

## Intervalo Impreciso: Palavras, Imagens, Performance

Profa. Dra. Lilia LOMAN<sup>i</sup> (pesquisadora independente)  
liliayloman@yahoo.co.uk

### Resumo

*Esta comunicação propõe uma problematização das interrelações entre escritura e imagem através de uma reflexão de suas dualidades associadas à noção de **performance**. Considerando o conceito de de Barthes de textualidade como produtividade (1981 p. 36), a escritura é aqui entendida como processo/trabalho/performance pelo qual a palavra se desdobra em imagem, integrando um intervalo impreciso onde seus limites se confundem sem, entretanto, deixarem de existir. Neste contexto, o suicídio da poeta americana Sylvia Plath será relido através das lacunas entre verbo e imagem em textos aparentemente limitados apenas à narrativa de eventos, propondo, assim, uma reflexão sobre a disseminação intersemiótica da escritura como performance, na qual o leitor é parte como audiência ativa de cenas reencenadas.*

**Palavras-chave:** Intervalo, performance, produtividade, ambivalência, Plath.

### Introdução

Problematizar as interrelações entre a palavra escrita e a imagem significa inevitavelmente inserir-se em um intervalo de dualidades inerentes ao processo de significação. Assim, a reflexão aqui proposta focalizará será precisamente este espaço de inacabamento dentro do qual verbo e imagem nem se relacionam hierarquicamente nem ao menos se fundem completamente, desaparecendo em um espaço sem limites. Em um “intervalo impreciso”, o desdobramento da palavra em imagem repete-se e refaz-se como **processo**, iniciado pela escritura. É neste contexto de inacabamento que o conceito de **performance** será associado ao diálogo palavra/imagem como, ao mesmo tempo, resultado e força motriz da (re)criação de significados.

Considerada em seu aspecto não teleológico, a imagem não constitui absoluta multiplicidade nem tão menos estabelece com a palavra uma relação de hierarquia ou sucessão univalente. De fato, o fator desestabilizador dos exemplos aqui analisados será não apenas relacionados à multiplicidade da imagem, mas manterão também um elo constante com o seu sentido literal, ou seja, a visualidade. Neste contexto, o corpo de análise de natureza variada foi deliberadamente composto de maneira a explorar o potencial performativo-imagético do texto além até mesmo dos limites da chamada “literariedade”. Da mesma forma, mais do que um tema comum, o o suicídio da poeta Sylvia Plath (1933-1963) deverá ser visto como um catalisador de interrelações e dualidades, formando, assim, um diálogo maior. Em outras palavras: remanejando os atos, reencenando.

### 1 Considerações Teóricas:

Intervalo: uma lacuna, uma pausa, um hiato, ou ainda, um piscar de olhos, espera, suspensão, noite, perda de consciência: coma, desmaio, sonho, orgasmo, poesia. Criado pela fissura entre instâncias em diálogo, o intervalo não constitui um vácuo. Ao contrário, ele é mais bem descrito como um espaço “em esvaziamento”, um silêncio efêmero através do qual

contradições ecoam. Impreciso, o intervalo é, assim, um corpo de indefinição traçado continuamente pela ambigüidade de limites que, estando sempre **entre** duas instâncias, constitui um espaço, ou ainda, um “não-espaço” de jogo, transgressão, indecisão, fusão e continuidade que Derrida ( 1972 p. 236) associa a um espasmo , “hímen”.

