. Considerando o dado autobiográfico/autoficcional do romance, pretendemos deslindar os processos destrutivos entranhados em sua composição, que encontra ecos na condição da própria Plath de dezenove anos revivida na pele da protagonista Esther Greenwood.

Palavras-chave: Sylvia Plath; *A redoma de vidro*; literatura e suicídio.

Abstract: This study aims at revisiting the novel *The Bell Jar*, by Sylvia Plath, published in 1963 – the year in which the author would commit suicide. Considering the autobiographical/self-narrative character of the novel, we seek to unravel the destructive processes in the marrow of its composition, echoing the condition of the nineteen years old Plath herself, re-lived in the skin of the protagonist Esther Greenwood.

Keywords: Sylvia Plath; *The Bell Jar*; literature and suicide.

Dying

Is an art...

(Sylvia Plath, “Lady Lazarus”)

Toda obra literária – ainda que se trate daquelas que, desde sua primeira aparição, causam um frêmito arrebatador e garantem um quase imediato processo de “canonização”, rapidamente gerando um volumoso corpo de ensaios e estudos que parecem conferir-lhes interpretações definitivas – deve ser, de tempo em tempo, revisitada. Esse é um dos principais exercícios que a crítica pode chamar de “seus”. E esse é o caso do romance *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath. Publicado em 1963, ano do suicídio de sua autora, ele foi, desde o início, ostentado como possuidor de forte acento autobiográfico, por relatar, entre outros episódios, a tentativa de suicídio que Plath levava a cabo dez anos antes. Com as crescentes discussões acerca da autoficção, cria-se um contexto propício para mergulharmos na sufocante redoma que envolve a

¹ Professor Adjunto da Universidade Estadual do Paraná, campus de Campo Mourão, atuando na graduação e pós-graduação *lato sensu*. Doutor em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina.

² Mestranda em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Paraná, campus de Campo Mourão.

protagonista Esther Greenwood, suas reflexões ácidas, sua condição de mulher, seu comércio com o ato extremo.

As linhas que ora se iniciam não têm o objetivo de inventariar reflexões teórico-críticas acerca da autoficção – que, merecidamente, ocupa um lugar de destaque cada vez maior nos desdobramentos que se apresentam à crítica literária recente. Percorrendo de forma talvez descuidadamente tangencial autores e obras que hoje se colocam como de primeira ordem quando se trata de discutir o dado autoficcional, nossa proposta não deixa de tocar, porém, em questões que nascem de preocupações similares. Portanto, ainda que, um tanto displicentes, não ofereçamos aqui um recorte dentre as muitas possibilidades de sustentação teórica que percorre expressões como “narrativa de si” ou “escrita do eu”, pretendemos erigir uma reflexão sobre o esboroamento das fronteiras entre “realidade” e narrativa ficcional, tomando *A redoma de vidro* como ponto de partida.

No dia 11 de fevereiro de 1963, em sua própria casa, enquanto os filhos dormiam, Plath se fechou na cozinha, vedou as portas e janelas com toalhas, e cometeu suicídio, asfixiando-se com o gás do forno. As palavras empregadas por A. Alvarez em *The Savage God* para retratar o episódio, pela sensibilidade poética que carregam, merecem ser aqui destacadas:

Por volta das seis da manhã, Sylvia foi até o quarto das crianças e deixou um prato de pão com manteiga e duas canecas de leite, para o caso de elas acordarem com fome antes que a moça australiana chegasse. Em seguida voltou para a cozinha, vedou a porta e a janela com toalhas o melhor que pôde, abriu o forno, deitou a cabeça dentro dele e ligou o gás (ALVAREZ, 1999, pp. 48-49).

