

LENDO SYLVIA PLATH: POESIA E PARADIGMA

Reading Sylvia Plath: poetry and paradigm

*Júlia Côrtes Rodrigues**

RESUMO: Sylvia Plath, célebre poeta norte-americana, é com frequência associada a Robert Lowell e Anne Sexton, os quais se tornaram conhecidos como “poetas confessionais”. Este trabalho, em consonância com leituras contemporâneas de Plath, discute brevemente o questionável vínculo da poeta com a poesia confessional. Em seguida, apresenta-se uma leitura de um dos poemas mais célebres de Plath, “Lady Lazarus”, seguida por uma proposta de tradução. Destaca-se a contribuição dos estudos de Claire Brennan e Jacqueline Rose para este artigo.

Palavras-chave: Sylvia Plath; poesia confessional; Lady Lazarus.

ABSTRACT: *Sylvia Plath, famous American poet, is frequently associated to Robert Lowell and Anne Sexton, who became known as ‘confessional poets’. This paper, along with contemporary readings of Plath, discuss briefly her questionable link with the confessional poetry. Then, we present a reading of one of Plath’s most renowned poems, “Lady Lazarus” followed by a translation. We must mention the huge contribution of Claire Brennan’s and Jacqueline Rose’s studies for this paper.*

Keywords: *Sylvia Plath, confessional poetry, Lady Lazarus.*

* Mestranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – juliacortesrodrigues@gmail.com

O último poema

Assim eu quereria o meu último poema
 Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
 Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
 Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
 A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
 A paixão dos suicidas que se matam sem explicação

Manuel Bandeira

O último poema com o qual Bandeira sonhava: simples e, ao mesmo tempo, pouco ‘intencional’; puro como o fogo e também como o diamante, a pedra de mais complexa lapidação; derradeiro, mas consciente do seu fim. Se há suicidas que optam por não deixar uma carta de despedida, e dessa forma se calam para sempre, o poeta que decide em vida encerrar sua atividade poética pode escolher se explicar ou não, mas seu legado está lá: não há silêncio possível, ele já *disse*. No caso de Bandeira, a ‘explicação’ é o próprio poema (longe de ser efetivamente o último que ele escreveu, já que aparece já em 1930 em *Libertinagem*; cria uma duplicidade com o que seria, de fato, o último; “O último poema” é o sonho do poema último): o poeta não renuncia à literatura, mas antecipa um encerramento que pode coincidir ou não com o fim de sua vida. É bastante curioso como esse poema é semelhante à trajetória da poeta Sylvia Plath, que se suicida em 1963, deixando como “explicação” somente os manuscritos de *Ariel*. Em sua morte encontramos a origem de um mito: infundáveis especulações têm início na capital mundial dos tabloides, e sua obra é com frequência lida à luz dos fatos de sua vida. No início de sua introdução à antologia brasileira de W. H. Auden, José Paulo Paes ironiza a “chave biográfica” (à qual se refere como “falácia biográfica”): “Ninguém foi menos autobiográfico do que o autor de *The Age of Anxiety*¹”. O comentário de Paes é antagonicamente distante da crítica que se faz a Sylvia Plath, ex-aluna de Auden. Se pudéssemos estabelecer, em tom quase didático, uma escala entre poetas

¹ PAES in AUDEN, 1986, p 1.

considerados mais “autobiográficos”, tanto pela crítica quanto por leitores leigos, Plath estaria no extremo oposto. O que torna, no entanto, um autor menos ou mais “autobiográfico”? Uma das respostas mais recorrentes a essa pergunta recai sobre o suicídio, como encontramos em Ana Cecila Carvalho:

Produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio da autora tivesse caído permanentemente sobre o texto, de maneira que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao autoextermínio².

Qual é essa “sombra” que recai sobre o texto? Afirmar que o suicídio contribui para a construção dos mitos literários não é o bastante para entender o abuso da chave biográfica na crítica de Plath. O suicídio não é em si determinante: não tem a mesma força nas leituras dos escritores suicidas Anne Sexton, Paul Celan, Ernst Hemingway, Ana Cristina Cesar, os quais, se fizeram uma escolha comum, tiveram vidas (e mortes) diferentes. Por que o suicídio de Sylvia Plath cria uma “sombra”?