Sob a luz do conceito de Barthes (1981 p. 36) de “produtividade”, o próprio texto constitui um espaço dinâmico de intersecção e diálogo onde produtor e leitor se encontram. Neste contexto, o jogo intersemiótico é marcado pela busca e repulsão de um final apoteótico cujos ecos reverberam através dos intervalos. O desdobramento da palavra em imagem não constitui, desta forma, um elo derradeiro cuja direção única é o desfecho absoluto. A imagem, em outras palavras, também é intersticial, contendo em si traços sincrônicos do “outro” com que dialoga, des/re/estruturando-se. Inserida no “teatro” textual, a imagem, portanto, não constitui um estágio último e irreversível, a “última cena” que **substitui** a escritura, tomando o seu lugar. Em seu diálogo com o verbal, a imagem é melhor descrita como o “penúltimo”, ou ainda, “antepenúltimo” ato de uma **performance** de um fim **em processo**, sendo, assim, indissociável de suas interrelações com o verbal. Como uma “coda” em uma composição musical, ela marca a proximidade do fim—o silêncio—enquanto retarda-o através de repetições elípticas que reinventam trechos e intervalos anteriores. Intervalar, a imagem é, assim, apoteótica sem, entretanto, consolidar-se como uma apoteose.

É importante notar que o aspecto intervalar da imagem não implica, de maneira alguma, em uma total negação do “fim”, seja este entendido como a desintegração do sentido literal ou sua suprema materialização pela supressão da lacuna entre objeto e representação. De fato, a impossibilidade de se apreender integralmente tais estados está paradoxalmente, mas diretamente, relacionada à sua possibilidade. A própria noção corrente do intervalo está, afinal, associada a um “espaço negativo” cuja existência—ou “não-existência”—depende necessariamente do que o precede e o antecede, ou seja, do “espaço positivo” que é interrompido. Palco de ambigüidades, o intervalo no teatro textual é o vazio feito “prática significativa”, cujo poder desestruturador do intervalo no teatro textual pode ser diretamente relacionado com a força auto-destrutiva inerente à própria linguagem como instrumento de representação. Justaposto ao seu poder criador, a linguagem contém um poder antagônico de destruição dirigido simultaneamente ao sujeito, objeto e a si mesma. Similarmente, habitado por forças auto-destrutivas de significação, o texto é tecido através de suas rupturas pela interrelação de movimentos contraditórios.

Intersticial, o intervalo contém a nostalgia do dia seguinte e a ansiedade da véspera, sombras de uma origem e fim/passado e futuro que, ao tentar, capturar, deflete-os, tornando-os múltiplos. Comparada à trajetória de um pêndulo, a urgência pela imagem como “grand finale” equivale ao impulso inicial e à altura máxima esperada. Tal movimento corresponde à busca contínua pelo desfecho absoluto, ou seja, uma tentativa apoteótica de **substituição**, pela qual a imagem tornaria-se uma **metáfora** (morta) da palavra. A atração pelo “fim” é inerente ao texto da mesma forma que a “pulsão de morte” freudiana mantém a vida contra sua inevitável dissolução. Enquanto “efeito de real” (BARTHES, 1994 pp. 479-84), a representação é, afinal, uma prática constante de substituição e “morte”, na tentativa suprema de anular o “efeito”, ou seja, de se alcançar e suprimir a “outra margem” com o objeto representado— i.e. fim, desintegração do sentido literal, “~~re~~-apresentação”.

Entretanto, como um mau presságio, a própria ansiedade pelo “fim”, aliada à impossibilidade de apreendê-lo, torna-o paradoxalmente possível, uma vez que, ao anunciá-lo, antecipa-o, tornando-o reversível, múltiplo. Assim, em seu desdobramento em imagem, a escritura faz de sua vertiginosa e “inevitável dissolução” uma “prática significativa”, deslocando e reencenando seu próprio “fim”. O impulso teleológico de substituição é, como

nota Bennington (1993 pp. 73-74), justaposto a uma “contaminação metonímica”, na qual cada traço é o traço de um traço. No exemplo do pêndulo, tal movimento corresponderia à sua trajetória, cujo traçado impreciso só pode ser descrito em termos de interrelações intersticiais. À semelhança do teatro, palavra e imagem permutam atos e intervalos em uma performance de dualidades, ou, usando conceito de Derrida (1982), “*différance*”<sup>1</sup>: um movimento lúdico que “produz”. Desestabilizado, o “instante” supremo desloca-se e as apoteoses multiplicam-se. Em seu flerte fatal com sua própria dissolução, a escritura oferece-nos o “fim”, objeto de desejo que, desdobrando-se em imagem, reflete-se e refrata-se na retina mental, mantendo-se, assim, inapreensível, espectral.