Pouco menos de um mês antes, o único romance que a autora chegou a finalizar – em meio a uma fase intensamente criativa em sua produção de poemas – havia sido publicado no Reino Unido, pela Heinemann, sob o pseudônimo Victoria Lucas. A publicação de *A redoma de vidro* atrelada ao nome Sylvia Plath só aconteceria postumamente, em 1967. Alvarez recorda que, em algumas conversas, ela se referia ao romance com certo embaraço, por conta daquilo que possuía de “autobiográfico”: “*The Bell Jar* já estava concluído, revisado e entregue aos editores; ela falava dele com certo constrangimento, definindo-o como um trabalho autobiográfico de aprendiz que tivera de escrever para poder libertar-se do passado” (ALVAREZ, 1999, p. 35).

Observar atentamente quais passagens do romance correspondem de maneira efetiva a experiências vividas pela autora, ou quais ganharam roupagens ficcionais mais elaboradas, o que foi omitido e o que foi “inventado”, acrescentaria pouco ao entendimento de sua obra e às reflexões que aqui pretendemos propor. A vida íntima e pública de Plath, em certa medida, encontra-se acessível ao público: seus diários foram publicados (*The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, editado por Karen V. Kukil – que consiste, provavelmente, na edição mais completa), bem como estudos biográficos a seu respeito (*Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*, de Paul Alexander; ou *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, de Janet Malcolm). Do nosso ponto de vista, materiais dessa espécie devem ser utilizados não para “comprovar” aproximações ou distanciamentos entre obra ficcional e episódios “reais”, mas sim como fontes que podem deitar alguma luz sobre os processos envolvidos nas

atividades literárias da autora. Ainda que não seja esse o nosso objetivo, ofereceremos um exemplo: Luke Ferretter propõe, em certa parte do volume *Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study*, uma leitura atenta dos diários de Plath, bem como dos grifos e anotações feitas pela autora nos livros de outros escritores que ela costumava ler. Um nome recorrente entre essas leituras é o de Virginia Woolf:

Em julho de 1957, Plath começou a ler os romances de Woolf que comprara em Cambridge, e a assumir sua relação conflituosa com Woolf como uma precursora literária que a acompanharia por toda a sua vida de escritora. Ela escreveu em seu diário, nessa época: 'Virginia Woolf ajuda. Os romances dela tornam o meu possível'³ (FERRETTTER, 2010, p. 18).

Mais do que uma possível "influência" (que é termo pejorativo, até certo ponto), a afirmação de que os romances de Woolf "ajudam" e "tornam possível" a escrita do romance da própria Plath aponta para algo como uma "afinidade espiritual" entre as duas autoras. Ao analisar a cópia de *Mrs Dalloway* que Plath possuía, Ferretter observa: "Dificilmente uma passagem da caracterização íntima e complexa de Woolf sobre Mrs Dalloway, de sua experiência ou de seus pensamentos, não está grifada e marcada com um asterisco, sejam longas passagens ou mesmo poucas palavras"⁴ (FERRETTTER, 2010, p. 19). Esse dado é relevante à medida que mostra a participação de Woolf na elaboração da identidade ficcional da autora de *A redoma de vidro*, principalmente no tocante à construção de suas personagens femininas (o que ambas as autoras fizeram com maestria, percorrendo caminhos parecidos).

Trazendo tais aproximações para mais perto de nosso estudo, a "afinidade espiritual" em questão também se faz relevante ao considerarmos que Woolf cometeu suicídio. Nesse sentido, é pelo menos curiosa a presença de uma breve passagem do romance *Orlando: uma biografia*, em que é comentado o suicídio de um personagem menor, Eusebius Chubb: "Ele entrou, escreveu a passagem citada acima, apoiou a cabeça num forno a gás e, quando mais tarde o encontraram, estava morto." (WOOLF, 2011, p. 162). Novamente: não se trata de pensar em "influências" ou relações diretas (afinal, sequer podemos afirmar que Plath leu *Orlando*). Mas, de um jeito ou de outro, chama a atenção o fato de a descrição do suicídio de Chubb, composta pelas mãos de uma escritora que viria a se matar, e que Plath lia com frequência, corresponder exatamente à maneira que ela própria escolheu para perpetrar seu autoaniquilamento, décadas mais tarde.