Estamos diante de uma questão geracional. Sylvia Plath não pertence claramente a qualquer linhagem. Nascida em 1932 e morta em 1963, não se enquadra muito bem na importante geração de John Ashbery e James Schuyler, que teve seus primeiros livros publicados na década de 1950 e amadureceu pelo menos mais duas ou três décadas³. A criação literária de Plath com frequência ganha complexidade em intervalos de apenas um ou dois anos: seu primeiro livro, *The Colossus*, foi publicado em 1960 e *Ariel*, sua “obra madura”, postumamente em 1965. Sylvia Plath morreu apenas dois anos antes de T. S. Eliot, poeta que teve sua consagração inicial nos anos 1920, e no mesmo ano de William Carlos Williams, cujo primeiro livro de poemas foi lançado já em 1909.

Dada essa dificuldade, nomes como o de M. Rosenthal insistiram em incluir Sylvia Plath na geração imediatamente mais plausível, aquela dos poetas “confessionais”. Nesse sentido, as leituras do próprio Robert Lowell e também de A. Alvarez foram muito

² CARVALHO, 2003, p. 11.

³ Nessa comparação estritamente histórica, Plath estaria mais próxima de Frank O’Hara, nascido em 1927 e morto em 1966. São, porém, dois poetas com trajetórias e carreiras muito diferentes entre si. Ela é com frequência comparada, por várias razões, à poeta Anne Sexton, que, no entanto, morreu onze anos depois de Plath e possui uma poética bastante diversa, como será apresentado a seguir.

influentes. Alvarez, embora resista a chamar a poesia de Plath de “confessional”⁴, também ressalta a influência de Lowell sobre ela e vincula a fascinação pela morte declarada ainda em vida com aquela manifesta em sua obra.

Porém, o vínculo de Plath com o confessionalismo pode ser questionado em três níveis: aquele da sua identificação com o grupo; o da identificação de Sexton e Lowell com ela; e ainda das discrepâncias que podem ser observadas entre esses três poetas. Plath, embora tenha admirado *Life Studies* de Lowell e *All My Pretty Ones* de Sexton, nunca se identificou fortemente com o grupo: seus escritos registram uma admiração muito maior pelas aulas de Auden em Smith College do que pelas de Robert Lowell em Boston; durante o curso de criação poética de Lowell, ela parece ter produzido pouco, e nada do que fez chamou a atenção do professor na época. Seu contato mais frequente com a colega Anne Sexton se limitou a alguns encontros em bares, sempre após as aulas⁵.

Jacqueline Rose, em *The Haunting of Sylvia Plath*, possivelmente a obra mais importante já escrita sobre a poeta, percebe a irônica contradição que há entre a ênfase na vida da poeta e a subsequente anulação de Plath:

What we are dealing with is, obviously enough, not Plath herself but her representations, her own writing, together with all the other utterances which have come to crowd it – joining in the conversation, as one might say. Often, as we will see, it is technically impossible to separate Plath’s voice from those who speak for her (a large part of her writing was published and, more importantly, edited after her death). Plath’s writings and the surrounding voices stand in effigy for her, they speak in her name. It is the effigy that haunts the culture”⁶.

⁴ Alvarez resiste ao termo ‘confessional’, mas insiste em vincular Plath a Lowell e Sexton sob a égide da poesia ‘extremista’.

⁵ A admiração e a disputa mútua entre Sexton e Plath mereceria um texto a parte: me parece particularmente interessante que Sexton tenha se sentido traída por Plath na ocasião de seu suicídio: segundo ela, Plath lhe roubara a morte.

⁶ “Estamos lidando, obviamente, não com a própria Plath, mas com suas representações, sua própria escrita, juntamente com todos os enunciados que se somam a ela – participando da conversação, pode-se dizer. Com frequência, como veremos, é tecnicamente impossível separar a voz de Plath daqueles que falam por ela (uma grande parte de sua escrita foi publicada e, o que é mais importante, editada após sua morte). Os escritos de Plath e as vozes que os cercam se postam como uma estátua mortuária por ela, falam em seu nome. É a estátua que assombra a cultura” (ROSE, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago, 2014, p. 2). Tradução minha em todos as citações de obras não disponíveis em português. Ressalta-se a dificuldade em traduzir o termo “effigy”, que se refere tanto a estátuas mortuárias

O aparente vínculo com esses poetas orientou leitores dos anos 1960 e também da atualidade a acreditarem que seria possível “conhecê-la”. A falsa familiaridade se manifesta, apenas para citar um exemplo contemporâneo, em ensaio recente de Helen Vendler sobre os poemas anteriores a *Ariel*: “For a long time, ‘death’ meant to Sylvia Plath only the twinned images of her father’s malignant gangrenous toe and her own envisaged suicide”⁷. Nem os diários de Plath, nem seus poemas são tão restritos tematicamente: a morte pode figurar também como aquela sofrida pela vida vegetal, pelos fetos natimortos, ou mesmo aquela que se relaciona com o desejo erótico (como em “Pursuit”).

