



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ISABELLA GIORDANO BEZERRA

**TRANSBORDAMENTOS FEMININOS:
RITUAIS DE SUBJETIVAÇÃO E ABJEÇÃO
EM A *REDOMA DE VIDRO*, DE SYLVIA PLATH**

Recife

2021

ISABELLA GIORDANO BEZERRA

**TRANSBORDAMENTOS FEMININOS:
RITUAIS DE SUBJETIVAÇÃO E ABJEÇÃO
EM A *REDOMA DE VIDRO*, DE SYLVIA PLATH**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco
(UFPE), como requisito para obtenção do
título de Mestre em Teoria da Literatura.
ORIENTADORA: Prof. Dra. Karine da
Rocha Oliveira

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

B574t Bezerra, Isabella Giordano
Transbordamentos femininos: rituais de subjetivação e abjeção em *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath / Isabella Giordano Bezerra. – Recife, 2021.
117p.

Orientadora: Karine da Rocha Oliveira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências.

1. *A redoma de vidro*. 2. Crítica feminista. 3. Subjetivação. 4. Mítica. 5. Abjeto. I. Oliveira, Karine da Rocha (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-70)

ISABELLA GIORDANO BEZERRA

**TRANSBORDAMENTOS FEMININOS: RITUAIS DE SUBJETIVAÇÃO E ABJEÇÃO
EM *A REDOMA DE VIDRO*, DE SYLVIA PLATH**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 26/02/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Karine da Rocha Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Ricardo Postal (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (Examinador Externo)
Universidade Federal do Piauí

AGRADECIMENTOS

Toda produção de conhecimento acadêmico é eminentemente coletiva, nunca individual. Tendo isso em vista, reconheço que esse trabalho foi atravessado por muitas mãos, muitos olhos, muitos corpos. Foi apenas a partir de uma grande rede que foi possível traçar essa trajetória. Agradeço a todos e todas e todes que se dispuseram a fazer rizoma comigo. Dito isto, incluo nesses agradecimentos o corpo docente do PPGL da UFPE, que me permitiu fazer a língua gaguejar durante as aulas. E, também, agradeço aos amigos e colegas que fiz no corpo discente, que foram intensamente receptivos e sempre me fizeram sentir querida e potente.

Agradeço à minha orientadora, professora Dr^a. Karine Rocha, por me dar a oportunidade de adentrar tanto na teoria literária quanto na crítica feminista. Sem ela, nem os primeiros passos desse trabalho seriam possíveis. Obrigada pelo apoio, pelas palavras sempre doces e pela preocupação de que essa caminhada fosse leve.

Agradeço ao professor Dr. Ricardo Postal pela leitura atenta, pelos apontamentos pertinentes e pela abertura de produzir bons encontros e afetos ternos.

Agradeço ao meu pai, também um professor, Ciro Bezerra, não apenas por ter lido esse trabalho diversas vezes, mas por me ensinar desde sempre sobre a importância dos transbordamentos políticos e revolucionários.

Agradeço ao meu companheiro, Bruno Saraiva, por ter lido todas as versões possíveis de todos os escritos que produzi na trajetória do mestrado. Bruno foi meu maior apoio, sempre abrindo territórios para que eu pudesse desterritorializá-los. Obrigada por doar sentido e fluidez à minha produção.

Agradeço às minhas amigas Pâmella Pinto e Débora Escudeiro, que me permitiram uma melhor escrita. Ao meu amigo Onirê de Moraes, que sigamos cada dia mais vivos e gritando cada vez mais alto.

Agradeço também à minha amiga de jornada, Céu Cavalcanti, que há muitos anos leu e pensou em voz alta comigo. Sinto que agora lemos ainda juntas, mas em voz baixa, separadas por alguns quilômetros de distância. Céu é minha referência de que o conhecimento pode (e deve) ser carregado de afetos e é o fato de ela conseguir sustentar essa posição que me faz vislumbrar outras vidas possíveis.

Ao CNPq, pela bolsa sem a qual toda minha dedicação não seria possível.

Utopia, dirão! Mas quem o disser nos condena à barbárie. [...] Precisamos desesperadamente de outras histórias, não dos contos de fadas, em que tudo é possível para os corações puros, para as almas corajosas ou para as pessoas de boa vontade reunidas, mas das histórias que contam como situações podem ser transformadas quando aqueles que as sofrem conseguem pensá-las juntos. [...] E precisamos que essas histórias afirmem sua pluralidade, pois não se trata de construir um modelo, e sim uma experiência prática. Pois não se trata de nos convertermos, mas de reprovar o deserto devastado de nossa imaginação. (STENGERS, 2015, p. 126-127)

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise do romance *A redoma de vidro*, escrito por Sylvia Plath. Tem-se como objetivo traçar uma crítica feminista das políticas existenciais que atravessam a protagonista, a partir da sua condição de mulher, assim como expor as possíveis formas de escape dessa captura. É demonstrado como a dinâmica entre edição, público e crítica transformou a figura da autora em um mito contemporâneo, tal qual definido por Barthes (2019). Apesar do esclarecimento que Plath investe em uma padronagem mítica para compor sua obra, é demonstrado que o romance promove uma transgressão da mítica e mística feminina (FRIEDAN, 2020). O contexto sociocultural que regula o processo de subjetivação da protagonista funciona através de um mercado existencial que delimita as fronteiras identitárias. Através do modelo de subjetividade proposto por Julia Kristeva (1982), expõe-se como a abjeção é utilizada estrategicamente para o transbordamento dos limites impostos às vidas das mulheres. É através da percepção de que algo precisa ser expulso e repudiado do corpo social que a protagonista produz um dispêndio físico, linguístico e psíquico, no intuito de produzir desequilíbrios que irão fazê-la vacilar entre a vida e a morte. Conclui-se que se existe algum paralelo possível entre a vida e obra de Plath, ele está no empreendimento de um diagnóstico social.

PALAVRAS-CHAVES: *A redoma de vidro*. Crítica feminista. Subjetivação. Mítica. Abjeto.

ABSTRACT

The present work consists of an analysis of Sylvia Plath's novel *The Bell Jar*. The goal is to outline a feminist critique of the existential policies which penetrate the protagonist - from her position as a woman - as well as expose the possible means of escape from this capture. It is shown how the dynamics between editing, audience and critique transformed the author's figure into a contemporary myth, as defined by Barthes (2019). Despite the clarification that Plath invests in a mythical pattern to compose her work, it is demonstrated that the novel promotes a transgression of the mythic and mystic of the feminine (FRIEDAN, 2020). The sociocultural context which regulates the protagonist's subjectification works by means of an existential market that delimits identity borders. Based on Julia Kristeva's (1982) proposed model of subjectivity, it is exposed how abjection is strategically utilized to overflow the limits imposed on women's lives. It is from the perspective that something needs to be expelled and rejected from the social body that the protagonist produces physical, linguistic and psychic harm in order to produce imbalances that will make her sway between life and death. The conclusion is that, if there is any parallel possible between Plath's life and work, it is in the endeavor of a social diagnostic.

KEYWORDS: *The bell jar*. Feminist critic. Subjectivation. Mythic. Abject.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 MUTILAÇÕES: A PRODUÇÃO DA AUTORIA EM SYLVIA PLATH.....	15
2.1 A vida após a morte.....	16
2.1.1 Ariel	17
2.1.2 Letters Home	20
2.1.3 Os diários.....	21
2.2 O mito de Plath	24
2.2.1 Um absoluto de bolso	24
2.2.2 Padronagem mítica e autoria feminina	27
2.2.3 A audiência deferida.....	30
2.3 Sob a redoma: captura e desmembramento	32
2.3.1 Os limites da categorização	33
2.3.2 <i>A redoma de vidro</i> e a autoficção: possíveis e não-possíveis.....	37
3 UM BAILE DE MÁSCARAS: AS CONDIÇÕES DE SUBJETIVAÇÃO NO MERCADO EXISTENCIAL	44
3.1 O exílio das mascaradas.....	45
3.1.1 A condição de subjetivação de uma estrangeira.....	46
3.1.2 Por trás das máscaras apenas os movimentos do desejo.....	50
3.1.3 Um riso histérico	54
3.2 Mística e mítica na organização social em <i>A Redoma de Vidro</i>	56
3.2.1 A mística feminina	58
3.2.2 Freiras e vagabundas: dois extremos não opostos.....	62
4 INVOCAÇÃO E EVOCAÇÃO: OS RITOS DE ABJEÇÃO	70
4.1 Cadáveres e porquinhos: quebrando vidraças	70
4.2 Devorando pelas margens: o corpo como superfície porosa.....	74
4.2.1 Gluttonaria e contaminação	74
4.2.2 A experiência de abjeção	78
4.2.3 As letras escarlates e o mutismo poliforme	82
4.2.4 A abjeção como regulação social	86
4.3 Os quatro elementos da loucura e as maquinarias da essência.....	92
4.3.1 A terra infértil e a volta ao pó.....	93
4.3.2 As águas de um oceano de desrazão.....	95

4.3.3 Uma fumaça perniciosa	96
4.3.4 A hipnose pelo sol e a minoração dos fósforos	99
4.3.5 As máquinas	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110

1 INTRODUÇÃO

Algumas contradições têm estruturado nossas vidas. Acelerados como um ônibus elétrico, é possível que embarquemos em um movimento maquinal de consumo de modos de vida. A velocidade define uma vulnerabilidade. Não há tempo para germinar nem para falhar, é preciso investir em imagens que garantam alguma consistência às nossas existências. Diante dos produtos em uma vitrine, o desejo é direcionado para os modos de existir que precisam ser “merecidos” ou “pagos”. Uma cultura do consumo implica, também, um consumo de subjetividades.

Volta e meia é possível que um assombro invada esse movimento e articule uma dúvida: quais os reais motivos do consumo desenfreado dessas imagens que vestimos como máscaras? Esse assombro ganha corpo através de uma sensação de ar carregado, de um enraizamento absoluto, de estar no olho de um furacão. Diante de um possível desamparo existencial, parece normal que sigamos uma cartilha dos bons modos, pois deve haver alguma fórmula que nos permita ter uma existência válida.

Apesar de essa experiência atravessar todos nós, nas vidas das mulheres ela apresenta uma característica particular. Além de serem encorajadas a passear por esse mercado existencial e a exercer sua liberdade de consumo, as mulheres também são demandadas a se posicionarem, elas mesmas, dentro de uma vitrine. O alheamento produzido pelas fronteiras dessa vitrine anestesia as intensidades que poderiam, em outro regime, impulsionar novos planos de consistência. É preciso que esqueçamos da possibilidade de usar um cinzel para esculpir uma vida. Esse esquecimento garante que sempre nos submetamos a um bisturi médico.

A redoma de vidro é um romance sobre a atmosfera artificial produzida pela promessa de liberdade feita por um regime de enclausuramento. Ao perceber que está sendo capturada pelas vitrines da mesmice, a protagonista empreende sua própria linha de feitiçaria: não apenas fazer o ar circular, mas também fazer vir à tona um oceano inteiro, invocar um sol hipnotizante, causar terremotos. Se não é possível definir seu autoexílio como loucura ou desrazão, nossa certeza é de que ele é uma questão de vida ou morte.

A história da protagonista inicia-se com o estágio na revista feminina *Ladies' Day*. Esther Greenwood faz parte de um grupo de 12 universitárias que ganham um concurso escrevendo ensaios, contos, poemas e slogans. Todas elas são instaladas em um hotel exclusivo

para mulheres, o *Amazon*. As hóspedes deste hotel são descritas como garotas “com pais ricos que queriam garantir que as filhas viveriam em um lugar onde os homens não pudessem alcançá-las e fazê-las de bobas” (PLATH, 2014, p. 10). Nesse ambiente, Esther se observa como um corpo estranho: ela não é tão bonita como as outras garotas, não tem tanto dinheiro, não sabe se comportar a mesa e assim por diante.

A questão da classe social das mulheres é um sinalizador da liberdade que cada uma pode exercer sobre suas vidas. Como Esther não possui a liberdade de uma vida financeiramente abastada, ela se encontra frente à encruzilhada de ter que optar por apenas um destino: ser uma dona de casa ou seguir suas aspirações profissionais. Diante da percepção da existência de uma ampla variedade de vidas impossíveis (viajar, ter muitos amantes ou ser algo que nunca pensou ser), a personagem começa a ter sua sanidade deteriorada.

Com o fim do estágio, Esther volta para sua casa no subúrbio de Boston. Logo na sua chegada, ela recebe a notícia de que sua matrícula em uma oficina de ficção havia sido negada. Essa notícia é recebida com choque pois, além da protagonista ter sua escrita rejeitada, a oficina era a chance de permanecer longe de casa durante o verão. Esther percebe que está presa ao ambiente familiar e sente-se sufocada por imagens de donas de casa, grávidas e bebês. Assim, o colapso mental da personagem é acentuado, havendo o início de uma grande gama de fantasias suicidas, internamentos em hospitais psiquiátricos e tratamentos de eletrochoque.

Em paralelo com estes acontecimentos, a protagonista encontra-se obcecada com a história de Julius e Ethel Rosenberg, um casal de judeus condenado à pena de morte por espionagem. Plath constrói um paralelo entre a morte por eletrocussão do casal e a eletroconvulsoterapia a qual Esther é submetida, relacionando ambos à tortura e ao sacrifício. Desta forma, Plath cruza a história da vida psíquica de Esther com a referência histórica da Guerra Fria, revelando uma instância de inseparabilidade entre história e subjetividade. Através dessa intersecção, Plath revela as formas cujas fantasias íntimas e privadas são investidas por processos de dominações históricas e políticas. Na obra de Plath, o psiquismo nunca está unicamente relegado a uma interioridade, mas é constituído a partir de uma relação com o público.

Nos três capítulos que se seguem, procuramos fazer uma análise desse psiquismo que resiste à captura por meio de transbordamentos. No primeiro capítulo, fazemos um levantamento da vida após a morte de Plath, ou seja, os modos como sua obra e sua imagem circularam no espaço público. Analisamos o processo de publicação póstuma das obras da autora, nos debruçando na dinâmica entre a edição, o público leitor e a crítica. No segundo capítulo, voltamos para o conteúdo do romance que é o nosso objeto de estudo. Analisamos

o contexto sociocultural em que a narrativa se passa e como este afeta os processos de subjetivação da protagonista. O terceiro capítulo é dedicado aos modos de resistência que Esther empreende no intuito de romper com a redoma em que foi capturada.

Algumas questões se colocam como objetivos da nossa análise. A primeira delas é refletir sobre o modo que *A redoma de vidro* traça um diagnóstico tanto das possibilidades de vida para as mulheres quanto das condições da autoria feminina. Em segundo lugar, pretendemos colocar em perspectiva os modos como as mulheres do romance são capturadas por uma mística que as inscreve em um mercado existencial. E, finalmente, almejamos destacar as transgressões que restam para uma mulher que se torna abjeta.

Dentre toda a fortuna crítica analisada, a obra de Jacqueline Rose (2013) nos parece um dos estudos mais completos, respondendo às demandas colocadas por este trabalho. Foi a partir de Rose (2013) que pudemos construir uma perspectiva crítica sobre como a dinâmica entre os responsáveis pelo espólio de Plath e o seu público leitor constitui um sintoma social. Esse sintoma surge atrelado a uma série de fantasias que vão flutuar ao redor da figura de Plath. Utilizamos-nos do conceito de mito de Barthes (2019) para expormos a estrutura mítica que ronda não apenas a escrita da autora, mas também a sua própria vida.

A partir do segundo capítulo, voltamos-nos para a obra em si. Localizando o contexto social em que a história de Esther se passa, refletimos sobre as possibilidades de subjetivação que a protagonista tem ao seu dispor. Percebemos que essas possibilidades estão fortemente definidas pelo seu gênero e são distribuídas de acordo com uma mística que regula a cultura norte-americana da década de 1950. Elucidamos que a sensação de ser uma estrangeira em um território estranho experienciada por Esther é uma condição da feminilidade que se constitui como um exílio em uma sociedade regida por máscaras míticas.

Para pensar sobre a formação de Esther, partimos da perspectiva esquizoanalítica dos processos de subjetivação. Nesse aspecto, as propostas de Suely Rolnik (2011) foram de particular importância por levantar uma análise da vida afetiva a que as mulheres dos “anos dourados” estavam submetidas. Também referenciamos o trabalho de Betty Friedan (2020), que nos permitiu pensar em uma espécie de portfólio de máscaras da feminilidade que organizava o mercado existencial em uma complexa rede de ritos e mitos.

Julia Kristeva constitui o cerne do referencial teórico do terceiro capítulo. A partir da teoria da abjeção de Kristeva (1982), analisamos os modos como os ritos sociais constituem uma estrutura contraditória e autodestrutiva, em que a mulher aparece como um perigo que vem de dentro do sistema. Essa ordem social reflete o processo do próprio sujeito que precisa definir um “fora” do seu corpo e repudiá-lo para, apenas depois, entender-se como indivíduo.

Revoltada com o local reservado para si na sociedade, Esther cria uma relação mais próxima com figuras quase humanas ou quase mortas. Analisamos como essa identificação torna possível que Esther trace seus próprios rituais, na tentativa de constituir um território novo e uma linguagem própria. Diante desse movimento feiticeiro, algumas máquinas sociais são acionadas no intuito de impor limites ao comportamento de Esther. No regime que comanda essa maquinaria, nenhuma alteridade é possível, nenhum encontro, nenhuma contaminação.

A travessia de Esther serve de crítica aos modelos de vida e de morte aos quais as mulheres são destinadas (BEZERRA, 2021). Tudo depende da relação que Esther irá estabelecer com as forças que a atravessam. Encurralada por opressões, por vezes até paradoxais, a estratégia de Esther é fazer dobrar sobre si mesma a linha de poder que traça os contornos das máscaras da feminilidade. Já anunciando seu futuro como escritora¹, Esther faz delirar a língua, mas também enclausura-se em uma região de desgoverno e extravio, em um turbilhão de partículas cósmicas.

¹ Já no início do livro é expresso que a obra compõe uma narrativa que está sendo escrita pela própria Esther mais velha, de modo que é entendido que trata-se de uma rememoração. A narradora conta que agora ela “voltou a ficar bem” e, aparentemente, é mãe: “Por muito tempo mantive essas coisas guardadas, mas depois, quando voltei a ficar bem, fui atrás delas e ainda tenho algumas espalhadas pela casa. Uso os batons de vez em quando, e na semana passada tirei a estrela-do-mar da caixa de óculos e dei para o bebê brincar” (PLATH, 2014, p. 10).

2 MUTILAÇÕES: A PRODUÇÃO DA AUTORIA EM SYLVIA PLATH

A redoma de vidro teve sua primeira publicação em 1963, sob o pseudônimo de Victoria Lucas, meses antes do suicídio da autora. Sua morte trágica foi amplamente midiaticizada em decorrência da construção dramática da cena do suicídio: Plath morreu asfixiada por gás de cozinha enquanto seus dois filhos dormiam. A cena parece carregada pela simbologia da asfixia da vida doméstica que tem sua fronteira mortífera na cozinha. Uma preocupação maternal emoldura o quadro: a autora vedou a porta do quarto das crianças com um pano molhado para protegê-las até que a babá chegasse e, na cabeceira de cada uma delas, Plath deixou um sanduíche e um copo de leite para caso acordassem com fome. Em cima da própria escrivaninha, a autora deixou o manuscrito do livro de poesia *Ariel*.

Com a morte de Plath, a propriedade literária da sua obra foi passada para o seu marido, o poeta inglês Ted Hughes, de quem ela estava separada na época. Dessa maneira, Hughes foi o responsável por grande parte da publicação póstuma das obras de Plath, assim como pela edição, cortes e modificações das mesmas (ROSE, 2013). *Ariel* foi publicado dois anos após a morte da autora, em 1965. A temática da morte e a voz agressiva dos poemas gerou repercussão e paralelismos com a vida da autora. Por causa do sucesso desses poemas, *A redoma de vidro* foi publicado com o nome de Plath em 1966 na Inglaterra. Porém, como a maior parte dos acontecimentos e dos personagens coincidem com eventos e pessoas da vida de Plath, sua família impediu que a obra fosse publicada no seu país de origem e apenas em 1971 o livro começou a circular nos Estados Unidos.

As publicações póstumas da obra de Plath parecem acontecer dentro de uma grande disputa sobre a verdade por trás da voz da autora. Como as tentativas de conformação da identidade de Plath acabaram se contradizendo, tanto o público quanto a crítica reproduziram a tentativa de buscar a suposta verdade que percorria os seus escritos. Esses movimentos foram realizados sempre através de negociações com estereótipos da cultura, o que se caracterizava tanto por julgamentos morais quanto pela busca de um culpado pelo fim trágico da autora. Rose (2013) afirma que essa tendência implicava um certo prazer por parte daqueles que tornaram a história de Plath um espetáculo, de modo que, pela análise desse processo, é possível vislumbrar um sintoma da cultura. Aqui, o termo sintoma é emprestado da psicanálise, que o define como uma formação de compromisso entre desejo e repressão. O sintoma é determinado por fantasias que, constituídas como realidades, vão dotar a vida psíquica (no caso, psicossocial) de

organização, estabilidade e eficácia (MEZAN, 2008)². Nesse contexto, a fantasia determina a realidade através da qual é possível enunciar uma verdade.

Segundo Rose (2013), a fantasia que a cultura fez de Plath é um importante aspecto para analisar as formas que a escrita feminina é silenciada, censurada e histericizada. Para a teórica, é tecnicamente impossível separar a voz de Plath daquelas que procuram falar por ela através do processo editorial, das biografias e da grande quantidade de textos de memórias de seus conhecidos. Nesse aspecto, o caso de Plath ganha especial significância não apenas pela intensidade que sua escrita parece investir da ideia de sua própria pessoa, mas também pelo modo que ela resiste ao processo fantasmático e, com isso, traça um diagnóstico social.

A seguir, exploraremos as condições em que alguns escritos de Plath foram publicados postumamente, procurando observar o processo de constituição do mito da autora. Para tal, exploramos as questões que se deram em torno do livro de poesias *Ariel* e as publicações das cartas e diários de Sylvia Plath. Levantamos os modos que esses escritos foram editados com o objetivo de oferecer uma voz mais palatável, além de cultivar uma imagem de Plath que convinha aos responsáveis pelo seu espólio. Entendendo que essa dinâmica funciona como uma máquina produtora de mitos da autora, procuramos explorar como *A redoma de vidro* participa de movimentos que são característicos de movimentos literários contemporâneos.

2.1 A vida após a morte

A redoma de vidro é o único romance de Sylvia Plath. Além dele, a autora publicou em vida apenas um livro de poesias cujo título é *The Colossus and Other Poems*. Porém, após a sua morte houve um crescente número de publicações de partes inéditas de sua obra literária e escrita íntima. Com isso, em 1965 foi lançado *Ariel*, em 1971 foram publicados dois pequenos volumes de poesias (*Winter trees* e *Crossing Water*), em 1975 a mãe de Plath obteve permissão para a publicação de *Letters home by Sylvia Plath: correspondence 1950-1963*, em 1977 Hughes reuniu uma série de contos e os lançou sob o título *Johnny Panic and the bible of Dreams*, em 1981 foi lançado *Collected poems* que recebeu o Prêmio Pulitzer no ano seguinte e, finalmente, houve a publicação dos diários da autora sob o título de *The journals of Sylvia*

² Segundo Mezan (2008), a fantasia “é uma dramatização visual em que o sujeito está sempre presente, tem uma sintaxe própria capaz de sofrer permutações de função (...) é marcada por operações defensivas, como a projeção, a negação, a transformação no contrário, etc. Vemos aí a presença da ‘proibição’ no coração mesmo do desejo” (MEZAN, 2008, p. 72).

Plath. Além dessas obras, ainda foram publicados dois livros infantis (*The bed book* e *The it-doesn't-matter suit*), a edição sem cortes dos seus diários e um fac-símile de *Ariel*.

Toda produção literária de Plath é transpassada pelo vivido e nisso os diários e as cartas assumem um papel fundamental para traçar paralelos e observar como ocorre o processo de criação plathiano. Porém, as formas como estes trabalhos foram publicados aconteceram de maneiras controversas, visto que o processo editorial foi muitas vezes considerado abusivo (ROSE, 2013). Ao censurar diversos trechos dos textos, os responsáveis pelo espólio literário da autora procuraram construir uma voz e uma imagem de Plath que lhes conviessem, excluindo suas autorrepresentações mais grotescas e abjetas. Mas, se a intensidade com a qual a escrita de Plath investe na sua própria figura proporciona a ilusão da possibilidade de desvelamento, a multiplicidade de imagens de si produzidas pela autora também cria um véu que despista e frustra as tentativas de definição da sua identidade.

2.1.1 Ariel

Ariel foi o primeiro livro de Plath publicado após a sua morte. Nele, o leitor testemunha um processo de dissolução do eu que enuncia o texto. Essa dissolução é expressa de maneira ambivalente tanto através da perda de agência no mundo quanto de um percurso de renascimento (GILL, 2008). As poesias do livro são apresentadas dentro de um corpo tão consistente quanto uma narrativa com começo, meio e fim, e é esta amarração que permite acompanhar a dissolução do eu como um processo. Através de uma voz agressiva, há o uso constante de imagens de morte, horror e pânico.

Como diversos poemas contidos em *Ariel* parecem aludir à presença da morte de Plath, o público leitor foi mobilizado por um movimento exploratório e investigativo sobre os possíveis motivos do seu suicídio. Com a descoberta de detalhes sobre o casamento da autora com o poeta inglês Ted Hughes, o público entendeu que a poesia contida em *Ariel* dizia respeito a um suposto relacionamento abusivo e, com isso, passou a condenar Hughes como o responsável pela morte de Plath.

A percepção de um conteúdo autobiográfico também impulsionou um certo tipo de crítica literária que, em nome da psicanálise, patologizava o texto de Plath. Como a coletânea de poesias publicada possuía uma narrativa trágica em que a morte aparece como uma resolução, essa crítica supunha um caráter confessional e atestava o suicídio de Plath como um fim inevitável. Porém, publicações posteriores de coletâneas de poemas levantaram o

questionamento sobre a fidelidade da versão publicada de *Ariel* em relação ao material original planejado pela autora. Isso ocorreu, principalmente, pela introdução que Hughes escreveu para a publicação da coletânea *Collected Poems*, de 1981. Nela, Hughes admite que fez algumas modificações na versão original de *Ariel*:

O *Ariel*, finalmente publicado em 1965, foi um volume um tanto diferente do que ela havia planejado. O livro reuniu a maior parte da dúzia de poemas, mais ou menos, que ela escrevera em 1963, embora ela própria as considerasse o início de um terceiro livro ao reconhecer a inspiração diferente dessas novas peças. Foram omitidos alguns dos poemas mais pessoalmente agressivos de 1962 e poderiam ter sido omitidos mais um ou dois poemas caso ela mesma já não os houvesse publicado em revistas (de modo que em 1965 eles já fossem amplamente conhecidos) (HUGHES, 1981, p. 15, tradução nossa).³

Como resposta à crítica psicanalítica que tendia a culpabilizar Plath, surgiu uma crítica feminista que enxergava a expressão de raiva tanto em *Ariel* quanto em *A redoma de vidro* como uma revolta contra o patriarcado. A justificativa para a modificação da obra original, violando a intenção da própria autora, fez essa crítica se voltar para a análise do que caracterizaria o “pessoalmente agressivos” que Hughes se referia. Rose (2013) aponta que o fato de os poemas omitidos serem, em grande parte, aqueles em que a agressividade era dirigida a Hughes permitia concluir que todo o processo da edição fora feito a serviço daquilo que era, inequivocamente, o interesse do homem. Dessa maneira, a teórica conclui que a voz literária de Plath estava sofrendo um silenciamento por Hughes: “o homem silenciando a mulher, substituindo seus interesses pela voz dela” (ROSE, 2013, p. 71, tradução nossa)⁴.

Marjorie Perloff (1984) levanta que a organização do manuscrito original de *Ariel* foi completamente modificada na versão publicada por Hughes. Segundo a teórica, a versão original possuía uma estrutura narrativa que começava com o nascimento da filha do casal, passava pelo período de desespero que Plath vivenciou com a descoberta do caso extraconjugal de Hughes e finalizava com um ritual de morte e renascimento. Sobre a versão de Hughes, a autora afirma:

Ao montar sua versão de *Ariel*, Hughes eliminou onze dos quarenta e um poemas da lista de Plath, oito deles datados do período de outubro a novembro de 1962. Além disso, ele adicionou nove poemas das últimas seis semanas da vida de Plath em 1963. O resultado é que o volume é inclinado em uma direção muito diferente. O que Hughes

³ “The *Ariel* eventually published in 1965 was somewhat different volume from the one she had planned. It incorporated most of dozen or so poems she had gone on to write in 1963, though she herself, recognising the different inspiration of these new pieces, regarded them as the beginning of a third book. It omitted some of the more personally aggressive poems from 1962, and might have omitted one or two more had she not already published them herself in magazines - so that by 1965 they were widely known.”

⁴ “the man silencing the woman, substituting his interests for her voice”.

chama de uma “cuidadosa sequência” de Plath tem, eu argumentarei, uma estrutura particular de narrativa: ela começa com o nascimento de Frieda (daí a inclusão do poema anterior “Morning Song”) e passa pelo evidente desespero que Plath vivenciou quando ela soube, em abril de 1962, que Hughes estava tendo um caso com outra mulher; ao período de raiva e misoginia que se seguiram à sua partida em meados de setembro, uma raiva melhor expressa em “Purdah” (um poema não presente em *Ariel* 2); e então a um ritual de morte e um movimento em direção ao renascimento, conforme a narrativa que muitos críticos consideram seus melhores poemas, a sequência da Abelha (PERLOFF, 1984, p. 11, tradução nossa).⁵

A teórica demonstra que, com a ordem original de *Ariel*, Plath iniciava o livro com a palavra “love” (em *Morning song*) e finalizava com “spring” (em *Wintering*). Dentro desta moldura o livro possuiria um tom mais positivo, indicando um sinal de esperança pelo renascimento. Já a versão publicada por Hughes finalizava com dez poemas sobre a morte: “poemas, de certo modo, escritos além da fúria, por alguém que não mais culpa os outros por sua condição e se reconcilia com a morte”⁶ (PERLOFF, 1984, p. 11, tradução nossa). De acordo com Perloff (1984), a estrutura dada por Hughes implicava que o suicídio de Plath não era uma consequência das circunstâncias vivenciadas pela autora, mas o resultado de uma esquizofrenia interna incurável, um elemento da essência de Plath que transparecia na sua escritura. Perloff (1984) entende que a grande quantidade de interpretações que patologizavam Plath e liam sua escrita como um sintoma de uma doença mental era consequência da edição que Hughes trouxe a público. Segundo tais interpretações, a única contextualização possível era um complexo de Édipo mal resolvido e um suposto eterno luto que Plath nutria em relação ao seu pai (PERLOFF, 1984). Esse tipo de crítica, porém, encontrou um obstáculo maior em *A redoma de vidro*, visto que as imagens de médicos, psiquiatras e psicanalistas salpicam a narrativa de forma crítica e irônica, muitas vezes articuladas ao lugar de opressão do discurso masculino.

Rose (2013) destaca que, apesar da crítica psicanalítica apresentar uma misoginia que salta aos olhos, a crítica feminista também não é isenta de críticas. A teórica observa que sendo a inseparabilidade entre história e subjetividade uma das principais características da obra de Plath, tanto a crítica psicanalítica quanto a feminista tendiam a focar em apenas um desses

⁵ “In putting together his version of *Ariel*, Hughes has eliminated eleven of the forty-one poems on Plath's own list, eight of them dating from the period October-November 1962. Further, he adds nine poems from the last six weeks of Plath's life in 1963. The result is that the volume is skewed in quite a different direction. What Hughes calls Plath's ‘careful sequence’ has, I shall argue, a particular narrative structure: it begins with the birth of Frieda (hence the inclusion of the earlier poem ‘Morning Song’) and moves through the despair Plath evidently experienced when she learned, in April 1962, that Hughes was having an affair with another woman; to the period of rage and misogyny that followed upon his actual desertion in mid-September, a rage best expressed in ‘Purdah’ (a poem missing from *Ariel* 2); and then to a ritual death and a move toward rebirth, as chronicled in what many critics consider to be her finest poems, the Bee sequence.”

⁶ “poems, as it were, written from beyond rage, by someone who no longer blames anyone for her condition and reconciles herself to death.”

aspectos. Dessa forma, enquanto a crítica feminista se debruçava em uma perspectiva histórico-social, a psicanalítica tendia a ler os escritos da autora deslocados desse contexto. Ao tentar proteger a imagem de Plath, a crítica feminista acabou por despojar a perspectiva psíquica da sua obra, tornando-a um puro efeito da injustiça social. Ao fazer isso, se perdia uma crítica cultural articulada na obra de Plath: a denúncia sobre o modo que a cultura perpetua determinados processos psíquicos (ROSE, 2013).

2.1.2 Letters Home

Com a chegada de *A redoma de vidro* nos EUA, a mãe de Sylvia Plath se sentiu compelida a aplicar um corretivo à voz raivosa da jovem protagonista do romance. Além de tentar proteger Sylvia Plath de uma voz que ela desaprovava, Aurelia Plath desejava uma reconciliação com todas as pessoas que a autora caricaturizou em seus personagens (MALCOLM, 2012). Para Rose (2013), foi como se a assinatura do nome de Sylvia Plath (e não o pseudônimo Victoria Lucas) removesse o romance do reino da ficção, atribuindo-lhe o estatuto de verdade e tornando-o disponível para julgamentos. O incômodo gerado pelo romance fez Aurelia Plath solicitar a permissão de Ted Hughes para publicar *Letters home by Sylvia Plath* em uma tentativa de apresentar uma imagem mais aprazível da filha (MALCOLM, 2012).

Esse volume de cartas, porém, também passou por uma censura prévia durante o processo de edição. Dessa maneira, tanto Hughes se permitiu cortar algumas menções a ele (ROSE, 2013) quanto Aurelia Plath fez inúmeras interferências na voz de Sylvia Plath:

Na *Letters home*, por exemplo, nem as formas gramaticais empregadas por Sylvia Plath são poupadas, assim como muitas das suas descrições de pessoas e situações vividas. Tudo isso não tem outro objetivo que estabelecer a “verdadeira” identidade do eu que assina esses textos, assim como a do outro sobre quem esse eu fala. (CARVALHO, 2003, p. 78).

Assim como Hughes havia feito em *Ariel*, Aurelia Plath acabou por desmembrar o texto das cartas de Plath em uma expectativa de restaurar o que ela considerava uma imagem positiva da filha. O resultado dessa publicação, porém, teve efeito contrário. A dicção eufórica de Plath pareceu falsa e o fantasma de Aurelia parecia rondar a produção da escrita como um destinatário onipresente que definia a voz adotada pela autora (CARVALHO, 2003). Portanto, o que a publicação de *Letters home* desvelou não foi uma “identidade verdadeira” de Plath, mas uma relação difícil entre mãe e filha.

Rose (2013) aponta que, além do conteúdo que ilustrava de modo mais escancarado as dificuldades relacionais entre mãe e filha, o que foi omitido das cartas também dizia respeito à debilidade da saúde de Plath e às suas simpatias políticas (várias cartas com alusões ao comunismo ficaram de fora do compilado). Para a teórica, este é um importante indicativo das representações (do corpo e da psique) que eram constituídas neste material:

Para além do gesto imediato de proteção (visível claramente em relação à doença de Plath), podemos reconhecer aqui aquela conexão familiar entre o político e o físico e a exigência de que ambos, juntos, sejam integrados, coerentes e limpos. [...] Pois a remoção do pior sobre o corpo nos relatos de Plath sobre si mesma desempenhou um papel crucial na criação da imagem de Plath como alguém cuja miséria simplesmente se alimenta de si mesma [...], assim como a retirada de muitas das alusões políticas das cartas e dos primeiros diários apenas oportunamente, como uma forma de autoexaltação, ao final de sua vida e obra (ROSE, 2013, p. 79, tradução nossa).⁷

As omissões e edições de *Letters home* demonstram não apenas a tentativa de compor uma identidade consistente, mas também a de oferecer um corpo que não fosse atravessado por nenhum mal. Diferentemente de *Ariel* e *A redoma de vidro*, *Letters home* apresentava um retrato da vida íntima de Plath que não havia sido produzido com a intenção de vir a público. Por isso, Janet Malcolm (2012) afirma que, com a publicação dessas cartas, o mito de Plath foi amplificado e entregue como um objeto que podia ser passado de mão em mão.