E é justamente a questão do suicídio que se encontra no cerne de nossa tentativa de refletir sobre os deslimites entre "narrativa ficcional" e "realidade" em *A redoma de vidro*. Nas próximas páginas, procuraremos ressaltar o comércio que Plath estabeleceu constantemente com o tema em questão, fazendo dele o principal alimento para sua

³ Tradução nossa. Segue o original: "In July 1957, Plath began to read the Woolf novels she bought in Cambridge, and to take up the conflicted relationship to Woolf as a literary foremother in which she would continue throughout her writing life. She wrote in her journal at this time, 'Virginia Woolf helps. Her novels make mine possible'".

⁴ Tradução nossa: "Scarcely a passage of Woolf's intimate and complex characterization of Mrs Dalloway, of her experience or her thoughts, is not underlined and asterisked, whether it be long passages or even single words".

imaginação criativa – mas que, sendo também, e paradoxalmente, um “alimento destrutivo”, a levaria, por uma via inevitável, ao ato derradeiro de fevereiro de 1963.

É principalmente a partir da metade de *A redoma de vidro* que se tornam constantes as referências ao suicídio. As menções iniciais aparecem de forma quase sutil, e vão gradativamente se intensificando. A primeira delas consiste em uma notícia de jornal, na qual a protagonista Esther Greenwood lê sobre um homem que pretendia se matar pulando do sétimo andar de um prédio, mas acabou sendo dissuadido (PLATH, 2014, pp. 153-154). Logo em seguida, caminhando pelo Jardim Público, ela reflete sobre sua árvore favorita:

Minha favorita era o salgueiro-chorão. Imaginei que viesse do Japão. Os japoneses entendiam bem as questões do espírito.

Eles enfiavam uma faca nas próprias entranhas quando alguma coisa ia mal.

Tentei imaginar como eles faziam isso. A faca devia ser extremamente afiada. Eles deviam se sentar no chão, de pernas cruzadas, uma faca em cada mão. Então cruzavam as mãos e apontavam cada faca para um lado do estômago. Tinham que estar pelados, caso contrário a faca ficava presa em suas roupas.

Então, num golpe rápido, antes de terem tempo de pensar duas vezes, eles enfiavam as facas na barriga e faziam duas curvas, uma para cima e outra para baixo, até formar um círculo perfeito. Aí a pele do estômago se soltava como um prato, as entranhas caíam para fora e eles morriam.

Era preciso bastante coragem para morrer daquele jeito.

O problema é que eu odiava ver sangue (PLATH, 2014, pp. 154-155).

A mudança vertiginosa de um comentário aparentemente despropositado sobre uma árvore para uma reflexão sobre a prática do *seppuku* entre os orientais é inusitada, e assinala a primeira impressão evidente de que o mal estar experimentado por Esther desde o princípio da narrativa atingiu novo patamar – principalmente por conta da última frase do excerto, “O problema é que eu odiava ver sangue”, indicativa de que, em última instância, ela projetou suas especulações sobre o suicídio oriental para sua própria condição, independente de realmente considerar ou não a possibilidade de dar cabo de sua vida de maneira semelhante.

Algumas páginas depois (PLATH, 2014, pp. 159-161), encontramos o relato do primeiro tratamento por eletrochoques a que Esther se submete, em tons que evidenciam uma experiência traumática. E, logo adiante, o que era antes especulação passa a ganhar os contornos iniciais de um ato concreto. Novamente deparando-se com uma notícia de jornal sobre suicídio – desta feita, de uma jovem que acaba morrendo após o período em coma que seguiu seu atentado contra a própria vida –, Esther vasculha sua bolsa em busca de uma foto sua feita recentemente, para compará-la à foto da suicida estampada no jornal, e chega à conclusão de que ambas são praticamente idênticas. O que mais chama a atenção no episódio, todavia, não é a comparação entre as duas fotos, e sim o inventário dos objetos que ocupam a bolsa da personagem: “Remexi minha bolsa. Entre os pedaços de papel, o pó compacto, as cascas de amendoim, as moedas, a caixinha azul contendo dezenove giletes, encontrei a foto instantânea que eu havia tirado aquela tarde numa cabina de listras laranjas e brancas” (PLATH, 2014, p. 163). Ainda que possa, a princípio, passar despercebida em

meio a outros pertences, a presença de uma caixa contendo dezenove giletes é alarmante, e indicativa das intenções suicidas da personagem.