Embora poemas como “Daddy”, que contém referências diretas à Segunda Guerra Mundial, ainda fossem vistos como manifestações complexificadas de um doloroso estado emocional da poeta e não por seu cunho político, a ideia de “confissão” foi sendo relativizada e abriu-se espaço para uma revisão do tratamento da poesia de Plath como “autobiográfica” nos anos 1980. Com a publicação de *Collected Poems* em 1981 e de *Journals* em 1982, ocorre um crescente esforço de enquadrar a escrita de Plath tanto em seu contexto histórico mais imediato quanto naquele mais abrangente.

Assim, a leitura de Plath pela ótica “biográfica” ou “confessional” parece ter sido mais motivada pela centralidade dos poetas confessionais na época e pela influência de alguns críticos (como Alvarez e o próprio Lowell) do que por questões internas à sua poesia. Pode-se, com o intuito de distinguir o “confessionalismo” dos demais modos de poesia lírica, concordar com a definição elaborada por Renato Oliveira:

A marca de distinção dos Poetas Confessionais seria, então, não excluída a fantasia, seu caráter mais intensamente pessoal e eminentemente auto-revelador, "more detailed in their analytical exposition of pain, grief, tension and joy", o uso inaudito da poesia para a revelação de detalhes autobiográficos, a divulgação pública de

quanto a bonecos grotescos feitos para serem queimados em manifestações populares. Rose joga com ambos os sentidos.

⁷ VENDLER, 2010, p. 127. Sandra Gilbert é ainda mais explícita: “Though I never met Sylvia Plath, I can honestly say that I have known her most of my life” (GILBERT, Sandra, *apud* BRENNAN, Claire, 1999, p. 52).

informações de sua vida privada, o que lembraria em muito a imagem de um penitente em confissão diante do padre, um acusado confessando um crime ou um paciente se revelando ao analista⁸.

E, tão logo nos pareça pertinente essa formulação, Sylvia Plath é excluída dela. Enquanto Anne Sexton e Robert Lowell, em reação extrema contra a doutrina eliotiana da impessoalidade, exploram diretamente pontos de convergência e contraste entre realidade e sonho, biografia e ficção e tenham jogado abertamente com especulações midiáticas sobre suas vidas, Sylvia Plath resiste a se expor. Opta por publicar sua obra mais claramente autobiográfica, o romance *The Bell Jar*, sob pseudônimo. Plath nunca falou detalhadamente do livro com sua mãe e com outras pessoas próximas, que serviram de inspiração a personagens frequentemente pouco lisonjeiras. Um dos motivos para essa escolha muito possivelmente foi o desejo de evitar essa “divulgação pública de informações de sua vida privada” de que fala Oliveira. Essa postura é notada por Frieda Hughes, que afirma no prefácio à sua edição de *Ariel*:

Em dezembro de 1962, minha mãe foi convidada pela rádio BBC para ler alguns de seus poemas, e para isso escreveu suas próprias introduções. Seus comentários foram secos e breves, e ela não fez referência a si mesma como personagem dos poemas. Ela podia até se expor, mas não precisava ser tão clara.⁹

Já Anne Sexton cita diretamente amigos e familiares em seus poemas, incluindo suas próprias filhas, ainda muito jovens. Sexton publica em 1969, na obra *Love Poems*, um poema intitulado “Loving the Killer”. Nele, o eu-lírico se vê atraído pela figura de um jovem nazista, como se lê em duas estrofes desse longo poema:

Bones piled up like coal, animal bones
shaped like golf balls, school pencils,
fingers and noses. Oh my Nazi,
with your S.S. sky-blue eye –
I am no different from Emily Goering.
Emily Goering recently said she
thought the concentration camps
were for the re-education of Jews
and Communists. She thought!
So far the continents stay on the map
But there is always a new method. [...]

⁸ OLIVEIRA, 2004, p. 54.

⁹ HUGHES, Frieda in PLATH, Sylvia, 2007, p. 17.

And tonight our skins, our bones,
 that have survived our fathers,
 will meet, delicate in the hold,
 fastened together in an intricate lock.
 Then one of us will shout,
 “My need is more desperate!”
 and I will eat you slowly with
 kisses even though the killer in you
 has gotten out¹⁰.