2.1.3 Os diários

Em 1982, seis anos após a publicação de *Letters home*, Ted Hughes publicou o *The journals of Sylvia Plath* que, segundo ele, continham apenas um terço do total dos diários da autora. Os dois cadernos que concerniam aos últimos anos da vida de Plath foram perdidos, o primeiro destruído pelo próprio Hughes e o segundo “desapareceu”, segundo ele (CARVALHO, 2003). Quando os manuscritos foram adquiridos pelo Smith College, Hughes lacrou dois deles, com a exigência que fossem lidos apenas depois de 11 de fevereiro de 2013⁸.

⁷ Beyond the immediate gesture of protection (clearly visible in relation to Plath's illness) we can recognize here that familiar link between the political and the physical, the demand that they should both, together, be integrated, coherent and clean. [...] For that removal of the worst of the body from Plath's own account of herself has played a crucial part in creating the image of Plath as someone whose misery simply feed off itself [...] just as the taking out of many of the political allusions from the letters as well as from the early journals only opportunistically, as a form of self-aggrandisement, at the very end of her life and work.

⁸ Em 1998, porém, o próprio Hughes abriu os lacres e permitiu a divulgação desses diários. Em 2000, houve, portanto, a publicação dos diários em sua integralidade, esse livro foi editado por Karen V. Kukil sob o título *The unabridged journals of Sylvia Plath* (CARVALHO, 2003).

Em seu ensaio, *Sylvia Plath and her journals*, Hughes esclarece as motivações para publicação dos diários:

Um fator decisivo foram algumas confusões evidentes, provocadas na mente de muitos de seus leitores por sua poesia posterior. Ariel é como um discurso dramático. Mas a qual personagem e a qual drama ele deve se enquadrar? Os poemas não parecem oferecer evidências definitivas o suficiente. Isso pode não ter sido ruim, afinal, um enigma fértil em hipóteses é um bom enigma. Mas as circunstâncias de sua morte, ao que parecem, multiplicaram cada uma de suas declarações por uma quantidade excepcional e desconhecida. Os resultados, entre seus intérpretes, dificilmente foram confirmados pelo relato que ela fazia de si mesma em cartas à sua mãe ou pelas versões errantes fornecidas por seus biógrafos. Assim, surge a pergunta: como encontramos a saída desse complemento, que agora se tornou quase parte da obra? Ajudaria se tivéssemos mais testemunhos em primeira mão, uma imagem mais assegurada intimamente, de como ela era realmente? Em resposta a isso, esses papéis, que contêm o mais próximo possível de um retrato vivo dela, são oferecidos na esperança de fornecer algum lastro para nossa ideia da realidade por trás dos poemas. Talvez eles façam mais (HUGHES, 1982, p. 86, tradução nossa).⁹

Hughes justifica, portanto, a publicação dos diários como uma resposta às publicações das cartas e das biografias de Plath, assim como pelo fato de sua morte ter gerado interpretações errôneas a respeito da autora. Segundo Rose (2013), Hughes dá o privilégio da verdade ao texto dos diários, afirmando que ele poderia oferecer um testemunho íntimo da realidade por trás da voz de sua poesia. No texto de Hughes, há uma referência a um verdadeiro *self* que, através de um discurso direto, gravitaria ao redor de um fato absoluto e indiscutível. Outro detalhe apontado pela teórica é que, nessa justificativa, Hughes apenas cita *Ariel*, ignorando todas as outras produções de Plath. Isso reflete o desprezo pelas outras obras de Plath, expresso por Hughes na introdução de *The journals of Sylvia Plath*: “Ariel e os poemas posteriores nos dão a voz desse *self*. Eles são a prova de que este chegou. Todos os seus outros escritos, exceto esses diários, são os dejetos de sua gestação”¹⁰ (HUGHES, 1982, p. XIV, tradução nossa).

A questão do verdadeiro *self* é importante para a discussão que se segue, pois ela pressupõe uma existência essencialista e unitária, além de uma escrita capaz de sustentar uma verdade sobre o si-mesmo da autora. Em relação à produção biográfica que circulava na época,

⁹ “A decisive factor has been certain evident confusions, provoked in the minds of many of her readers by her later poetry. Ariel is dramatic speech of a kind. But to what persona and to what drama is it to be fitted? The poems don't seem to supply enough evidence of the definitive sort. This might have been no bad thing, if a riddle fertile in hypotheses is a good one. But the circumstances of her death, it seems, multiplied every one of her statements by a wild, unknown quantity. The results, among her interpreters, have hardly been steadied by the account she gave of herself in her letters to her mother, or by the errant versions supplied by her biographers. So the question grows: how do we find our way through this accompaniment, which has now become almost a part of the opus? Would we be helped if we had more first hand testimony, a more intimately assured image, of what she was really like? In answer to this, these papers, which contain the nearest thing to a living portrait of her, are offered in the hope of providing some ballast for our idea of the reality behind the poems. Maybe they will do more.”

¹⁰ “Ariel and the associated later poems give us the voice of that self. They are the proof that it arrived. All her other writing, except these journals, are the waste products of its gestation”.

Hughes contrapôs a verdade autobiográfica, que daria em primeira mão a realidade sobre quem realmente foi Sylvia Plath. Porém, assim como *Ariel* e *Letters home*, a edição dos diários foi mediada por uma edição peculiar.

Malcolm (2012) afirma que a publicação desses diários teve uma recepção negativa, já que foi considerada uma versão censurada do que Plath realmente escreveu, criada por Hughes para se proteger. Essa percepção se deu principalmente em consequência do prefácio da editora do livro, Frances McCullough:

Como é muito cedo para lançar tal documento (em relação às idades dos sobreviventes de Plath), houve uma preocupação especial com aqueles que devem continuar vivendo suas vidas como personagens deste drama. Vários trechos desagradáveis estão ausentes; Plath tinha uma língua muito afiada e costumava usá-la contra quase todo mundo, até mesmo pessoas de quem ela mais gostava [...] Então, alguns dos comentários mais devastadores estão faltando, sendo marcados por “[omissão]” para diferenciá-los dos cortes comuns, e existem outros cortes, de intimidades, com o efeito de diminuir o erotismo de Plath, que era bastante forte (MCCULLOUGH, 1982, p. XII, tradução nossa).¹¹

Atenta ao tipo de conteúdo censurado (*nasty bits*, *devastating comments* e *intimacies*), Rose (2013) assevera que o gesto dos editores tem uma conotação moralista, visto a colocação da necessidade de uma proteção (sexual) de si mesma. Desse modo, é possível observar que, apesar da proposta de desvelar um “verdadeiro *self*” de Sylvia Plath pelo acesso direto à sua individualidade, a voz da autora foi enviesada e mediada pela edição dos seus escritos.

A edição dos diários revela que uma atividade entendida como neutra (a edição) é carregada por um peso psicosssexual e estético, além de um investimento ético (ROSE, 2013). Frente à multiplicidade de autorrepresentações que Plath oferece, eleger uma delas como a “verdadeira voz” é aplicar uma valoração atravessada por desejos particulares. Segundo a teórica, essa tentativa acaba por ser infrutífera, visto que a linguagem de Plath se aproxima mais de uma perspectiva carregada de ambiguidade e ambivalência do que de uma individuação alquímica do *self*.

¹¹ “Because it is very early - in terms of the ages of Plath’s survivors - to release such a document, there has been special concern for those who must live out their lives as characters in this drama. There are quite a few nasty bits missing - Plath had a very sharp tongue and tended to use it on nearly everybody, even people of whom she was inordinately fond [...] So, some of the more devastating comments are missing - these are marked “[omission]” to distinguish them from ordinary cuts - and there are a few others cuts - of intimacies - that gave the effect of diminishing Plath’s eroticism, which was quite strong.”

2.2 O mito de plath

A tendência de entender a obra de Plath como um processo de individuação do *self* é característico da análise junguiana presente no livro *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath* (1978), de Judith Kroll. Nele, Kroll propõe um desvio da sobreposição da vida à obra da autora e oferece uma interpretação que tem como guia os trabalhos acadêmicos que Plath estava realizando enquanto escrevia sua obra literária. A teórica utiliza-se de um conjunto de arquétipos da mitologia grega que aparecem na poesia de Plath como uma evidência de que a autora se referia a um padrão universal do comportamento humano.

A partir do trabalho de Kroll (1978), a expressão *The Plath myth* se popularizou, sendo comumente encontrada na fortuna crítica sobre a obra de Plath. É possível observar, porém, que o uso dessa expressão frequentemente se refere às fantasias criadas a partir da figura de Sylvia Plath e não à evocação da mitologia antiga presente em sua obra. Isso ocorre porque Plath faz uso dessas imagens muito mais para tensionar os processos sociais de mistificação do que propriamente reproduzir uma perspectiva transcendente de jornada feminina. A partir disso, podemos nos questionar se o limite da utilização da imagem de Plath como objeto de mitificação se dá no momento em que ela começa a operar sua própria padronagem mítica.

2.2.1 Um absoluto de bolso

Ao analisar as mitologias contemporâneas, Barthes (2019) define o mito como uma fala roubada. Segundo o autor, o mito age através de um processo de significação que tem como função “transformar uma intenção histórica em natureza, uma eventualidade em uma eternidade” (BARTHES, 2019, p. 234). Qualquer coisa pode se tornar um objeto de mitificação, desde que seja esvaziada de sentido e transformada em uma forma vazia, passível de ser parasitária de conceitos prévios.

Segundo as propostas de Barthes (2019), o mito é constituído por um sistema triádico: a forma, o conceito e a significação. A particularidade do sistema mítico é que ele “se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele” (BARTHES, 2019, p. 205). Dessa semiologia preexistente, o mito elege um significante, conserva sua forma e afasta o seu sentido original. A forma esvaziada de sentido adquire uma pobreza que requer um novo preenchimento. O novo conteúdo sempre será um conceito cultural, localizado na história, que adquire a legitimidade da essência através do investimento em uma imagem representacional. O processo de significação mítico transforma qualquer forma em uma imagem submissa,

cúmplice de um conceito já anteriormente constituído. É importante notar que, apesar de o sentido original ser empobrecido, ele não é suprimido. Segundo Barthes:

o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito. O sentido passa a ser para a forma como que uma reserva instantânea de história [...] é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido e aí se alimentar e, sobretudo, é necessário que ela possa se esconder nela. É esse interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito (BARTHES, 2019, p. 209).

É através dessa percepção que Barthes afirma que o mito é uma fala roubada. O sentido que foi posto de lado é restituído com uma falsificação que preenche a forma, agora, cúmplice de um valor ideológico. Segundo o teórico, o mito não se configura nem como uma mentira nem como uma confissão: “o mito nada esconde e também nada ostenta: ele deforma; o mito não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão” (BARTHES, 2019, p. 221).

Muitos são os mitos contemporâneos que legitimam supostas essências de papéis sociais. Suas origens são sempre ideológicas e intencionais. Em *O segundo sexo* (2019), Simone de Beauvoir faz uma análise dos mitos da feminilidade, destacando que a Ideia transcendente de Mulher é deliberadamente operada pela sociedade patriarcal. Para a teórica, o mito satisfaz o gosto “a uma eternidade barata, a um absoluto de bolso” (BEAUVOIR, 2019, p. 336), além de impor “aos indivíduos suas leis e costumes de maneira sensível e por imagens; sob uma forma mítica é que o imperativo coletivo se insinuava em cada consciência” (BEAUVOIR, 2019, p. 336). Portanto, tanto para Barthes quanto para Beauvoir, o mito fundamenta a moralidade coletiva ao eleger tipos essenciais e, com isso, legitima normas culturais como se fossem fatos da natureza. Se a fantasia é um processo individual que origina um sintoma, o mito parece ser um bom correlato de como essa operação ocorre no nível coletivo.

Aplicando a semiologia mítica proposta por Barthes ao nosso objeto de estudo, temos Sylvia Plath como um significante prévio sendo mutilada em uma forma e um sentido. Coloca-se entre parênteses sua biografia para libertar sua imagem e torná-la disponível para receber seu novo significado, seja ele a opressão do patriarcado, a mulher histérica ou a autora suicida. A biografia colocada em parênteses, porém, precisa estar sempre à disposição para ser usada como justificativa da fala mítica. Desse modo, a fala de Plath está sempre sendo roubada apenas para ser restituída de modo deformado.

O que observamos de muito particular na tentativa de instrumentalização do rosto e do nome de Sylvia Plath é uma verdadeira guerra de narrativas. A insistência de afirmar verdades sobre a autora demanda que o público se posicione e tome lados o tempo todo, o que configura um acontecimento político de posicionalidade. A impossibilidade de certezas ocorre porque as

vozes presentes nos escritos de Plath atravessam as mesmas experiências tal qual uma espiral, mas sempre as retoma a partir de um viés ou de uma estrutura diferente. Como afirma Rose:

[...] no nível mais óbvio, tentar construir uma imagem única e consistente de Plath torna-se sem sentido, não apenas por causa dos interesses próprios que tantas vezes parecem estar em jogo nas várias tentativas que vimos de fazer isto, mas muito mais porque a multiplicidade de representações que Plath oferece de si mesma torna este esforço inútil. Enquanto Plath escreve si mesma através de seus diários, cartas, romance, contos e poesia, suas diferentes vozes entram em um diálogo sempre parcial umas com as outras, o que é impossível de se concluir (ROSE, 2013, p. 104, tradução nossa).¹²

A teórica aponta que é impossível atingir uma verdade sobre Sylvia Plath, pois tudo a que temos acesso são suas representações, sejam aquelas evocadas nos seus escritos ou as que aparecem no discurso dos que tentam falar em seu nome. As autorrepresentações da autora são contraditórias o suficiente para que seus sentidos se mantenham insubmissos às tentativas de mitificação. A escrita de Plath é, ela mesma, uma inflexão. Dessa forma, é possível dizer que a própria obra de Plath constitui diversos mitos da autora, sempre contraditórios entre si.

Sobre essa multiplicidade de representações, podemos observar o quão comum é encontrar as situações de *A redoma de vidro* sendo narradas de modos completamente diversos em outros registros. O estágio em Nova Iorque aparece tanto nas cartas quanto nos diários da autora, nas primeiras como sendo uma experiência rica e frutífera e nos segundos como um período de sofrimento profundo. Outros temas do romance, como a morte do pai e a tentativa de suicídio, manifestam-se com diferentes tonalidades na sua poesia. A experiência do internamento no hospital psiquiátrico, dos eletrochoques, dos sintomas de não conseguir ler ou escrever e até o desejo de matar a própria mãe surgem em contos como *Línguas de pedras*, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos* e *A caixinha de desejos*. Nos contos é possível enxergar de maneira acentuada o processo de reescrita dos mesmos elementos trazidos no romance¹³. Sobre esses processos, Ana Cecília Carvalho (2003) observa que

¹² “[...] at the most obvious level, to try to construct a single, consistent image of Plath becomes meaningless, not just because of the vested interests that so often appear to be at stake in the various attempts to do that we have seen, but far more because the multiplicity of representations that Plath offers of herself make such an effort so futile. As Plath writes herself across her journals, letters, novel, short stories and poetry, her different voices enter into an only ever partial dialogue with each other which it is impossible to bring to a close.”

¹³ Ao colocar o romance em paralelo com os contos é possível perceber também uma repetição de nomes próprios que muitas vezes dá a impressão de um retorno de personagens. Nesse sentido, o sobrenome Tomolillo que pertence à parturiente de *A redoma de vidro* também aparece em *A águia de quinze dólares* e *As filhas de Blossom Street*. Betsy, que no romance é o nome da personagem descrita como uma “princesinha da fraternidade”, também está presente no conto *Iniciação*, novamente como uma jovem que pertence a uma irmandade. Finalmente, o nome Esther aparece em *Mães*, em uma personagem que pode ser entendida como uma versão mais velha da protagonista de *A redoma de vidro*.

[...] esses textos exibem todo o esforço da autora para rever, recriar, enfim, inscrever a mesma experiência em um número infindável de possibilidades textuais, nas quais se desdobram distintas vozes e representações do eu - e, como é evidente, do outro a quem se dirige. [...] Se há uma continuidade entre os diários, as cartas para a mãe, os contos e o romance, ela, porém, não percorre uma linha de evolução a partir de um texto que seria “menos literário” para um que seria “mais literário”, mesmo porque todos esses textos se reconduzem uns aos outros (CARVALHO, 2003, p. 70).

Carvalho (2003) propõe que não é possível, na obra de Plath, delimitar uma única linha que vá diretamente do vivido à escritura (literária ou não). A escrita de Plath toca os mesmos pontos em diferentes movimentos, ela segue em frente e retorna, repete e repete até se tornar diferente, de modo a ganhar uma conformação espiralada. Carvalho (2003) define que a escrita em espiral de Plath é evidenciada quando toda a sua produção (e não apenas a literária) é colocada em perspectiva, sem hierarquização de textos ou de gêneros. A partir da renúncia da sistematização hierárquica desses escritos, é possível observar a atividade estética funcionando em todos os registros, o que indica a escrita como um processo de formação de si.

2.2.2 Padronagem mítica e autoria feminina

Para Sandra Gilbert (1978), o padrão narrativo tanto da vida quanto da obra de Plath forma um público viciado em sua imagem. A teórica comenta como ela própria se sentiu implicada com a notícia da morte da autora e acompanhou o desenvolvimento do seu mito:

Finalmente, a violência penetrou, como se vazasse dos poemas para a vida, ou melhor, para a morte. Ela fora morta, se matara, assassinara seus filhos, uma Medeia moderna. E, finalmente, ela foi realmente contada, a história que todo mundo já conhece, e os contornos da história começaram a engrossar até o mito. Todos nós que a havíamos lido traçamos nossa própria jornada na dela: da chamativa Casa das Mulheres da Mademoiselle ao forno sem graça da Madame, da faculdade às vilanelas, aos bebês, aos esqueletos assustadores de poemas que começamos a estudar, agora, como se eles fossem escritos sagrados. O Mito de Plath, o que quer que significasse ou que signifique, havia sido lançado como uma abelha-rainha em seu voo perigoso pela psique de todos (GILBERT, 1978, p. 587-588, tradução nossa).¹⁴

Segundo Gilbert (1978), o desenvolvimento e as características míticas são comuns nas tramas de autoria feminina. A teórica entende que a constante presença desse tipo de estrutura

¹⁴ “Finally the violence seeped in, as if leaking from the poems into the life, or, rather, the death. She had been killed, had killed herself, had murdered her children, a modern Medea. And at last it was really told, the story everyone knows already, and the outlines of history began to thicken to myth. All of us who had read her traced our own journey in hers: from the flashy Women's House of Mademoiselle to the dull oven of Madame, from college to villanelles to babies to the scary skeletons of poems we began to study, now, as if they were sacred writ. The Plath Myth, whatever it meant or means, had been launched like a Queen Bee on its dangerous flight through everybody's psyche.”

é consequência do fato de as mulheres começarem a pensar em si mesmas como sujeitos apenas muito recentemente: “Privadas de educação, votos, empregos, direitos de propriedade, elas foram também privadas, até mais significativamente, das suas próprias individualidades” (GILBERT, 1978, p. 589, tradução nossa)¹⁵. Gilbert (1978) demonstra como o processo de alienação que as mulheres sofreram em relação às suas próprias subjetividades fez com que elas recorressem ao discurso masculino para compor as representações de si mesmas.

A representação de si através de uma padronagem mítica seria, portanto, um sintoma do local reservado às mulheres na sociedade, podendo ser entendida como uma resposta psicossocial. Assim, em muitos romances de autoria feminina, é possível observar a individualidade da mulher ser trabalhada a partir de psicodramas exóticos o suficiente para que o seu *self* seja mitologizado a ponto de desaparecer, o que normalmente é representado por ritos de iniciação, autossacrifícios e renascimentos. Em relação à forma que Plath constitui o seu próprio mito, Gilbert coloca que:

Assim, eu diria que o Mito de Plath começou com um rito de iniciação descrito nas páginas da *Seventeen* e continuou com a introdução ao mundo estilístico da Mademoiselle que é examinado em *A Redoma de Vidro*, com a publicação de poemas obstinadamente simétricos, o casamento em um país estrangeiro e o nascimento de dois bebês até o voo final de Ariel e o desenlace no forno e todo o resto (GILBERT, 1978, p. 590, tradução nossa).¹⁶

Segundo a teórica, essa estrutura narrativa é, figurativamente, a mesma história contada pela vida de autoras como Charlotte Brontë e Mary Shelley. A imagem da mulher enclausurada que ganha liberdade através da loucura ou do suicídio é o eixo central tanto da obra quanto da própria vida de Plath, assim como foi o de muitas outras escritoras importantes do século XIX e XX:

E em Emily Dickinson, vestida de branco, endereçando enigmas não lidos para o mundo; ou Virginia Woolf, carregada de pedras, fundindo-se com as águas daquele canal opaco do Rio Ouse; ou Sylvia Plath, cabeça dentro de um forno mítico? Vemos a própria escritora encenando o psicodrama na vida assim como ela havia feito na arte, tornando-se, como Charles Newman diz sobre Sylvia Plath, o "mito de si mesma" (GILBERT, 1978, p. 590, tradução nossa).¹⁷

¹⁵ “Deprived of education, votes, jobs, property rights, they have also, even more significantly, been deprived of their own selfhood.”

¹⁶ “So, I would argue, the Plath Myth began with an initiation rite described in the pages of *Seventeen*, and continued with the induction into the fashionable world of Mademoiselle that is examined in *The Bell Jar*, and with the publication of doggedly symmetrical poems, and the marriage in a foreign country, and the births of two babies, to the final flight of Ariel and the denouement in the oven and all the rest.”

¹⁷ “And in Emily Dickinson, dressed in white, addressing unread riddles to the world; or Virginia Woolf, laden with stones, merging with the waters of that dull canal the river Ouse; or Sylvia Plath, head in a mythic oven? -

Gilbert (1978) define que, em consequência das opressões psicossociais, as subjetividades das mulheres reproduzem uma estrutura mítica que é expressa tanto literariamente quanto nas suas próprias vidas. Isto posto, é importante observar que a obra de Plath, de fato, reproduz essa padronagem, mas também oferece diferenças.

Uma primeira diferenciação pode ser notada na própria jornada da protagonista de *A redoma de vidro*. Linda Wagner-Martin (1992) mostra que, historicamente, tanto os romances de formação quanto os de jornada têm, usualmente, protagonistas masculinos. Dentro desse escopo, aqueles que possuíam protagonistas mulheres eram, no contexto de Plath, os romances domésticos ou de casamento: “Como o nome sugere, esse tipo de ficção ocorre dentro de um mundo social estável, geralmente dentro de casa (razão pela qual é chamada de 'doméstica'), e ganha seu interesse narrativo através de um enredo de amor romântico” (WAGNER-MARTIN, 1992, p. 19, tradução nossa)¹⁸. A autora considera que *A redoma de vidro* oferece uma paródia deste tipo de romance, visto que a protagonista gasta a maior parte da sua energia tentando evitar o casamento e o ambiente doméstico. O desafio de Esther está em negar o futuro comum que uma mulher estaria destinada a ter.

Os autossacrifícios da protagonista também ocorrem de maneira peculiar. A Esther que “renasce” da tentativa de suicídio não é uma versão melhor de si mesma, mas uma mulher revoltada que expressa atos hostis abertamente (LAURETIS, 1976). A alta que Esther recebe do hospital psiquiátrico, que é interpretado como um segundo renascimento (GILBERT, 1978; WAGNER-MARTIN, 1992; PERLOFF, 1972), apesar de parecer um final positivo, nega-se a ser um final feliz, dado que Esther permanece sob a ameaça de ser novamente capturada pela redoma: “Eu não tinha certeza de nada. Como eu poderia saber se um dia — na faculdade, na Europa, em algum lugar, em qualquer lugar — a redoma de vidro não desceria novamente sobre mim, com suas distorções sufocantes?” (PLATH, 2014, p. 270).

Portanto, segundo Lauretis (1976), *A redoma de vidro* trabalha com uma estrutura e um imaginário mítico, mas se diferencia de arquétipos femininos de glorificações ou condenações¹⁹ que, apesar de as mulheres terem aceitado como suas próprias imagens, são expressões do desejo masculino. Como a questão que Esther precisa solucionar é justamente não aceitar os papéis definidos culturalmente para as mulheres, Plath precisa também oferecer uma estrutura

we see the woman writer herself enacting the psychodrama in life as she had in art, becoming, as Charles Newman says of Sylvia Plath, the “myth of herself”.”

¹⁸ “As the name suggest, this type of fiction takes place within a stable social world, often within the house (the reason it is called ‘domestic’), and gains its narrative interest from a romantic-love plot.”

¹⁹ A teórica cita como exemplo a Virgem Maria e a Eva sedutora. Essas duas representações e a forma que elas aparecem no romance serão tratadas no próximo capítulo.

que se diferencie das reproduções culturais do mito e da jornada feminina. O que é ofertado não é um processo de individuação de um *self* desintegrado ou um conjunto de estágios de transfigurações e apoteoses, mas a dialética entre nascimento, morte e renascimento com foco na criação mítica em si mesma (LAURETIS, 1976).

Muito além de eleger uma representação de si própria, Plath faz constantes comentários sociais e acaba por estabelecer uma dialética entre o status que ela ocupa na cultura e os fenômenos culturais que ela descreve. Como comenta Rose (2013):

O mais impressionante em todas essas instâncias são as formas de repetição, a constante sobreposição dos aspectos mais desconfortáveis da escrita de Plath e seu próprio status na cultura, ou entre seu próprio status na cultura e os fenômenos culturais sobre os quais ela escreve. Plath é uma fantasia, ela escreve fantasia. Ela é um sintoma, ela escreve o sintoma. Ela antecipa, estranhamente; ela retalia com antecedência (ROSE, 2013, p. 8, tradução nossa).²⁰

A teórica aponta que a intersecção entre a vida e a obra de Plath não ocorre a partir de uma verdade autobiográfica, mas, precisamente, através da crítica cultural que acontece na sua obra. Esta imprevisibilidade está no modo que sua obra dialoga com as formas que a imagem da autora foi utilizada após a sua morte. Desse modo, há uma impressão de que Plath se antecipa ao fim da sua própria existência. Com isso, se a vida de Plath é entendida como um mito, ela questiona as imagens míticas com as quais as mulheres são assimiladas, oferecendo uma nova estrutura de identificação. Se Plath é histericizada pela crítica psicanalítica, ela contesta a forma com que o conhecimento acerca do “eu” é dominado pelo discurso masculino. É possível afirmar que a verdade que Plath articula na sua obra não é sobre quem ela é, mas sobre as possibilidades de existência que são ofertadas a ela na condição de mulher.

2.2.3 A audiência deferida

Além das polêmicas supracitadas, a produção da fantasia de Plath foi ampliada com a publicação de uma grande quantidade de biografias. Como o sucesso da obra literária de Plath foi póstumo, seu trabalho foi lido através do fato enigmático de seu suicídio. Com isso, o desafio dos biógrafos era traçar um paralelo não entre sua obra e sua vida, mas a relação da obra com a sua morte (DYNE, 2006). Loman (2012) aponta que nos casos de autores suicidas, existe a

²⁰ “Most striking across all these instances are the forms of repetition, the constant overlapping of the most discomfiting aspects of Plath’s writing and her own status in the culture, or between her own status in the culture and the cultural phenomena of which she writes. Plath is a fantasy, she writes fantasy. She is a symptom, she writes the symptom. She anticipates, uncannily; she retaliates in advance.”

tendência de as biografias inverterem o sentido da vida, iniciando a narrativa pela morte do autor, de modo que elas se tornam, efetivamente, tanatografias.

Mas, é importante notar que não é apenas o suicídio da autora que demanda o constante retorno à temática da morte, é a sua própria obra que contribui para esse movimento. Nos poemas, no romance e nos contos, a morte aparece como uma agulha que costura toda sua produção em uma colcha de retalhos, o que Carvalho (2003) define como uma poética do suicídio. Como o imaginário de Plath ressoa essa temática com muita frequência, parece quase impossível realizar uma análise sem tangenciá-la. Podemos afirmar que o suicídio de Plath reposicionou sua própria obra, dando a ela um índice radicalmente autobiográfico e recolocando o problema de finalidade da escrita. Segundo Carvalho (2003), a função da escrita em representar a realidade encontra seu limite na própria impossibilidade da representação da morte. Assim, a escrita de Plath trabalharia com os limites da linguagem, sendo sua própria morte um duplo do caráter linguístico de completude e aniquilação.

Nesse contexto, é possível aplicar tanto à escrita quanto ao suicídio de Plath os mesmos conceitos pelos quais Barthes analisa o mito: ele “nada esconde e também nada ostenta: ele deforma” (BARTHES, 2019, p. 221) e, também, “não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão” (BARTHES, 2019, p. 221). Loman (2012) afirma que nos casos em que escritores fazem um jogo de referencialidade entre obra e suicídio, os fatos biográficos acabam por serem lidos como uma performance. Segundo a teórica, ao entrelaçar o ato de escrita ao suicídio, Plath transforma o leitor em uma audiência deferida da sua morte através de uma performance sustentada pela própria obra. Nesse sentido, Plath colaboraria para a dinâmica de produção mítica.

Seguindo as propostas de Loman (2012), podemos entender o quanto a recepção ocuparia um lugar importante na constituição de Plath enquanto um acontecimento. Ao mesmo tempo que o leitor ganha a responsabilidade do testemunho, ele precisa lidar com a impossibilidade de reconstruir a integridade perdida tanto na morte quanto na escrita. Graças a essa estruturação, não apenas os responsáveis pelo espólio de Plath possuem um papel na constituição daquilo que ganhou o nome de *the Plath myth*, mas os leitores são envolvidos na performance da autora e ganham um lugar de grande importância na produção de um “espetáculo”. A ruptura entre a forma e o sentido das imagens da autora não é monopólio dos que pretendem falar em seu nome, mas é democratizada à audiência, deferida pela ruptura das fronteiras entre vida e obra. Com esta abertura de possibilidade, Plath constitui um público, ele próprio, mitomaniaco.

2.3 Sob a redoma: captura e desmembramento

A partir deste levantamento, podemos observar como os elementos autobiográficos de *A redoma de vidro* mobilizaram algumas polêmicas, sendo responsáveis (juntamente com *Ariel*) pela publicação de outros escritos em uma tentativa de “correção” da expressão e da autorrepresentação da autora. Essas tentativas, porém, foram sempre frustradas, pois a escrita de Plath procura colocar mais dúvidas do que estabelecer certezas, sendo impossível de ser apreendida dentro de um regime de verdade.

Existe uma tendência de tentar localizar *A redoma de vidro* dentro de um gênero literário tradicional, como ficção, autobiografia ou romance autobiográfico. Porém, pelas colocações expostas, entendemos que circunscrever essa obra em uma dessas conformações muitas vezes limita a sua análise, pois elas acabam por desviar dos hiatos entre fato e ficção produzidos pela escrita plathiana. Essa ambivalência vertiginosa é uma das características da escrita em espiral que traça linhas de fuga diante de qualquer tentativa de desmembramento do seu *corpus* literário. Desconsiderar os graus de hibridismo presentes nesse romance é deixar de perceber as crises e viradas da própria história da literatura.

Podemos, portanto, afirmar que *A redoma de vidro* existe em um interstício entre a ficção e a autobiografia, valendo-se de uma narrativa que se desenvolve dentro de um espaço biográfico. Este espaço não se limita à classificação do gênero literário, mas pode ser entendido como um discurso que configura as formas de enunciado (ARFUCH, 2010). É possível compreender que, apesar de engendrar uma autorrepresentação e uma qualidade autorreflexiva por parte da autora, *A redoma de vidro* não pretende ser cúmplice de uma verdade e nem estabelecer uma equiparação direta entre ficção e vida. Interessa-nos entender como esse hibridismo permite uma autoria sempre em devir. Para tal, é importante pensar como a dinâmica entre o aparecimento e o desaparecimento dos traços autobiográficos contribui com a constituição do público viciado na imagem da autora.

Esse vício só foi possível pela midiatização da figura de Sylvia Plath, que foi incluída na categoria de celebridade. Todo esse processo, portanto, é testemunho de um modo particular de consumo tanto da obra quanto da figura da autora. A forma como a obra de Plath desencadeou uma produção de mitos é consequência de um contexto em que a mídia tem o poder de esvaziar os sentidos da autora e torná-la uma forma vazia, como uma mercadoria. Porém, a resistência exercida pela obra nos remete a uma potência que faz a força da espetacularização dobrar-se sobre si mesma. Como analisamos mais adiante, essa potência, já

disparada por Plath, vai ser explorada de modo mais estratégico por movimentos literários mais contemporâneos²¹.

2.3.1 Os limites da categorização

A localização de *A redoma de vidro* dentro da categoria de ficção ou de romance autobiográfico dependerá muito mais da recepção do que propriamente de uma autodefinição da obra. O leitor informado sobre a autora pode ler *A redoma de vidro* como um romance autobiográfico, mas um leitor ocasional pode tomá-lo como uma pura ficção. Tal categorização pode não afetar a fruição da narrativa, mas, como vimos, afeta o mundo exterior a ela, chegando a impedir sua circulação.

Como romance autobiográfico, Philippe Lejeune entende “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2014, p. 29). Segundo o teórico, o comportamento de “cão de caça” assumido pelo leitor é uma consequência da narrativa com aspecto autobiográfico cuja identidade entre autor e narrador não é afirmada. O objetivo de Lejeune em definir um romance autobiográfico parte do interesse de diferenciá-lo da autobiografia, que é o seu principal objeto de estudo. Alguns anos depois da definição supracitada, Lejeune escreve uma espécie de retratação em relação às suas definições categóricas. O teórico reconhece que “o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira desses dois campos” (LEJEUNE, [1986] 2014, p. 69).

Em sua primeira conceitualização, Lejeune definia a autobiografia como um relato retrospectivo que uma pessoa faz da sua história, sendo estabelecida, portanto, por sua referencialidade. O leitor deveria reconhecer imediatamente a identidade compartilhada entre o autor, narrador e personagem através da coincidência dos seus nomes. Porém, diante da

²¹ Pela falta de melhores termos, entendemos que a obra de Plath pode ser pensada como estando dentro do escopo das obras pós-modernas. Seguimos, com isso, as propostas de Leyla Perrone-Moisés (2016), que estabelece um recorte temporal para a identificação dessas obras: as pós-modernas estariam localizadas dentro das produções do século XX e as contemporâneas nas primeiras décadas do século XXI. Segundo a teórica, as obras pós-modernas são marcadas principalmente pelas demandas de uma cultura transnacional produzida de modo industrial e consumida indiscriminadamente. Apesar de o pós-modernismo poder ser utilizado para categorização das obras, a pós-modernidade é uma condição na qual ainda nos encontramos, pois diz respeito a uma transição maior na história da humanidade. Em relação às temáticas comuns à literatura contemporânea, Perrone-Moisés destaca o privilégio das experiências do eu, o aumento do ceticismo e a impossibilidade de um grande relato histórico no qual situar as vivências atuais.

dificuldade em constatar como essa identidade se estabelece, Lejeune adotou uma postura mais pragmática e propôs a ideia do pacto autobiográfico. Através desse conceito, Lejeune transforma o leitor em um depositário da responsabilidade de um “contrato”: a partir de elementos prévios,²² o leitor adquire um horizonte de expectativas que configura a recepção da obra. É importante notar que a diferença entre ficção e autobiografia, em Lejeune, “não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor” (KLINGER, 2012).