A partir daí, Esther inicia uma série de “pequenas tentativas”, como se estivesse se acostumando à ideia de se matar. A primeira é uma tentativa de cortar os pulsos com uma lâmina Gillette: “Aquela manhã eu dera o primeiro passo. Tinha me trancado no banheiro, enchido a banheira de água morna e pegado a gilete” (PLATH, 2014, p. 165). A experiência, todavia, é malograda: “Mas quando chegou a hora, a pele do meu pulso pareceu tão branca e indefesa que não consegui fazer nada. Era como se o que eu quisesse matar não estivesse naquela pele ou no leve pulsar azul sob o meu dedão, mas em outro lugar mais profundo e secreto, bem mais difícil de alcançar” (PLATH, 2014, p. 165). A experiência seguinte é uma tentativa por enforcamento (PLATH, 2014, pp. 177-179), mas a personagem não encontra em sua casa um local adequado para fazê-lo. Em seguida, uma tentativa de afogamento (PLATH, 2014, p. 180). Sua vitalidade, todavia, a impede de submergir por vontade própria: Esther sente seu corpo levando-a sempre à tona.

Todos esses experimentos iniciais culminam na tentativa mais séria de suicídio que a personagem leva a cabo, e que consiste em uma das passagens mais tensas do romance. No que pese sua extensão, tomamos a liberdade de fazer aqui a citação do trecho em questão na íntegra:

Eu sabia exatamente como agir.

No momento em que os pneus do carro tocaram a rua e o som do motor se extinguiu na distância, pulei da cama e vesti rapidamente a blusa branca, a saia verde e a capa de chuva preta. A capa ainda estava meio úmida, mas logo aquilo não teria mais importância.

Desci as escadas, peguei um envelope azul na mesa de jantar e escrevi cuidadosamente no verso, em letras grandes: *vou dar uma longa caminhada*.

Coloquei a mensagem num lugar que minha mãe veria quando entrasse em casa.

Então dei uma risada.

Tinha me esquecido da coisa mais importante.

Subi as escadas e arrastei uma cadeira até o armário da minha mãe. Subi nela e estiquei o braço até alcançar um cofrinho verde na última prateleira. O cadeado era tão frágil que eu poderia ter aberto a tampa de metal com as minhas próprias mãos, mas queria fazer as coisas de maneira calma e ordeira.

Abri a gaveta superior direita da cômoda da minha mãe e tirei o porta-joias azul de seu esconderijo sob os lenços de linho irlandeses. Destaquei a chave do veludo escuro, abri o cofre e peguei o frasco de pílulas novas. Havia mais do que eu esperava.

Umás cinquenta, pelo menos.

Se eu tivesse esperado que minha mãe me administrasse as pílulas, noite após noite, teria que esperar cinquenta noites até juntar a quantidade suficiente. E em cinquenta noites as aulas da faculdade teriam recomeçado, meu irmão teria voltado da Alemanha e seria tarde demais.

Devolvi a chave ao caos de correntes e anéis baratos do porta-joias, depusitei-o sob os lenços na gaveta, pus o cofre de volta na prateleira do armário e levei a cadeira até o lugar exato de onde a tinha retirado.

Então descí até a cozinha. Abri a torneira e enchi um copo grande de água. Peguei o copo e o frasco de pílulas e descí para o porão.

Uma luz fraca e submarina atravessava as fendas das janelas. Havia um vão escuro na parede, atrás do aquecedor a óleo, da altura do meu ombro. Ele avançava até perder-se de vista, sob uma passagem coberta que havia sido adicionada à casa depois do porão

ter sido escavado. A passagem acabou construída sobre aquela fenda secreta de piso de terra.