Nesse poema, o eu-lírico se compara a Emily Goering, esposa do general nazista Hermann Goering, de modo um tanto enigmático: atraído sexualmente por um homem nazista, o eu-lírico oferece uma lealdade que oscila entre a ingenuidade e a dissimulação. De todo modo, oferta uma postura de compactação com a atividade do parceiro, já que essa declaração de desconhecimento dos crimes de guerra serve, em última instância, para protegê-lo. É expressado ao longo de todo o poema um sentimento de ternura e desejo que, embora seja estranho e incômodo ao eu-lírico, se mantém uniforme, como é recorrente na dicção dita confessional. Embora experimente emoções contraditórias, sua identificação com a esposa do general é fixada. O mesmo não ocorre no poema “Daddy” de Plath, como afirma Jacqueline Rose:

In the poem, the ‘I’ moves backwards and forwards between German and English, as does the ‘you’ (‘Ach, du’). The dispersal of identity in language follows the lines of a division or confusion between nations and tongues. In fact language in this part of the poem moves in two directions at once. It appears in the form of translation, and as a series of repetitions and overlappings – ‘ich’, ‘Ach’, ‘Achoo’ – which dissolve the pronoun back into infantile patterns of sound¹¹.

¹⁰ “Ossos empilhados como carvão, ossos de animais,/em forma de bolas de golfe, lápis escolares,/ dedos e narizes. Oh, meu Nazista,/ com seu olho azul-celeste S.S. – / eu não sou diferente de Emily Goering./ Emily Goering disse recentemente ter/ achado que os campos de concentração/ eram para a reeducação de Judeus /e Comunistas. Ela achava!/ Por enquanto os continentes estão no mapa/ mas sempre haverá um novo método. [...]/ E hoje à noite nossas peles, nossos ossos,/ que sobreviveram aos nossos pais/ vão se encontrar, delicados pelo aperto,/ presos juntos em um intrincado/ cadeado. Então um de nós vai gritar./ “Minha necessidade é mais desesperada!” e/ Eu te comerei lentamente com beijos/ ainda que o assassino em você/ tenha saído” (SEXTON, 2009, p. 305).

¹¹ “No poema, o “eu” se movimenta em vaivém entre o alemão e o inglês, assim com o ‘tu’ (‘Ach, du’). A dispersão da identidade na linguagem segue os versos de divisão ou confusão entre nações e línguas. De fato a linguagem nessa parte do poema se movimenta em duas direções ao mesmo tempo. Ela aparece na forma de tradução, e como uma série de repetições e sobreposições – ‘ich’, ‘Ach’, ‘Achoo’ – a qual dissolve o pronome de volta aos padrões de som infantil” (ROSE, 2014, p. 43).

Também no poema “Lady Lazarus” de Plath, o movimento da identificação, da fúria e do desejo é muito mais elíptico:

Lady Lazarus
 I have done it again.
 One year in every ten
 I manage it--
 A sort of walking miracle, my skin
 Bright as a Nazi lampshade,
 My right foot
 A paperweight,
 My face a featureless, fine
 Jew linen.
 Peel off the napkin
 O my enemy.
 Do I terrify?--

Lázaro, um discípulo ressuscitado por Jesus, é reconfigurado como uma mulher, *Lady Lazarus*, que comanda suas próprias mortes e ressurreições. O tempo do poema é aquele em que Lady Lazarus acaba de despertar de sua terceira morte e ainda está se recompondo. Brilha como “a Nazi lampshade” e tem um rosto inexpressivo como “Jew linen”: sendo uma figura fantástica, pode ser apagada e reacendida como um abajur macabro, similar aos manufaturados pelos nazistas com pele humana. Lady Lazarus é a fusão do agressor e da vítima: mistura a língua inglesa com registros de alemão e latim, aterroriza um “inimigo” que não é nomeado.

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
 The sour breath
 Will vanish in a day.
 Soon, soon the flesh
 The grave cave ate will be
 At home on me
 And I a smiling woman.
 I am only thirty.
 And like the cat I have nine times to die.
 This is Number Three.
 What a trash
 To annihilate each decade.

A exibição de seu corpo à multidão admiradora-inimiga tem um ar de *striptease*: sarcasticamente, Lady Lazarus tranquiliza o interlocutor sobre o mau hálito, que será passageiro. Ela é uma figura ambígua, duplamente divina e mundana, e por

isso não está comprometida com nenhum dos dois mundos: a carne que estava abrigada no túmulo estará “em casa” no ato de ressuscitar. E a mulher se torna sorridente. Ao fazê-lo, anuncia que irá morrer mais vezes.