Em uma das principais e mais radicais contraposições à teoria de Lejeune, Paul de Man (1979) propõe que a autobiografia responde de modo superficial ao status de gênero literário. Em *Autobiography as de-facement* (1979), De Man defende que o jogo de referencialidade não parece ser uma característica particular da obra autobiográfica, mas sim uma manifestação da estrutura linguística:

O momento especular que faz parte de todo entendimento revela a estrutura topológica subjacente a todas as cognições, incluindo o conhecimento de si. O interesse da autobiografia, portanto, não é que ela revela um autoconhecimento confiável (ela não o faz), mas que demonstra de maneira impressionante a impossibilidade de fechamento e de totalização (que é a impossibilidade de vir a ser) de todos os sistemas textuais compostos de substituições topológicas (MAN, 1979, p. 922, tradução nossa).²³

Para o autor, o impacto da autobiografia não está na propriedade de refletir a realidade tal qual um espelho, mas na demonstração da impossibilidade de totalização de qualquer sistema textual. De Man propõe que, ao invés acontecer dentro de uma relação jurídica de “pacto”, a autobiografia seria um modo de entendimento ou de leitura que acontece, em última análise, em todos os textos. Deliberadamente, ao generalizar o termo da autobiografia, o autor aniquila o próprio conceito que definiria esse gênero literário. De Man conclui que, diante da impossibilidade de figurar uma vida, a autobiografia implica uma rede de mediações que acaba por destacar a própria morte daquele que a escreve. Ou seja, ao tentar radicalizar o processo da representação, o autor acaba por colocar em evidência o que é irrepresentável. Seguindo essa perspectiva, a escrita autobiográfica nos parece, em si mesma, uma escrita suicidária.

²² Além da coincidência nominal, o autor se refere, aqui, aos textos de apoio, à orelha do livro, à indicação do gênero “romance” na capa etc.

²³ “The specular moment that is part of all understanding reveals the topological structure that underlies all cognitions, including knowledge of self. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge - it does not - but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of topological substitutions.”

Comparativamente, podemos perceber que a ideia de Lejeune depende de um “eu” que observa sua vida em retrospectiva e constitui uma narrativa representacional e organizada sobre si mesmo, enquanto De Man se refere a um sujeito inacabado, impossível de ser representado de modo especular. De Man insere-se na corrente de pensamento pós-estruturalista (AMÍCOLA, 2007) e dispõe da noção de sujeito descentrado, que remete à concepção lacaniana do sujeito sempre em falta, na qual “o processo de subjetivação, do qual as narrativas do eu são parte essencial, será apenas a tentativa, sempre renovada e fracassada de ‘esquecer’ esse trauma, esse vazio que o constitui” (ARFUCH, 2010, p. 77). Esse discurso crítico, típico da pós-modernidade, faz com que a noção de autobiografia se expanda em subvariedades que intervêm nas obras, na crítica e, ainda, nos processos de recepção. Desse modo, como postula Amícola (2007), nos últimos anos houve o surgimento de um grande número de conceitos que se diferenciavam da noção tradicional de autobiografia como, por exemplo, a biomitografia, a autoetnografia, a autopatografia e a autotanatografia.

Apesar de suas diferenças, tanto Lejeune quanto De Man partem de um cânone literário masculino: Lejeune referencia-se, principalmente, ao trabalho de Rousseau (*Confissões*) e De Man faz uso das obras de Proust e de Wordsworth. Apesar de De Man (1979) efetivar uma desestabilização a partir de uma noção do sujeito fragmentado, é importante notar que ainda há uma continuidade em relação à referência de uma tradição literária muito específica. Partindo dessa percepção, Arndís Lóa Magnúsdóttir (2016) destaca as diferenças entre escritos autobiográficos da tradição dos homens e aqueles de autoria feminina. Debruçando-se sobre *Confissões* de Rousseau, a teórica demonstra como a autobiografia tradicional é marcada pela visão unitária e monumental do “si mesmo” e pela tentativa de representar a vida de modo objetivo em uma lógica linear. O “eu” que é explorado por esse modo de escrita possui o individualismo como valor e o seu desdobramento coincide com o nascimento da consciência de si. Como a teórica mostra, esse tipo de exploração de si, assim como toda literatura até o século XX, foi marcada pelo discurso masculino. Rompendo esse padrão da perspectiva de si, as obras autobiográficas de autoria feminina são caracterizadas pela descontinuidade e pela interrupção, de forma que é possível observar uma tentativa de lidar com um “eu” menos estático (MAGNÚSDÓTTIR, 2016).²⁴

²⁴ Apesar de esse sujeito menos estático se assemelhar ao das propostas de De Man (1979), existe uma diferença radical no que diz respeito à tentativa melancólica de esquecer o trauma de si mesmo. A autobiografia de autoria feminina (principalmente aquela com características feministas) está muito mais próxima de uma prática afirmativa do devir do que uma reafirmação da falta.

É possível assumir que os escritos de autoria feminina que se desdobram em um espaço autobiográfico apresentam uma diferença no modo de exploração de si. McLaren (2002 *apud* RAGO, 2013) propõe que as narrativas autobiográficas de mulheres constroem identidades multifacetadas e complexas, dando voz a saberes assujeitados de perspectivas e experiências até então excluídas da história e da literatura. A autora, porém, alerta que nem todo relato autobiográfico de autoria feminina é uma prática de liberdade, visto que ele pode, também, assumir um discurso confessional, reiterando normas e reatando o indivíduo a uma identidade essencialista. Dessa maneira, a autobiografia pode ser tanto uma prática de sujeição quanto de subjetivação.

Para Rago (2013), o discurso autobiográfico como prática feminista supõe ainda uma política que não reproduz a retórica e a lisonja, mas que enuncia a verdade sem dissimulação, pondo em risco a relação entre quem fala e quem recebe essa verdade. É uma prática, portanto, que exige certa dose de coragem, pois sua escrita enfrenta o risco da violência que ameaça a existência daquela que a enuncia. Rago (2013) correlaciona a autobiografia de autoria feminina com a noção foucaultiana de escrita de si. Segundo a teórica, a escrita de si diz respeito a um processo de subjetivação pelo exercício de uma escrita que se abre à possibilidade do devir. Diferenciando-se das autobiografias tradicionais, em que o indivíduo parte em uma busca introspectiva sobre si mesmo, na escrita de si, realiza-se um trabalho de reinvenção da subjetividade.²⁵

É observável que *A redoma de vidro* possui diversas dessas características: a obra diz respeito a uma escrita de si, já que retoma a experiência vivida da autora e procura constituir uma subjetividade que não se dobra a um eu objetivado, assim como ela existe como uma prática política que diz uma verdade correndo o risco de afetar sua própria existência. Não é à toa que a voz de Plath enfrentou o risco do silenciamento e da censura por parte daqueles que irritou.

Apesar da obra plathiana carregar uma poética autobiográfica que reverbera enquanto prática de liberdade, ela realiza um jogo entre realidade e ficção que faz o leitor informado vacilar no processo de recepção. O pacto que Plath firma não é um pacto autobiográfico, mas também não é um pacto ficcional. Refletindo a partir da conceitualização de Lejeune, Carvalho (2003) propõe que *A redoma de vidro* funciona subvertendo a ficção e produzindo um trabalho

²⁵ Hoje, na teoria literária, a escrita de si compõe um conjunto amplo de discursos sobre o eu que operam a transformação da verdade em *ethos*. Klinger afirma que a “a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – constitui o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo” (KLINGER, 2012, p. 22).

que se abre ao autobiográfico. A escrita de Sylvia Plath “desestabiliza a associação existente entre nome do autor e a pessoa do autor, dissipando, como é evidente, qualquer possibilidade de se estabelecer de modo seguro os limites ficcionais e autobiográficos de seus textos” (CARVALHO, 2003, p. 64). Para a autora, essa pulverização de identidades é o que vai constituir o próprio estilo da escrita de Plath.

Apesar de um livro de ficção implicar um autor que se configura muito mais como um princípio (FOUCAULT, 2009) do que propriamente uma pessoa, é possível identificar um conjunto de obras nas quais o autor continua retornando e assombrando os escritos. É a partir desse retorno do autor que acreditamos ser útil o uso da chave da autoficção para o esclarecimento das características híbridas da obra *A redoma de vidro*.

2.3.2 *A redoma de vidro* e a autoficção: possíveis e não-possíveis

Afirmar que *A redoma de vidro* é uma autoficção pode ser um pouco arriscado. Isso porque a definição de autoficção, em si mesma, não é consensual. Inicialmente, podemos afirmar que a autoficção é um conceito contemporâneo que se localiza dentro do amplo espectro de escritas de si, mas que já vem se anunciando ao longo da tradição literária. Segundo Perrone-Moisés (2016), a autoficção não seria um gênero novo, mas apenas uma variante moderna do romance autobiográfico, de modo que sua classificação pode ser aplicada tanto a textos contemporâneos quanto a textos de épocas passadas. Como os conceitos de ficção e autobiografia parecem insuficientes para dar conta de certas características da obra *A redoma de vidro*, nos questionamos se ela já não carrega elementos que irão testemunhar o momento em que a noção de autoficção se faz necessária dentro da análise literária.

Entendida como gênero ou estratégia literária, a autoficção anuncia a porosidade entre realidade e representação. O neologismo foi cunhado por Serge Doubrovsky (1977) como provocação à tentativa de Lejeune ([1975]2014) dar uma definição categórica e rígida à autobiografia. Como em *O pacto autobiográfico* Lejeune definia que a coincidência do nome do autor, narrador e personagem excluía a possibilidade da ficção²⁶, Doubrovsky lançou o romance *Fils* (1977). Nele, o autor ficcionaliza eventos de sua vida através de um narrador com um nome próprio que remete ao seu (S.D.). Com isso, Doubrovsky pretendia transgredir os elementos formais propostos por Lejeune, de forma que fosse impossível a existência de

²⁶ Segundo Lejeune, quando, na narrativa, a obra modifica algum evento da vida do autor, o escrito está no âmbito da mentira, que é um aspecto do fato e não da ficção.

qualquer contrato entre autor e leitor. Procurando sistematizar essa nova categoria de texto, Doubrovsky propõe outro conjunto de exigências para que uma obra seja entendida como uma autoficção. Seriam elas: a) que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos e b) que o texto seja lido como romance e não como recapitulação histórica (FIGUEIREDO, 2010).

Apesar de ter batizado este tipo de escrita, a originalidade do recurso proposto em *Fils* foi colocada em xeque por teóricos que afirmam que as estratégias propostas por Doubrovsky podem ser encontradas ao longo de toda a história da literatura ocidental. Por causa disso, após o surgimento do termo, vários romances escritos antes de 1977 foram analisados a partir da chave da autoficção. Como exemplo, Nascimento (2010) entende que o texto *Como e porque sou romancista* de José de Alencar, publicado em 1893, é uma obra autoficcional. Da mesma forma, Genette (1982 *apud* FIGUEIREDO, 2013) define *Em busca do tempo perdido*, publicado em 1913, também como autoficção. Essa flexibilidade acontece porque esses teóricos partem de definições discordantes de autoficção. Alguns deles priorizam os elementos formais do romance e outros os procedimentos de ficcionalização. Diante de tal impossibilidade de definição, seguiremos a indicação de Eurídice Figueiredo:

[...] considero que a autoficção deve ser pensada como um elemento que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto do século XX e que se fortalece no novo século. [...] A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. [...] Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade; o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX). Esse escritor fictício, que aparece como narrador e personagem da autoficção, em geral é irônico, fala de si mesmo de maneira depreciativa, mordaz: como elemento positivo nessa figura de escritor, destaca-se uma certa devoção ao ato de escrita (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

Segundo a teórica, podemos localizar o surgimento da autoficção no último quarto do século XX e, apesar de o gênero ser fortalecido na contemporaneidade, ele carrega elementos do romance pós-moderno. Figueiredo (2010) pontua uma grande produção de autoficções escritas por mulheres na contemporaneidade e destaca como alguns dos elementos característicos desse gênero já eram comuns nas obras de autoria feminina. Entre eles, destacamos o uso do pseudônimo que, segundo a teórica, é uma estratégia frequente na tradição de autoria feminina por dar a possibilidade de segurança na exposição da vida íntima e privada, especialmente da experiência da loucura e da sexualidade.

Mais do que a exposição de traumas e estigmas de mulheres, a autoficção de autoria feminina assume um desafio que ocorre no processo de recepção da obra. Se o autor

autoficcional precisa lidar com os riscos de criar uma ambivalência entre vida e obra, a autora de autoficção enfrenta certas particularidades ao assumir-se como uma possível divergência aos lugares reservados às mulheres. Dessa forma, o problema da autoficção feminina não está na expressão propriamente dita, mas na forma com que a obra incide no real. Acreditamos que essa estratégia de hibridização entre ficção e autobiografia se insinua em *A redoma de vidro* tanto na análise isolada da obra quanto naquela em relação ao conjunto de obras de Plath.

Olhemos, inicialmente, para as ambivalências que os nomes próprios, tanto da protagonista quanto da autora, instalam. Como vimos, Doubrovsky define que o romance autoficcional precisa conter uma coincidência nominal entre autor e personagem. De acordo com Alberca (2006), essa coincidência nominal se expressaria de forma explícita (autorrepresentativa) ou tácita (metaléptica). A forma explícita ocorre quando o protagonista possui o mesmo nome do autor ou quando remete diretamente a ele²⁷. A forma tácita consiste no nome do autor ser apenas implícito, precisando ser deduzido a partir de sugestões ou pela substituição de alguma característica ou faceta dele.²⁸ O efeito dessa coincidência dentro de uma narrativa ficcional é criar um impasse entre realidade e ficção, o que transfere a responsabilidade de constituição de sentido para o próprio leitor. Ao negar-se a dar uma resposta simples em relação a estar refletindo ou não a realidade, a obra autoficcional acaba por interferir na realidade do próprio leitor, que precisa assumir seu elo na materialização da obra. Para tal, é preciso que o autor possua a liberdade de fazer esse jogo nominal e, como já observamos, no caso de Sylvia Plath havia uma dificuldade em agenciar essa liberdade no nível editorial. Apesar de *A redoma de vidro* ter sido publicada antes da morte de Plath, escapando assim das censuras dos responsáveis pelo seu espólio, ainda é possível observar uma falta de liberdade no processo de edição da obra.

Sobre isso, podemos levar em consideração os manuscritos de *A redoma de vidro* submetidos à Editora Heinemann. Petersen (2017) mostra que há vários registros de rascunhos do romance até o seu formato final.²⁹ Segundo a teórica, é possível observar que o nome da heroína do romance foi modificado algumas vezes: ela foi chamada de Frieda (que também é o nome da filha de Plath), de Frieda Lucas e de Victoria Lucas. O título do livro também foi

²⁷ Um exemplo é o nome do protagonista de *Fils*, S.D., que remete ao nome do autor Serge Doubrovsky.

²⁸ Alberca (2006) diferencia a autoficção dos romances autobiográficos, afirmando que nestes “el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya” (ALBERCA, 2006, p. 116). Segundo o teórico, diferente de um romance autobiográfico, a autoficção demanda que o autor se posicione em um local de risco.

²⁹ Hoje esses rascunhos se encontram no arquivo da Smith College para consulta.

modificado de *Diary of a Suicide*³⁰ para *The Bell Jar*. Quando finalmente Plath submeteu o manuscrito final, o nome da protagonista e o pseudônimo da autora coincidiam (Victoria Lucas). Porém, seu editor demandou que o nome de assinatura do romance não fosse o mesmo da personagem e, para responder essa solicitação, Plath modificou o nome da protagonista para Esther Greenwood, mantendo Victoria Lucas apenas como pseudônimo (PETERSEN, 2017).

Esther Greenwood é um nome que constrói referências em várias camadas. Ele tanto aponta para a identidade de Plath quanto para a figura de Ethel Rosenberg, que obceca e assombra a protagonista no decorrer do enredo. Em relação à referência que Plath faz a si própria, Andrew Wilson (2013) cita uma entrevista com uma antiga amiga da autora na qual ela relata que

se estivéssemos em uma situação em que não queríamos que as pessoas soubessem que estávamos falando de nós mesmos, usávamos nomes bíblicos: eu me chamava de Ruth e Sylvia gostava de usar Esther (a rainha judia que salvou seu povo da aniquilação e o nome que ela daria à heroína de *A Redoma de Vidro*) (WILSON, 2013, p. 361-362, tradução nossa).³¹

Dessa forma, é possível observar a maneira como Plath traçava uma referência sutil ao povo judeu em seu livro (esta será trabalhada de forma mais explícita nas figuras de Ethel e Julius Rosenberg) ao mesmo tempo que fazia uma sugestão simbólica à sua própria vida, especialmente aos momentos em que ela não queria ser identificada consigo mesma³². O comportamento de apresentar-se com um nome próprio diferente em situações em que não quer ser identificada também é uma constante na protagonista de *A redoma de vidro*, por isso ela se apresenta várias vezes como Elly Higginbottom. Na primeira vez em que essa estratégia é utilizada, a protagonista justifica “Eu não queria que nada do que eu dissesse ou fizesse naquela noite fosse associado a mim, ao meu nome verdadeiro ou ao fato de que eu viera de Boston” (PLATH, 2014, p. 18), o que parece reproduzir os motivos, apontados por Figueiredo (2010), pelos quais as autoras de autoficção fazem uso do pseudônimo. Além disso, o sobrenome Greenwood faz referência ao nome da avó materna de Sylvia Plath: Aurelia Grunwald (traduzido como Greenwood, quando ela imigrou para os EUA) (WILSON, 2013).

³⁰ O título *Diário de uma suicida* parece aludir de forma mais direta às escritas de si.

³¹ ““if we were ever a situation where we didn’t want people to know we were referring to ourselves we would use biblical names - I would call myself Ruth, and Sylvia liked to use Esther’: the Jewish queen who saved her people from annihilation and the name she would give to the heroine of *The Bell Jar*.”

³² Segundo Deborah Nelson (*apud* GILL, 2008), o sobrenome da protagonista sugere a relação de duplo entre a protagonista e Ethel Rosenberg, visto que o nome completo da segunda era Esther Ethel Greenglass Rosenberg e seu nome de solteira (Esther Greenglass) oferece um paralelo com Esther Greenwood.

A indicação de uma conexão entre o nome de Esther e Sylvia também pode ser observada dentro do romance. Teóricos têm destacado o momento em que Esther devaneia sobre escrever um livro em que a protagonista seria ela mesma: “Minha heroína seria eu, só que disfarçada. Ela se chamaria Elaine. Elaine. Conte as letras com meus dedos. Esther também tinha seis letras. Parecia um bom sinal” (PLATH, 2014, p. 135). Behrens (2013) propõe que esse trecho seria uma sugestão ao próprio nome Sylvia, que também tem seis letras.

Outra pista da identidade de Plath aconteceria na fantasia da protagonista de angariar sucesso com seus trabalhos literários escritos sob pseudônimo e, posteriormente, surpreender seus tutores com sua verdadeira identidade:

Decidi que surpreenderia Jota Cê e mandaria sob pseudônimo alguns dos contos que eu escreveria nessa oficina. Então um dia a editora de ficção entraria na sala de Jota Cê, jogaria os contos sobre sua mesa e diria “eis algo muito acima da média”, e Jota Cê concordaria e convidaria o autor para almoçar - e o autor seria eu (PLATH, 2014, p. 117).

Essa atitude da protagonista pode ser relacionada com a prática comum de Plath recorrer a pseudônimos para a publicação de suas obras literárias, além do estabelecimento de conexões entre eles e seu próprio nome. Segundo Carvalho (2003):

Suas diferentes vozes dialogam apenas de modo parcial umas com as outras, o que dificulta sua união em uma única entidade. A pluralidade dessas vozes fica mais flagrante se observarmos que, diversas vezes, Sylvia Plath criou pseudônimos para si mesma. Com um deles, o de “Sandra Peters”, assinou em 1949 os poemas “Ballade banale”, “Lonely song”, “In passing” e “Go get the goodle squab”, dos quais apenas o último está incluído nos *Collected Poems*. Com outro, o de “Allison Arnold”, assinou “Doom of Exiles”, também incluído nos *Collected poems*, e que foi o primeiro poema que escreveu depois da primeira tentativa de suicídio em 1953. Com o pseudônimo de “Sylvan Hughes”, pretendia assinar textos com os quais esperava obter sucesso nas revistas femininas populares (UJ, p. 366) e, em muitos outros momentos, utilizava o nome “Sadie Peregrine”. Além disso, como já foi mencionado, o romance *The bell jar* foi publicado com o pseudônimo de Victoria Lucas (CARVALHO, 2003, p. 60).

Segundo Carvalho, é nessa multiplicidade de vozes que ocorre a desestabilização da noção de autoria. A teórica afirma que Plath assume perfeitamente a presença da imagem do duplo, criando um abismo e uma proximidade entre a pessoa e o autor: “A dubiedade assim, criada no texto produz, na leitura, uma oscilação impossível de se dissipar, já que o eu narrador real confunde-se com o eu narrador literário” (CARVALHO, 2003, p. 62).

Porém, essas relações entre protagonista e autora não são explícitas e podem ser entendidas, inclusive, como uma superinterpretação. Mas, entendendo o romance através da chave da autoficção, podemos assumir que essa abertura de possibilidade pode ser uma

estratégia literária. Se esse for o caso, como a dicção da protagonista é agressiva, suas metáforas são grotescas e os personagens são apresentados com traços de ridicularia, Plath assume o risco de pagar pela ousadia. Essa ousadia é articulada principalmente a uma questão de gênero, pois um dos traços mais notáveis da protagonista é o fato de ela não estar disposta a aceitar o papel da mulher recatada da década de 1950. O desafio que Esther Greenwood enfrenta é o de assumir uma resistência em relação ao destino de se casar, ser mãe e virar uma dona de casa em um bairro suburbano. Com isso, Plath assume o risco de ser associada a uma protagonista hostil, que carrega estigmas, que viveu uma tentativa de estupro e que desafia o tabu da virgindade feminina ao ter sua primeira experiência sexual com um desconhecido. Ou seja, uma personagem que contradiz o mito de feminilidade através de um sem-número de desvios.

Se no contexto de morte, publicações, recepção e crítica é possível observar uma fantasia sendo formada em relação à figura da autora, também é perceptível o jogo que Plath faz em relação aos processos sociais de mitificação. Tal dinâmica é notada tanto nas questões que a autora levanta em sua obra quanto na desestabilização de autoria supracitada (CARVALHO, 2003). Como vimos, essa tendência se radicaliza pela vida pública da autora: tanto o suicídio como evento literário (LOMAN, 2012) quanto a estrutura mítica da própria vida de Plath (GILBERT, 1978) alavancam uma exposição que é lida pelo público como uma performance. Segundo Klinger (2008), esse é um movimento que tem se tornado comum em obras que acontecem dentro de um espaço biográfico contemporâneo. É através da escrita de si como performance que “a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito autobiográfico” (KLINGER, 2008, p. 22).

Klinger (2008) entende que a dinâmica que a autoficção cria entre fato e ficção destrói a capacidade do leitor cessar de descrever: “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (KLINGER, 2008). Fazendo referência à semiologia mítica de Barthes (2019), a teórica entende a autoficção como uma máquina produtora de mitos. A partir dessa conceitualização, podemos afirmar que o público entra em um processo viciado de tentar eleger um sujeito pleno que corresponderia ao autor da obra apenas para ser frustrado por uma figura escorregadia que se constrói tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele. Desse modo, seria preciso reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia, mas o mito do escritor.

Apesar de *A redoma de vidro* atender a alguns aspectos formais da categorização da autoficção, a principal característica que faz essa obra espiralar pelas fronteiras dos gêneros literários é que a produção de mitos é realizada muito mais no processo de recepção e de edição, do que na obra em si. A autoficção, entendida como performance literária, deveria permitir que

o leitor assistisse ao vivo o processo da escrita através de um jogo entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação. Apesar de *A redoma de vidro* não jogar de modo tão explícito com essa ilusão, ele lança luz sobre a dificuldade da escrita de autoria feminina em uma sociedade na qual as mulheres são entendidas a partir de uma mística.

Fica-nos a questão sobre uma mulher, na década de 1960, apenas poder tangenciar um gênero que demanda uma exposição e um espetáculo radicais. Como a própria narrativa do romance demonstra, no contexto em que foi concebida, a mulher que desejava escrever encontrava-se no olho de um furacão, debatendo-se por entre as fronteiras de vidro que compunham o ideal de feminilidade. A possibilidade de traçar uma linha de fuga dessa ordem social estaria no ato de se desfazer das máscaras de feminilidade utilizadas para a circulação nos espaços públicos. Não é à toa que Gilbert (1978) afirma que as autoras parecem encenar narrativas hipertrágicas nas suas próprias vidas. É que no ato de se desfazer dessas máscaras, as mulheres acabam por liberar partículas afetivas enlouquecidas que precisam de um novo plano de consistência para estabelecer uma homeostase. Portanto, a desestabilização da imagem do sujeito da escrita demanda, antes de tudo, para essas autoras, uma nova cartografia afetiva.

3 UM BAILE DE MÁSCARAS: AS CONDIÇÕES DE SUBJETIVAÇÃO NO MERCADO EXISTENCIAL

É possível observar, entre as décadas de 1950 e 1960, uma onda de obras norte-americanas que se utilizavam da loucura como estratégia irônica para lidar com a marginalidade³³. *A redoma de vidro* pertence a essa tendência literária, mas sua singularidade aparece na condição de mulher da protagonista. Como Linda Wagner-Martin (1992) destaca, *A redoma de vidro* é o único dentre estes romances que possui uma protagonista mulher, o que o fez ser considerado uma obra feminista para a época. No livro, Sylvia Plath constrói o retrato da mulher da década de 1950 através do qual Esther Greenwood tateia possibilidades de vida em um ambiente dominado por uma mística que prescreve um ideal feminino.

A mística feminina permite que as mulheres sejam capturadas em uma existência contraditória, em que apesar de haver uma aparente liberdade pairando no ar, suas escolhas sempre são minadas por uma hierarquia de existências. A discussão acerca do desejo nos parece o motor do romance, visto que, ao procurar adequar-se ao que é esperado de uma mulher de sucesso, a protagonista vivencia uma alienação de si mesma. Esther tem sua potência constantemente podada pela lógica de competição e mérito. Ao vestir as máscaras de promessa de autorrealização, Esther Greenwood perde o contato com sua capacidade de compor estratégias de expressões do seu próprio desejo e, com isso, é fragilizada pelo conflito entre responder ao ideal social e articular seu próprio território existencial.

Para dar sentido a esse conflito, Plath trabalha com uma imagética de aspectos simbólicos e metáforas religiosas. Podemos dizer que, além de a autora tecer uma paródia do processo de formação das mulheres, ela faz uma crítica acerca da narrativa mítica que sustenta a ideia de feminilidade. As imagens estereotipadas da mística feminina são representadas através de uma estética do excesso que atesta a fragilidade da ordem imposta. Através da inquietante experiência de reconhecer o estranho em si mesma, Esther se torna uma estrangeira da ordem social. Entendendo que o repertório de modelos femininos não é suficiente para dar

³³ Exemplos dessas obras são: *Um estranho no ninho* (1962) de Ken Kesey, *O apanhador no campo centeio* (1951) de Jerome David Salinger, *Catch-22* (1961) de Joseph Heller, *Herzog* (1961) de Saul Bellow etc.

consistência aos seus afetos, Esther faz-se cúmplice da condição feminina de duplo e ausência apenas para exceder os seus limites.

3.1 O exílio das mascaradas

Ao acompanharmos o processo de formação de Esther, percebemos que a personagem está em um constante conflito entre o seu desejo e as expectativas que recaem sobre ela como mulher. A personagem lida com as representações femininas como possibilidades de suporte para o seu desejo, porém acaba frustrando-se pela insuficiência que esses territórios oferecem³⁴.

Enquanto as relações que Esther estabelece com os homens são sempre baseadas na disputa de poder, as que ela estabelece com as outras mulheres são, em sua maior parte, tentativas de mimetização. Desde sua iniciação à maturidade feminina, a protagonista parece sempre estar interpretando um papel que não a representa. Esses papéis, porém, possuem qualidades necessárias para atingir um lugar de respeitabilidade dentro da sociedade norte-americana. A impossibilidade de identificação com as representações de valor gera uma fragilidade na personagem que, como forma de defesa, assume uma retórica autoirônica que acaba evoluindo para um comportamento autodestrutivo.

A hostilidade que Esther expressa por causa da sensação de estar “sem chão” resulta em uma expulsão do território de reconhecimento que ela havia cobiçado. Mas isso não acontece de modo inusitado. Ao perceber a artificialidade das máscaras da feminilidade, Esther, deliberadamente, se torna uma dissidente do mercado existencial. Assumindo esse lugar, a protagonista se declara inimiga da estrutura social que a encapsula em uma redoma de vidro. Sua estratégia: implodir seu aprisionamento e experimentar, de modo radical, o espaço do Fora³⁵.

³⁴ Quando nos referimos ao território, pensamos nas condições que dão fundamentos tanto espaciais quanto existenciais. Portanto, os territórios dão possibilidades de enraizamentos, mesmo que provisórias. No livro *Micropolítica: cartografias do desejo*, encontramos a seguinte síntese do conceito: “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.” (GUATTARI; ROLNIK, 2011). Nesse sentido, a reivindicação por outro modo de vida é sempre uma pretensão territorial.

³⁵ Usamos a ideia do Fora remetendo aos conceitos de Blanchot, Deleuze e Foucault. Segundo Peter Pál Pelbart: “O Fora não é a plenitude de um vazio onde viriam alojar-se as diferentes forças previamente constituídas. Ele remete, antes, à distância *entre* as forças, isto é, a Diferença. O Fora será sempre um Entre, e se as metáforas

3.1.1 A condição de subjetivação de uma estrangeira

Podemos dizer que Esther está sempre em deslocamento, seja ele físico ou subjetivo. No início do romance, a característica cosmopolita da cidade de Nova Iorque e a constante referência aos estrangeiros criam uma sensação de desterritorialização³⁶. A própria Esther, muitas vezes, parece uma estrangeira no território de mulheres ricas e belas de Nova Iorque.

Enquanto a protagonista circula entre pessoas de nacionalidades diferentes com uma sensação de novidade, as outras hóspedes do hotel queixam-se de estarem cansadas de viagens e de pessoas de fora do território nacional: “Conversei com uma delas, que me disse que estava cansada dos iates, das viagens de avião, do esqui na Suíça durante o Natal e dos homens no Brasil” (PLATH, 2014, p. 10). Esse contraste de reações aparece como um atestado de que Esther está “atrasada” em relação ao progresso das outras mulheres de Nova Iorque. Nesse contexto, ao mesmo tempo que Esther é um corpo estranho, ela procura adaptar-se, mimetizando a normalidade do ambiente que, de acordo com as suas referências, diz respeito a um constante cansaço e indiferença.

Diante da falta de consistência entre a sua experiência e o papel que Esther procura representar, a sua identificação com os estrangeiros parece inevitável. O contexto que Esther compartilha é assolado pela xenofobia resultante da retórica da Guerra Fria. Portanto, a sensação de estrangeirismo associa-se à ideia de um inimigo que habita dentro do corpo norte-americano, de modo que reconhecer o estrangeiro em si mesma é, também, um vislumbre de uma identificação com o inimigo do Estado. Não é à toa que a protagonista expressa uma admiração pela mulher russa que, além de não usar maquiagem, domina e traduz vários idiomas:

Olhei com mais atenção para a garota russa em seu casaquinho cinza, recitando expressões idiomáticas em sua língua indecifrável — o que segundo Constantin era a parte mais difícil do trabalho, já que os russos não usam as mesmas expressões que nós —, e desejei ardentemente poder estar no lugar dela e passar o resto da minha vida papagueando expressões idiomáticas. Não que isso fosse me fazer mais feliz, mas ao menos seria uma pedrinha de eficiência em meio a todas as outras (PLATH, 2014, p. 86).

espaciais ainda forem imprescindíveis, acrescentemos: não um espaço, mas uma ‘vertigem do espaçamento’ (Blanchot), criação de um espaço pela diferença de um entre-forças.” (PELBART, 2009).

³⁶ Ainda segundo Guattari e Rolnik: “O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios ‘originais’ se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 388).

Mas, apesar desse encantamento, Esther se sente inadequada entre os russos também:

Pela primeira vez na minha vida, sentada no coração à prova de som do prédio da ONU, entre Constantin, que jogava tênis tão bem quanto fazia traduções simultâneas, e a garota russa que sabia várias expressões idiomáticas, me senti totalmente inadequada. Na verdade o problema é que eu sempre fora inadequada, só não tinha pensado nisso ainda (PLATH, 2014, p. 88).

Esther reconhece o estrangeiro em si mesma, mas permanece órfã de um povo. É a própria ideia de origem que lhe parece inadequada. Essa sensação de estrangeirismo é apresentada por Kristeva (1994) como um sintoma psicossocial observado a partir da modernidade, quando há uma modificação da condição dos estrangeiros por causa da integração econômica e política numa escala planetária. Nesse contexto, presença do estrangeiro deixa de ser uma questão de acolhida ou repulsa e passa a ser a da “coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser” (KRISTEVA, 1994, p. 10). A sensação de ser um estrangeiro aparece, então, como uma condição de existência:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afunda o entendimento e a simpatia. Por reconhece-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (KRISTEVA, 1994, p. 9).

O estrangeiro de Kristeva é um adepto da solidão. Através de um impulso errante, ele efetua um afastamento indiferente dos vínculos e das comunidades. Diferenciando-se da experiência radical do exílio, no estrangeiro ainda persiste uma espécie de felicidade cabisbaixa:

A felicidade parece transportá-lo, apesar de tudo, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido. Contudo, felicidade cabisbaixa, de uma discrição medrosa, apesar de sua intrusão penetrante, pois o estrangeiro continua a se sentir ameaçado pelo território de outrora, tragado pela lembrança de uma felicidade ou de um desastre – sempre excessivos (KRISTEVA, 1994, p. 12).

Identificar-se com o estrangeiro serve como uma estratégia de resistência para Esther que, apesar do evidente sofrimento, consegue evocar uma “felicidade cabisbaixa” e se fortificar pela possibilidade de desenraizamento e nomadismo. Porém, essa segurança é fragilizada quando Esther começa a fazer uso de metáforas do estrangeiro para descrever suas sensações mais abstratas. Assim, assistir à investida sexual entre duas pessoas “é como ver Paris de um

trem expresso que avança em direção contrária” (PLATH, 2014, p. 24) e uma colega incompreensível possui “uma vaga expressão eslava” (PLATH, 2014, p. 36). O uso dessas metáforas de distanciamentos serve para que Esther relativize a si própria e aos demais, constituindo um território sempre provisório. A ideia do trem em marcha também aparece na descrição que Kristeva faz do espaço do estrangeiro:

O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Com o decorrer da narrativa, o estranhamento quase turístico de Esther começa a se aproximar da experiência de exílio. A sensação de estar sempre em um “fora” acaba por desestabilizar a identidade da protagonista, a ponto de haver uma dificuldade em reconhecer-se naqueles que deveriam ser os seus reflexos. Isso pode ser notado nas cenas em que Esther percebe seu reflexo como uma “chinesa enorme”³⁷ ou uma “índia doente”³⁸. Nesse momento, é possível ter a impressão de que Esther perde a referência de um “si mesmo” em prol de uma alteridade radical.

A condição subjetiva de Esther expressa-se, também, na sua fisicalidade. Seus deslocamentos por espaços públicos se acentuam quando ela recebe a notícia de que não poderá participar de uma oficina de escrita e, conseqüentemente, terá que passar as férias no ambiente doméstico. Nesse contexto, Esther impõe o movimento e mantém passeios fora do subúrbio³⁹: “nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem pai nem mãe, com a natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12). Diante do medo de ser capturada pelo privado e pela domesticidade, a protagonista entra em um processo de desterritorialização tão absoluto que acaba por constituir uma clausura no Fora.

Se o “estar fora de si” que Esther vivencia é o enlouquecimento ou é a desrazão é algo que depende apenas da experiência-limite descrita. Tanto a desrazão quanto a loucura apontam para um Fora, ambas são experiências vizinhas, porém antitéticas: “São vizinhas porque estão

³⁷ “Entrei no elevador e apertei o botão do meu andar. As portas fecharam-se como uma sanfona muda. Então meus ouvidos fizeram um barulho estranho e percebi uma chinesa enorme de olhos borrados me encarando com ar idiota. Era eu, claro. Fiquei chocada com o quanto estava enrugada e esgotada.” (PLATH, 2014, p. 25).