Alguns troncos velhos e apodrecidos bloqueavam a entrada do vão. Coloquei-os de lado. Então pus o copo de água e o frasco de pílulas lado a lado na superfície plana de um dos troncos e comecei a tentar trepar no vão.

Demorei um tempo tentando, mas finalmente consegui. Fiquei agachada como um duende na entrada escura.

Meus pés descalços tocavam a terra. Ela parecia amistosa, porém fria. Fiquei me perguntando quando teria sido a última vez que aquele pedaço de chão tinha visto o sol.

Arrastei os troncos pesados e empoeirados para a entrada do buraco. A escuridão era espessa como veludo. Peguei o copo e o frasco, abaixei a cabeça e engatinhei cuidadosamente rumo à parede do fundo.

Teias de aranha tocavam meu rosto, suaves feito mariposas. Enrolada na capa preta como em minha própria sombra, comecei a tomar pílulas rapidamente, entre goles de água, uma depois da outra depois da outra.

Inicialmente nada aconteceu, mas quando me aproximei do fim do frasco luzes vermelhas e azuis começaram a piscar diante dos meus olhos. O frasco escapou dos meus dedos e eu me deitei.

O silêncio recuou, revelando as pedrinhas, as conchas, todos os destroços decadentes da minha vida. Então, no limite da visão, ele se recompôs e, numa grande onda, me arremessou para o sono (PLATH, 2014, pp. 187-189).

Amigo próximo da escritora, principalmente na fase final de sua vida, Alvarez (1999, p. 46) pondera que não há motivos para duvidar que a narrativa do episódio em *A redoma de vidro* corresponda fielmente à tentativa de suicídio experimentada por Plath aos dezenove anos de idade, e tampouco para duvidar da seriedade de seu ato. Acreditamos que a mesma afirmação serve para os demais episódios relatados no romance. Segundo Alvarez, foi por um milagre que ela sobreviveu: conforme os detalhes descritos no excerto acima, Plath/Esther tomou todas as precauções necessárias para que suas intenções fossem concretizadas. Ela foi encontrada por sua mãe, ainda com vida, apenas por acidente.

A narrativa em questão não é a única ocorrência na obra da autora que evidencia a transposição da experiência vivida concretamente para o fazer literário. “Lady Lazarus”, um de seus poemas mais famosos, escrito uma década depois (já perto de sua morte), apresenta versos que retomam a mesma situação. Desde seu início, o poema expõe indícios que nos permitem articular criação poética e experiência vivida:

I have done it again.
One year in every ten
I manage it —

(...)
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade (PLATH, 1981, pp. 244-245).

Esses versos sugerem a existência de um jogo sempre travado por Plath com a possibilidade de dar fim à própria vida. Trata-se de um processo ritualístico, que a autora parece sentir a necessidade de colocar em prática, quase como numa espécie de “exorcismo”. Mais adiante, no mesmo poema, encontramos uma referência explícita à tentativa de suicídio por meio da ingestão de comprimidos narrada em *A redoma de vidro* (e que corresponde à própria tentativa de suicídio da autora, dez anos antes de sua morte):

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls (PLATH, 1981, p. 245).

A “segunda vez” mencionada no primeiro verso, portanto, recupera a experiência que a autora viveu e transpôs, em termos de realização ficcional, para a pessoa de Esther Greenwood. “Lady Lazarus” foi escrito cerca de dez anos após essa experiência, e também *A redoma de vidro*. A segunda tentativa de suicídio mais séria empreendida por Plath, que resultou em sua morte, não ocorreu muito tempo depois disso. Seguindo o que diz o eu-lírico do poema nos trechos destacados acima, é quase como se a autora sentisse uma necessidade de renovar seus laços com essa experiência de morte: inscreve-se aí algo como uma performance, uma repetição ritualística a ser retomada “a cada dez anos”, que faz borrar os limites entre vida e narrativa ficcional.