What a million filaments.
 The peanut-crunching crowd
 Shoves in to see

 Them unwrap me hand and foot—
 The big strip tease.
 Gentlemen, ladies

 These are my hands
 My knees.
 I may be skin and bone,

 Nevertheless, I am the same, identical woman.
 The first time it happened I was ten.
 It was an accident.

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

 As a seashell.
 They had to call and call
 And pick the worms off me like sticky pearls.

Lady Lazarus prossegue com a exibição: a multidão que come amendoim, composta por homens e mulheres, é muito similar à do circo. Novamente, ela se torna uma estraga-prazeres ao falar de suas mortes em tom dramático:

Dying
 Is an art, like everything else.
 I do it exceptionally well.

 I do it so it feels like hell.
 I do it so it feels real.
 I guess you could say I’ve a call.

 It’s easy enough to do it in a cell.
 It’s easy enough to do it and stay put.
 It’s the theatrical

 Comeback in broad day
 To the same place, the same face, the same brute
 Amused shout:

 ‘A miracle!’
 That knocks me out.
 There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge
 For the hearing of my heart--
 It really goes.

And there is a charge, a very large charge
 For a word or a touch
 Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes.
 So, so, Herr Doktor.
 So, Herr Enemy.

I am your opus,
 I am your valuable,
 The pure gold baby

That melts to a shriek.
 I turn and burn.
 Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash--
 You poke and stir.
 Flesh, bone, there is nothing there--

A cake of soap,
 A wedding ring,
 A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
 Beware
 Beware.

Out of the ash
 I rise with my red hair
 And I eat men like air

Lady Lazarus tem o dom de morrer efetivamente (“And like the cat I have nine times to die”) e também de performatizar uma morte (“I do it so it feels real”/ “It’s the theatretical”), de tratar a morte como “arte”, nos dois sentidos da palavra: a morte é espetacular e técnica, o que desestabiliza uma interpretação do poema que se atenha estritamente à fantasia ou ao realismo. “It’s easy enough to do it in a cell”: a referência anterior à multidão que come amendoim remete a uma jaula de circo, mas a recorrência do pronome de tratamento *Herr* praticamente eclipsa outras possibilidades, remetendo fortemente aos campos de concentração. “I am your valuable”, afirma; o executor não tem poder sem vítima, e a vítima, destruída, se torna uma peça mínima no mercado dos valores: a gordura dos restos mortais, incinerados, é usada pelos nazistas para fazer sabão e, com os objetos de pouco valor (obturações e alianças), não escapam ao inventário alucinado dos executores. Ela é duplamente vítima e agressora, pois seu anseio de

violência é quase estritamente autodestrutivo, apenas no fim ela revela sua capacidade de “comer homens como ar”.

O final é cuidadosamente preparado: Lady Lazarus ironiza seu interlocutor, zomba da multidão gulosa e guarda para a conclusão sua habilidade assassina e seu anseio de vingança, muito embora ela dependa da multidão (Plath leva a interlocução com o leitor hipócrita a novos níveis). Lady Lazarus, embora afirme “Nevertheless, I am the same, identical woman”, não é a mesma após cada despertar. Há algo que se “aniquila”, há sempre um “custo”. “Custo” que, no momento em que é revelado como um investimento emocional, que poderia pender para uma interpretação confessional, é imediatamente revisto sarcasticamente por Lady Lazarus como o “custo” das relíquias negociadas (“Or a piece of my hair and clothes”) que a multidão paga para ver e consumir, como também o “custo” da matéria decomposta (“sangue”, “cabelos”). Essa ambivalência constante, presente já em poemas anteriores como “Stillborn” e “The Rival”, separa Plath de Lowell e Sexton. É a ambivalência da qual Sylvia Plath está consciente quando apresenta “Daddy”, um de seus poemas mais aterradores, a Alvarez como “*light verse*”.