³⁸ “O rosto no espelho parecia o de uma índia doente” (PLATH, 2014, p. 127).

³⁹ Essa condição nos remete à ideia do “passeio do esquizofrênico” que Deleuze e Guattari levantam para propor um novo modelo de subjetividade: “O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o fora. Por exemplo, o passeio de Lenz reconstituído por Büchner. É diferente dos momentos em que Lenz se encontra na casa do seu bom pastor, que o força a se ajustar socialmente em relação ao Deus da religião, em relação ao pai, à mãe.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 12).

sob o signo do Fora, e antitéticas porque, enquanto a Loucura transforma o Fora em Dentro numa adesão surda, o Pensamento do Fora é capaz de estabelecer com ele um jogo e uma troca” (PELBART, 2009, p. 158). Tudo aqui depende da relação que Esther irá estabelecer com as forças que a atravessam. Encurralada por opressões, por vezes até paradoxais, a estratégia de Esther é fazer dobrar-se sobre si a linha de poder que traça os contornos das máscaras da feminilidade.

Podemos dizer que a protagonista inicia sua jornada como uma estrangeira, mas, em seus altos e baixos, sua experiência acaba por variar da nômade para a da exilada. Irigaray (2017) entende que a condição de exilada está intrinsecamente ligada à alienação que as mulheres sofrem do seu próprio desejo. A teórica afirma que, ao tentar se compreender dentro de uma ordem falocêntrica, as mulheres acabam por serem “exiladas delas próprias, e sem continuidade-contiguidade possível com seus primeiros desejos-prazeres, importadas de uma outra economia na qual elas absolutamente não se situam” (IRIGARAY, 2017, p. 153). Segundo Kristeva (1986), essa condição faz com que a mulher seja entendida sempre como singular:

Uma mulher está presa dentro das fronteiras de seu corpo e até de sua espécie e, conseqüentemente, sempre se sente exilada tanto pelos clichês generalizados que constituem um consenso coletivo quanto pelo poder de generalização em si, intrínseco à linguagem. Esse exílio feminino em relação ao Geral e ao Significado é tal que a mulher está sempre no singular, ao ponto em que ela passa a representar a singularidade do singular: a fragmentação, a pulsão, o indescritível. É por isso que a filosofia sempre a posicionou do lado desta singularidade (aquela fragmentação anterior ao nome ou ao significado que se chama de Daemon); ela é demoníaca, uma bruxa (KRISTEVA, 1986, p. 269, tradução nossa)⁴⁰.

Marcando uma diferença em relação ao estrangeiro, em *Powers of horror* (1982) Kristeva relaciona o exílio com a experiência de abjeção. Segundo a teórica, a função do exílio é definir um dejetivo que fica interditado do espaço social, definindo o dentro e o fora do mesmo (KRISTEVA, 1982, p. 8). O exilado vaga pelas fronteiras emitindo uma risada através da qual coloca e desloca a experiência de abjeção:

Aquele pelo qual o abjeto existe é, portanto, um *desiludido* que posiciona (a si próprio), *separa* (a si próprio), situa (a si próprio) e, conseqüentemente, *desvia-se* ao invés de encontrar sua direção, seu desejo, seu pertencimento ou sua recusa. De certo

⁴⁰ “A woman is trapped within the frontiers of her body and even of her species, and consequently always feels exiled both by the general clichés that make up a common consensus and by the very powers of generalization intrinsic to language. This female exile in relation to the General and to Meaning is such that a woman is always singular, to the point where she comes to represent the singularity of the singular - the fragmentation, the drive, the unnameable. This is why philosophy has always placed her on the side of that singularity - that fragmentation prior to name or to meaning which one calls the Daemon - she is demonic, a witch.”

modo situacionista, e não sem risadas, já que rir é uma maneira de colocar ou deslocar a abjeção (KRISTEVA, 1982, p. 8, tradução nossa)⁴¹.

A partir de um movimento aberrante, Esther Greenwood compõe uma estratégia de excesso que aprofunda sua condição de estrangeira. É através do riso delirante que Esther passeia entre a condição de estrangeira e exilada. Através do excesso, Plath se utiliza de uma ironia cortante que ridiculariza toda experiência subjetiva de sua personagem. O riso desconcertante da sua retórica autoirônica coloca e desloca o abjeto que Esther faz questão de encarnar, tal qual o exilado absurdistas de Kristeva.

Mas, podemos nos perguntar, quais condições são oferecidas para que Esther deixe seu exílio e constitua, ela própria, um território existencial outro? Enquanto mulher, a protagonista precisa lidar com uma localidade social que se define pelo conjunto de características da feminilidade. O que é destacado na narrativa é a percepção feminina de que existe uma contradição na sua existência: ao mesmo tempo que há uma ilusória abertura de possibilidades de destino, o desejo das mulheres deve sempre convergir para uma mesma promessa de felicidade.

3.1.2 Por trás das máscaras apenas os movimentos do desejo

A promessa de felicidade feita às mulheres do romance depende das suas disponibilidades de vestirem a máscara do ideal de feminilidade. Essa máscara dá uma conformação aos movimentos do desejo feminino através de uma representação que, segundo a retórica social, as mulheres escolhem por livre vontade.

Para a psicanalista Joan Riviere (2005), a feminilidade pode ser entendida como uma máscara usada pelas mulheres para evitar a ansiedade social relacionada ao gênero. Através dela, as mulheres encenariam um papel em busca de reconhecimento e segurança em um mundo dominado por valores masculinos. Partindo da crítica à psicanálise, Irigaray (2017) afirma que “Nessa mascarada feminilidade, a mulher se perde, justamente à medida que a encena” (IRIGARAY, 2017, p. 96). Se, por um lado, a psicanálise defende que a mascarada corresponde ao desejo da mulher, Irigaray (2017) esclarece que as mulheres vestem máscaras no intuito de participar do desejo do homem, mas ao custo de renunciar ao seu próprio. Segundo a teórica, é

⁴¹ “The one by whom the abject exists is thus a *deject* who places (himself), *separates* (himself), situates (himself), and therefore *strays* instead of getting his bearing, desiring, belonging, or refusing. Situationist in a sense, and not without laughter - since laughing is a way of placing or displacing abjection.”

através desse movimento que a mulher aliena-se do seu desejo, tornando-se uma exilada de si mesma.

A ideia das máscaras parece levantar, de maneira muito natural, a questão do que há por trás delas. Pretendemos evitar a noção psicanalítica de que por trás da máscara há apenas uma falta que as mulheres tentam suprir pelo investimento de novas máscaras. Mas, também, desejamos nos afastar da ideia de um suposto rosto verdadeiro que apareceria ao suspender das máscaras. Acompanhamos a concepção que Suely Rolnik (2011) propõe, em que o uso de máscaras é necessário para que os processos de subjetivação se efetuem. Segundo a teórica:

[...] por trás da máscara não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário – em suma, um rosto real que estaria oculto, seja por trauma ou recalque (versão psicologizante), seja por ideologia ou falsa consciência (versão sociologizante) ou, simplesmente, por ignorância (versão pedagogizante) (ROLNIK, 2011, p. 36).

Para entendermos a concepção de subjetividade que Rolnik dispõe, remeteremos, principalmente, ao arsenal teórico de Deleuze e Guattari, que é uma das bases para a construção que a autora propõe. Em *Caosmose* (2012), Guattari lança uma definição provisória para o conceito de subjetividade: “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 2012, p. 19)⁴². Levando em consideração que, em alguns contextos sociais, essa subjetividade se individualiza ou, em outros, se faz coletiva, sua formação sempre ocorre pelo posicionamento em relação às alteridades ou, como coloca Rolnik (2011), por “encontros”. Outra característica importante a ser destacada é que esse território existencial nunca está livre de fragilizações, de modo que o sujeito está sempre desterritorializando-se e, conseqüentemente, em processo de constituir novos territórios. Nesse sentido, o sujeito nunca é em uma versão “acabada” de si mesmo, mas está sempre em processo de subjetivação.

Rolnik (2011) propõe um modelo para os processos de subjetivação que, apesar de não estar diretamente ligado às interpretações de Riviere e Irigaray, também serve-se da noção das máscaras. Seguindo um entendimento spinozista, a teórica propõe que nos encontros com alteridades é gerada uma quantidade de intensidades afetivas que demandam exteriorizações e, para que isso ocorra, há a necessidade de constituição de planos de consistência. É, por tanto, através dos planos de consistência que as intensidades tomam corpo e ganham expressão

⁴² Ver nota 34.

(ROLNIK, 2011, p. 32). A composição de máscaras é entendida como a formação de planos de consistência que seria, então, o efeito de uma série de agenciamentos de matérias de expressão. O desejo, aqui, possui um conceito completamente diferente daquele utilizado por Riviere e Irigaray. Ele é definido por três movimentos: a) o movimento das intensidades afetivas que buscam novas máscaras; b) o movimento dos territórios que se organizam e c) os possíveis destinos desses territórios. Segundo Rolnik:

O desejo, nesta concepção, consiste no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimentos gerados no encontro dos corpos. Nesse percurso, as matérias de expressão que constituem a máscara ficam como que enfeitiçadas; sob encantamento. [...] O desejo aqui, consiste também num movimento contínuo de desencantamento, no qual, ao surgirem novos afetos, efeito de novos encontros, certas máscaras tornam-se obsoletas; movimentos de quebra de feitiço; afetos que já não existem e máscaras que já perderam o sentido (ROLNIK, 2011, p. 36).

Em Rolnik (2011), o conceito de máscaras ganha uma interpretação menos monolítica. Seus usos podem funcionar tanto de modo ativo quanto reativo, gerando revoluções ou aprisionamentos. Levando em consideração que nenhum processo de subjetivação ocorre de modo separado dos processos sociais, a teórica chama atenção para as formas com que a sociedade capitalista⁴³ se utiliza de estratégias de produção do desejo para produzir subjetividades que correspondam às demandas do seu funcionamento econômico. Um sistema econômico capitalista pressupõe, necessariamente, uma economia de subjetivação de mercado.

A teórica explica que a década de 1950 foi marcada pela sensação de que as mulheres poderiam se descolar das máscaras às quais estavam presas, havendo a possibilidade de desejar e investir em outros territórios existenciais. Essa sensação era necessária para o funcionamento da economia do capital nos anos dourados. Ainda pensando na produção de subjetividade como uma economia de mercado, Rolnik explica que

[...] essa mobilidade total está sendo incrementada para que a força possa ser convertida em suporte de valor a partir de *equivalentes gerais* e, com isso, circular livremente no mercado seguindo o ritmo acelerado de investimentos e desinvestimentos de capital. [...] os indivíduos têm que ser *despersonalizados e anônimos* para poderem se mover, sozinhos ou em grupo, como “remessas de mercadoria” (ROLNIK, 2011, p. 91).

⁴³ Consideramos que a sociedade capitalista não se reduz ao seu aspecto econômico. Como todo e qualquer tipo de sociedade, ela é uma totalidade complexa de múltiplas determinações. Por conseguinte, compreendemos que, além do complexo social-econômico, ela se compõe pelo social, cultural, político, psicológico, intelectual, entre outros. Portanto, o capitalismo é um sistema social específico de produção de subjetividades.

A ilusão de poder circular pelos espaços públicos e assumir novos papéis sociais criava, nas mulheres, uma reprodução necessária para o funcionamento da macropolítica. O que estava menos perceptível na micropolítica do desejo era que, através da desterritorialização permitida pela desaderência das máscaras, criava-se um mercado de valor existencial. O sujeito, alienado da possibilidade de constituir sua própria consistência, se vê sob jugo de uma hierarquia de modelos de subjetividades e, a partir disso, precisa consumir a modalidade mais valorizada do mercado. Esse sujeito, que quer pertencer e ser reconhecido no âmbito social, sempre se encontra em um estado de angústia em subir na escala de hierarquia de existência.

Levando em conta essa cartografia do desejo, entendemos que durante todo o romance, a protagonista se sente desorientada frente a enorme quantidade de simulações que seu desejo pode assumir. Esther tem a impressão de que ela pode ser uma poeta, uma editora, uma romancista, uma dona de casa, uma mãe, uma bióloga, uma campeã olímpica de remo. Porém, é expresso que ela não vai chegar a lugar nenhum por causa da sua paralisia diante da dúvida sobre qual desses frutos colher. Todos os seus fracassos serão da sua própria responsabilidade, resultantes da sua incapacidade de escolher um caminho, de escolher uma máscara⁴⁴. Por causa da suposta legitimidade de tantas máscaras, Esther encontra-se no limite da desterritorialização que, erroneamente entendida como falta, a coloca em um estado de fragilidade, de carência e de uma lamúria de reivindicação.

Podemos entender que, ao tentar se desgrudar dessas máscaras em busca de um rosto original e verdadeiro, Esther acaba apenas por liberar partículas afetivas enlouquecidas, encontrando, por trás das máscaras, “um corpo que cai no vazio, inerte” (ROLNIK, 2011, p. 100). A sensação de desterritorialização radical, o desequilíbrio e o consequente corpo que cai são movimentos necessários para que a política econômica dos anos dourados se mantenha. É através dela que é administrada a eterna sensação de insatisfação que mobiliza as mulheres ao consumo de novas máscaras.

⁴⁴ Guattari fala sobre como esse processo de culpabilização existe como função da subjetividade no capitalismo: “A culpabilização é uma função da subjetividade capitalística. A raiz das tecnologias capitalísticas de culpabilização consiste em propor sempre uma imagem de referência a partir da qual colocam-se questões tais como ‘quem é você?’, ‘você que ousa ter uma opinião, você fala em nome de quê?’, ‘o que você vale na escala de valores reconhecidos enquanto tais na sociedade?’, ‘a que corresponde sua fala?’, ‘que etiqueta poderia classificar você?’ E somos obrigados a assumir a singularidade de nossa própria posição com o máximo de consistência. Só que isso é frequentemente impossível de fazermos sozinhos, pois uma posição implica sempre um agenciamento coletivo.” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 49).

3.1.3 Um riso histérico

Para além de um relato sobre o colapso mental, *A redoma de vidro* é uma narrativa sobre o colapso das identidades femininas. Ao mesmo tempo que discursos tentam capturar Esther (e que ela se deixa capturar), o seu corpo passa por uma ordem que não é a do poder, mas a da contaminação de afetos. Em um movimento de desordenamento, a protagonista começa a desfazer os limites das suas máscaras e implodir as fronteiras do seu próprio corpo. Em uma possível interpretação, podemos dizer que Esther procura dobrar as linhas de poder que traçam as delimitações do seu Eu, invocando um Fora para dentro de si.

Esther não se identifica com o Outro que é a mulher do discurso masculino. Mas também não se identifica com o discurso masculino em si mesmo. Na posição de estrangeira das imagens sociais, Esther apenas deseja estar no lugar de observadora do *freak show* que é o mundo exposto à sua frente: “Eu gostava de assistir às pessoas vivendo situações extremas. Se houvesse um acidente rodoviário, uma briga de rua ou um feto num pote de laboratório, eu parava e olhava tão intensamente que nunca mais esquecia daquilo” (PLATH, 2014, p. 20). Esse distanciamento próprio do estrangeiro também oferece à protagonista uma certa segurança:

A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa. É que o afastamento onde o mantemos corresponde àquele em que ele próprio se aloja, recuando até o centro indolor daquilo que chamamos de alma, essa humildade que, definitivamente, constitui-se de uma nítida brutalidade (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Esse afastamento que Esther mantém oferece uma segurança à sua vulnerabilidade de medusa. Não é à toa que a redoma de vidro é descrita, no início do livro, como o olho de um furacão. O isolamento estagnado da redoma permite uma anestesia da brutalidade das relações humanas quando desinvestidas da sedução e da conveniência.

Inicialmente, a segurança do afastamento permite que Esther simule as máscaras da feminilidade que estão em “alta” no mercado existencial. Porém, as mulheres que servem de modelo para ela são descritas sempre a partir do excesso, de modo a estarem sempre beirando o ridículo. Bronfen (1996) afirma que Plath se utiliza da “estratégia histérica” para subverter a ordem simbólica da perspectiva masculina a partir do excesso:

O problema é que, se o olhar predominante que separa o sujeito do objeto de observação é inerentemente masculino, é possível haver um olhar feminino? Em resposta a este impasse, a escrita histérica estabelece convenções como a masculinidade do olhar e a apatia do corpo feminino, apenas para subverter e perturbar

a firmeza desses suportes na cultura da autorrepresentação (BRONFEN, 1996, p. 406, tradução nossa).⁴⁵

Essa estratégia instaura-se através de uma ambivalência entre a cumplicidade e a contestação. Segundo Bronfen (1996), Esther assume uma aparente cumplicidade com a perspectiva masculina, chegando a performar a posição feminina de ausência e de duplo, mas, ao fazer isso com um exagero que beira o absurdo, Plath compõe uma sátira dos limites da representação da feminilidade. É através do despendido que Esther consegue transbordar suas fronteiras e se tornar uma dissidente do sistema social, tal qual o exilado de Kristeva:

Mas, através dos esforços do pensamento na linguagem ou precisamente através dos excessos das linguagens cuja própria abundância é o único sinal de vida, pode-se tentar provocar múltiplas sublocações do indescritível, do irrepresentável, do vazio. Esta é a verdadeira vanguarda da dissidência (KRISTEVA, 1986, p. 300, tradução nossa)⁴⁶.

Assim como a paródia de gênero (BUTLER, 2017) ou o jogo com o mimetismo (IRIGARAY, 2017), a repetição histórica da posição feminina acaba por tecer uma crítica à artificialidade do gênero. Como consequência, Esther acaba por traçar sua jornada por um caminho limítrofe, assumindo o risco de uma experiência de loucura e abjeção.

A partir disso, podemos dizer que a jornada de Esther acontece através de falhas nos rituais sociais que constituem o sentido de uma mística feminina. Se a experiência de enlouquecimento da personagem é responsável pelo seu exílio em um asilo psiquiátrico, ela também serve para que Plath crie um imaginário que funcione por parâmetros diferentes daqueles impostos pelo desejo masculino.

⁴⁵ “The problem is that if the mastering gaze which separates subject from object of gaze is inherently masculine, can there be a feminine gaze? In response to this impasse hysterical writing installs conventions such as the masculinity of the gaze, the deadness of the feminine body, only to subvert and disturb the security of these stakes in cultural self-representation.”

⁴⁶ “But through the efforts of thought in language, or precisely through the excesses of the languages whose very multitude is the only sign of life, one can attempt to bring about multiple sublations of the unnameable, the unrepresentable, the void. This is the real cutting edge of dissidence.”

3.2 Mística e mítica na organização social em *a redoma de vidro*

Para cumprir sua jornada, Esther Greenwood passa por situações que podem ser colocadas em paralelo com rituais iniciáticos⁴⁷. Gilbert (1978) aponta que o estágio em Nova Iorque aparece como um ritual de iniciação feminino: “uma introdução dramática à reluzente *Women’s House* da moda e da domesticidade” (GILBERT, 1978, p. 586)⁴⁸. Baseada em sua própria experiência como estagiária na revista *Mademoiselle* (a mesma onde Plath estagiou e que serviu de inspiração para a *Ladie’s Day* do romance), a autora observa que a produção intelectual pelo qual as alunas eram selecionadas, em outras circunstâncias produziriam o equivalente à entrada no mundo do trabalho masculino (um lugar em sociedades como a *Dean’s List* ou a *Phi Beta Kappa*). Porém, pela condição ambivalente dessas estudantes – “colecionadoras de suéteres de cashmere, assim como colecionadoras de boas notas” (GILBERT, 1978, p. 586, tradução nossa)⁴⁹ -, elas eram introduzidas em um mercado feminino, em que mulheres aprendiam a ver a si mesmas como uma refeição e um artifício: “uma presa inteligente: vítima e manipuladora de homens, roupas, bebidas, cigarros; carne e astúcia juntos” (GILBERT, 1978, p. 586, tradução nossa)⁵⁰.

Como assinala Teresa de Lauretis (1976), a maior parte dos temas do livro são apresentados nos primeiros capítulos: solidão, desejo de purgação, purificação pela água, calor uterino, sono, morte, encolhimento, desintegração e dissolução. Entendendo que *A redoma de vidro* funciona a partir de um padrão mítico, De Lauretis (1976) define que o romance oferece alternativas aos arquétipos de glorificação e condenação de mulheres, até então definidos pelo desejo masculino. A teórica aponta que, apesar do comportamento de Esther atingir alguns extremos, seu processo de alienação não é aberrante, mas uma condição de existência comum às mulheres, de modo que as palavras de Esther soam de maneira familiar às leitoras. A loucura que a protagonista enfrenta está intimamente ligada aos elementos culturais que dão significado à sua vida: “A história de Esther entrelaça-se totalmente com uma cultura específica e completamente detalhada da qual toma vida e significado. Sua ‘loucura’ é apresentada como

⁴⁷ O estágio na revista pode ser identificado com um ritual de iniciação, o banquete como um ritual de introjeção e contaminação, a cena das onze mulheres vomitando como um ritual de abjeção e a hemorragia após a perda da virgindade, como um sacrifício de sangue.

⁴⁸ “a dramatic induction into the glittery Women’s House of fashion and domesticity”.

⁴⁹ “cashmere sweater collectors as well as collectors of good grades”.

⁵⁰ “as intelligent meat - victim and manipulator of men, costumes, drinks, cigarettes - flesh and artifice together”.

uma consequência necessária e consubstancial ao mundo que a cerca” (LAURETIS, 1976, p. 173-174, tradução nossa)⁵¹.

Como vimos, o contexto sociocultural da década de 1950 foi marcado pela possibilidade de uma rápida desaderência das máscaras nas quais as mulheres estavam investidas, de modo que era comum ter a sensação de uma potência pairando no ar. As possibilidades de desterritorialização do lar e da família estão representadas em *A redoma de vidro* por personagens que encarnam a vida fora do território doméstico (sendo Jota Cê sua representação mais alegórica). Rolnik (2011) fala sobre as esperanças e a fascinação das mulheres dos anos dourados diante de uma “fatura de matéria de expressão”:

Suas intensidades afetivo-eróticas não estão mais se efetuando através de uma sequência fixa de segmentos que vão da paquera ao casamento e depois, eventualmente à viuvez, passando pelo namoro e pelo noivado; ou da paquera ao “caso”, quando elas se tornam amantes; ou então da condição de solteira à solteirona, quando nenhuma das possibilidades anteriores se realiza. Essas três linhas de sucessão cronológica e lógica da instalação de suas alianças amorosas com os homens, essas três opções pelas quais suas intensidades tinham que passar necessariamente para ganhar sentido estão deixando de fazer sentido; desencantaram. Agora tudo é possível (ROLNIK, 2011, p. 88).

A disponibilidade de possibilidades não era gratuita. A mobilidade por territórios não-domésticos era rapidamente convertida em suporte de valor. As mulheres que desaderiam da máscara da doméstica entravam em um movimento angustiante de investir em existências com alguma qualidade significativa. Rolnik (2011) explica que, com isso, o desejo da mulher era levado a uma intensa desterritorialização apenas para que, em um segundo momento, fosse capturado e capitalizado. O limiar de desterritorialização gerava uma fragilidade que fazia com que as mulheres se grudassem às máscaras familiares, mesmo que essas já não condissessem mais com seus desejos. Segundo a teórica, “quanto maior a desorientação, maior a vulnerabilidade a se deixar capturar pelo amparo que as centrais de distribuição de sentido e valor oferecem, investindo-as de um *suposto saber*” (ROLNIK, 2011, p. 101).

Em relação às mulheres, podemos entender as “centrais de distribuição de sentido e valor” como tecnologias de gênero. Segundo Teresa de Lauretis (2019), a construção do gênero acontece através de técnicas de elaboração de discursos efetuados não apenas pelos aparelhos ideológicos de Estado, mas também pelas práticas de representação que engajam os processos de subjetivação. Nesse sentido, tanto as estruturas míticas que o texto apresenta quanto as

⁵¹ “Esther’s story is totally entwined with a specific and fully detailed culture, from which it takes life and meaning. Her ‘madness’ is presented as a necessary consequence of, indeed as consubstantial with the world surrounding her.”

alternativas subjetivas de enfrentamento delas funcionam como técnicas discursivas da constituição do gênero feminino. A seguir, analisamos as formas pelas quais essas tecnologias discursivas elaboram uma mística feminina que é investida de um alto valor dentro do mercado existencial dos anos dourados.

3.2.1 A mística feminina

A revista feminina onde Esther é iniciada ao mundo do trabalho é um elemento chave na caracterização do contexto em que a narrativa se insere. Betty Friedan (2020) aponta que, após a Segunda Guerra Mundial, as revistas femininas ganharam um lugar de grande importância no processo de estruturação da sociedade estadunidense. De acordo com a autora, é possível observar que, entre as décadas de 1940 e 1960, esse meio editorial provocou uma mudança na imagem da feminilidade, definindo um modelo que influenciou tanto na identidade quanto na vida psíquica das mulheres.

Historicamente, isso tem um motivo muito claro: quando os homens são convocados à Segunda Guerra, as mulheres precisam ocupar os postos de trabalho masculinos para garantir que o sistema econômico norte-americano não quebre; mas, quando os homens voltam para o seu país, é preciso que essas mesmas mulheres retornem para suas vidas domésticas. Como propõe Laura Fernández:

A retórica da Guerra Fria nos EUA foi marcada por uma divisão rígida entre os domínios privado e público, contrastando com a aparente inclusão de mulheres na força de trabalho na URSS. Os EUA tinham orgulho em defender os valores de liberdade e individualismo, a ideia de que qualquer um poderia escolher seu próprio modo de vida, mesmo que, na realidade, essas escolhas fossem limitadas e constrictas dentro de uma sociedade de consumo. Depois que as mulheres trabalharam durante a guerra, tiveram acesso à educação e mais participação na vida pública do que suas predecessoras, as mulheres norte-americanas na Guerra Fria foram encorajadas a voltar para casa e conformarem-se com a ideia de uma boa vida: uma casa no subúrbio, um marido provedor e filhos, com a liberdade, é claro, de escolher dentre uma grande variedade de produtos no supermercado (FERNÁNDEZ, 2016, p. 164, tradução nossa)⁵².

⁵² “Cold War rhetoric in the US was marked by a strict division between the private and the public realms, in opposition to the apparent incorporation of women to the workforce in the USSR. The US was proud to defend the values of freedom and individualism; the idea that anyone could choose their own way in life, even though in reality these choices were limited and constricted within a consumer society. After women had worked during the war, had had access to education and more participation in the public life than their predecessors, American women in the Cold War were encouraged to go back to the home and conform to this idea of a good life: a house in the suburbs, a providing husband, and kids, with the freedom, of course, of choosing among a wide variety of products at the supermarket.”

É claro que, diante do vislumbre de uma vida profissional, de uma vida intelectual e da possibilidade de circular em espaços públicos, não era suficiente pedir a essas mulheres que voltassem às suas casas, era preciso que elas desejassem encarnar a feminilidade que tem como fim a vida doméstica. Era preciso, portanto, atuar não apenas no campo discursivo, mas também na produção de um desejo de domesticidade. Apenas uma nova configuração do desejo poderia causar uma ruptura com a expectativa expansionista das mulheres.

Betty Friedan (2020) expõe que nos quinze anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial houve uma mudança radical na imagem da mulher norte-americana. Se na década de 1930 até meados da década de 1940 existia um investimento na imagem de uma mulher independente que se põe em primeiro plano, entre a segunda metade da década de 1940 até a década de 1960, o ideal feminino foi mobilizado em prol da mulher que deseja estar em um *background* suburbano, servindo de suporte para a vida do marido e das crianças.

Nesse contexto, é possível observar uma modificação gradual no conteúdo das revistas femininas. Friedan (2020) aponta que, até o ano 1939, essas revistas eram repletas de contos com heroínas independentes e determinadas a ter uma vida própria. Para tais heroínas, o trabalho significava mais do que um emprego, sendo também um sentido para a vida⁵³. Já na década de 1940 há uma “ruptura esquizofrênica” (FRIEDAN, 2020, p. 49) na imagem da mulher. A grande quantidade de ficção diminuiu, dando espaço a conteúdos que se restringiam a maneiras de conquistar um marido, moldes de costuras e fotos glamourosas de modelos. As carreiras profissionais e os cursos superiores começaram a ser relacionados com a masculinização, de forma que a “realização como mulher passou a ter apenas uma definição para a mulher estadunidense depois da década de 1940: mãe-dona-de-casa” (FRIEDAN, 2020, p. 47). A essa nova imagem da mulher, Friedan dá o nome de *mística feminina*:

Então a *mística feminina* começou a se espalhar pelo país, combinada a antigos preconceitos e convenções confortáveis que com tanta facilidade faz o passado subjugar o futuro. Por trás da nova *mística* havia conceitos e teorias enganosos em sua sofisticação e sua presunção de verdade aceita. Essas teorias eram supostamente tão complexas que eram acessíveis apenas a uns poucos iniciados e, portanto, irrefutáveis (FRIEDAN, 2020, p. 46).

A ideia de *mística* carrega uma ambivalência conceitual. Ao mesmo tempo que ela diz respeito a uma autossuperação, também mina uma alteridade sob forma do absoluto. Elisabeth Roudinesco (2008) afirma que a *mística* tem como lugar “um *alhures* e como signo uma anti-

⁵³ A autora chama essas personagens de *Novas Mulheres*: “Essas *Novas Mulheres* quase nunca eram donas de casa; na realidade, as histórias costumavam terminar antes de elas terem filhos. Elas eram jovens porque o futuro estava em aberto” (FRIEDAN, 2020, p. 41).

sociedade” (ROUDINESCO, 2008, p. 23). Segundo a teórica: “O discurso místico, portanto, alimenta-se de desvios, conversões, margens, anormalidade. O que ele busca captar, sua maneira de perverter o corpo é da ordem do indizível – mas também do essencial” (ROUDINESCO, 2008, p. 24). Nesse sentido, mesmo que a mística feminina invista a si mesma de um ar de mistério e intuitividade, elevando o estatuto da mulher ao local de criação e origem da vida, ela ainda continua dizendo respeito àqueles que se afastam do normal ou do comum – seja pela via do sublime, seja pela abjeção – ao ponto de alcançarem o ideal absoluto.⁵⁴

Por trás de uma narrativa sofisticada, a mística feminina torna os aspectos da vida doméstica uma verdadeira religião: “um padrão de acordo com o qual todas as mulheres agora devem viver ou negar sua feminilidade” (FRIEDAN, 2020, p. 47). Como consequência, apesar de as mulheres desse contexto serem instigadas a ser alunas modelos e frequentarem ótimas universidades, elas não conseguiam enxergar possibilidades de futuro a respeito das carreiras profissionais pelas quais haviam sido estimuladas a batalhar. A descrição que Friedan (2020) faz da reação das mulheres diante do questionamento sobre o que fariam após a faculdade se assemelha à paralisia que Esther sente ao ser confrontada por Jota Cê:

— O que você planeja fazer depois de se formar?

O que eu sempre achei que planejava fazer era conseguir uma boa bolsa de estudos para a pós-graduação ou para estudar na Europa. Depois eu imaginava que seria professora universitária e escreveria livros de poemas, ou escreveria livros de poemas e seria algum tipo de editora. Normalmente eu tinha essas respostas na ponta da língua.

— Na verdade não sei — eu disse. Senti um choque profundo ao me ouvir dizer aquilo, porque soube, no instante em que falei, que era verdade (PLATH, 2014, p. 39-40).

Graças à mística criada pelos meios de comunicação de massa, o desejo feminino foi moldado dentro de uma lógica doméstica do casamento e da maternidade. Nesse contexto, *Ladie's Day* aparece como o espaço em que a tecnologia de gênero traça o modelo ideal de corpo e comportamento, ela define o lugar de prestígio dentro da hierarquia social da década de 1950. E é o próprio rosto de Esther que irá estampar essas mídias: ela é fotografada e legendada como uma mulher que está realizando um sonho nova-iorquino. Esther é uma encarregada do apostolado da mística feminina.

⁵⁴ Como exemplo de práticas místicas que possuem o intuito de destruir a alteridade em prol do absoluto, Roudinesco (2008) descreve a aspiração à santidade dos flagelantes medievais. Como essas práticas pregavam a imersão na degradação com o objetivo de ter acesso a um além da consciência, elas não tardaram a ser consideradas transgressões (ROUDINESCO, 2008, p. 30). Segundo a teórica, foi através da assimilação das práticas místicas à ideia de devassidão que elas foram incorporadas pelos libertinos no século XVIII. Através dessa conexão, Roudinesco (2008) entende que a perversidade de Sade ou de Masoch são como uma continuidade dos movimentos místicos medievais.

Esther representa a mulher que está vivendo a mudança de demanda efetuada pela mística feminina. Por toda a sua vida lhe foi dito que ela precisava colecionar boas notas, ser a melhor aluna da escola e da faculdade, garantir suas bolsas de estudo. Porém, agora, ao ser iniciada na vida adulta, ela se depara com a necessidade de desejar ser menos ou de desejar ser o objeto de desejo do outro. É demandado que Esther seja portadora de uma falta que tem sua promessa de completude na cozinha, no tricotar e na subserviência.

Colocando o romance em paralelo com os contos de Plath, é possível notar que as revistas femininas aparecem como um elemento de ambiguidade dentro da sua obra. Apesar da crítica a esses meios de comunicação de massa aparecer em primeiro plano em *A redoma de vidro*, Plath se empenhava em produzir ficção para esse tipo de suporte, de modo que toda sua prosa é atravessado pela lógica e estrutura desses meios. Seu desejo em participar da cultura de massa é reiterado tanto nos seus diários quanto nas suas correspondências e, podemos dizer, acontece com a mesma intensidade que o desejo de participar dos meios de propagação da alta cultura (ROSE, 2013). Segundo Rose (2013), a relação que Plath estabelece com essas instituições é híbrida: “Em relação a estas instituições, Plath é híbrida, cruzando as fronteiras da diferença cultural com uma facilidade extraordinária e quase transgressora” (ROSE, 2013, p. 167, tradução nossa)⁵⁵. Com isso, a teórica chama atenção para o fato de que, dentro da obra de Plath, as revistas femininas não podem ser entendidas em termos monolíticos, visto que a relação que a autora cria com elas é cíclica, alternando entre objeto de desejo, crítica e identificação.

Diferente da heroína de *A redoma de vidro*, que está sempre em peregrinação para fora do ambiente doméstico, vários outros escritos ficcionais de Plath tematizam a mulher como esposa, dona de casa e mãe⁵⁶. Mas, assim como em *A redoma de vidro*, as mídias de comunicação de massa estão presentes nos contos como sendo portadoras das linguagens disponíveis para o consumo feminino. Como disserta Rose (2013, p. 178), ao fazer uso do significante mais mundano da domesticidade, Plath não reforça a norma, mas dramatiza seus pontos de falha, prazer e risco.

⁵⁵ “In relation to these institutions, Plath is hybrid, crossing over the boundaries of cultural difference with an extraordinary and almost transgressive ease.”

⁵⁶ Como exemplo, destacamos dois contos que constam no livro *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos* (2020): *A caixinha de desejos* e *Mães*.

3.2.2 Freiras e vagabundas: dois extremos não opostos

Em *A redoma de vidro*, a formação da mística feminina está fortemente atrelada a uma presença exagerada do imaginário cristão⁵⁷. As referências bíblicas salpicam por todo o livro, fazendo-se muito presentes nos discursos das personagens. Por exemplo, no momento em que a mãe de Esther insiste para que ela aprenda taquigrafia seu argumento é: “Até os apóstolos sabiam erguer tendas” (PLATH, 2014, p. 47). Também, após testemunhar a investida sexual que ocorre entre Doreen e Lenny Shepherd, Esther procura se purificar em um banho de água quente pensando: “Eu não acredito em batismo ou nas águas do rio Jordão ou nada do gênero, mas acho que vejo o banho quente do jeito que as pessoas religiosas veem a água benta” (PLATH, 2014, p. 27-28).