Mais importante do que a constatação desse esboroamento de fronteiras, todavia, é perceber o quanto o suicídio, tanto como tema quanto como experiência real e urgente, ocupa um lugar central no processo de criação da autora. Não se trata apenas de pensar *A redoma de vidro* como a transposição ficcional de uma experiência biográfica: no momento em que estava escrevendo o romance, quase uma década depois de sua primeira tentativa, Plath revivia em Esther esse comércio limítrofe com o ato extremo. Não há motivos para não pensarmos que o suicídio se lhe afigurava sempre renovado, um espectro sempre atual que, se por um lado a assombrava, também atuava nela como força motriz e geradora. Assim como poemas como “Lady Lazarus”, “Edge”, “Words” e “Death & Co” – normalmente tidos como alguns de seus melhores – foram escritos muito perto do momento que precedeu seu ato de autoaniquilamento, o mesmo vale para o romance que recuperava suas experiências de dez anos antes: enquanto produzia tais textos, Plath mantinha o suicídio em mente o tempo todo. Não havia como ser diferente.

Alvarez observa que essas forças já atuavam no cerne da produção poética da escritora desde a publicação de seu primeiro livro de poemas, *The Colossus and Other Poems* (1960). O autor pondera que, nesse momento, não lhe parecia que Plath tivesse um conhecimento claro a respeito, o que era uma interpretação equivocada da sua parte: “A verdade era que as conhecia até bem demais: elas já a haviam levado à beira do suicídio aos dezenove anos, e, no último poema do livro, o longo ‘Poem for a

Birthdays', já se percebia que estava começando a encará-las" (ALVAREZ, 1999, p. 26). Talvez a retomada constante do tema brotasse de uma necessidade de "exorcizar" o espectro da morte que a acompanhava constantemente, mas o fato é que, à medida que alimentava sua força criadora, os contornos desse espectro tornavam-se cada vez mais crescentes.

É nesse sentido que Ana Cecília Carvalho considera a possibilidade de se pensar uma "poética do suicídio" em Sylvia Plath, enquanto "indicadora da presença de forças destrutivas no centro do processo de criação" (CARVALHO, 1999, p. 21). Conforme a autora, Plath "procurou fazer com que o fluxo da palavra jorrasse com a mesma intensidade da hemorragia interna. Nesse empreendimento, a palavra não é buscada para curar. Colocada à altura – ou nas profundezas (...) – da dor, a palavra só pode reativar a ferida" (CARVALHO, 1999, p. 26). Nesses termos, o ato de escrever, aqui – a abertura e extravasamento do eu em uma linguagem poética de tom confessional – corresponde, ele próprio, a um ato suicida. A tentativa de exorcismo dos demônios interiores torna-se cada vez mais distante, posto que escrever não cura ou alivia.

Talvez calar pudesse significar uma espécie de fuga, uma tentativa de omissão do magma revoltado que insistia em impulsioná-la em direção ao ato derradeiro. Mas calar não era uma opção para Plath. Não é como se ela tivesse escolha. A palavra-hemorragia faz-se inestante. Não há como conter o transbordo. E, assim como cada poema escrito representava um novo golpe em uma ferida que já possuía profundidades alarmantes, também a experiência de ressuscitar as dores e angústias da juventude na pele de Esther Greenwood contribuiu para tornar o sangramento ainda mais convulsivo, fazendo convergir todas as possibilidades para um único caminho, cada vez mais óbvio e inevitável.

Carvalho reflete que Plath "estava disposta a enfrentar a resistência que toda experiência interna oferece à significação. O impasse, aqui, sugere um embate insolúvel entre o impulso para dizer e o silêncio que parece existir no interior da linguagem, silêncio indicador da presença da morte" (CARVALHO, 1999, p. 24). Tais palavras encontram eco em *A redoma de vidro*, na seguinte reflexão de Esther, logo nas páginas iniciais do romance: "O silêncio me deprimia. Não era o silêncio do silêncio. Era o meu próprio silêncio" (PLATH, 2014, p. 26). A opção pelo silenciamento, portanto, parecia não oferecer correspondência a esse silêncio sepulcral plantado no âmago tanto da personagem quanto da autora. E, ainda que igualmente não oferecendo resposta ao vazio, a opção que sobrava a Plath era o transbordo da palavra: derramar a angústia em sua realização poética/ficcional, ainda que esta a aproximasse cada vez mais do suicídio. Essa é, provavelmente, a principal explicação para o fato de o período que precedeu seu atentado derradeiro contra a própria vida ter correspondido à sua fase produtiva mais profícua. Segundo Alvarez, em seus poemas, Plath