Com isso, não se trata de distanciar Plath da dicção confessional a fim de valorizá-la por uma ingênita “originalidade”, o que implicaria em desvalorizar Sexton e Lowell por sua suposta “espontaneidade”, ignorando como o confessionalismo opera no nível discursivo. Isso desviaria nossa desconfiança de Plath, mas reforçaria uma suspeita em relação aos poetas declaradamente confessionais e não soluciona qualquer questão. Retornando ao problema geracional, acredito que seja mais pertinente lê-la como herdeira de Auden e Eliot (tal como Ted Hughes foi lido): o legado de ambos aparece nas referências eruditas rearranjadas de forma particular, na adoção da forma do “poema longo”, no esforço de formular o horror das guerras e das atrocidades contemporâneas. De toda forma, parece importante voltar ao comentário de Rose para ressaltar que entender Plath como poeta confessional é somente *uma* forma de representar a autora e não a forma privilegiada de “conhecê-la” e de chegar ao cerne de suas inquietações. Por outro lado, lê-la como uma poeta não integrante do confessionalismo exigirá outras representações, ainda pouco delineadas.

Referências

AUDEN, W. H. *Poemas*. Tradução e introdução: José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRENNAN, Claire. *The poetry of Sylvia Plath*. New York: Columbia University Press, 1999.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUGHES, Ted. *The Journals of Sylvia Plath*. New York: Anchor Books, 1998.

LOWELL, Robert. *Selected Poems*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2000.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada – Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Tradução: Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Renato Marques de. *Anne Sexton e a poesia confessional: antologia e tradução comentada*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP : [s.n.], 2004, p. 11. Disponível em: acervus.unicamp.br.

PLATH, Sylvia. *Collected Poems*. Edited by Ted Hughes. London: Faber and Faber, 1989.

_____. *Ariel*: edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus, 2007.

ROSE, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago, 2014. SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Wilmington: Mariner Books, 2009. STEVENSON, Anne. *Amarga Fama: uma biografia de Sylvia Plath*.

VENDLER, Helen. *Last look, last books – Stevens, Plath, Lowell, Bishop, Merrill*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

WAGNER-MARTIN, Linda. *Sylvia Plath – the critical heritage*. London and New York: Routledge, 2000.

Apêndice: uma tradução de “Lady Lazarus”

Lady Lázaró

Eu fiz outra vez.
Um ano em cada dez
Eu consigo —

Um tipo de milagre ambulante, minha pele
Clara como um abajur nazista,
Meu pé direito

Um peso de papel,
Meu rosto um inexpressivo, fino
Linho judeu.

Dispa o pano
Oh meu inimigo.
Eu te apavoro? —

O nariz, o fosso dos olhos, a arcada dentária?
O hálito amargo
Passará em um dia.

Logo, logo a carne
Que a gruta da tumba comeu viverá
Em mim como em um lar

E eu sou uma mulher sorridente.
Só tenho trinta anos.
E como o gato posso morrer nove vezes.

Essa é a Número Três.
Que lixo
Aniquilar cada década.

Quantos milhões de filamentos.
A multidão mastiga amendoim
E se acotovela para ver

Eles me desembrulhando pé e mão —
O grande strip tease.
Senhores, senhoras

Estas são minhas mãos
Meus joelhos.
Eu posso estar pele e osso,

Não obstante, sou a mesma, idêntica mulher.
A primeira vez que aconteceu foi aos dez.
Foi um acidente.

Na segunda vez eu quis
Suportar e não voltar jamais.
Eu balancei calada

Como uma concha.
Eles tiveram que me chamar e chamar
E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.

Morrer
É uma arte, como outra qualquer.
Eu a faço incrivelmente bem.

Eu a faço como se fosse infernal.
Eu a faço como se fosse real.
Acho que você pode dizer que tenho talento.

É bastante fácil fazer em uma cela.
É bastante fácil fazer e ficar quieta.
É teatral

Retornar em pleno dia
Ao mesmo posto, ao mesmo rosto, ao mesmo bruto
Grito espantado:

‘Um milagre!’
Que me aniquila.
Há um custo

Para examinar minhas cicatrizes, há um custo
Para ouvir meu coração —
Ele realmente continua.

E há um custo, um custo muito alto
Por uma palavra ou um toque
Ou um pouco de sangue

Ou um pouco dos meus cabelos e roupas.
Então, então Herr Doktor
Então, Herr Enemy.

Eu sou seu opus,
Eu sou seu valor,
Bebê de puro ouro

Que derrete em um grito.
Eu me viro e incendeio.
Eu jamais subestimo seu grande anseio.

Cinza, cinza —
Você atiça e agita
Carne, osso, não há nada lá —

Uma barra de sabão,
Um anel de noivado,
Um dente dourado.

Herr God, Herr Lucifer.
Vou avisar
Vou avisar.

Das cinzas
Me ergo com meu cabelo ruivo
E engulo homens como ar.

Recebido em: 25/06/2015

Aceito em: 20/12/2015