A estratégia de fazer um jogo intertextual com uma estrutura religiosa pode ser observada, de modo mais velado, na mudança do número original de jovens convidadas pela revista *Ladie's day*. Linda Wagner-Martin (1992) aponta que o número original de 20 jovens foi modificado para 12, de modo a fazer uma referência ao número de apóstolos de Jesus Cristo. Segundo a teórica:

Ao modificar no romance o verdadeiro número de membros da *Mademoiselle* College Board de 20 para 12, ela constrói ainda mais uma estrutura religiosa. Esther Greenwood, apesar de seu nome aparentemente bíblico, raramente seria confundida com um Cristo mulher (ao menos para os leitores da década de 1950, treinados quase exclusivamente em literatura escrita por homens e sobre homens) –, mas ela se encaixaria bem neste paradigma do martirizado. Dada a grande irritação de Plath por sua educação ser majoritariamente voltada para homens, no contexto em que ela escreveu seu romance (1961) ela teria aproveitado uma piada tão intertextual como essa. Lido como uma paródia religiosa, *A redoma de vidro* tem mesmo suas figuras santas, seus traidores (Doreen como Judas), sua Última Ceia, seu ataque físico no jardim, assim como seu enterro longe da civilização. Deixar os membros da família também assume um significado diferente, assim como o “renascimento” de Esther no fim da obra (WAGNER-MARTIN, 1992, p. 75, tradução nossa)⁵⁸.

⁵⁷ Apesar de adotar um nome de origem judaica, é descrito que a protagonista frequenta uma igreja unitarista, sendo, portanto, cristã. Acreditamos que a escolha do nome Esther recai na estratégia de criar uma relação de duplo com Ethel Rosenberg (que, como dito no capítulo anterior, possuía Esther Greenglass como nome de solteira) e funciona como uma espécie de dissidência do imaginário cristão, que aparece como um operador da mística feminina.

⁵⁸ “By changing the actual number of *Mademoiselle* College Board members - 20 - to 12 of the novel, she further builds a religious structure. Esther Greenwood, despite her biblical-sounding name, would seldom be mistaken for a female Christ (at least to readers of the 1950s, trained almost exclusively in literature written by men about men) - but she could fit that martyred paradigm. Angry as Plath was about her education being so thoroughly male oriented, by the time of writing her novel (1961) she would have enjoyed such an intertextual joke. Read as a religious parody, *The Bell Jar* does have its saintly figures, its betrays (Doreen as Judas), its Last Supper, its physical attack in the garden, as its burial away from civilization. Leaving the family members also takes on a different significance, as does Esther's “rebirth” at the end of the work.”

Dessa maneira, Plath oferece um conjunto de apóstolas sem nenhum(a) salvador(a). As jovens convidadas pela revista são mulheres que tentam escalonar no mercado existencial sem nenhuma possibilidade de transcendência. Nesse sentido, o processo vivenciado por Esther se assemelha mais a uma eterna condenação do que propriamente a realização de um sonho. O imaginário religioso estrutura, em um padrão moral, a vida da protagonista e do conjunto de mulheres que passam pela sua vida. A ideia de pureza dialoga com a abjeção e, no texto bíblico, ambas são necessárias para as concepções de separação e de identidade (KRISTEVA, 1982). É esperado que a protagonista se diferencie das mulheres que são expostas como abominações. Porém, a própria concepção que Esther faz do que é uma abominação não condiz com o que é apresentado.

Ao lado dos elementos grotescos como cadáveres e vômitos, são comuns imagens de mães e de freiras. Mas, se Esther lida com muita naturalidade com os primeiros, ela parece sentir uma verdadeira repugnância por personagens como Dodo Conway, Mrs. Tomolillo e sua própria mãe. Muitas vezes, é dado a entender que a única maneira de fugir da maternidade é pelo celibato religioso. Quando a protagonista chega ao limite do seu colapso, ela pensa em tornar-se, ela mesma, uma freira. Ao levantar essa possibilidade, Esther invoca a imagem da “freira louca”, criando um paralelo entre a iluminação e a loucura:

Eu estava convencida de que os católicos não aceitariam uma freira maluca. O marido da tia Libby contou uma história, certa vez, de uma freira que foi enviada pelo convento para fazer um check-up com Teresa. A mulher dizia ouvir acordes de harpa e uma voz repetindo “aleluia” sem parar. Após ser questionada, ela confessou não ter certeza se a voz dizia “aleluia” ou “Arizona”. A freira tinha nascido no Arizona. Acho que acabou internada em alguma clínica psiquiátrica (PLATH, 2014, p. 185).

A condição de ser freira e louca é ridicularizada por um homem, o que define, para Esther, a certeza da impossibilidade de seguir esse empreendimento. Porém, através dessa anedota, a ideia do celibato é articulada não apenas à santidade, mas também ao internamento psiquiátrico.

Outra relação importante que se estabelece entre a imagem da freira e o discurso masculino é expressa por Marco. Após assumir que está apaixonado por uma prima que irá se tornar freira, ele tenta estuprar Esther e a chama de vagabunda. Apesar do caleidoscópio de identidades que é supostamente oferecido às mulheres, Esther continua sendo encurralada por apenas duas possibilidades: freira ou vagabunda. A primeira é a fonte pura de um amor platônico e a segunda, aquela que é passível de estupro.

Como um reflexo dessa mística ancorada em modelos cristãos, Plath apresenta um conjunto de mulheres possíveis de identificação por Esther. Dentre elas, as mais alegóricas são

duas outras estudantes convidadas pela *Ladie's Day*: Doreen e Betsy. Entendidas como identidades opostas, podemos dizer que Betsy encarna a Virgem Maria e Doreen, a Eva tentadora. Wagner-Martin (1992) coloca que a relação que Esther estabelece com essas personagens é de uma escolha de lados:

Para Esther, o dilema que ela enfrenta ao viver com as outras editoras do College Board é decidir de qual mulher tornar-se amiga. Uma representa o tipo de liberdade sexual que o círculo social de Esther, sua classe e sua mãe considerariam repreensível; a outra é o mesmo tipo de mulher que Esther é e sempre foi (WAGNER-MARTIN, 1992, p. 30, tradução nossa)⁵⁹.

Aparentemente, escolher estar com Betsy é permanecer à salvo e andar com Doreen é estar sob risco, principalmente no que diz respeito às experiências sexuais. Betsy é retratada como uma princesinha da fraternidade⁶⁰ e uma vaqueira Pollyana⁶¹ obcecada por espigas de milho. Quando as doze mulheres se reúnem para fazer uma foto que represente o que elas gostariam de ser no futuro, Betsy escolhe posar com uma espiga de milho como representação do seu desejo de ser esposa de um fazendeiro. A temática também aparece quando ela emociona um produtor de televisão por falar de maneira muito animada sobre o assunto:

Uma vez nós duas fomos chamadas para o escritório de um produtor de TV. O sujeito, que vestia terno risca-de-giz e tinha a barba por fazer, queria ver se tínhamos alguma pauta para o programa, e Betsy começou a falar do milho macho e do milho fêmea do Kansas. Ela ficou tão animada com o maldito milho que até o produtor ficou com lágrimas nos olhos, mas disse que infelizmente não podia usar aquilo no programa (PLATH, 2014, p. 12-13).

A relação de Betsy com as espigas de milho e seu desejo de um futuro doméstico pode ser lido como os traços submissos da suposta natureza feminina. Ela pode ser identificada com a Virgem Maria, mas também com uma Deméter que apenas multiplica os produtos de origem masculina, tal qual apontada por Beauvoir:

Com Deméter multiplicam-se as espigas, mas a origem da espiga e sua vontade está em Zeus; a fecundidade da mulher é encarada tão somente como uma virtude passiva. Ela é a terra e o homem, a semente, ela é a Água e ele, o Fogo. A criação foi amiúde

⁵⁹ “For Esther, the dilemma she faces in living with the other College Board editors is deciding which woman to befriend. One represents the kind of sexual freedom that Esther’s social group, her class, and her mother would find reprehensible; the other is the same kind of woman Esther is and always has been.”

⁶⁰ “Betsy havia sido trazida direto do Kansas, com seu rabo de cavalo loiro tremelicante e seu sorriso de princesinha da fraternidade” (PLATH, 2014, p. 12).

⁶¹ “Betsy vivia me chamando para fazer coisas com ela e as outras garotas, como se estivesse tentando me salvar de alguma coisa. Ela nunca chamava Doreen. Pelas costas, Doreen a chamava de Vaqueira Poliana” (PLATH, 2014, p. 13).

imaginada como um casamento do fogo com a água: é a unidade quente que dá nascimento aos seres vivos (BEAUVOIR, 2019, p. 204).

Betsy é, então, a fecundidade domesticada, a potência da criação que só é possível dentro de um casamento, o lugar de estabilidade que Mrs. Willard defende com fórmulas: “o que o homem quer é uma parceira, o que a mulher quer é segurança infinita” (PLATH, 2014, p. 82) e “o homem é uma flecha rumo ao futuro e a mulher é o lugar de onde essa flecha parte” (PLATH, 2014, p. 82). Esse, porém, é exatamente o ideal de que Esther procura se afastar:

Essa é uma das razões por que nunca quis me casar. A última coisa que eu queria da vida era “segurança infinita” ou ser o “lugar de onde a flecha parte”. Eu queria mudança e agitação, queria ser uma flecha avançando em todas as direções, como as luzes coloridas de um rojão de Quatro de Julho (PLATH, 2014, p. 95).

Indo em uma direção contrária ao ideal de *mater dolorosa*, Doreen encarna todas as tentações possíveis: ela expressa sua sexualidade sem grandes dificuldades, falta os compromissos da revista para sair com um namorado e insiste que Esther seja menos comprometida com os afazeres do trabalho. A relação que Doreen estabelece com a sexualidade é mostrada logo no início do livro, quando Esther testemunha a seguinte cena:

Então Lenny soltou um urro terrível. Me endireitei. Doreen estava com os dentes cravados no lóbulo da orelha esquerda dele.

— Me larga, sua vagabunda!

Lenny inclinou-se, Doreen trepou no ombro dele e o copo abandonou sua mão e, depois de um longo arco, se espatifou contra o revestimento de madeira da parede com um tinido suave. Lenny ainda urrava, girando tão rápido que eu não conseguia ver o rosto de Doreen.

Percebi, daquele jeito banal que você percebe a cor dos olhos de alguém, que os peitos de Doreen tinham pulado para fora do vestido e estavam balançando como melões maduros enquanto ela rodava de barriga para baixo no ombro de Lenny, uivando e esperneando, e então os dois começaram a rir e diminuir a velocidade, e Lenny estava tentando morder os quadris de Doreen através da saia, e foi nesse momento, antes que algo mais sério pudesse acontecer, que escapuli porta afora e desci as escadas me apoiando nos corrimãos e deslizando com a metade do corpo (PLATH, 2014, p. 24).

Além da sexualidade transbordante entre Doreen e Lenny Shepherd, também há uma violência que cria uma relação de ambivalência dionisíaca entre os dois. A aproximação entre Esther e Doreen passa a ser entendida como perigosa e ganha ares de poluição e contaminação. Por isso, depois da cena supracitada, Esther volta para o hotel e sente a necessidade de se purificar em água quente:

Eu disse a mim mesma: “Doreen está se dissolvendo, Lenny Shepherd está se dissolvendo, Nova York se está dissolvendo, tudo está se dissolvendo e nada mais tem importância. Eu não os conheço, nunca os conheci, e sou muito pura. Toda aquela

bebida e aqueles beijos grudentos que testemunhei, e a sujeira que se instalou na minha pele no meu caminho de volta está voltando a ser algo puro”.

Quanto mais tempo eu ficava ali, naquela água clara e quente, mais pura eu me sentia, e quando finalmente saí da banheira e me enrolei numa daquelas toalhas enormes e felpudas de hotel, me senti pura e doce como um bebê (PLATH, 2014, p. 28).

Esther sente a necessidade de purificação e vivencia isto de modo ritualístico. Através do mergulho em água quente, ela pretende eliminar toda a sujeira instalada em sua pele, com Doreen inclusa nela. Após esse banho purificante, Doreen aparece bêbada na porta do quarto de Esther. Porém, em um movimento de separação, Esther a abandona tombada dentro de uma poça de vômito. Identificando-se com o lugar de “pura” e separando-se da imundície de Doreen, Esther decide que não terá mais ligação com a amiga e irá reproduzir o comportamento de inocência e pureza encarnado por Betsy⁶².

A principal questão nesse jogo de máscaras é justamente o que é passível de ser escolhido e o que não é. O único motivo pelo qual é possível escolher entre Betsy e Doreen é que a “vagabunda” já não é mais o grande problema da sociedade norte-americana que pauta a mística feminina. A mística feminina implica uma nova moralidade, diferente daquela que circulava até então:

Antes, a imagem da mulher também era dividida em duas: a mulher boa e pura, em um pedestal, e a prostitua dos desejos da carne. A ruptura na nova imagem abre uma fissura diferente: a mulher feminina cuja bondade inclui os desejos da carne, e a mulher com uma carreira profissional, cuja maldade inclui todos os desejos do eu individual. A história da nova moralidade feminina é o exorcismo do sonho proibido de ter uma carreira, a vitória da heroína sobre Mefistófeles: primeiro o demônio na forma de uma mulher com uma carreira profissional, que ameaça levar embora o marido ou o filho da heroína, e, por fim, o demônio dentro da própria heroína, o sonho de independência, a insatisfação do espírito e até mesmo a sensação de uma identidade separada que precisam ser exorcizados para conquistar ou manter o amor do marido e dos filhos (FRIEDAN, 2020, p. 49-50).

Apesar de Doreen apresentar o risco da imundície, não é exatamente a identificação com ela que precisa ser evitada. Para Esther, o risco que essa personagem apresenta pelo seu excesso é um espelho do risco da segurança estagnada de Betsy, segurança esta que se assemelha muito àquela oferecida pelo olho do tornado descrito no início da narrativa (PLATH, 2014, p. 9). Na verdade, ambos esses riscos aparecem como um problema para a protagonista. Aos seus olhos, a identidade de Doreen parece até mais atraente, é a sua vida de decadência sofisticada que atrai

⁶² Essa escolha é expressa de modo explícito no trecho em que Esther assume: “Tomei uma decisão sobre Doreen naquela noite. Resolvi que a vigiaria e escutaria o que dissesse, mas lá no fundo eu não teria mais nada a ver com ela. No fundo, eu seria leal a Betsy e suas amigas ingênuas. Era com ela que eu mais me parecia no fim das contas.” (PLATH, 2014, p. 30).

Esther como um imã (PLATH, 2014, p. 11). A escolha pela identificação com Betsy está muito mais ligada ao medo do que propriamente ao desejo.

A associação de Doreen com a sujeira não a torna, necessariamente, abominável. Na verdade, com seus cabelos de algodão doce e seus olhos de ágata transparente, Doreen é construída como a personagem mais etérea do romance. Acima de tudo, Doreen sustenta a altivez da mulher fatal, ela não tem medo de ter o que ela quer, nem que seja por vias perversas⁶³. Doreen tem o poder sobre o prestígio do olhar masculino que restitui “uma imagem autorizada e valorizada de si mesma, espelhada em seu olhar desejante” (ROLNIK, 2011, p. 102). Apesar disso, o desejo de Doreen ainda obedece a lógica que situa o lugar da mulher: ela deseja o sexo heterossexual com um cowboy, deseja o sári bordado a ouro, deseja ser o objeto de desejo do Outro. Doreen faz parte da iconografia sexual trabalhada por Plath e, não à toa, desaparece da narrativa após conseguir um bom pastor para chamar de seu⁶⁴.

A questão mais urgente enfrentada por Esther não é a de se identificar com a ultrafeminilidade de Doreen, mas a de desejar ser a mulher mais masculina do romance: Jota Cê. A mulher combatida pela mística feminina é a mulher feia, masculina, assexual, homossexual (como Joan). Se Esther tem dificuldade de imaginar Jota Cê na cama com seu marido é porque a mística rotulava como frígidas as mulheres com uma carreira profissional. É Jota Cê que carrega o risco do exílio da mulher “feia como o diabo” (PLATH, 2014, p. 12). Mais à frente, veremos que apesar de Jota Cê ser um desvio da mística, ela continua operando seu sucesso através de uma adaptação ao discurso masculino.

Doreen e Betsy são apresentadas como estereótipos do imaginário que pactuam com a mística feminina no contexto estadunidense da década de 1950. Apesar de Esther perceber essas duas personagens através de uma lente de ridicularia, ambas estão completamente adaptadas à ordem social. No final das contas, é a própria Esther com o seu olhar crítico que acaba em um hospício. A ambivalência original é apenas aparente, pois é completamente possível que ambas permaneçam lado a lado sem que essa justaposição represente, necessariamente, uma contradição. A forma como Plath constrói essas duas personagens como extremos opostos pode ser entendida como uma estratégia para situar a relação que Esther tem com a imagem da Mulher. Como afirma Bronfen:

⁶³ A história da perversão está intimamente ligada às experiências místicas. Ver nota 54.

⁶⁴ O nome próprio do namorado de Doreen, Shepherd, pode ser traduzido como “pastor”, o que parece uma alusão irônica à função do personagem pastorear as mulheres do romance. Linda Wagner-Martin (1992) afirma que a ironia no nome desse personagem é que ele atua muito mais como uma figura demoníaca do que pastoral. É através dele que Esther chega à casa de Marco, que tenta estuprá-la. Fica-se a impressão que Lenny Shepherd traça o caminho que Esther percorre até se tornar uma oferenda ao que Esther identifica como misógino.

Enquanto o discurso cultural do ocidente constrói o self como masculino, ele atribui à feminilidade a posição de Alteridade. Como Outro, a Mulher serve para definir o self, em que a falta ou o excesso que se encontra no Outro funciona como uma exteriorização do self em respeito tanto ao gênero quanto à morte. A Mulher aparece como representante das margens ou dos extremos da norma: a extremamente boa, pura e desamparada ou a extremamente perigosa, caótica e sedutora. A santa ou a prostituta; a Virgem Maria ou a Eva (BRONFEN, 1996, p. 181, tradução nossa)⁶⁵.

Tanto a freira quanto a vagabunda fazem parte do repertório mítico do falocentrismo. Ambas demarcam os limites do Eu universal que é, ele próprio, masculino. Esses estereótipos são previstos e essenciais para o funcionamento da ordem social. Encaixando todas as mulheres dentro de uma distinção entre o bem e o mal, o homem as define como objetos de amor ou de ódio, refletindo ou distorcendo o seu próprio self. Os estereótipos femininos como falta ou excesso são usados para controlar a ambivalência e a multiplicidade. É possível afirmar que Doreen e Betsy estão em uma condição de marginalidade por serem mulheres, mas são as mulheres não previstas pela mística feminina que representam um fora da margem. Doreen com suas mentiras e Betsy com sua tagarelice compõe as fronteiras do mito da Mulher:

a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeitiça; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser (BEAUVOIR, 2019, p. 203).

Esse mito de autoria masculina está intrinsicamente ligado à mística feminina e é em prol dele que se compõem diversos rituais de iniciação. Tudo que é ambivalente em relação a esse repertório precisa ser combatido e exilado. O objetivo do mito, como coloca Bronfen (1996), é obscurecer a criação de novos discursos, “purificando” os possíveis desvios: “O objetivo do mito é obscurecer a criação incessante da palavra, fixando-a em um objeto, embalsamar a palavra para que ela possa ser possuída para sempre; injetar na realidade alguma essência purificadora que interromperá sua transformação” (BRONFEN, 1996, p. 182, tradução nossa)⁶⁶. A mística purifica toda alteridade que não corresponde ao absoluto de bolso e, dessa forma, impõe um território existencial para as mulheres. Estas precisam lidar com suas pulsões no intuito de reproduzir imagens estereotipadas ou escapes.

⁶⁵ “While western cultural discourses construct the self as masculine, they ascribe to femininity a position of Otherness. As Other, Woman serves to define the self, and the lack or excess that is located in the Other functions as an exteriorization of the self, in respect to both gender and death. Woman comes to represent the margins or extremes of the norm - the extremely good, pure and helpless, or the extremely dangerous, chaotic and seductive. The saint or the prostitute; the Virgin Mary or Eve.”

⁶⁶ “The aim of myth is to obscure the ceaseless making of the word, by fixating it into an object, to embalm the word so that it can be possessed forever, to inject into reality some purifying essence which will stop its transformation.”

Inicialmente, Esther procura adaptar-se ao mito da Mulher e obedecer à mística feminina. Porém, a tensão entre a estrutura patriarcal e o desejo da protagonista produz um estado de desestabilização na personagem. Sem conseguir sair da estrutura demandada pelo ideal feminino, Esther lida com essa fragilização a partir de um lugar de culpabilidade e ressentimento. Mas, é a partir da falha em seu processo iniciático que a personagem começa a traçar linhas de fuga, muitas delas mortais.

4 INVOCÇÃO E EVOCAÇÃO: OS RITOS DE ABJEÇÃO

Apesar de tentar mimetizar os comportamentos das mulheres ditas “normais”, Esther se desequilibra ao reconhecer o estranho no familiar ambiente da feminilidade⁶⁷. Por causa do estado fronteiro em que a protagonista se encontra, ela é expelida e repudiada de todos os círculos a que havia aspirado. Ela é expelida de Nova Iorque, da oficina de escrita ficcional, das relações com os homens e, finalmente, é repudiada e expelida da normalidade. O que faz estes movimentos de expulsões se multiplicar é que, ao invés de Esther se submeter às punições pelos seus excessos, ela se identifica com o próprio lugar do que excede.

Diante da problemática de ter que identificar-se com a imagem da Mulher fixada por discursos masculinos, Esther atua em um movimento contrário ao da aranha parturiente⁶⁸ e desfaz toda a teia cuidadosamente arquitetada para o seu aprisionamento. Ao afirmar-se como aquilo que está fora dos limites da teia de imagens femininas, Esther leva sua estratégia até o maior extremo possível: sua própria dissolução.

Esther Greenwood passeia entre ser objeto e abjeto, redefinindo limites sociais e tentando empreender uma jornada que saia disso, que se torne subjetivação. A presença do abjeto vai configurar a forma que Esther lida com a suposta falta inscrita no seu Eu. Diante da contraditória experiência de falta e excesso, a protagonista implode as fronteiras do seu corpo e da sua psique em um espetáculo de imagens grotescas.

4.1 Cadáveres e porquinhos: quebrando vidraças

Apesar de os fatos da narrativa serem apresentados dentro de uma lógica emocional e não em uma ordem cronológica (LAURETIS, 1976, p. 174), é possível perceber que a história

⁶⁷ O reconhecimento do estranho no familiar é a conceitualização que Freud utiliza para definir o *unheimliche*, que pode ser traduzido como “o inquietante”. Em um ensaio, Freud analisa o termo a partir do conto *O homem de areia* (Hoffman), o que permite a Freud articular a noção do inquietante com a presença do estrangeiro, que seria o responsável pelo enlouquecimento do protagonista (FREUD, 2010). Como mostramos no capítulo anterior, também em *A redoma de vidro* a presença e a incorporação do estrangeiro estão intimamente ligadas com a fragilização de Esther.

⁶⁸ Quando falamos da aranha parturiente nos referimos à Sra. Tomolillo, a mulher cujo parto Esther testemunha. Na cena, a protagonista usa imagens animais para descrever a Sra. Tomolillo: “A barriga da mulher era tão grande que eu não conseguia ver seu rosto ou a parte de cima de seu corpo. Ela parecia ter apenas um imenso ventre de aranha, além de duas perninhas magricelas escoradas nos estribos, e passou o parto inteiro soltando gemidos inumanos” (PLATH, 2014, p. 76).

ocorre no período de um ano⁶⁹, sendo sua temporalidade marcada pelas estações: o livro inicia com a descrição de um verão sufocante e acaba com o fim do inverno, de forma que a alta de Esther do hospital psiquiátrico coincide com a primavera. Nesse intervalo de tempo, a protagonista enfrenta seu adoecimento mental, tentativas de suicídio e internamentos psiquiátricos. Esses acontecimentos permitem acompanhar o processo de exploração psicológica da sua mente quase como um experimento científico. Linda Wagner-Martin (1992) afirma que o título original, *The bell jar*, alude a essa exploração que acontece pela captura e observação de um objeto:

[...] o uso de Plath da ideia de ser posto como um objeto científico, vigiado tal como era para o propósito explícito de observação, só pode ser algo negativo e desumanizante. (...) Como verbo, *jar* é por definição inquietante, desequilibrante. Como substantivo, ele nomeia ou o encerramento necessário para a observação científica ou o recipiente doméstico que a dona de casa usa para a conserva de frutas ou legumes (WAGNER-MARTIN, 1992, p. 22, tradução nossa)⁷⁰.

Segundo a teórica, a imagem da redoma de vidro faria alusão ao enclausuramento necessário para uma observação científica. Esse objeto de observação ganha uma condição específica ao ser utilizado para o exame da vida de uma mulher, visto que estas constantemente ocupam o lugar de objeto de análise e produção de conhecimento centrado no desejo masculino⁷¹. O lugar de “matéria-prima” ocupado pelas mulheres se contrapõe ao da produção discursiva que carrega a assinatura do homem, o seu olhar, a sua análise e a sua inscrição de autoria.

Através da transparência e do aprisionamento da redoma de vidro, Plath ancora um padrão de imagens que representam as mulheres na condição de objetos de posse tanto dos homens quanto da cultura. Aprisionada em uma redoma, Esther Greenwood estaria separada do mundo por uma vidraça, ela respira um ar viciado e se sente constantemente observada, julgada e analisada.

Além disso, a palavra *jar* que compõe o título original pode ser entendida como sinônimo de *glass*, que indica uma relação com o nome de solteira de Ethel Rosenberg: Esther

⁶⁹ É possível situar esse ano pela menção da morte do casal Rosenberg, que aconteceu em 1953.

⁷⁰ “Plath’s use of the idea of being located as a scientific object, staked out as it were for the explicit purpose of observation, can be only negative and dehumanizing. (...) As a verb, *jar* is by definition unsettling, keeping one off-balance. As a noun, it names either the enclosure necessary for scientific observation or the domestic container the housewife uses to can fruits or vegetables.”

⁷¹ Elizabeth Bronfen (1996) destaca que, nas produções de autoria masculina, o corpo da mulher aparece sempre como objeto do olhar do homem, uma promessa de resposta aos enigmas de uma cultura que se pauta pelo olhar masculino. A teórica cita Beatriz (Dante), Leonore (Burger), Carmem (Mérimée) e Annabel Lee (Poe) como exemplos em que a presença da mulher serve apenas para justificar o desenvolvimento do olhar do homem.

Greenglass. Um nome que, como indicado no primeiro capítulo, cria uma relação de duplo com o da protagonista (GILL, 2008). Apesar de Plath fazer um paralelo entre a história de Esther e do casal Rosenberg, referindo-se aos “Rosenbergs”⁷² como se as duas pessoas que compõem o casal fosse apenas uma, podemos entender que as alusões a imagens de vidros (*jar*, *glass*, *Greenglass*) cria uma sugestão do lugar quase transparente ocupado por Ethel Rosenberg no drama que assombra a protagonista durante todo o romance⁷³.

A imagem do objeto de estudo dentro de uma jarra de vidro aparece de forma clara no capítulo 6, quando Esther pede para seu namorado, um estudante de medicina, mostrar as coisas realmente interessantes do hospital. Esse capítulo acumula as imagens do universo hospitalar que irão perseguir Esther no decorrer do romance, entre elas estão um conjunto de garrações de vidro cheios de fetos:

Depois disso Buddy me levou até uma sala onde havia garrações de vidro cheios de bebês que haviam morrido antes de nascer. O bebê na primeira garrafa tinha uma grande cabeça branca dobrada sobre um corpo diminuto e estava curvado, e era do tamanho de um sapo. Na garrafa seguinte o bebê era maior, na outra maior ainda, até a última, cujo bebê tinha um tamanho normal e parecia estar olhando para mim e sorrindo com ar de porquinho (PLATH, 2014, p. 74).

Apesar de Esther afirmar que estava orgulhosa da calma com a qual assistia essa imagem, é possível perceber que ela é muito significativa para a personagem. A cena ressurgue quando sua mãe afirma que pretende fingir que toda situação de internamentos e tentativas de suicídio foi apenas um pesadelo, Esther pensa: “Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim” (PLATH, 2014, p. 266). É através dessa imagem de fetos envasados que Esther consegue dar substância à sua sensação de imobilidade.

Esther também fica impressionada com os cadáveres presentes no hospital. Inicialmente ela não se incomoda com os quatro corpos dissecados por Buddy e seus colegas, pois suas características eram muito inumanas: “Aqueles cadáveres tinham um ar tão inumano que não me incomodavam nem um pouco. A pele era dura feito couro, de um roxo-escuro, e eles

⁷² Para a análise deste trabalho, utilizamos a tradução de Chico Mattoso. Nesta, o casal é referido no singular, “os Rosenberg”. Porém, no original, Plath se utiliza do plural para se referir a eles (“os Rosenbergs”). O uso de Plath causa uma menor sensação de simbiose e uma maior percepção de que ela está tratando de mais de uma pessoa.

⁷³ O nome *Greenglass* também permite um paralelo com a família Glass, grupo de personagens fictícios de Jerome David Salinger. A comparação de Esther com o protagonista de *O apanhador no campo de centeio* (Holden Caulfield) já é bastante comum, inclusive porque Plath alude Salinger como uma possível referência de tom para o seu romance (PLATH, 2017, p. 318). Porém, a personagem Franny Glass também nos parece uma comparação plausível. O conto “Franny” diz respeito ao colapso mental dessa personagem, que também é uma universitária de letras frustrada com a artificialidade da sua vida social.

cheiravam a velhos potes de pickles” (PLATH, 2014, p. 73). Porém, logo após a cena dos fetos, ela assume que se assustou com a possibilidade de um cadáver ainda estar “meio vivo”:

Eu estava bastante orgulhosa da calma com que assistia àquelas coisas asquerosas. A única vez que me assustei foi quando apoiei meu cotovelo na barriga de um cadáver, enquanto Buddy me mostrava como se dissecava um pulmão. Depois de uns minutos senti uma espécie de calor no cotovelo e me ocorreu que talvez o cadáver ainda estivesse meio vivo, já que continuava morno — e pulei do banco com um grito. Então Buddy explicou que o calor vinha do líquido conservante, e voltei a me sentar. (PLATH, 2014, p. 73-74).

O cadáver “meio vivo” toma Esther de assalto e se instaura como um trauma. Apesar de ele ser mencionado novamente apenas uma vez, o seu aparecimento nas primeiras páginas demonstra que ele acompanha a protagonista durante um longo período, sendo relacionado diretamente aos Rosenbergs:

Passei tanto tempo ouvindo falar dos Rosenberg no rádio e no escritório que não conseguia mais tirá-los da cabeça. Foi como a primeira vez em que vi um cadáver. Passei as semanas seguintes com a cabeça do cadáver — ou o que tinha restado dela — flutuando entre os ovos e o bacon do café da manhã e atrás da cara de Buddy Willard, o responsável por me fazer vê-la, e logo senti que estava levando a cabeça do cadáver por aí, presa por uma cordinha como um balão preto e sem nariz fedendo a vinagre (PLATH, 2014, p. 8).

Diferente dos corpos sob dissecação, o cadáver assusta por parecer não estar vivo nem morto, marcando um limite entre o aceitável e o não aceitável. Os fetos em jarros de vidro também são imagens que designam a ambivalência entre o nascido e o morto, o nascimento do morto e aquilo que nasce não como humano, mas como uma coisa (ou como um “porquinho”).

Os corpos mortos são constantes no livro. Eles cheiram a pickles ou a vinagre, são feios e às vezes até ocupam um lugar cômico como o de um balão de hélio. Esses corpos grotescos se aproximam do cadáver que Kristeva descreve na sua teoria do abjeto:

O corpo (ou cadáver: *cadere*, cair), aquele que irremediavelmente desabou, é fossa e morte; ele perturba ainda mais violentamente quem o encara como uma casualidade frágil e falaciosa. Uma ferida com sangue e pus ou o cheiro doentio e acre de suor, de putrefação, não *significam* morte. Na presença de uma morte significada — um encefalograma plano, por exemplo — eu entenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como no verdadeiro teatro, sem maquiagem ou máscaras, o dejetivo e o cadáver *mostram-me* o que eu joguei de lado permanentemente para poder viver. Estes fluidos corporais, esta imundície, esta merda, são o que a vida suporta, dificilmente e com a minha dificuldade, por parte da morte (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa)⁷⁴.

⁷⁴ “The corpse (or cadaver: *cadere*, to fall), that which has irremediably come a cropper, is cesspool, and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance. A wound with blood and pus,

O confronto com esses cadáveres gera uma reação completamente diferente daquela que aconteceria caso eles fossem contextualizados dentro da ciência ou da religião, locais onde é possível erguer um filtro transparente como uma redoma. Como afirma Kristeva (1982), esses cadáveres cheios de sangue e pus não significam a morte, mas corporificam a ambivalência de tudo o que é expelido da ordem do discurso enquanto sujo, poluído, contaminado e abjeto. Caminhando pelos limites da existência, Esther identifica-se muito mais com esses corpos quase-mortos, quase-não-humanos, do que com as máscaras da feminilidade. É pela via dessa identificação com o abjeto que a protagonista enfrenta as normas que regem os ideais do feminino.

4.2 Devorando pelas margens: o corpo como superfície porosa

A experiência que Esther efetua ao destecer os limites da identidade feminina acontece de maneira radical o suficiente para afetar as fronteiras do seu corpo, da sua subjetividade e do seu local social. A constante alusão que a personagem faz ao grotesco estabelece uma relação particular com o abjeto como aquilo que ofende a ordem, seja ela física, subjetiva ou identitária.

Apesar dessa estratégia abrir espaço para a exploração das brechas do informe, é instaurada uma experiência absurdista (CAMUS, 2019) que desloca a personagem para um espaço que demanda uma dissolução absoluta. Não há apenas uma abertura para o trânsito do estrangeiro e do dejetivo, mas, mais que isso, há uma derrubada das fronteiras da diferença. Muito além de realizar um trabalho com as fronteiras do aprisionamento, Plath permite que Esther devore o fora da clausura.

4.2.1 Glotonaria e contaminação

Podemos dizer que uma das características de *A redoma de vidro* é seu caráter indigesto. As linhas de fuga de Esther procuram saídas, inicialmente, atravessando o estômago. A protagonista passa por estágios de glotonaria, crise de vômitos, alotriofagias e perda do apetite.

or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of signified death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpse *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with my difficulty, on the part of death.”

As entradas e saídas de alimentos pelo seu corpo criam um paralelo com a fragilidade dos limites da sua subjetividade.

Durante sua estadia em Nova Iorque, são oferecidos modelos de comportamento feminino e é exigido que Esther escolha um destino para sua vida. A necessidade de ter que fazer uma escolha sobre o seu futuro é colocada como uma urgência, um movimento que deve ser feito com rapidez, com a consequência da perda das oportunidades oferecidas. Isso é observado na conversa que Esther tem com Jota Cê, sua chefe e orientadora. O diálogo começa com uma provocação: “Você tem algum interesse pelo seu trabalho, Esther?” (PLATH, 2014, p. 39). Espantada, a protagonista tem sua voz metaforizada em sons de moedas falsas que caem sobre a mesa em um tom sepulcral. Ao afirmar que não sabe o que irá fazer após a faculdade, Esther é surpreendida com a colocação de Jota Cê: “Você nunca vai chegar a lugar algum desse jeito” (PLATH, 2014, p. 40).

O leitor é apresentado a esse diálogo durante um banquete oferecido pela revista. Esther conta sobre a situação para Betsy enquanto calcula a melhor forma de se apropriar de todo o caviar da mesa e devorar, em meio a lágrimas, a sobremesa da colega⁷⁵. Caroline Smith (2010) aponta que essa cena revela a interconexão entre a exigência de uma definição de si e o ato de se alimentar:

No banquete da *Ladie's Day* que Esther frequenta em Nova Iorque durante seu estágio, ela revela sua ansiedade extrema sobre sua performance no cenário social, particularmente quando seu desempenho envolve comida. Ao longo deste capítulo, nós vemos Esther contradizer a si mesma, apresentando-se como aceitável aos olhos dos leitores da *Mademoiselle*, mas revelando que ela às vezes se desvia das prescrições da revista (SMITH, 2010, p. 14, tradução nossa)⁷⁶.