encarava seus terrores íntimos com determinação e sem desviar o olhar, mas o esforço e o risco envolvidos na tarefa águam sobre ela como um estimulante: quanto mais as coisas pioravam e quanto mais diretamente ela escrevia sobre elas, mais fértil sua imaginação

se tornava. (...) 'A paixão pela destruição também é uma paixão criativa', disse Mikhail Bakunin, e para Sylvia isso também era verdade (ALVAREZ, 1999, pp. 38-39).

É nesse ponto que encontramos a convergência definitiva entre o dado biográfico e a escrita em Sylvia Plath. Tanto na composição de *A redoma de vidro* quanto a cada novo poema desentranhado pela autora – a cada novo golpe desferido na ferida –, ela realizava não simplesmente uma transposição de suas experiências pessoais para a literatura, mas sim a performance sempre renovada de um ritual que culminaria em sua autodestruição, posto que esse centro de atração inevitável fazia-se também o húmus de sua criação poética/ficcional. No relato tocante de seu último encontro com a amiga, Alvarez expressa seu alarme diante dos novos poemas lidos por ela, pois só então sua percepção tornou claro que Plath estava trilhando um caminho sem volta:

Tomamos um vinho e, como sempre, ela leu alguns poemas para mim. Um deles era "Death & Co.". Dessa vez não havia como não entender o sentido. Das outras vezes em que ela escrevera sobre a morte, era sempre como algo a que ela tivesse sobrevivido, talvez até superado: "Lady Lazarus" termina com uma ressurreição e uma ameaça (...). Agora, porém, como se a poesia de fato fosse uma forma de magia negra, eis que a figura que ela tanto invocara, só para em seguida despachar triunfante, ergue-se diante dela rançosa, inequívoca, inegável (ALVAREZ, 1999, pp. 43-44).

"Dessa vez não havia como não entender o sentido": o espectro da morte tornara-se já tão contundente, confundido com a própria sombra de Plath, indicando que o ápice de seus processos criativo e autodestrutivo havia atingido o patamar da comunhão, que ela parecia, naquele momento, "fora do alcance de quem quer que fosse": "Agora (...) ela estava fora do alcance de quem quer que fosse. No início, evocara esses terrores em parte para demonstrar sua onipotência e invulnerabilidade. Agora estava confinada junto com eles e sabia que não tinha defesa" (ALVAREZ, 1999, p. 44).

A concretização dessa certeza registrada nas palavras de Alvarez envolve a exponenciação de processos interiores que já se encontravam em movimento na Sylvia Plath de dezenove anos que vivera as experiências transpostas para *A redoma de vidro*. A experimentação renovada de uma angústia que acompanhara a autora uma década antes de seu suicídio fazia agora com que as últimas repetições de seu ritual de morte se distanciassem de vez da possibilidade do expurgo, para abraçar um desfecho catastrófico. Nesses termos, torna-se possível compreender que, muito mais do que um simples relato de cunho autobiográfico, *A redoma de vidro* é parte de um conjunto de elementos na obra de Plath, que, atuando simultaneamente (e contraditoriamente) como força criadora e destrutiva, aponta para os deslimites entre "realidade" e "narrativa ficcional" na produção da autora.

Bibliografia

ALVAREZ, A. **O deus selvagem**: um estudo do suicídio. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

FERRETTTER, Luke. **Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. Edited by Ted Hughes. New York: Harper & Row, 1981.

_____. **A redoma de vidro**. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia**. Trad. Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.