Nesse sentido, a comida pode ser associada com a relação ambivalente que Esther tem com os modelos de feminilidade. Smith (2010) observa a forma como as mulheres do livro performam a feminilidade através da relação que constroem com a comida. Por exemplo, a mãe da protagonista e a Sra. Willard desempenham o papel de dona de casa ideal: ambas cozinham e são caracterizadas por essa habilidade. Na primeira noite em casa, quando Esther acorda, ela

⁷⁵ Kristeva (1994) entende que o banquete funciona como uma utopia dos estrangeiros. É através desse rito de hospitalidade que os estrangeiros miram uma cumplicidade com os nativos. O banquete instaura um espaço fora do tempo onde são possíveis os cruzamentos de alteridades. Porém, Kristeva adverte que “o pequeno espaço da mesa que lhe cabe é agradavelmente devorador” (KRISTEVA, 1994, p. 19).

⁷⁶ “At the Ladies’ Day banquet that Esther attends in New York during her internship, she reveals her extreme anxiety about her performance in social settings, particularly when that performance involves food. Throughout this chapter, we see Esther contradicting herself, presenting herself as acceptable in the eyes of *Mademoiselle* readers yet revealing that she sometimes strays from the magazine’s Prescriptions.”

não escuta a voz de sua mãe, mas, sim, os sons dela cozinhando e arrumando a casa. É através da cacofonia doméstica que a protagonista identifica a presença materna.

Os costumes alimentares de Esther divergem de maneira radical daqueles das mulheres que circulam na revista *Ladie's Day*. Enquanto Esther é voraz e amante de pratos engordurados, as outras moças estão em um eterno processo de “redução” e encaram a gordura quase como um tabu⁷⁷. No banquete é delineada uma experiência de sacrifício diante da qual Esther falha, pois é possuída por sua voracidade. Longe de desempenhar a feminilidade da contenção e da harmonia, a protagonista se excede e desvia do comportamento esperado, devorando tudo que está ao seu alcance⁷⁸. Na mesa plena de comida, Esther faz planos, cria métodos e mapeia o território:

Enquanto estávamos em pé atrás das nossas cadeiras, ouvindo o discurso de boas-vindas, eu havia curvado a cabeça e secretamente mapeado a posição das tigelas de caviar. Uma delas estava estrategicamente colocada entre mim e a cadeira vazia de Doreen.

Imaginei que a garota à minha frente não conseguiria alcança-la, dada a montanha de marzipã no meio da mesa, e que Betsy, que estava à minha direita, era boazinha demais para pedir que eu dividisse o caviar com ela, ainda mais se eu o mantivesse perto do meu cotovelo, junto ao pratinho de pão com manteiga. Além disso, havia outra tigela de caviar à direita da garota ao lado de Betsy, e ela poderia comer dali (PLATH, 2014, p. 33).

A voracidade da protagonista é também metafórica, ela está faminta por uma vida que não pode alcançar e pelas possibilidades de existência que são oferecidas pelo ambiente de ostentação nova-iorquino. Essas oportunidades parecem naturais para as convidadas conformadas com seus estados de eterno regime⁷⁹.

Após o banquete, todas as convidadas passam mal por causa de uma contaminação por ptomaína. Com isso, o andar do hotel é tomado por mulheres vomitando, gemendo e

⁷⁷ Doreen também é uma exceção desse comportamento, pois ela também aparece como uma devoradora.

⁷⁸ Após a ansiedade de ter que aprender quais talheres usar em mesas tão distante da sua realidade, Esther começa a acreditar que a resposta da aceitação social está em mimetizar o comportamento masculino. A protagonista justifica que pode se comportar à maneira que bem entender, pois aprendeu um “truque” com um poeta famoso que entrevistou com sua chefe. Ela conta que, apesar da péssima aparência do poeta e de suas transgressões das leis que regem as boas maneiras, “Ninguém riu dele, nem cochichou nenhum comentário ofensivo” (PLATH, 2014, p. 34-35), visto que ele se comportava como se “soubesse perfeitamente que aquele é o jeito certo de fazer as coisas” (PLATH, 2014, p. 34) e completa: “O poeta fez com que comer salada com as mãos parecesse a coisa mais natural e sensata do mundo” (PLATH, 2014, p. 35). Depois dessa experiência, Esther acredita que pode expor sua glotonaria do modo mais aberrante possível, com um ar de arrogância, de forma a ser entendida como um traço de autenticidade e não como falta de educação.

⁷⁹ Ellman (1993) localiza um aumento do comportamento de fome autoinfligida nas mulheres da classe média estadunidense no período pós-guerra. A teórica afirma que, nesse contexto, a histeria feminina é substituída pela anorexia, de modo que as mulheres gordas tornaram-se a representação social do grotesco. Esta seria uma das formas pelas quais as práticas culturais se inscrevem nos corpos, marcando-os e classificando-os de modo hierárquico.

desmaiando pelos corredores. Esther, que já havia começado a vomitar no caminho do hotel, narra sua experiência:

Sentei no vaso e apoiei minha cabeça na borda da pia. Achei que ia perder minhas tripas junto com o meu jantar. O enjoo vinha em grandes ondas. Depois de cada onda ele desaparecia e me deixava tremendo toda, mole feito uma folha molhada, e então eu sentia aquilo crescendo dentro de mim outra vez e os azulejos que me rodeavam, brancos e brilhantes como numa câmara de tortura, fechavam-se sobre mim e me esmagavam (PLATH, 2014, p. 51-52).

Apesar de descrever a situação como aterrorizante, a protagonista parece tirar bons proveitos dela. Ela declara que vomitar com Betsy criou uma relação de cumplicidade, dando a impressão de que elas eram velhas amigas. Esther também admite que não se importava com o que havia acontecido, pois o resultado dos vômitos e desmaios era uma grande sensação de pureza.

O vômito é muito presente na primeira parte do romance. Através da constância dessas experiências ocorre a primeira sinalização de corpos com limites permeáveis. O engasgo e o vômito são alguns exemplos utilizados por Kristeva (1982) para explicar a abjeção. A teórica propõe que é através deles que a criança comunica pela primeira vez a negação do desejo do outro:

“Eu” não quero nada desse elemento, signo do desejo deles; “eu” não quero escutar, “eu” não o assimilo, “eu” o expulso. Mas como a comida não é um “outro” para “mim”, que estou apenas em seu desejo, eu expulso *a mim mesma*, eu abjeto *a mim mesma* com o mesmo movimento pelo qual “eu” alego estabelecer *a mim*. Esse detalhe, talvez insignificante, mas que eles vasculham, enfatizam, avaliam, essa trivialidade vira-me do avesso, as tripas esparramadas; é então que eles veem que “eu” estou no processo de me tornar um outro às custas da minha própria morte. À medida em que “eu” me torno, dou à luz a mim mesma em meio a violentos soluços e vômito. Um protesto silencioso do sintoma, violência devastadora de uma convulsão que, por precaução, está inscrita em um sistema simbólico, mas no qual, sem querer ou ser capaz de se integrar para poder responder a ele, reage, ab-reage. Ele abjeta. (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa)⁸⁰.

A abjeção adviria da sensação de repugnância pelo alimento ofertado. Essa repugnância, porém, não é expressa por Esther, que parece estar disposta a consumir tudo o que lhe é

⁸⁰ “‘I’ want none of that element, sign of their desire; ‘I’ do not want to listen, ‘I’ do not assimilate it, ‘I’ expel it. But since the food is not an ‘other’ for ‘me’, who am only in their desire, I expel *myself* out, I abject *myself* within the same motion through which ‘I’ claim to establish *myself*. That detail, perhaps an insignificant one, but one that they ferret out, emphasize, evaluate, that trifle turns me inside out, guts sprawling; it is thus *they* see that ‘I’ am in the process of becoming an other at the expense of my own death. During that course in which ‘I’ become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit. Mute protest of the symptom, shattering violence of a convulsion that, to be sure, is inscribed in a symbolic system, but in which, without either wanting or being able to become integrated in order to answer to it, it reacts, it abreacts. It abjects.”

oferecido, sentindo-se grata até pela contaminação e pela doença. Por outro lado, seu corpo parece resistir a esse excesso, emitindo um protesto mudo por vias de sintomas muito parecidos com os exemplos descritos por Kristeva: “espasmos no estômago, no abdome; todos os órgãos enrugam o corpo, provocando lágrimas e bile, aumentando o ritmo cardíaco, fazendo a testa e as mãos a transpirarem” (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa)⁸¹.

A relação que Esther tem com a comida assume um caráter inquietante a medida que seu estado mental começa a se agravar. Isso é observado quando, após sofrer uma tentativa de estupro, Esther joga todas as suas roupas da cobertura do hotel e preenche sua mala com vinte e quatro abacates e um livro de contos⁸². Além dessa cena, no seu primeiro dia em casa, após receber a notícia de que foi rejeitada pela oficina de ficção, Esther prepara um café-da-manhã inusitado: “Voltei à cozinha, quebrei um ovo, misturei com carne moída crua numa xícara e comi” (PLATH, 2014, p. 135). Aparentemente, o seu paladar se deteriora no mesmo ritmo que sua saúde mental.

Se, como afirma Smith (2010), essa relação com a comida está conectada à formação subjetiva da personagem, as entradas e saídas de alimentos do seu corpo também podem servir como indicação do processo de desintegração da sua subjetividade. Assim, admitindo que é através das tentativas de suicídio que Esther procura desfazer os limites de circulação de afetos, a implosão do seu corpo já se insinuava pelo intenso trânsito de alimentos e dejetos.

4.2.2 A experiência de abjeção

A dissolução dos limites das coisas parece ser a única forma pela qual Esther consegue dar significado às suas experiências. É perceptível que o destecer das fronteiras do mundo vai se radicalizando à medida que a narrativa ganha densidade.

No decorrer do romance, os corpos humanos entram em um lento processo de dissolução simbólica. As metáforas a partir da ideia do estrangeiro são lentamente substituídas pelas animalidades e, posteriormente, ocorre a indiferenciação entre os reinos animal, vegetal e mineral. Essa falta de separação introduz o caráter da abjeção. Para Rose (2013), a abjeção é

⁸¹ “[...] spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire”.

⁸² A contaminação por ptomaína acontece através de um prato feito com caranguejo e abacate. Os vinte e quatro abacates na mala de Esther são um presente de Doreen. Aparentemente, a personagem que já encarnava a imagem da Eva tentadora, agora também oferece uma espécie fruto proibido.

um elemento presente em toda obra de Plath e, a partir da análise da sua poesia, a teórica faz um apontamento que poderia se estender ao romance:

Podemos, portanto, chamar isso de abjeção, desde que notemos que a abjeção não pertence apenas ao interior, ela reside no ponto em que o interior e o exterior são distinguidos, onde a distinção mais elementar – animal, mineral, vegetal – constitui-se mas também ameaça desmoronar-se (ROSE, 2013, p. 53, tradução nossa)⁸³.

No início do livro, Esther se confunde com chinesas e indígenas. No momento em que testemunha o parto da Sra. Tomolillo, ela enxerga a parturiente como uma aranha grotesca⁸⁴. E, finalmente, durante a primeira sessão de eletrochoque, Esther se compara a uma planta: “eu achava que meus ossos se quebrariam e a seiva jorraria de mim como uma planta partida ao meio” (PLATH, 2014, p. 161). Essas metáforas, porém, não implicam uma hierarquia entre os estrangeiros, os animais e as plantas, mas, sim, uma possibilidade de identificação radical com tudo que não é o Mesmo. De fato, o vislumbre de poder ser invadida por todo o fora produz uma felicidade eufórica na protagonista: “Senti meus pulmões inflarem, invadidos pelos elementos da paisagem: ar, montanhas, árvores, pessoas. Pensei comigo: ‘ser feliz é isso’” (PLATH, 2014, p. 110).

A evocação de imagens da natureza para metaforizar os seus afetos contribui para a percepção de um corpo cujas fronteiras estão em processo de dissolução. Essa natureza parece se proliferar tanto pelo corpo quanto pela mente de Esther. Existe sempre um movimento de fora para dentro, uma invasão, ou um movimento de dentro para fora, um transbordamento. Esse uso de imagens pode ser observado quando a protagonista entra em uma espécie de megalomania em planejar seu futuro e observa a proliferação de ideias como uma família de coelhos que salta da sua cabeça: “E assim minha cabeça foi se enchendo de planos, um depois do outro, como uma família de coelhos distraídos” (PLATH, 2014, p. 138). Isso não causa um desconforto em Esther, pelo contrário, parece que a sua intenção é que o mundo a invada e que, assim, desfaça os limites entre o dentro e o fora de si⁸⁵.

⁸³ “We can call this abjection, therefore, provided we note that abjection does not belong only on the inside but resides at the point where inside and outside are differentiated, where the most elementary distinction - animal, mineral, vegetable - are constituted but also threaten to break down.”

⁸⁴ “A barriga da mulher era tão grande que eu não conseguia ver seu rosto ou a parte de cima de seu corpo. Ela parecia ter apenas um imenso ventre de aranha, além de duas perninhas magricelas escoradas nos estribos, e passou o parto inteiro soltando gemidos inumanos.” (PLATH, 2014, p. 76).

⁸⁵ Como foi apontado no Capítulo 2, a sensação de afastamento e de ser uma estrangeira não é de todo ruim, pois ela permite uma sensação de segurança. Kristeva afirma que “A alienação de mim mesmo, por mais dolorosa que seja, proporciona-me esse distanciamento requintado, onde se inicia tanto o prazer perverso quanto a minha necessidade de imaginar e pensar” (KRISTEVA, 1994).

Apesar dessa característica estar presente desde o início do romance, é possível perceber que ela se acentua com o aprofundamento do colapso de Esther, de modo que a personagem perde suas fronteiras enquanto é invadida pelo fora do mundo. Esse mundo que Esther invoca não é o da física ou da química, com seus elementos transformados em siglas⁸⁶, mas sim o mundo da natureza selvagem dos tornados: “Me sentia muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia” (PLATH, 2014, p. 9).

Diante da identificação de Esther com os mortos, os condenados e os inimigos do Estado, entendemos que é através da experiência da autodissolução que a protagonista entra em um espaço de identificação com o próprio abjeto. Para Kristeva (1982), o abjeto constitui as delimitações do corpo à medida que é estabelecido como o que está “fora” dele. A abjeção é a pré-condição do modelo de subjetividade proposto pela teórica, que analisa como a primeira experiência de abjeção permite que a criança desfaça a perspectiva imaginária de continuidade entre o eu e o mundo, de modo a constituir a noção das fronteiras do seu corpo.

A abjeção se assemelha aos processos psicanalíticos de introjeção e projeção, que definem a diferença entre o interno e o externo do corpo. Esses dois processos podem ser entendidos como “A base do discernimento, associando-o aos processos pelos quais a criança primeiramente reconhece, absorve e ejeta os objetos do seu mundo, incorporando o que dá prazer e lançando o que lhe causa dor ao mundo exterior” (ROSE, 2013, p. 32, tradução nossa)⁸⁷. Ambos os conceitos estão fortemente ancorados na noção de julgamento moral de objetos como sendo bons ou maus, assim como na presença dessas categorias sendo entendidas como pertencentes ao sujeito ou ao fora dele. A diferença das concepções clássicas da psicanálise é que, através da abjeção, a definição da interioridade não ocorria apenas com o reconhecimento da exterioridade, mas pelo repúdio de tudo que não é “o Mesmo”. Na abjeção não ocorre apenas a diferenciação entre sujeito e objeto, mas a definição do que não pode ser comportado por esses termos.

Dentro da obra de Kristeva (1982), essa vivência catártica e violenta é a condição para que haja um segundo nascimento, através do qual o sujeito torna-se um ser de linguagem. A

⁸⁶ Esther demonstra uma forte resistência no que diz respeito às aulas de física e química. As aulas do sr. Manzi possuem o caráter de experimento feito com as próprias alunas. Esther narra que o livro de física que ela leva para o dormitório havia sido escrito pelo próprio sr. Manzi, que “pretendia explicar as leis da física para universitárias, e se funcionasse com a gente ele iria tentar publicá-lo” (PLATH, 2014, p. 42).

⁸⁷ “the foundation of judgement, linking it to the processes through which the child first recognises, takes in and ejects, the objects of its world, incorporating what gives it pleasure, casting into the outside world what gives it pain.”

abjeção é entendida como um processo perpétuo que repercute durante toda a vida. Ela se repete, por exemplo, nas experiências de perda de sentido que ameaçam os limites do sujeito da linguagem. A repetição da experiência infantil de um segundo nascimento parece reverberar na cena em que Esther é salva de sua tentativa de suicídio. A descrição que Plath faz desse momento poderia ser a mesma de um parto pela perspectiva de uma criança:

Uma fenda de luz se abriu, como uma boca ou uma ferida, até que a escuridão voltou. Tentei rolar na direção da luz, mas mãos envolveram meus membros como as bandagens de uma múmia, e eu não conseguia me mover.
[...]
Então o cinzel me acertou outra vez, e a luz invadiu minha cabeça, e uma voz exclamou através da escuridão grossa, morna e peluda:
- Mãe! (PLATH, 2014, p. 192).

Aqui, a escuridão morna e peluda parece fazer uma alusão a uma vagina através da qual Esther é puxada para fora não por um bisturi de médico, mas pelo cinzel de um escultor. Porém, a Esther que renasce não é uma Esther melhor, mas uma mulher que comete atos hostis de modo muito mais explícito e que é, além de tudo, fisicamente monstruosa e andrógina:

Não dava para saber se a pessoa no retrato era homem ou mulher, porque a cabeça estava raspada e tufo de cabelo brotavam dela feito penas de galinha. Um lado de seu rosto estava roxo, inchado e sem forma. Ao aproximar-se das bordas o inchaço ficava esverdeado, evoluindo então para um amarelo desbotado. A boca da pessoa estava bege e tinha feridas rosadas nos dois cantos.
A coisa mais impressionante daquele rosto era o acúmulo sobrenatural de cores brilhantes (PLATH, 2014, p. 196).

A experiência de abjeção diz respeito a uma vacilação de sentido no confronto com o que é repudiado e expulso do *corpus* de representações linguísticas. O corpo de Esther possui uma função importantíssima no que diz respeito à sua identificação com o que está fora da possibilidade de agenciamento discursivo. Se partirmos do pressuposto de que a protagonista está empreendendo uma tentativa de objetivar si mesma através da estetização do suicídio (LAURETIS, 1976), percebemos que o seu corpo aparece como um empecilho. A resistência que ele impõe à vontade de Esther é observável nas cenas em que ela tenta se suicidar:

Sempre que eu conseguia apertar o meu pescoço, porém, sentindo o ouvido apitar e o sangue subir para o meu rosto, minhas mãos enfraqueciam e soltavam o cordão, e eu voltava a ficar bem.
Então percebi que meu corpo usava vários truques para se salvar, como fazer com que as minhas mãos perdessem força no último segundo. Se a decisão final dependesse de mim, eu estaria morta num instante.
Eu teria que enganar meu corpo com o resto de consciência que ainda tinha, ou ficaria presa naquela cela estúpida por mais cinquenta anos, sem consciência alguma (PLATH, 2014, p. 178).

Na obra plathiana, as palavras atuam como um substituto para alguma coisa ausente e não nomeada (ROSE, 2013, p. 31). Desse modo, Plath está constantemente destacando a fisicalidade da linguagem como uma pré-condição para a produção do discurso. É por isso que a doença aparece de modo contraditório na sua obra: apesar de a doença não ser necessariamente conectada a uma antiprodução, não conseguir escrever sempre é estar fisicamente doente.

4.2.3 As letras escarlates e o mutismo poliforme

Ao mesmo tempo que a experiência de abjeção permite que o sujeito constitua uma identidade, ela impõe um medo primordial. Como a abjeção depende da expulsão dos dejetos tanto do corpo quanto do *corpus* de representações linguísticas, ela constitui uma margem que está sempre ameaçando as fronteiras artificialmente erguidas. A matéria da qual o sujeito se separa coloca o risco de dissolução tanto para o indivíduo quanto para a linguagem. Segundo Rose,

Abjeção é um medo primordial situado no ponto em que o sujeito se separa do corpo materno pela primeira vez, encontrando imediatamente naquele corpo e na brecha aterrorizante que se abre entre eles o único espaço para a constituição de sua própria identidade, a única distância que lhe permitirá tornar-se um usuário de palavras (ROSE, 2013, p. 33, tradução nossa)⁸⁸.

Diante desse medo, toda escrita se torna contrafóbica: “uma tentativa de controlar, através do processo da linguagem, o mesmo medo existente no início da fala” (ROSE, 2013, p. 33, tradução nossa)⁸⁹. Assim, a linguagem aparece como um instrumento de poder que nos permite obter controle sobre o risco da dissolução. Também em Plath o corpo aparece como a origem da linguagem. Não é por acaso que o principal sintoma do estado fragilizado de Esther seja um tipo de afasia (a impossibilidade de ler e escrever). Ela conta que, ao tentar ler, as palavras “se separavam uma das outras, agitando-se estupidamente” (PLATH, 2014, p. 140) e, ao tentar escrever, sua mão começava “a desenhar letras gordas e tremidas, como as de uma criança” (PLATH, 2014, p. 146).

Em uma análise da personagem, Mariana Petersen (2016) propõe que este sintoma simboliza o cerceamento do uso da linguagem pelo discurso masculino que define a condição

⁸⁸ “Abjection is a primordial fear situated at the point where the subject first splits from the body of the mother, finding at once in that body and in the terrifying gap that opens up between them the only space for the constitution of its own identity, the only distance which will allow it to become a user of words.”

⁸⁹ “an attempt to control, through the process of language, the very same fear that was there at the beginning of speech.”

da mulher como aquela que está excluída da linguagem. Segundo Petersen (2016), é pela constante rejeição de Esther como ser de fala que ela acaba por perder a possibilidade de articular a linguagem de forma criativa. A relação entre o sintoma e a causa fica evidente pelo fato de a perda da linguagem ocorrer logo após Esther ser rejeitada pelo professor que iria ministrar o curso de escrita ficcional.

A questão do uso da linguagem em *A redoma de vidro* também aparece como uma das principais questões para Miller Budick (2012). A teórica levanta que, no romance, as mulheres estão constantemente tentando adaptar-se às linguagens masculinas. Estas linguagens estão presentes tanto nas fórmulas cifradas e herméticas que aparecem na química e na física ensinadas pelo Sr. Manzi, quanto nos cânones da literatura, como o livro de James Joyce que Esther pretende analisar na sua tese. No início da narrativa, a protagonista apresenta a contradição de precisar dedicar-se a linguagens que a deixam doente. Diante de tal exigência social, Esther traça planos para evitar as letras escarlates do sr. Manzi:

Foi por isso que resolvi fugir da aula de química, que começaria no semestre seguinte. Eu tirei A em física, mas foi em meio a uma crise constante de pânico. Estudar aquilo me deixava doente. Eu não suportava a ideia de reduzir tudo a letras e números. Em vez de formatos de folhas e diagramas ampliados mostrando os buracos pelos quais as folhas respiram, além de palavras fascinantes como caroteno e xantofila, havia aquelas fórmulas hediondas e comprimidas, com letras que pareciam escorpiões, escritas com o giz vermelho especial do sr. Manzi (PLATH, 2014, p. 42-43).

O problema colocado não é a velha questão entre ciências exatas e ciências humanas nem a identificação da linguagem masculina com a ciência e da expressão feminina com a arte, mas “é uma tensão entre o que Plath considera serem estruturas vitais e sustentadoras da vida, que se expressam em um discurso feminino, e forças negadoras da vida que falam sua própria linguagem, distinta e masculina” (BUDICK, 2012, p. 204, tradução nossa)⁹⁰. De acordo com Budick (2012), a questão está na linguagem como potência de vida ou força de morte.

Esther tem gosto tanto pela ciência quanto pela literatura. Porém, ela tem um claro discernimento do que a atrai nesses dois campos e o que ela precisa dominar para fazer parte do mundo dos homens. É perceptível que Esther se sente mais confortável no uso da linguagem botânica e seus diagramas de folhas. E, embora James Joyce produza uma espécie de encantamento na protagonista, é um conto publicado pela revista feminina que a sensibiliza. Apesar da clareza em relação ao que lhe dá vida e o que a faz morrer, a personagem precisa se forçar para aprender as línguas que são tidas como “superiores”, aquelas utilizadas pelos

⁹⁰ “[...] it is a tension between what Plath views as vital and life-sustaining structures that express themselves in a feminine discourse, and life-denying forces that speak their own distinctive, male, language.”

homens da sua história. Diante da sua luta pelo sucesso profissional, Esther não apenas precisa tirar “A” em física, mas também precisa escrever uma tese sobre James Joyce e também aprender taquigrafia e alemão (idioma dominado pelo seu pai e pelo seu irmão). Todas essas linguagens afetam sua saúde mental, o que é observável quando a protagonista afirma que estudar física a deixa em pânico, que *Finnegans Wake* crava um dente em seu estômago e que a língua alemã faz sua mente se fechar como um molusco.

Podemos entender que, apesar de se perceber como ser de fala, Esther é constantemente rejeitada pelos espaços onde é permitido o uso criativo da linguagem. Isso acontece pela sua condição de mulher que precisa estar sempre reproduzindo a linguagem masculina ao invés de ser autora do seu próprio discurso (BUDICK, 2012). Ter ultrapassado a fronteira da sua classe econômica não significa muita coisa em um mundo poliglota que está sempre redefinindo seus limites.

Esther precisa conseguir articular a linguagem para objetivar o seu próprio desejo, entretanto, é constantemente alienada do seu uso. Diante de tal tensão, a personagem assume a estratégia da mascarada (IRIGARAY, 2017) e reproduz o jogo de imitação dos modelos de feminilidade que possuem algum potencial discursivo. Mas esse jogo se demonstra insuficiente, visto que as mulheres que ela tem como referência também não possuem independência no uso da linguagem. A personagem que ocupa esse lugar de fascínio e frustração de modo mais alegórico é Jota Cê, a editora da revista *Ladie's Day*. Assim como a mãe de Esther, que só transcreve as palavras ditadas por homens através da taquigrafia, Jota Cê apenas edita um discurso de autoria masculina. Segundo Budick:

Esther enxerga Jota Cê como uma fonte de uma linguagem feminina através da qual ela pode adentrar um discurso significativo com o mundo. Ela deseja que Jota Cê fosse sua mãe e acredita que, se ela fosse, todos os seus problemas estariam resolvidos. Mas Jota Cê é apenas uma outra versão de submissão feminina. Ela é o masculino num disfarce feminino. Ela conhece “idiomas”, mas apenas para editá-los. Ela não é, por si própria, uma fonte de linguagem. Não surpreende que seja impossível, para Esther, “imaginar Jota Cê sem seu rigoroso terno de escritório e seu chapéu de almoço e na cama com seu marido gordo”, nem é estranho que Jota Cê faça com que Esther reconheça seu “verdadeiro pai” ou que Esther veja Sr. Manzi emergindo por detrás da cabeça de Jota Cê, saindo do “chapéu” que associa ambos. Como a verdadeira mãe de Esther, a linguagem que Jota Cê ensina é uma abreviação voltada ao masculino que reduz Esther ao mesmo senso de *self* abreviado e fragmentado (“Ee Gee”) com o qual a física e a química a ameaçam (BUDICK, 2012, p. 207, tradução nossa)⁹¹.

⁹¹ “Esther looks to Jay Cee as a source of a female language through which she can enter into meaningful discourse with the world. She wishes Jay Cee were her mother and believes that if she were all of her problems would be solved. But Jay Cee is only another version of female submission. She is the masculine in female disguise. She knows ‘languages,’ but only to edit them. She is not herself a source of language. It is not surprising that it is impossible for Esther ‘to imagine Jay Cee out of her strict office suit and luncheon-duty hat and in bed with her

De acordo com a teórica, Jota Cê ocupa um território muito similar àquele que faz Esther entrar em pânico ao substituir palavras por símbolos e abreviações⁹². Budik (2012) destaca que não é por acaso que o próprio nome de Jota Cê é uma abreviação, como os pseudônimos neutros utilizados por autoras que não querem que desconfiem do seu gênero. Também Esther, ao se imaginar como uma famosa editora, imagina-se a partir de um nome próprio abreviado e neutro: Ee Gee.

É Jota Cê que dá o ultimato que Esther não vai chegar a lugar nenhum desse jeito. O que Esther tem para oferecer é completamente insuficiente. Ela precisa dominar outros idiomas, pelo menos três deles, tal como a garota russa da ONU. É preciso parar de gaguejar como uma estrangeira. É preciso, também, matar essa língua materna que, apesar de murcha, jamais a abandona.

Se existe algum sentimento de que aprender essas novas línguas é uma ressurreição, a ilusão desaparece quando Esther percebe que de tanto balbuciar de diversas maneiras, ela, na verdade, não fala mais nada. Essas línguas artificiais funcionam apenas como uma prótese que acaba por propagar ainda mais o seu silêncio. O silêncio que Jota Cê entende como uma incapacidade de Esther está tanto em si mesma quanto na tradutora russa, a única diferença é que nas políglotas, ele assume a forma de um mutismo poliforme (KRISTEVA, 1994, p. 23). A taquigrafia que a mãe de Esther insiste que ela aprenda, funciona da mesma maneira que as identidades abreviadas de Jota Cê e Ee Gee. Ela diz respeito ao uso de siglas que reproduzem um discurso masculino e garante uma boa posição dentro da sociedade:

Outra coisa que eu não sabia fazer era taquigrafia.

Isso significava que eu não poderia arrumar um bom emprego quando acabasse a faculdade. Minha mãe vivia dizendo que ninguém se interessaria por uma pessoa formada em inglês. Mas uma pessoa formada em inglês que soubesse taquigrafia era diferente. Todo mundo iria atrás. Ela seria disputada por todos os jovens promissores e faria transcrições de centenas de cartas arrebadoras.

O problema é que eu odiava a ideia de ter que trabalhar para homens. Eu queria ditar minhas próprias cartas arrebadoras. Além do mais, os pequenos símbolos taquigráficos no livro que minha mãe me mostrou pareciam tão terríveis quanto “t equivale ao tempo e s equivale à distância total” (PLATH, 2014, p. 87).

fat husband”; nor is it odd that Jay Cee should cause Esther to recognize her ‘real father’ or that Esther should see Mr. Manzi emerging from the back of Jay Cee’s head, coming out of the ‘hat’ with which both are associated. Like Esther’s real mother, the language Jay Cee teaches is a male-oriented shorthand that reduces Esther to the same abbreviated, fragmented sense of self (‘Ee Gee’) with which physics and chemistry threaten her.

⁹² Ao espiar a sala de química, Esther observa a tabela periódica e pensa: “todas aquelas palavras perfeitamente aceitáveis como ouro, prata, cobalto e alumínio haviam sido reduzidas a abreviaturas horríveis, com diferentes números decimais ao lado de cada uma delas” (PLATH, 2014, p. 43).

Pelo exposto, parece-nos claro que esses usos da linguagem dificilmente funcionam de maneira contrafóbica. Muito pelo contrário, eles instauram o pânico e a doença em Esther. Para enfrentar o medo da dissolução colocado pela experiência de abjeção, é preciso que se produza uma língua nova⁹³. Diante de tal impossibilidade, Esther acaba migrando para fora das fronteiras da modelização. Talvez, do lado de fora das vitrines de Nova Iorque, ela consiga produzir novos contornos linguísticos.

4.2.4 A abjeção como regulação social

A experiência de abjeção descrita por Kristeva (1982) reflete também a forma que a sociedade se organiza. Como afirma Mary Douglas, “O que está sendo gravado na carne humana é uma imagem da sociedade” (DOUGLAS, 2014, p. 143). Por meio das categorias do que é próprio, limpo, poluído e contaminado, são criadas hierarquias através das quais tudo o que é lido como excesso é expulso e repudiado. Sendo expelido para fora do corpo social, o abjeto aparece em suas margens como uma poluição que o ameaça de contaminação.

Através de um estudo antropológico de sociedades primitivas, Mary Douglas (2014) analisa a função social da sujeira a partir das noções de poluição e contaminação. A teórica sugere que a identificação do sujo como poluente não tem a função de proteger o corpo da doença, mas de operar uma manutenção da ordem social. Com a justificativa de evitar a poluição, as sociedades analisadas pela autora impunham o interdito a tudo que não correspondia às suas categorias de organização, de maneira que fosse possível definir a relação entre a ordem e a desordem, o ser e o não-ser, a forma e a não-forma, a vida e a morte⁹⁴⁻⁹⁵.

⁹³ Segundo Kristeva (1982), a linguagem contrafóbica é criativa, sendo associada diretamente à linguagem literária e poética. O que nos remete à concepção deleuzeana em que a literatura “traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE, 2011, p. 16).

⁹⁴ Para explicar como a impureza sofre o interdito do campo social, Douglas (2014) utiliza o exemplo de como os animais são proibidos ou permitidos nas regras de dieta do *Levítico*. Partindo da classificação tripartida entre terra, águas e firmamento, o texto bíblico proíbe a alimentação por animais que não estejam equiparados ao tipo correto de locomoção do seu elemento. Dessa forma, fica-se impedido de comer qualquer réptil que vive nas águas, assim como qualquer inseto alado de quatro patas, pois estes apresentam um perigo de contaminação. Segundo Douglas (2014), os animais proibidos são aqueles que não podem ser categorizados dentro do entendimento social que deu origem ao texto, ou seja, são os casos limítrofes. Segundo ela: “o princípio subjacente de pureza dos animais é que eles sejam totalmente conformes à sua classe. São impuras as espécies que são membros imperfeitos de suas classes ou cuja própria classe confunde o esquema geral do mundo” (DOUGLAS, 2014, p. 72).

⁹⁵ Douglas (2014) destaca que esse comportamento não se restringe às comunidades primitivas: “Quando refletimos honestamente sobre nossas escovações e limpezas minuciosas nesta perspectiva, sabemos que não estamos, simplesmente, tentando evitar a doença. Estamos separando, colocando fronteiras, fazendo afirmações visíveis sobre o lar que estamos pretendendo criar da casa material.” (DOUGLAS, 2014, p. 87).

Entendendo os rituais como práticas reguladoras da experiência (não necessariamente religiosas), Douglas (2014) conclui que os rituais de purificação e de contaminação serviriam como uma forma de separação, sendo responsáveis pelas estratificações sociais e pelas organizações das experiências:

[...] acredito que ideias sobre separar, purificar, demarcar e punir transgressões, têm como sua função principal impor sistematização numa experiência inerentemente desordenada. É somente exagerando a diferença entre dentro e fora, acima e abaixo, fêmea e macho, com e contra, que um semblante de ordem é criado (DOUGLAS, 2014, p. 15).

Diante do estranho⁹⁶ que aparece dentro de seu próprio corpo, a ordem social efetua um trabalho defensivo de repressão, expulsando e repudiando tudo aquilo que ameaça sua organização e estabelecendo, assim, uma marginalidade⁹⁷. Com as ameaças deslocadas para a margem, os próprios limites externos da sociedade constituem sua vulnerabilidade e, por isso, a marginalidade sempre se apresenta como um risco (BUTLER, 2017, p. 228).

Seguindo as propostas de Douglas ([1966]2014), Kristeva (1982) afirma que apesar da abjeção ser experienciada pelo confronto com o grotesco e o dejetivo, não é a falta de limpeza ou a presença da doença que definem o abjeto, mas, sim, aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem: “O que não respeita bordas, posições, regras. O entre, o ambíguo, o composto” (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa)⁹⁸.

Kristeva (1982) chama atenção para como diversas sociedades que consagram a proibição da sujeira com a justificativa de proteção contra a contaminação possuem, também, uma forte preocupação de separação entre os sexos. Essa separação se sustenta através de um conjunto de perigos sexuais através dos quais são dados aos homens direitos sobre as mulheres. De acordo com a teórica:

[...] deve-se sempre notar que a tentativa de estabelecer um poder masculino, fálico, é vigorosamente ameaçado pelo poder não menos virulento do outro sexo, que é oprimido (recentemente? Ou não o suficiente para as necessidades de sobrevivência da sociedade?). Este outro sexo, o feminino, torna-se sinônimo de um mal radical que deve ser suprimido (KRISTEVA, 1982, p. 70, tradução nossa)⁹⁹.

⁹⁶ Consideramos que o “estranho” está intimamente ligado à concepção do inusitado e do estrangeiro. Ver nota 69.

⁹⁷ Como explana Butler: “é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do ‘não eu’ como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito” (BUTLER, 2017, p. 230).

⁹⁸ “What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.”

⁹⁹ “[...] it is always to be noticed that the attempt to establish a male, phallic power is vigorously threatened by the no less virulent power of the other sex, which is oppressed (recently? Or not sufficiently for the survival needs of society?). That other sex, the feminine, becomes synonymous with a radical evil that is to be suppressed.”

É pela percepção dessa hierarquia sexual que Kristeva (1982) identifica uma contradição na lógica social do abjeto. A teórica aponta que a condição de poluente recai sobre os corpos das mulheres a partir de uma arbitrariedade. Levando em consideração que a abjeção social é delimitada a partir dos dejetos dos corpos, Kristeva (1982) levanta que apesar de os limites do território corporal poderem ser pensados em relação aos orifícios, suas categorizações desviam desse entendimento no intuito de efetuar uma separação dos corpos pelos sexos:

Embora eles sempre se relacionem aos orifícios corporais assim como a tantos marcos que repartem e constituem o território do corpo, objetos poluentes se dividem, esquematicamente, em dois tipos: excrementício e menstrual. Nem lágrimas e nem esperma, por exemplo, têm qualquer valor poluente, embora eles pertençam às margens do corpo (KRISTEVA, 1982, p. 71, tradução nossa)¹⁰⁰.

O fato de a menstruação estar muito mais próxima dos excrementos do que do esperma demonstra o viés falocêntrico que estrutura a vida psíquica da sociedade. Enquanto os equivalentes aos excrementos (os cadáveres, a infecção, a doença, etc.) dizem respeito a um perigo que vem de fora da estrutura social, o sangue menstrual representa um perigo emitido de dentro dela. Dessa forma, se o ego é ameaçado pelo não-ego, se a sociedade é ameaçada pelo estrangeiro e a vida pela morte, o sangue menstrual equivale à ameaça que o feminino configura de dentro da identidade, da sociedade e da vida (KRISTEVA, 1982, p. 71).

Diante dos perigos do sexo feminino, é criado um violento antagonismo através do qual a estrutura social se mantém em guerra consigo mesma. Ao fazer a análise das relações que os gêneros estabelecem a partir do perigo e da poluição, Douglas (2014) identifica a contradição de uma estrutura social autodestrutiva:

Quando a comunidade é atacada do exterior, ao menos o perigo externo fomenta internamente a solidariedade. Quando é atacada do interior por indivíduos descontrolados, estes podem ser punidos e a estrutura, publicamente reafirmada. Mas, é possível que a estrutura seja autodestruidora. Isto tem sentido, há muito, um tema familiar para antropólogos. Talvez todos os sistemas sociais estejam construídos sobre contradições, em certo sentido em guerra consigo mesmos (DOUGLAS, 2014, p. 171).

A teórica entende que a separação dos sexos funciona através de uma série de contradições que minam a estrutura social por dentro. Dessa forma, ao mesmo tempo que o antagonismo que diferencia os corpos masculinos dos femininos estabelece uma hierarquia de dominação, ele aspira a um princípio de associação dos sexos. Para dar conta dessas

¹⁰⁰ “While they always relate to corporeal orifices as to so many landmarks parceling-constituting the body’s territory, polluting objects fall, schematically, into two types: excremental and menstrual. Neither tears nor sperm, for instance, although they belong to borders of the body, have any polluting value.”

contradições é preciso mobilizar ficções de uma espécie ou de outra (mitos, místicas e etc.)¹⁰¹. Para Kristeva (1982), a associação do abjeto à mulher é uma condição para uma organização social masculinista, pois é apenas a partir do repúdio do corpo feminino que esse tipo de sistema consegue se justificar:

[O] abjeto pode ser entendido em termos da horrível e fascinante abominação que é conotada em todas as culturas pelo feminino ou, mais indiretamente, por todo objeto parcial que é relacionado ao estado de abjeção (no sentido da não-separação entre sujeito e objeto). Ele se torna o que a cultura, o sagrado, deve expurgar, separar e banir, para que possa estabelecer-se como tal na lógica universal da catarse (KRISTEVA, 1986, p. 317, tradução nossa)¹⁰².

A partir do estado de abjeção da mulher, a presença feminina aparece tanto como um risco quanto uma necessidade para essa organização social. Segundo Kristeva (1982), em uma sociedade definida por princípios bíblicos, o corpo feminino aparece como uma abominação que não pode circular por espaços “sagrados”, pois carrega o risco da contaminação, da sujeira e da anomalia¹⁰³. Como o corpo imbuído de pureza é aquele que possui seus limites estáveis, o corpo feminino se torna abjeto tanto pela relação com a menstruação quanto pela gravidez que subverte os contornos morfológicos do corpo (BRAIDOTTI, 1994).

Com essa perspectiva em mente, é interessante pensar como essas características aparecem em *A redoma de vidro*. Quando Esther perde sua virgindade e é acometida por uma hemorragia grave, ela busca ajuda de uma amiga que, sem entender o que está acontecendo, liga para todos os médicos da sua lista telefônica: “O terceiro médico não atendeu ao telefone e o quarto desligou no momento em que Joan mencionou a palavra menstruação. Ela começou a chorar” (PLATH, 2014, p. 260). Aqui, parece particularmente impressionante a rejeição médica que as personagens sofrem ao mencionarem a menstruação.

¹⁰¹ A necessidade de abstinência sexual que persegue Esther é um tipo de crença que tem objetivo de dar conta das contradições de uma sociedade que possui regras morais obscuras ou contraditórias. Segundo Douglas: “quando o princípio de dominação masculina é aplicado para ordenar a vida social, mas é contraditório a outros princípios tal como o da independência feminina, ou o direito inerente das mulheres, como sexo mais fraco de serem mais protegidas da violência do que os homens, então é provável que floresça a poluição sexual” (DOUGLAS, 2014, p. 174).

¹⁰² “[The] abject can be understood in the sense of the horrible and fascinating abomination which is connoted in all cultures by the feminine or, more indirectly, by every partial object which is related to the state of abjection (in the sense of the non-separation subject/object). It becomes what culture, the sacred must purge, separate and banish so that it may establish itself as such in the universal logic of catharsis.”

¹⁰³ Assim como Douglas estabelece que os rituais não se restringem às experiências religiosas, a ideia do espaço sagrado pode ser expandida para o entendimento dos espaços públicos e privados. Nesse sentido, a mulher seria cerceada de circular por espaços que são entendidos como domínio dos homens. Apesar da insistência de Esther Greenwood em circular por praças, praias e cemitérios, ela só pode adentrar os espaços de produção da alta cultura e do poder hospitalar mediada pela presença masculina (o professor da oficina de ficção e seu namorado) ou por mulheres que reproduzam o discurso masculino (como Jota Cê).

Dentro do romance, a Sra. Tomolillo pode ser tomada como o maior exemplo de uma mulher que se torna abjeta. Seu parto com aspectos de tortura e animalização precisa ser ocultado dos olhos de outras mulheres pois carrega o risco de acabar com a raça humana¹⁰⁴. Atuando quase como uma assombração, Sra. Tomolillo reaparece no primeiro asilo psiquiátrico onde a protagonista é internada. O motivo do internamento da Sra. Tomolillo é a ameaça que ela representa por seus traços de rebeldia. Conta a personagem:

Eu estou aqui por causa da minha sogra canadense. — Ela voltou a rir. — Meu marido sabe que não suporto a mulher, mas mesmo assim disse que ela poderia vir nos visitar, e quando ela veio, minha língua pulou para fora da boca e não voltou mais. Eles me levaram ao pronto-socorro e depois me trouxeram pra cá — disse ela, baixando a voz —, junto com os malucos (PLATH, 2014, p. 198).

Parece que, pelo menos no caso da Sra. Tomolillo, a maternidade não se constituiu enquanto um ritual de purificação tal como Buddy havia mencionado:

Também lembrei de Buddy Willard dizendo com uma voz sinistra e sabichona que depois que tivéssemos filhos eu me sentiria diferente e não teria mais vontade de escrever poemas. E me ocorreu que talvez fosse verdade aquela história de que casar e ter filhos era como passar por uma lavagem cerebral, e que depois você ficava inerte feito um escravo num pequeno estado totalitário (PLATH, 2014, p. 97).

Diante do padrão de imagens levantado por Plath, é possível afirmar que *A redoma de vidro* realiza um processo de introjeção do abjeto, articulando-o com a condição feminina. Esse movimento de introjetar o abjeto no romance é, segundo Kristeva (1982), uma característica da literatura do século XX. A partir da análise de autores como Dostoiévski, Proust, Artaud, Céline e Kafka, a teórica afirma que os escritores do século XX projetam si mesmos no abjeto, introjetam-no e, como consequência, pervertem a linguagem (em seu estilo e conteúdo)¹⁰⁵. A partir da abertura de um espaço fora da religião, da moralidade e da lei, a literatura desfaz as fronteiras binárias de *self/outro* ou de sujeito/objeto que sustentam as relações de gênero¹⁰⁶.

A mediação que estabelece essas diferenciações é dada, em grande medida, pela ordem cultural. Ao sancionar o sujeito, a cultura reconhece o abjeto como o excesso que deve ser

¹⁰⁴ Isto é expresso quando Esther entra na sala de parto e o residente sussurra em seu ouvido: “‘Melhor não ver’ sussurrou Will em meu ouvido. ‘Você nunca vai querer ter um bebê. Não deviam deixar mulheres verem isso. Seria o fim da raça humana’” (PLATH, 2014, p. 75).

¹⁰⁵ Essas obras funcionam distanciando-se da busca pela experiência do sublime que, Segundo Kristeva (1982), seria a forma de tentar restabelecer as fronteiras do sistema simbólico binário.

¹⁰⁶ Segundo Kristeva: “On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its socio-historical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so — double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject.” (KRISTEVA, 1982, p. 207).

expulso do corpo social. A partir da leitura de Iris Young e de Julia Kristeva, Judith Butler (2003) entende que o abjeto é definido culturalmente através das minorias sociais:

[...] o sexismo, a homofobia e o racismo, o repúdio de corpos em função do seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma “expulsão” seguida por uma “repulsa” que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade. [...] O que constitui mediante divisão os mundos “interno” e “externo” do sujeito é uma fronteira e divisa tenuemente mantida para fins de regulação e controle sociais. A fronteira entre o interno e o externo é confundida pelas passagens excrementícias em que efetivamente o interno se torna externo, e essa função excretora se torna, por assim dizer, o modelo pelo qual outras formas de diferenciação da identidade são praticadas. Com efeito, é dessa forma que o Outro “vira merda” (BUTLER, 2017, p. 231).

As minorias apontadas por Butler (2003) são compostas através de rituais sociais que inscrevem os motivos das suas proibições, culpas e pavores. Perversamente, a ordem social mantém os ritos de abjeção apenas implícitos e por isso necessita de uma micropolítica que atue na psique do sujeito. Como visto no Capítulo 2, a ilusão de liberdade por parte das mulheres é essencial para manter o sistema da dominação masculina e é em vista dessa contradição que o mercado existencial demanda uma mística feminina.

O poder repressivo que impõe a ordem social não se estabelece exatamente pela diferenciação de um corpo do outro, mas pela percepção que essa diferença implica, necessariamente, uma negação. A diferença como negação não se resume à disjunção entre os sexos, visto que ela também permeia as diferenças dos corpos das mulheres entre si. Na verdade, o poder repressivo instaurara um corpo como ideal à medida que define outro como repugnante. No limite dessa hierarquia existencial, a repugnância deve ser radical o suficiente para que seu objeto não possua espaço dentro da linguagem. Através dessa operação, os corpos e as identidades repudiadas não existem como sujeitos nem como objetos, apenas como abjetos.

No processo de subjetivação de Esther, percebemos que sua identificação com o lugar do abjeto (representado, principalmente, pelos corpos quase-mortos e quase-humanos) opera um movimento pelas fronteiras que definem a unidade de um corpo pleno. Esse movimento se perfaz como um transbordamento de si para o fora do possível, assim como uma invocação do fora para dentro das suas possibilidades de existência e expressão. Podemos afirmar que é esse agenciamento de invocação e evocação que faz a personagem entrar em um estado “fora de si”. Como coloca Pelbart:

“Foi para o espaço. Perdeu os eixos. Saiu dos trilhos. Está fora de si. Virou astronauta. Saiu de órbita. Pirou!” Essas poucas expressões de uso corrente, que designam o insensato, indicam um duplo movimento: por um lado a perda de um centro (si, órbita, eixo, trilho), por outro a ejeção centrífuga em direção a um fora indeterminado. [...] As metáforas espaciais supõem, longe desse centro perdido, uma região de

desgoverno e extravio, à semelhança do infinito do universo em que as naves descontroladas se desintegram e retornam à poeira cósmica. Voltar ao pó, aí não significa regressar ao nada, conforme o sentido bíblico, mas perder-se no turbilhão das partículas cósmicas, à mercê de seus caprichos e arbítrios (PELBART, 2009, p. 122-123).

Ao constituir uma linha de fuga que tangencia os limites do seu corpo e da sua linguagem, Esther abre um espaço para a manifestação do desatino, correndo o risco de se enclausurar na loucura. Para efetuar a ruína das fronteiras, a protagonista constitui uma experiência-limite colocando e deslocando o abjeto nas frágeis margens de sua redoma. A relação que Esther cria com a indiferenciação dos reinos naturais (animal, vegetal e mineral) assinala a porosidade das fronteiras da sua subjetividade. É também por causa dessa indiferenciação que as máquinas sociais são postas para funcionar com o objetivo de redefinir a natureza feminina de Esther.

4.3 Os quatro elementos da loucura e as maquinarias da essência

Apesar de estar encapsulada por uma estrutura de narrativa mítica, Esther prefere compor seu próprio programa ritualístico. Colocando à prova os limites do corpo e da razão, a protagonista está constantemente deixando-se invadir pelo mundo, assim como transbordando sobre ele. Isso acontece tanto no seu comportamento de glotonaria e abjeção, quanto nos transbordamentos pela natureza. No romance, a natureza selvagem se confunde com a personagem e confronta a máquina mítica da natureza feminina. Esse processo de diluição de fronteiras, porém, leva Esther a identificar-se com o abjeto e, conseqüentemente, ser repudiada pela sociedade a partir da categoria de louca.

Diante das experiências de enlouquecimento e abjeção vividas pela personagem, várias máquinas são postas para funcionar. Elas procuram definir novos limites ao redor de Esther, de modo a impedir suas peregrinações para fora das fronteiras fixadas pela ordem social. Seja discursivamente, seja na relação entre os corpos, as maquinarias do romance definem o que é ser uma mulher e estabelecem um conjunto de contenções para os excessos femininos.

Em uma espécie de movimento de feitiçaria, é possível perceber Esther traçando um pentagrama implosivo. Os quatro elementos permitem o transbordamento da personagem e, como quinta essência, uma eletricidade constantemente atravessa o seu corpo. Essa eletricidade, porém, é articulada pelo maquinário social que tenta conter o processo de desterritorialização

de Esther através de um círculo de proteção. Essas máquinas também são resultantes de uma mítica moderna e podem ser pensadas como os meios de produção de existências.

4.3.1 A terra infértil e a volta ao pó

A terra pode ser percebida nos diagramas das aulas de biologia, nas pedras presentes nas sepulturas dos cemitérios e, também, na grande figueira com suas raízes muito bem fincadas na superfície. A terra puxa Esther para o chão em uma possibilidade de aterramento que ameaça uma territorialização absoluta, mas é facilmente dispersada pelo vento na metáfora que Buddy Willard emprega para explicar a Esther o que é poesia. Diz ele:

— Você sabe o que é um poema, Esther?
 — Não, o quê? — eu disse.
 — Um grão de poeira. — Ele parecia tão orgulhoso por ter inventado aquilo que eu simplesmente olhei para seus cabelos loiros, seus olhos azuis e seus dentes brancos — ele tinha dentes muito brancos, longos e fortes — e disse, “faz sentido” (PLATH, 2014, p. 65).

A terra, em *A redoma de vidro*, está em um constante conflito entre florescer e apodrecer. A grande quantidade de árvores que Esther menciona em seu relato é domesticada pelo subúrbio: “A floresta domesticada de pinheiros, bordos e carvalhos estacionou como um quadro ruim na moldura da janela do trem” (PLATH, 2014, p. 129). Da mesma maneira, as oportunidades frutíferas dos jardins tropicais que aparecem por detrás de Jota Cê¹⁰⁷ são frágeis, facilmente perdidas pela hesitação.

A figueira que aparece como uma árvore da vida quase cabalística faz referência a um ensinamento bíblico sobre culpa e responsabilização. Ela alude a passagem de Marcos (11:12-14) em que Jesus amaldiçoa uma figueira. Esses versículos contam que, quando Jesus voltava a Jerusalém, ele sentiu fome e avistou uma figueira na beira da estrada. Ele seguiu em direção a ela com expectativa de comer alguns frutos, mas não encontrou nada além de folhas. Frustrado, Jesus amaldiçoou a figueira a nunca mais dar frutos e, na mesma hora, a figueira secou completamente (BIBLIA, 2011). Não era estação de figos, mas Jesus esperava encontrá-los pois a árvore já possuía as folhas crescidas. A maldição teria, portanto, o objetivo de punir aquilo que é enganoso ou, ainda, aquilo que é uma exceção.

¹⁰⁷ “Uma janela cheia de vasos de planta, espalhados por várias prateleiras, se erguia atrás dela como um jardim tropical” (PLATH, 2014, p. 38).

Diferente de Jesus, é a dúvida de Esther que faz os frutos apodrecerem e caírem aos seus pés: “Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés” (PLATH, 2014, p. 88-89). O apodrecimento, que é um fato inevitável da natureza, aparece como responsabilidade da protagonista e sua hesitação. A vida de Esther parece tão amaldiçoada quanto a figueira e, assim como na alegoria bíblica, a responsável por isso é ela própria.

A terra também carrega a faceta da morte do próprio corpo. Não é sem motivos que Esther decide morrer aninhada embaixo dela: “Meus pés descalços tocavam a terra. Ela parecia amistosa, porém fria” (PLATH, 2014, p. 189). Algumas teóricas entendem que a decisão de morrer em uma fenda secreta no fundo da terra funciona como uma metáfora para o retorno ao útero (WILKINS, 2012; LAURETIS, 1976; PERLOFF, 1972).

É com a imagem de cadáveres que Esther contrapõe a fala em que Buddy tenta definir o que é poesia. A protagonista afirma que os corpos que ele corta e os corpos que ele cura têm uma durabilidade muito menor do que a poeira da poesia: “Os cadáveres que você retalha também são [grãos de poeira], assim como as pessoas que você acha que está curando. Eles são poeira da poeira. Pra mim um bom poema dura muito mais que cem dessas pessoas juntas” (PLATH, 2014, p. 65).

A terra aparece também em Joan Giling, a personagem que Esther encontra no asilo psiquiátrico e que a salva da hemorragia da virgindade. Esther descreve Joan com metáforas de pedras, sepulturas e cavalos: “Joan sempre fez com que eu me sentisse humilhada, com aqueles olhos cor de ágata, aqueles dentes brilhantes feito uma sepultura e aquela voz rouca” (PLATH, 2014, p. 68). Essa personagem é muitas vezes interpretada como um duplo da protagonista (WAGNER-MARTIN, 1992; GILL, 2008), visto que ela aparece como o extremo oposto de Esther, designada a atormentá-la: “Joan era o duplo sorridente da melhor versão do meu antigo eu, especialmente criada para me perseguir e atormentar” (PLATH, 2014, p. 230).

O suicídio de Joan coincide com a alta do asilo psiquiátrico de Esther. É apenas no enterro de Joan que a protagonista consegue sentir seu coração bater:

Haveria um buraco preto no chão duro. Aquela sombra se casaria com esta, o solo amarelado típico da nossa localidade fecharia a ferida em meio à branquidão e outra nevasca apagaria os traços do túmulo recém-escavado de Joan.
Respirei fundo e ouvi a batida presunçosa do meu coração.
Eu sou, eu sou, eu sou (PLATH, 2014, p. 272-273).

Com Joan retornando à terra, Esther consegue respirar novamente, seu coração volta a bater e ela é liberada do asilo psiquiátrico. As idas e vindas para a terra marcam, assim, o processo de morte e renascimento que funcionam no cerne da estrutura do romance.

4.3.2 As águas de um oceano de desrazão

A água aparece tanto como elemento de purificação quanto como maremoto de desrazão. Se na banheira a água ganha contornos bem definidos e purifica o corpo de Esther, no oceano ela serve para um grande mergulho em direção à morte. No fundo do mar, Esther imagina um grande cemitério marítimo composto de ossadas de baleias.

Apesar das demandas de Esther, esse oceano não tem intenção de invadir seu corpo. Ao tentar se afogar, a personagem é cuspidada para a superfície, tal qual uma rolha de cortiça:

Juntei as mãos no peito e mergulhei de cabeça, usando os braços para ganhar impulso. A água fazia pressão nos meus ouvidos e no meu coração. Avancei rumo ao fundo, mas, antes que eu pudesse saber onde estava, a água tinha me cuspidado de volta para o sol, as coisas cintilando ao meu redor como pedras semipreciosas — azuis, verdes e amarelas.
Tirei a água dos olhos.
Eu estava ofegante, parecia ter passado por um esforço terrível, mas flutuava com facilidade.
Mergulhei de novo e de novo, e toda vez era impelida para cima como uma rolha (PLATH, 2014, p. 180).

Apesar de Esther procurar invocar a natureza e seus elementos para dentro de si por meio de um discurso poético-suicida, a matéria não parece estar em comunhão com o seu desejo. Ainda assim, a fluidez da água serve como porta de entrada ao imaginário do enlouquecimento. Como explora Foucault (2011), na imaginação ocidental, os valores ambíguos da água aparecem como cúmplices da loucura:

Na imaginação ocidental, a razão pertenceu por muito tempo à terra firme. Ilha ou continente, ela repele a água com uma obstinação maciça: ela só lhe concede sua areia. A desrazão, ela, foi aquática, desde o fundo dos tempos e até uma data bastante próxima. E, mais precisamente, oceânica: espaço infinito, isento; figuras moventes, logo apagadas, não deixam atrás delas senão uma esteira delgada e uma espuma; tempestades ou tempo monótono; estradas sem caminho (FOUCAULT, 2011, p. 205).

Essa loucura oceânica carrega os seres para horizontes estrangeiros e inquieta a imaginação dos marinheiros: “eles ouvem e veem rostos e palavras que ninguém jamais percebeu no mundo fechado e circular de Deus” (FOUCAULT, 2011, p. 205). Talvez a função do jovem marinheiro que interpela Esther em um de seus passeios seja representar esse mar na

terra. Parece simples para Esther, em meio às águas salgadas das suas lágrimas, convencê-lo de que ela é outra pessoa, que possui uma outra história e um outro nome. De fato, ela parece convencer até a si mesma:

As lágrimas começaram a cair em abundância e, enquanto o marinheiro me abraçava sob o abrigo de um olmo americano, secando meu rosto com um enorme e imaculado lenço de linho, pensei no quanto a senhora de terninho marrom tinha sido terrível comigo, e em como ela, sabendo disso ou não, fora responsável pelas minhas escolhas erradas e por tudo de ruim que aconteceu comigo a partir de então (PLATH, 2014, p. 151).

Mas, assim como a liquidez da água pode representar a embriaguez da loucura, ela também aparece como “cura” para os seus vapores. Foucault (2011) aponta para como a hidroterapia foi usada como instrumento de cura e de confissão de modo ritualístico e violento. Sob forma de aguaceiro,

[...] a água tem virtudes eficazes contra o oceano venoso da loucura. Ela cai do céu: quer dizer que ela é pura; como ela é fresca, pode refrescar os espíritos agitados e as fibras retorcidas; impregna, em vez de deixar flutuar na incoerência; lava, devolvendo às coisas e aos seres sua verdade, enquanto o mar os carrega para horizontes estrangeiros” (FOUCAULT, 2011, p. 206).

Em contraposição, a água que cai do céu em *A redoma de vidro* também é salgada. Ao chorar pelo luto não vivido da morte de seu pai, Esther encosta seu rosto no mármore do túmulo e sente uma chuva salgada escorrer pelo seu rosto: “Encostei meu rosto na superfície lisa do mármore e chorei minha perda sob a chuva fria e salgada” (PLATH, 2014, p. 187). Nessa passagem, dá-se a entender que as lágrimas de Esther se misturam à água da chuva, criando uma nova dimensão de inseparabilidade entre o que sai do seu corpo e o que escorre por entre suas fronteiras. A água doce que poderia efetuar uma cura é contaminada pelo sal das lágrimas de Esther, de modo que a função de cura pela água encontra limitações ambivalentes dentro do imaginário de *A redoma de vidro*.

4.3.3 Uma fumaça perniciosa

Se na história da prática médica asilar a água impunha um diálogo de afogados entre o médico e o doente, Foucault (2011) afirma que a psicanálise interfere na estrutura dessa situação. Segundo o autor, em meados do século XIX o imaginário da loucura sofreu uma mutação, cessando seu parentesco aquático e criando uma relação com a fumaça. Com a

psicanálise, o ar volta a ser o elemento no qual as palavras se propagam, de maneira que uma lenta tomada de consciência se opõe à confissão:

A loucura considerada como um outro mundo nebuloso, diáfano, incoerente, mas obstinado, que vem em sobreimpressão turvar o mundo real: a ideia de que a loucura desorganiza a ordem e o tempo (perda do sentimento do presente), mais do que a lógica e o julgamento. A esquizofrenia, na paisagem em que nossa sonhadora razão se surpreende em percebê-la, não seria, para a melancolia, o que pode ser uma fumaça perniciosa para a água negra de um pântano? (FOUCAULT, 2011, p. 209).

De fato, o ar aparece em *A redoma de vidro* rompendo as estruturas de uma melancolia lamurirosa através da desestabilização de significados e sentidos. Seguindo as defesas de Budick (2012), podemos pensar que o ar é o elemento de maior importância no que diz respeito a um imaginário e um discurso feminino. A teórica enumera os momentos em que o ar cria uma ambientação etérea e efêmera:

A “cabeça do cadáver... em uma corda... como um balão”, a “bem-sucedida evasão da química” que “flutuava” na mente de Esther, juntamente com a imagem do sr. Manzi “como alguma coisa conjurada para fora do chapéu”, os “rostos” que “flutuavam avermelhados, como se fossem chamas” durante seu almoço com Constantin, “o rosto de Buddy... como um planeta fora de órbita”, “slogan de moda” que “borbulharam” no seu cérebro, “um manuscrito imaculado flutuando no ar, com Esther Greenwood escrito no canto superior direito”, a da lâmpada em sua memória, “o rosto da Doutora Nolan flutuando na frente dela ou “submergindo do seu sono profundo”, “A face de Joan” e a da sua “mãe” “flutuando na mente” – estas não são imagens que fixam e estabelecem significado (BUDICK, 2012, p. 213, tradução nossa)¹⁰⁸⁻¹⁰⁹.

As cabeças flutuantes são uma constante no romance. Segundo Budick (2012), elas emergem para a superfície do texto à medida que as memórias e digressões de Esther vêm à tona na sua consciência. Através desse jogo, Plath cria uma padronagem de imagens que revela a forma como seu texto funciona. As cabeças e faces flutuam ao redor de Esther, perseguem-na, mas também permitem que ela faça um jogo lúdico de balões. Essa estratégia permite que Esther opere pequenas desorganizações nos corpos que a circulam, estejam eles vivos ou

¹⁰⁸ “The “cadaver’s head ... on a string ... like a balloon”, the “successful evasion of chemistry” that “floated” into Esther’s mind along with the image of Mr. Manzi “like something conjured up out of a hat”, the “faces” that “floated, flushed and flamelike” during her luncheon with Constantin, “Buddy’s face ... like a distracted planet”, “fashion blurbs” that send up “fishy bubbles” in her brain, “pristine, imaginary manuscript[s] floating in mid-air, with Esther Greenwood typed in the upper-right hand corner”, the lamp surfacing in her memory, “Doctor Nolan’s face swimming in front of” her or “swimming up from the bottom of a black sleep”, “Joan’s face” and her “mother’s” “float[ing] to mind” — these are not images that fix and stabilize meaning.”

¹⁰⁹ A tradução foi feita levando em consideração as adaptações da publicação brasileira com a tradução feita por Chico Mattoso.

mortos. Ela faz sair as cabeças do estrato de organismo corpóreo, não no intuito de torná-las correlatas aos rostos, mas para fazer delas brinquedos, paisagens, planetas fora de órbita¹¹⁰.

O ar atesta a presença e a ausência da redoma de vidro. O ar viciado remete à sua presença: “Afundei no banco de veludo cinza e fechei meus olhos. O ar da redoma me comprimia, e eu não conseguia me mover” (PLATH, 2014, p. 209), e o ar que circula é o signo da sua ausência: “Todo o calor e o medo haviam sido expurgados. Eu me sentia surpreendentemente em paz. A redoma de vidro pairava, suspensa, alguns centímetros acima da minha cabeça” (PLATH, 2014, p. 241).

O primeiro autossacrifício simbólico de Esther ocorre através do ar. Ele pode ser observado quando ela trabalha junto com o vento para fazer suas roupas voarem do telhado do *Amazon*, trilhando todos os caminhos que ela deixou de fazer por causa do enclausuramento nas vitrines do trabalho na *Ladie’s day*. O trecho diz:

Peguei o pacote que eu trazia e apanhei uma fita clara, que se afundou na minha mão. Era a tira de uma roupa íntima, que tinha perdido a elasticidade com o uso. Comecei a balançá-la, como uma bandeira branca, uma vez, duas... Até que a brisa quis levá-la para longe, e eu deixei.
O floco branco flutuou pela noite e começou sua queda suave. Fiquei me perguntando em que rua ou telhado pousaria.
Remexi o pacote outra vez.
O vento fez um esforço para ajudar, mas acabou falhando, e uma sombra parecida com um morcego mergulhou no jardim de uma cobertura do outro lado da rua.
Peça por peça, ofereci meu guarda-roupa ao vento noturno, e os farrapos flutuaram como as cinzas de uma pessoa amada, pousando aqui, ali, em lugares que eu jamais conheceria, no coração escuro de Nova York (PLATH, 2014, p. 126).

Nessa cena, Esther se livra de todas as roupas caras que havia comprado movida por uma espécie de compulsão nova-iorquina. As roupas que voam remetem às cinzas que são jogadas ao vento após uma cremação. Porém, elas não encontram o conforto de uma terra fria e amigável, mas seguem à procura de territórios que Esther não pôde conhecer por estar enclausurada nas vitrines da *Ladie’s Day*.

¹¹⁰ “O rosto de Buddy pairava acima de mim, próximo e imenso, como um planeta fora de órbita.” (PLATH, 2014, p. 110).

4.3.4 A hipnose pelo sol e a minoração dos fósforos

Na primeira parte da narrativa, o fogo funciona como um símbolo masculino. Ele aparece nos experimentos do professor Manzi, na chama que Marco faz quando acende o seu cigarro e no churrasco em que Cal explana suas certezas sobre o suicídio. Na cena em que a protagonista sofre um acidente de esqui, o fogo é simbolizado pelo sol hipnotizante que leva Esther a cometer um dos seus primeiros atos com características suicidas.

Buddy Willard se propõe a ensinar Esther a esquiar, apesar de ele próprio nunca ter esquiado. Amedrontada, Esther se deixa levar pela situação e, no momento de se jogar colina abaixo, é tomada por um forte entusiasmo. Apesar do acidente, Esther acorda do seu desmaio ainda sob efeito do sol hipnotizante: “Um sol branco e frio brilhava no alto do céu. Eu queria que ele me afiasse até eu ficar fina, sagrada e essencial como a lâmina de uma faca” (PLATH, 2014, p. 111).

Posteriormente, as facas irão encantar Esther em planos suicidas. Nas suas digressões, ela pensa sobre a poeticidade do ritual de estripação japonês, conhecido como *seppuku*, e da função das facas nele:

Eles enfiavam uma faca nas próprias entranhas quando alguma coisa ia mal. Tentei imaginar como eles faziam isso. A faca devia ser extremamente afiada. Não, provavelmente eram duas facas extremamente afiadas. 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 (PLATH, 2014, p. 154-155).

Para Budik (2012), as facas fazem parte de um conjunto de símbolos masculinos ao redor dos quais Esther constrói uma identidade autodestrutiva: “A faca havia representado o suicídio em um duplo sentido. Além de ter sido um método de suicídio tão efetivo quanto um laço (embora ambos, consideravelmente, não funcionam para ela), ela representara a imagem masculina do orgasmo na cena do esqui” (BUDICK, 2012, p. 213, tradução nossa)¹¹¹. Essa relação de encantamento com fogos e facas perde sua importância através da relação terapêutica que Esther cria com dra. Nolan.

¹¹¹ “The knife had represented suicide in a double sense. Not only was it as effective a method of suicide as a noose (though both, significantly, cannot work for her), but it had represented the male image of orgasm in the skiing scene.”

A protagonista fica muito surpresa quando conhece a médica pois, até então, ela não imaginava que mulheres podiam ser psiquiatras¹¹². O estranhamento diante do fato de uma mulher assumir uma posição fora do comum logo produz, em Esther, uma identificação com a médica. Essa identificação, porém, não se configura enquanto um modelo de imitação como acontecia com Jota Cê, mas como um encontro em que a alteridade e a diferença são possíveis e positivas.

Com o estabelecimento de uma nova possibilidade de relação entre mulheres, o fogo do conhecimento masculino precisa ser roubado, disfarçado sob um formato minúsculo e escondido, para assim ser repassado de uma mulher para outra. Isso aparece expresso na pequena caixinha de fósforos que dra. Nolan deixa para trás após a primeira sessão com Esther. O fogo de Prometeu, longe de estar simbolizado por uma tocha poderosa, aparece como fósforos estranhamente menores do que o normal:

Depois que a dra. Nolan foi embora, encontrei uma caixa de fósforos no peitoril da janela. Não era uma caixa comum: era minúscula. Ao abri-la, vi uma fileira de pequenos palitos brancos com a ponta rosa. Tentei acender um, mas ele se desfez na minha mão.

Eu não conseguia entender por que a dra. Nolan deixaria uma coisa tão estúpida para mim. Talvez ela quisesse ver se eu devolveria. Com cuidado, guardei os palitinhos na bainha do meu novo roupão de lã. Se a doutora perguntasse sobre eles, eu diria que achei que eram doces e os comi (PLATH, 2014, p. 213).

Ainda em um movimento aberrante, Esther tem um plano inusitado de convencer a dra. Nolan de que ela comeu os fósforos sem querer. Planejar engolir os fósforos parece, porém, um primeiro passo para uma transmutação da protagonista. Após as sessões com a médica, Esther começa a se desencantar das facas: “Peguei a faca de prata e quebrei a ponta do meu ovo. Então larguei a faca e olhei para ela. Tentei lembrar o motivo de já ter amado facas, mas minha mente escapuliu da armadilha do pensamento e alçou voo como um pássaro pelo ar” (PLATH, 2014, p. 242).

Nesse período de reorganização, Buddy resolve fazer uma visita a Esther no hospital psiquiátrico onde ela está internada. Como é o fim do inverno, seu carro fica atolado na neve que havia começado a se dissipar e Esther se oferece para ajudá-lo a resolver a situação. Após a protagonista realizar a maior parte do trabalho, o sol reaparece, mas agora dentro de uma nova relação:

O sol, após emergir da mortalha cinzenta das nuvens, brilhava com força de verão sobre as colinas intocadas. Interrompi o trabalho para observar aquela vastidão

¹¹² “Fiquei surpresa. Eu não sabia que havia psiquiatras mulheres” (PLATH, 2014, p. 209).

imaculada e senti a mesma excitação de quando vejo árvores e plantas parcialmente cobertas por água — como se a ordem natural do mundo tivesse sido ligeiramente alterada, entrando numa nova fase (PLATH, 2014, p. 265).

É interessante notar que a nova fase que o sol anuncia coincide com a cena de Esther desenterrando o carro de Buddy. A protagonista assume o trabalho “pesado” e o faz com muito mais eficiência do que o homem com quem contracenava. Obviamente, ele fica ofendido e provoca Esther com uma suposta preocupação sobre ninguém querer casar com ela depois de uma passagem pelo hospício. Essa preocupação não parece afetar Esther que, um segundo depois, aparece empenhada em cobrar que Irwin pague a conta do atendimento hospitalar ao qual ela recorreu por causa da hemorragia. Esther recusa-se a pagar sozinha pelo sangue derramado, ela insiste que o homem com quem teve sua primeira relação sexual pague a dívida de sangue instaurada com a perda da sua virgindade.

4.3.5 As máquinas

Junto com esses quatro elementos, Plath risca uma estrela de cinco pontas com uma quintessência: a eletricidade. Na primeira parte do romance, a eletricidade aparece como um elemento sexual: os robes de nylon que grudam como por eletricidade no corpo de Doreen, a descarga elétrica que atravessa o corpo de Esther quando Constantin passa a mão pelos seus cabelos e os pequenos filamentos elétricos saindo de seus cabelos e colando-se à sua bochecha logo após o avanço sexual de Buddy.

Podemos dizer que a eletricidade evocada por Plath subsiste dentro do universo do mito das máquinas. Em *As máquinas celibatárias*, Carrouges (2019) discorre sobre um conjunto de máquinas que começam a povoar a literatura no final do século XIX até meados do século XX¹¹³. Nesse contexto literário, é possível perceber que a figura humana desaparece por detrás do manequim, da máquina e do homem artificial. Seguindo a perspectiva de Carrouges (2019), o imaginário das máquinas pode ser entendido como uma espécie de mito moderno que é constituído e constitui os processos de realidade.

Em *A redoma de vidro*, os autômatos aparecem ao lado de zumbis e demônios, marcando a forma mecânica que o corpo de Esther responde ao funcionamento social. Exemplos podem ser observados quando a protagonista se compara a um ônibus elétrico ao descrever sua falta

¹¹³ Algumas das obras citadas por Carrouges são: *A colônia penal* (Kafka), *Locus Solus* (Roussel), *O supermacho* (Alfred Jarry) e *O castelo dos Cárpatos* (Júlio Verne).

de autonomia durante sua estadia em Nova Iorque¹¹⁴ e o seu sorriso de boneco de ventríloquo na sessão de fotos em que ela tem uma crise de choro¹¹⁵.

De maneira muito similar à forma que a eletricidade aparece em *A redoma de vidro*, as máquinas literárias levantadas por Carrouges (2019) estão intimamente ligadas à sexualidade e ao erotismo. Refletindo sobre a máquina de *A colônia penal* de Kafka, por exemplo, o teórico aponta que ela não é apenas um aparelho de tortura, mas também uma máquina celibatária:

Suas duas grandes máquinas têm, primeiramente, esse caráter de mito do celibato pelo fato de representarem, sob um aspecto mecânico e obscuro, o processo sexual; elas o têm mais ainda, talvez, pelo fato de a conjunção das testemunhas oculistas e do ofuscamento do respingo representar o complexo do observador. Elas significam uma atitude completamente particular em relação ao erotismo (CARROUGES, 2019, p. 44).

Segundo Carrouges, as máquinas celibatárias presentes na literatura afirmam o erotismo como um puro processo mecânico. Através delas, o celibato aparece como uma impossibilidade de comunhão sexual com outra pessoa. Nas tramas em que as máquinas celibatárias estão presentes, os personagens estão em uma busca desesperada pela participação do êxtase na relação com o Outro, mas, ao final, encontram apenas a ruína da máquina, quando não sua própria morte (CARROUGES, 2019, p. 47).

A noção do celibato percorre todo o texto de *A redoma de vidro*. Apesar de a perda da virgindade ser um dos principais objetivos de Esther, o sexo aparece muito mais como um ato político do que como uma possibilidade de erotismo. As experiências sexuais de Esther contrastam com as de glotonaria e vômitos: se estas aparecem através de uma comunhão com o mundo, aquelas possuem características mecânicas e calculadas. O desejo que Esther atrela ao sexo, longe de ser um desejo sexual, é o desejo pela liberdade:

A descoberta da corrupção de Buddy Willard fez com que minha virgindade pesasse como um fardo sobre minha cabeça. Ela havia sido tão importante para mim, durante tanto tempo, que adquiri o hábito de protegê-la a qualquer custo. Já fazia cinco anos que eu a protegia, e estava cansada daquilo (PLATH, 2014, p. 256).

¹¹⁴ “Acontece que eu não estava conduzindo nada, nem a mim mesma. Eu só pulava do meu hotel para o trabalho e para as festas, e das festas para o hotel e então de volta ao trabalho, como um bonde entorpecido” (PLATH, 2014, p. 9).

¹¹⁵ “Enfim, obedientes, meus lábios começaram a curvar-se para cima, como a boca de um boneco de ventríloquo” (PLATH, 2014, p. 116).

A caracterização metódica, mas também, ritualística, que o sexo assume para Esther encontra um receptáculo em Irwin, o professor de matemática com quem ela decide perder sua virgindade:

Eu queria que o primeiro homem com quem eu dormisse fosse inteligente — só assim eu teria respeito por ele. Irwin era professor aos vinte e seis anos e tinha a pele clara e imberbe de um garoto prodígio. Eu também precisava de alguém bastante rodado, para compensar minha inexperiência, e nesse sentido as moças de Irwin me tranquilizavam. Finalmente, como garantia, eu queria alguém que eu não conhecesse e nem viesse a conhecer — um tipo sacerdotal e distante, como nas histórias sobre rituais primitivos (PLATH, 2014, p. 255).

Além de ser professor de matemática, Irwin tem ar de ser um funcionário impessoal do sacerdócio. Sua figura serve para configurar o sexo como um rito de iniciação tribal, não necessariamente ligado ao gozo.

Podemos dizer que as máquinas celibatárias do romance são postas para funcionar a partir de duas outras máquinas sociais: a máquina discursiva e a máquina de tortura. A partir de um regime de signos, as máquinas discursivas produzem agenciamentos coletivos de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 2011), criando sentido¹¹⁶. Já as máquinas de tortura produzem agenciamentos maquínicos de corpos, criando novas corporeidades (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Esses agenciamentos funcionam de maneira interdependente, conectando conteúdos a expressões:

Podem-se tirar daí conclusões gerais acerca da natureza dos Agenciamentos. Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31).

Presentes nas falas dos personagens e das grandes mídias, a máquina discursiva pode ser observada nos discursos que insistem na castidade da personagem. Elas funcionam tanto nos espaços suburbanos e domésticos pelos quais Esther circula, quanto nas mídias de massa, como o cinema, os livros e as próprias revistas femininas. Uma das manifestações mais claras

¹¹⁶ Segundo Deleuze e Guattari, o agenciamento coletivo de enunciação “exprime o conjunto das transformações incorpóreas que efetuam a condição da linguagem, e que utilizam os elementos da língua” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 27).

da expressão de tal máquina aparece no artigo “Em defesa da castidade” que Esther recebe da sua mãe:

A advogada dizia que os melhores homens queriam se manter puros para suas esposas, e mesmo que não fossem puros, queriam poder ensinar sobre sexo para elas. Claro que eles ficavam tentando convencer a mulher a fazer sexo e diziam que o casamento viria em breve, mas assim que ela cedia eles perdiam o respeito e começavam a dizer que, se ela fez aquilo com eles, podia fazer o mesmo com outros homens, e acabavam arruinando sua vida (PLATH, 2014, p. 92-93).

A demanda por essa castidade assombra Esther, gerando um pavor em relação a uma gravidez indesejada. A única alternativa para evitar um bebê, segundo tal discurso, é através de uma proteção neurótica da sua virgindade.

Ao lado da máquina discursiva aparecem as máquinas de tortura. Estas, podemos dizer, efetuam um agenciamento maquínico de corpos¹¹⁷. Sistematizando as perspectivas de Deleuze e Guattari (2011), Haesbaert e Bruce comentam:

Os agenciamentos maquínicos de corpos são as máquinas sociais, as relações entre os corpos humanos, corpos animais, corpos cósmicos. Os agenciamentos maquínicos de corpos dizem respeito a um estado de mistura e relações entre os corpos em uma sociedade. Aqui é importante lembrar que, tal como na não dicotomização geográfica entre Natureza e sociedade, também não é possível ver o corpo social fora do corpo da Natureza, pois se trata de um só corpo de multiplicidades (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 7).

Assim, as tensões e conformações que se estabelecem entre os corpos (sejam corpos humanos, corpos celestiais ou de animais) configuram novas corporeidades. Apesar de tal possibilidade, as mulheres de *A redoma de vidro* são submetidas a constantes agenciamentos que pretendem estabelecer limites de contenção para os seus excessos. A cena de parto que Esther testemunha, e que parece particularmente traumática, é atravessada por uma tecnologia de tortura. Logo ao entrar na sala de parto, Esther fica impressionada com o aspecto do ambiente: “Fiquei tão chocada com a mesa onde estavam colocando a mulher que emudeci. Parecia uma horrenda mesa de tortura, com aqueles estribos de metal numa ponta e fios, tubos e instrumentos que eu não sabia para que serviam na outra” (PLATH, 2014, p. 75).

A ordem social produz um sistema de ocultamento do parto para que outras mulheres não se traumatizem e, conseqüentemente, não deixem de querer dar continuidade à raça humana. Há uma forma de controle do corpo da parturiente que envolve estribos de metal, fios

¹¹⁷ Apesar de, no decorrer dessa análise, estarmos nos referindo a máquinas propriamente ditas, os agenciamentos maquínicos de corpos não são, necessariamente, efetuados por máquinas. Em Deleuze e Guattari, o “maquínico” se refere à lógica do funcionamento e não às maneiras que o agenciamento é configurado.

e tubos, de modo que os homens da sala parecem estar fazendo um experimento com um corpo passivado. E há, também, o controle da própria memória daquela que passa pelo parto, visto que é dito a Esther que a Sra. Tomolillo está sob efeito de uma droga de esquecimento:

Mais tarde Buddy me contou que a mulher estava sob efeito de uma droga que a faria esquecer de toda a dor e que ela não sabia bem o que estava fazendo enquanto xingava e gemia porque estava numa espécie de torpor.

Achei que aquele era o tipo de droga que só um homem podia ter inventado. Ali estava uma mulher passando por um grande tormento, que não gemeria daquele jeito se não estivesse obviamente sentindo cada espasmo de dor, e ela voltaria para casa e faria outro bebê porque a droga a faria esquecer de como a dor tinha sido terrível — tudo isso enquanto, numa parte secreta de seu corpo, aquele corredor de aflição continuaria à sua espera, longo, escuro, sem portas nem janelas, pronto para abrir-se e devorá-la mais uma vez. (PLATH, 2014, p. 76).

Esse conjunto de tecnologias e máquinas de tortura servem aos homens que, no romance, controlam o poder reprodutivo feminino. É através do poder masculino que as mulheres do romance podem ter filhos ou deixar de tê-los, pois são eles que realizam seus partos e tratamentos contraceptivos. Os agenciamentos maquínicos de corpos passam sempre pelo crivo masculino que organiza os corpos femininos entre freiras e vagabundas, expulsando tudo que é excessivo ou ambivalente para um asilo de abjetos. É pela tomada de poder dos meios de produção existencial, sejam eles máquinas discursivas ou máquinas de tortura, que Esther consegue devir algo diferente da figueira de frutos podres.

Se na primeira metade do romance temos a impressão de que Esther está disposta a viver experiências sexuais ao aproximar-se de personagens como Doreen e Constantin, após seus fracassos nos rituais sociais e sua identificação com o abjeto, a eletricidade assume seu papel repressivo e punitivo. Nesse contexto, sendo categorizada como louca, Esther é submetida aos tratamentos de eletrochoque.

A primeira sessão de eletrochoque é administrada sob a ordem do psiquiatra dr. Gordon. Juntamente com Buddy Willard, a imagem do dr. Gordon aparece como uma crítica ao discurso médico-psiquiátrico dominado por homens. Diante desses personagens, Esther se vê incapacitada de articular sua fala. No atendimento psiquiátrico, dr. Gordon assume a condição de Esther pela fala da sua mãe e inicia a sessão com a frase “Sua mãe diz que você anda nervosa” (PLATH, 2014, p. 144). Em seguida, continua:

— Que tal tentar me contar o que você acha que está errado?

Desconfiada, deixei as palavras rolaem dentro da minha cabeça, como pedrinhas redondas e polidas que de uma hora para outra pudessem desenvolver garras e se transformar em outra coisa.

O que eu *achava* que estava errado?

Aquilo dava a entender que nada estava *realmente* errado, eu só *achava* isso (PLATH, 2014, p. 146).

Segundo a perspectiva de Esther, dr. Gordon não tem nenhum interesse no que ela tem para dizer. Apesar de ter passado por uma experiência de estupro e estar vivendo uma crise existencial, ela só consegue relatar seus sintomas psicossomáticos (a insônia e a afasia). Após a protagonista tentar narrar sua situação, o psiquiatra prontamente muda de assunto e começa a falar sobre as mulheres da faculdade que Esther frequenta:

Quando terminei, o dr. Gordon levantou a cabeça.
 — Onde mesmo você falou que faz faculdade?
 Perplexa, contei a ele. Eu não entendia o que minha faculdade tinha a ver com aquilo.
 — Ah! — disse o dr. Gordon, inclinando-se na cadeira e olhando para o vazio sobre a minha cabeça com um sorriso nostálgico.
 Pensei que ele fosse me dar um diagnóstico, e que talvez eu tivesse sido severa e indelicada demais ao julgá-lo. Mas ele disse apenas:
 — Lembro bem da sua faculdade. Estive lá durante a guerra. Tinha uma unidade feminina do Exército por lá, não? Ou era da Marinha?
 Eu disse que não sabia.
 — Sim, era do Exército, estou me lembrando. Eu fui médico por lá, antes de embarcar para a Europa. Que lindas garotas eram aquelas!
 O dr. Gordon riu (PLATH, 2014, p. 147).

Após a segunda sessão, o psiquiatra atesta que Esther não apresentou melhora e prescreve a eletroconvulsoterapia no seu hospital particular. As pessoas tratadas no hospital particular do dr. Gordon remontam às imagens dos manequins, dos autômatos e dos movimentos mecânicos. Quando Esther chega ao hospital, ela percebe várias pessoas enrijecidas como bonecos:

Então percebi que nenhuma daquelas pessoas se movia.
 Olhei mais atentamente, tentando encontrar uma explicação para aquelas posturas enrijecidas. Havia homens e mulheres, além de garotos e garotas tão novos quanto eu, mas seus rostos eram meio parecidos, como se eles tivessem passado muito tempo numa prateleira, longe do sol, sob camadas de uma poeira fina e pálida.
 Vi então que algumas das pessoas se moviam, mas com gestos tão discretos, como de passarinhos, que eu não tinha conseguido distingui-los.
 Um homem de rosto cinzento contava as cartas de um baralho, uma, duas, três, quatro... Pensei que ele estava conferindo se o baralho estava completo, mas ao terminar a contagem ele começou tudo outra vez. Ao lado dele, uma senhora gorda brincava com um fio repleto de contas de madeira. Ela levava as contas até uma ponta do fio e então clique, clique, clique, deixava que elas caíssem até a outra ponta.
 No piano, uma moça folheava algumas partituras, mas quando percebeu que eu a observava baixou mais a cabeça, fechou a cara e rasgou as folhas (PLATH, 2014, p. 158).

No hospital, Esther é guiada por dr. Gordon às salas de eletrochoque. Andando atrás do médico, Esther sobe escadas em direção a uma espécie de sótão escuro, um ambiente completamente diferente da ensolarada sala de estar do hospital. As janelas são gradeadas e as portas são marcadas por fechaduras que impedem a livre circulação. No caminho para a máquina de eletrochoque, Esther cruza com uma mulher de cabelo desgrenhado que repete sem

parar: “eu vou pular da janela, eu vou pular da janela, eu vou pular da janela” (PLATH, 2014, p. 159). Essas imagens remetem às loucas do sótão analisadas por Gilbert e Gubar (GILBERT; GUBAR, 2000).

Construindo um paralelo com a execução de Ethel Rosenberg, ao passar pelo eletrochoque, Esther se pergunta qual foi o crime terrível que ela cometeu. Mas, para o leitor, o crime cometido por essas duas mulheres está claro: assumir o risco da anormalidade, jogar sua feminilidade pelo telhado, fazê-la voar.

Ao final do romance, Esther comete uma ilegalidade mais declarada quando começa a fazer uso de métodos contraceptivos (proibidos em alguns estados dos EUA até 1960). Na espera pela consulta médica, a protagonista parece particularmente ansiosa com o fato de estar cometendo um crime:

Esperei o médico, enquanto me perguntava se eu devia me mandar dali. Eu sabia que o que eu estava fazendo era ilegal — em Massachusetts pelo menos, porque o estado era abarrotado de católicos —, mas a dra. Nolan me disse que esse médico era um velho amigo dela, além de um homem sábio (PLATH, 2014, p. 247).

Essa ilegalidade, por outro lado, não gera uma punição. Isso porque Esther encontra uma “permissão” que vem do próprio corpo médico. Em uma sessão com a dra. Nolan, ao conseguir expressar sua sensação em ter um bebê amarrado ao redor do seu pescoço, Esther conta sobre o artigo em defesa da castidade e a médica “prescreve” um método contraceptivo para a fobia de Esther:

— Odeio a ideia de ficar sob a tutela de um homem — eu havia dito à dra. Nolan. — Um homem não tem preocupação nenhuma no mundo, enquanto a possibilidade de ter um bebê paira sobre a minha cabeça como uma espada, me fazendo andar na linha. — Você agiria diferente se não tivesse que se preocupar com um bebê? — Sim — eu disse —, mas... — E contei à dra. Nolan sobre a advogada casada e sua defesa da castidade. A dra. Nolan esperou que eu terminasse, então explodiu numa gargalhada. — Propaganda! — ela disse, e rabiscou o nome e o endereço do médico num papel (PLATH, 2014, p. 248).

A cena do exame ginecológico pelo qual Esther consegue ter acesso à contracepção funciona como um duplo da cena do parto da Sra. Tomolillo. Esther também está deitada sobre uma mesa e sob exame de um homem, mas perante um aspecto contrário ao da tortura:

Subi na mesa de exame pensando: “estou subindo rumo à liberdade. Vou me libertar do medo, de me casar com a pessoa errada — Buddy Willard, no caso — só por causa do sexo, daquelas instituições para onde vão todas as garotas pobres que deviam ter usado contraceptivo como eu, porque o que quer que elas tenham feito, elas acabarão fazendo de novo...”.

Voltei para a clínica com minha caixinha embrulhada em papel pardo no colo, como a sra. Fulana voltando de um dia na cidade com um bolo para a tia solteirona ou um chapéu do Filene's Basement. Aos poucos, minha suspeita de que católicos tinham visão de raio-X diminuiu, e fiquei mais à vontade. Eu tinha aproveitado bem meu dia de compras.

Eu era dona de mim mesma (PLATH, 2014, p. 249-250).

Esther só consegue comprar sua liberdade com o encontro de uma rede que apoia e dá suporte à sua dissidência da ordem social. É apenas através de um movimento deliberado de burlar a Lei que Esther tem sucesso em constituir novas fronteiras. Apesar das incertezas em relação ao futuro, dra. Nolan instaura uma nova relação com a eletricidade. Sob o comando da psiquiatra, a máquina de eletrochoque não é mais um aparelho de tortura, mas uma maneira de suspender a redoma.

A cena da eletroconvulsoterapia guiada por dra. Nolan oferece uma imagem radicalmente diferente daquela com o dr. Gordon. Esther não anda atrás da médica, mas ao seu lado: “A dra. Nolan pegou um lenço branco e secou o meu rosto. Então enlaçou seu braço no meu, como uma velha amiga, me ajudou a levantar e saímos para o corredor” (PLATH, 2014, p. 237). Elas não sobem para um sótão, mas descem para um porão de paredes brilhantes: “A dra. Nolan abriu uma porta no final do corredor e me conduziu por um lance de escadas até os misteriosos corredores subterrâneos que, através de uma rede complexa de túneis e abrigos, ligavam os vários prédios do hospital” (PLATH, 2014, p. 238). O porão misterioso contribui para o imaginário místico e mítico pois funciona como uma cripta¹¹⁸. Após o eletrochoque supervisionado pela médica, Esther sente, finalmente, o ar circular: “Todo o calor e o medo haviam sido expurgados. Eu me sentia surpreendentemente em paz. A redoma de vidro pairava, suspensa, alguns centímetros acima da minha cabeça. Eu estava aberta para o ar que soprava ao meu redor” (PLATH, 2014, p. 241).

Assim como as máscaras, o abjeto e as revistas femininas, as máquinas também possuem um caráter ambivalente. Nas mãos da dra. Nolan, elas respondem de uma maneira diferente de quando estão sob o comando do dr. Gordon. Dentro da relação que Esther constrói com a médica, as fronteiras da redoma de vidro podem ser diluídas para que, com isso, suas partículas intensivas tomem novas formas. Isso só é possível por causa do novo tipo de relação que a médica propõe à Esther:

— Não entendo o que as mulheres veem em outras mulheres — eu disse à dra. Nolan na consulta daquela tarde. — O que uma mulher vê em outra que ela não vê num homem?

¹¹⁸ Esse efeito também aparece na fenda no porão onde Esther se aninha à espera da morte.

A dra. Nolan ficou em silêncio, então disse: — Ternura.
Aquilo calou a minha boca (PLATH, 2014, p. 245-246).

Esther agora tem a possibilidade de constituir planos de consistência que se baseiam em uma cadeia de significantes diferente da imposta pela ordem social. A partir de uma relação de ternura, é dado a entender que Esther aprende a se relacionar com outras mulheres de modo distinto do viés mimético. Diferente das outras mulheres do romance, dra. Nolan não funciona como um modelo para Esther, ela apenas estabelece um encontro que mobiliza um novo tipo de intensidade afetiva: os afetos ternos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empurrar-se-lhe-á até uma desterritorialização que não será mais compensada pela cultura ou pelo mito, que será uma desterritorialização absoluta, mesmo que ela seja lenta, colante, coagulada. Levar lentamente, progressivamente, a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Como tudo, as máquinas que aparecem em *A redoma de vidro* não possuem um caráter moral por si só. Elas podem ganhar as características de máquinas de tortura e de morte, mas também podem ser postas para funcionar sob outro tipo de regime. É por isso que nas mãos da dra. Nolan elas servem para suspender a redoma e fazer o ar circular. O mesmo é posto em relação às máquinas discursivas das mídias de massa que podem ser tanto uma vitrine de enclausuramento quanto um suporte para figueiras frutíferas.

É através desse viés de ambivalência que Plath consegue subverter uma estrutura mítica e torná-la uma possibilidade de devir. O mito é o território que dá fundamento a toda política de subjetivação do romance. Como mostramos, o mito é uma forma de significação, uma forma de esvaziar as coisas e transformá-las em redomas de vidro, vazias, empobrecidas, prontas para receber qualquer conteúdo. O que Sylvia Plath faz é preencher essa redoma com um excesso, uma natureza selvagem que tensiona até implodir a forma parasitária em que o mito poderia se instalar. Existe, como Perloff (1972) aponta, uma estrutura que podemos tratar como mítica: a jornada que acontece entre o autossacrifício, a morte e o renascimento. Mas também há uma tentativa de fazer essa estrutura funcionar de outra maneira. A morte que Plath apresenta, por exemplo, não é a morte sublime de uma bela mulher, mas uma morte grotesca que se realiza através de corpos abertos, de tripas para fora e muito vômito. Do mesmo modo, o renascimento de Esther, após sua tentativa de suicídio, é uma passagem para uma protagonista mais hostil, com menos intenção de se adaptar.

Os mitos contemporâneos são constituídos no mesmo lugar em que o romance se inicia: na imprensa (BARTHES, 2019, p. 219). Em relação a esse território, Esther é uma estrangeira, uma garota pobre que vive no meio do nada e que volta-se para o centro, uma trabalhadora imigrada. É apenas a partir desse cosmopolitismo dos esfolados (KRISTEVA, 1994, p. 21) que é possível estar em desacordo com as máscaras dos nativos. Pelas lentes de Esther, imagens que

supostamente seriam familiares tornam-se inquietantes: as palavras, os sorrisos, os julgamentos, tudo parece exagerado ou ridículo. Apesar disso, a estranha ainda é a própria Esther.

Esther não tem sucesso na sua iniciação no teatro de máscaras místicas. Ela, acima de tudo, não consegue falar, a sua voz não é humana. Ao tentar responder a sua chefe, o som que ouvimos é o de moedas falsas caindo sobre uma mesa. Ela balbucia, é monossilábica, é insuficiente: não cozinha, não fala alemão, não é sedutora, não escreve suficientemente bem para ser aprovada na oficina de ficção. Ela está muito mais próxima dos condenados, dos corpos quase mortos e dos fetos envasados. São essas figuras abjetas que doam alguma possibilidade de expressão para Esther. E é em direção a elas que Esther traça uma linha de fuga e compõe seu próprio programa ritualístico.

Em uma tentativa de criar uma nova linguagem, um novo corpo e uma nova subjetividade, Esther entra em um processo de invocação e evocação do fora. Nesse movimento, ela transgride as fronteiras que, embora transparentes, a aprisionam em uma redoma. Como esse movimento é categorizado como loucura, a protagonista sofre um processo de abjeção, sendo excluída e repudiada pela sociedade, exilada em um hospital psiquiátrico.

Um estranho paganismo esse que Plath invoca. Se Esther não é uma espécie de anticristo, com certeza ela é uma antiMaria, uma antiMadalena, uma antiEva. Inicialmente temos a impressão de que a protagonista irá enraizar-se em seu próprio mundo de rejeitada, mas, em um movimento imprevisível, Esther começa a flutuar sobre o abismo. É apenas a partir de um certo desequilíbrio que é possível expressar um desacordo em relação aos nativos mascarados. Portanto, Esther pretende caminhar por entre as fronteiras do possível desfazendo os limites entre o dentro e o fora de si.

Acima de tudo, Esther entende que a sua condição é dada pela dominação masculina: esse pequeno Estado totalitário que nos mantém inertes como escravas (PLATH, 2014, p. 109). Dividir as mulheres em uma hierarquia de existências é uma peça vital para o funcionamento desse sistema. É preciso que a responsabilidade seja individual, que a culpa pelo destino de objeto ou abeto seja apenas da própria mulher, que a paralisia perante a dúvida seja castigada. Assim como os Rosenbergs, Plath atua como uma espiã de seu tempo, ela percebe a sombra que ronda a mulher dos anos dourados e traz à tona todo um universo que paira sobre as suas cabeças como uma espada.

Se podemos traçar um paralelismo entre esse romance e a figura de Plath, com certeza ele diz respeito à dúvida paralisante ante a escolha de uma verdade. Quem é Sylvia Plath? Ela pode ser os muitos frutos de uma figueira: uma mãe asfixiada pela redoma doméstica, uma protofeminista, uma histérica suicida, uma “Medeia moderna” (GILBERT, 1978).

Aparentemente, toda escolha de vida implica uma morte. Nessa lógica, é impossível ser uma árvore inteira. Mas por que uma mulher desejaria ser uma árvore inteira? É possível que estejamos cansadas das árvores:

Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito. Toda a cultura arborecente é fundada sobre elas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34).

O leitor viciado na imagem de Plath com certeza foi um resultado de uma autoria rizomática. É precisamente porque Plath não escreve com as próprias lembranças que ela desvia do mito. O conteúdo biográfico em Plath é uma origem ou uma destinação coletiva de uma mulher porvir. O mito de Plath não diz respeito a uma unidade, mas a uma máquina produtora de mitos. Há na obra plathiana uma abertura e uma contradição que fazem com que o público e a crítica vacilem na tentativa de traçar uma versão unificada tanto do seu *corpus* literário quanto da sua identidade. São os estranhos usos que Plath faz da sua voz e da sua biografia que possibilitam a recepção tornar-se, também, rizomorfa¹¹⁹.

Como vimos, a obra de Plath só começa a ter visibilidade quando o público percebe-se incluído em um possível desvelamento. Nesse sentido, é o cruzamento entre a vida e a obra que impulsiona um consumo que não é passivo, mas implicado. Porém, se o público demanda um espetáculo, Plath devolve uma indústria. A escrita em espiral (CARVALHO, 2003) de Plath oferece uma resistência às tentativas de definição de uma verdade em relação à autora. Sempre que algum elemento é tomado como índice da identidade por trás dos seus escritos, ele espirala em uma linha de fuga e torna-se escorregadio.

Quando colocados lado a lado, os escritos de Plath causam uma ilusão de transparência, uma impressão de possibilidade de captura através da qual um objeto pode ser explorado, dissecado, como os cadáveres de Buddy Willard. Da mesma forma, o comportamento do público, da crítica e dos responsáveis pelo espólio da autora muitas vezes parecem espelhar a postura dos homens de seu romance: a tentativa de diagnóstico, a interrupção constante, o exame desumanizante, o julgamento e, muitas vezes, alguns eletrochoques com a justificativa de uma “cura” de si própria.

O “problema” de Plath é o mesmo de Esther: ela não fala, ela gagueja. Plath é uma estrangeira da própria língua. Uma americana que lança sua obra na Inglaterra, tentando falar

¹¹⁹ “Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34).

entre uma coisa e outra, sendo interrompida, tornando-se uma mulher calada. Assim como Kafka, um tcheco escrevendo em alemão, ou Beckett, um irlandês escrevendo em francês, ou ainda: assim como Esther, uma caipira perdida em Nova Iorque, tentando falar na língua dos homens, tentando falar como Jota Cê, tentando entender James Joyce. É preciso, para uma mulher, falar muitas línguas, ser uma poliglota. Mas Plath entende bem que falar muitas línguas pode não passar de um mutismo poliforme.

Plath coloca o mito da Mulher como ponto de partida e constrói uma nova cadeia semiológica. Ela sabe que é preciso tornar-se uma estrangeira para entender as palavras capazes de relativizar seu próprio ponto de vista de nativa. É apenas no lugar de estrangeira que é possível roubar fala do próprio mito, fazer a língua alcançar os desvios femininos, animais, cósmicos. A verdade é que Esther é muito mais médica do que doente. É uma médica que delira, e, nesse delírio, ela diagnostica o sintoma do mundo: aquele que aprisiona e esmaga a possibilidade de uma vida outra.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, M. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? **Cuadernos del CILHA**, Málaga, v. 7/8, p. 115-127, 2005.
- AMÍCOLA, J. **Autobiografía como autfiguración**: estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2019.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1, 2019.
- BEHRENS, S. A note on The Bell Jar (1963). **Names: A jornal of Onomastics**, Detroit, v. 61, n. 4, p. 239-243, dezembro, 2013.
- BEZERRA, I. G. A morte e o grotesco em A redoma de vidro. In: **Cadernos de Gênero e Tecnologia**. Curitiba, v. 14, n. 43, p. 263-277, jan./jun. 2021.
- BÍBLIA, N. T. Mateus. In **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas Editora, 2011.
- BRAIDOTTI, R. **Nomadic subjects**: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory. New Yorque: Columbia University Press, 1994.
- BRONFEN, E. **Over her dead body**: death, femininity and the aesthetic. New York: Manchester University Press, 1996.
- BUDICK, M. The Feminist Discourse of Sylvia Plath's The Bell Jar. In: MCCANN, J. (). **Critical insights**: The Bell Jar by Sylvia Plath. Pasadena: Salem press, 2012. p. 201-221.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CARROUGES, M. **As máquinas celibatárias**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- CARVALHO, A. C. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. **O anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Librairie générale française, 1977.

DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DYNE, S. R. V. The Problem of Biography. In: GILL, J. **The Cambridge Companion to Sylvia Plath**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 3–20.

ELLMANN, M. **The hunger artists: starving, writing, and imprisonment**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

FERNÁNDEZ, L. D. L. P. "We are all mad here": Sylvia Plath's *The Bell Jar* as a political novel. **Revista de Filología Románica**, Madrid, v. 33, p. 163-170, 2016.

FIGUEIREDO, E. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 91-102, abril, 2010.

_____. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, M. A água e a loucura. In: **Ditos e escritos I: Problematização do sujeito: Psicologia psiquiatria e psicanálise**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 205-209.

_____. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FREUD, S. O inquietante. In: **História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

FRIEDAN, B. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

GILBERT, S. "A Fine, white flying myth": Confessions of a Plath addict. **The Massachusetts Review**, v. 19, n. 3, p. 585-603, Autumn, 1978.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 2000.

GILL, J. **The Cambridge Introduction to Sylvia Plath**. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HAESBAERT, R.; BRUCE, G. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **Geographia**, Niterói, v. 4, n. 7, p. 1-15, 2002.

HUGHES, T. Introduction. In: PLATH, S. **The collected poems**. New York: Harper & Row, 1981. p. 13-17.

_____. Sylvia Plath and Her Journals. **Grand Street**. New York, v. 1, p. 86-99, 1982.

IRIGARAY, L. **Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, v. 10, p. 11-30, 2008.

_____. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRISTEVA, J. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.

_____. **The Kristeva Reader**. New York: Columbia University Press, 1986.

_____. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KROLL, J. **Chapter in a mytology**: the poetry of Sylvia Plath. New York: Harper & Row, 1976.

LAURETIS, T. D. Rebirth in The Bell Jar. **Women's Studies**, v. 3, n. 2, p. 173-183, 1976.

_____. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. D. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 121-155.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LOMAN, L. O suicídio como evento literário. **Cerrados**, Brasília, v. 21, n. 3, p. 94-103, 2012.

MAGNÚSDÓTTIR, A. **Le rôle et l'image du corps dans l'autofiction féminine**: Une analyse de Putain de Nelly Arcan, Mémoire de fille d'Annie Ernaux et La vie sexuelle de Catherine M. de Catherine Millet (Bacharelado em estudos franceses). Islândia: Université d'Islande, 2016.

MALCOLM, J. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

MAN, P. D. Autobiography as De-Facement. **Comparative Literature**, Durham, v. 94, n. 5, p. 919-930, Dezembro, 1979.

MCCULLOUGH, F. Editor's note. In: PLATH, S. **The journals of Sylvia Plath**. New York: Ballantine House, 1982. p. XI-XII.

MEZAN, R. **Freud**: a trama dos conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NASCIMENTO, E. Matérias primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, v. 2, p. 59-75, Julho/Dezembro, 2010.

PELBART, P. P. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PERLOFF, M. 'A Ritual for Being Born Twice': Sylvia Plath's The Bell Jar. **Contemporary Literature**, Madison, v. 13, n. 4, p. 507-522, 1972.

_____. The two Ariels: The (re)making of the Sylvia Plath canon. **American Poetry Review**, Filadélfia, v. 13, p. 10-18, Novembro/Dezembro, 1984.

PETERSEN, M. **The loss of language in Sylvia Plath's narrative: woman's experience and trauma in The bell jar, "Tongues of stone," and Mothers**. Dissertação (Mestrado em letras). Porto Alegre: UFRGS, 2017.

PLATH, S. **Johnny Panic e a bíblia dos sonhos: e outros textos em prosa**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

_____. **Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

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

RAGO, M. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

RIVIERE, J. et al. A feminilidade como máscara. **Psychê**, São Paulo, v. no 16, p. 13-24, dez 2005.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

ROSE, J. **The haunting of Sylvia Plath**. Londres: Virago, 2013.

ROUDINESCO, E. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SMITH, C. "The feeding of young women": Sylvia Plath's The Bell Jar, Mademoiselle magazine, and the domestic ideal. **College Literature**, Baltimore, v. 37, p. 1-22, Setembro, 2010.

WAGNER-MARTIN, L. **The bell jar, a novel of the fifties**. New York: Twayne's masterwork studies, 1992.

WILKINS, A. "The domesticated wilderness": patriarchal oppression in The Bell Jar. In: MCCANN, J. **Critical insights: The bell jar, by Sylvia Plath**. Pasadena: Salem Press, 2012. p. 37-59.

WILSON, A. **Mad girl's love song: Sylvia Plath and life before Ted**. New York: Simon & Schuster, 2013.