## 2 Intermissão

### 2.1 A Morte do Autor: um Parênteses

Nos meios literários, a expressão “a morte do autor” pouco remete à dissolução do corpo físico. Ao contrário, com a perda de toda origem e identidade anunciada por Barthes (1977 p. 142), a morte pela escritura **dissipa** nomes, feições, datas, nascimento e óbito. Sob a ótica do intervalo, a “Morte do Autor” pode ser vista como a própria sedução pelo “fim” que habita o texto, tornando a escritura uma forma de “auto-sacrifício” (SOLLERS, 1983, p. 68; BLANCHOT, 2001, p. 5). Dentro da trama textual, a “remoção do autor” (BARTHES, 1977, p. 143) torna-se progressiva, ou seja, um desaparecimento **em processo**, ao invés de uma **substituição** de uma onipotência por uma ausência, dando lugar, assim, a o que Barthes (1994 p. 1044) descreve como um retorno amigável do autor como um simples conjunto de “charmes”, um espaço de detalhes tênues—*um corpo*.

Embora não seja o intuito da presente reflexão aprofundar-se em questões pertinentes a teorias do autor, este breve aparte é essencial para estabelecer um **trânsito/diálogo** entre a “morte do autor” e a “Morte do Autor” como introdução ao caso de estudo. No mais, qualquer relação entre o suicídio real e textual do autor—largamente e explicitamente estabelecido no trabalho de Plath—gera questões sobre o desaparecimento da identidade autoral no texto. No contexto dos desdobramentos entre palavra e imagem, o suicídio do autor será visto como fator de ambivalência, ora visto como “significado transcendental” ora como elemento destruturador. O potencial ou mesmo necessidade de materialização lingüística e imagética gerado pelo suicídio está diretamente ligado com tal ambivalência, descrita pelo conceito de Kristeva de “abjeção”: “o intestical, o duplo, a fronteira, a oposição ambígua que é, ao mesmo tempo, vigorosa e permeável, violenta e incerta” (KRISTEVA, 1980, pp. 12-17). O horror se faz, assim, intervalo. O intervalo é, entretanto, uma espera do que vem a seguir. Daí a atenção não só à abjeção, mas também ao seu efeito: a antecipação do fim, sombras do pêndulo em movimento, palavra-imagem.

Outro aspecto a ser considerado é a própria esfera auto-destrutiva associada à escritura que, no contexto da “Morte do Autor”, está diretamente ligada a um inevitável processo de dissolução do sujeito frente ao aspecto auto-destrutivo da linguagem. Escrever torna-se, portanto, uma espécie de suicídio textual. De fato, associando a escritura e o sacrifício, Sollers (1983 p. 68) afirma, com referência a Mallarmé, que o suicídio “genuíno” só pode ser literário. Ambivalente, o suicídio do autor destrutura a sua própria dissolução, estabelecendo um diálogo inquietante entre sua morte e sua “Morte”. O suicida é agente e paciente da mesma ação; assassino e vítima. Em sua reflexão sobre a transitividade do verbo “escrever”, Barthes (1970 p. 142) descreve a escritura como um processo no qual o sujeito se

---

<sup>1</sup> Nas edições brasileiras, o termo é traduzido como “diferencia”. A opção pelo termo original visa preservar a ambigüidade entre som/escrita visada por Derrida.

afeta com o próprio ato, tornando-se, assim, agente e paciente como alguém que faz o próprio sacrifício. Da mesma forma, o escritor suicida escreve, mata e morre; a escritura dissemina suicídios múltiplos através de atos e intervalos.

## **2.2 As mortes do autor: Sylvia Plath**

Mesmo uma curta incursão pelo universo textual de Plath pede referência a fatos e suas repercussões seja durante sua vida ou em sua existência póstuma. Como anteriormente discutido, tal afirmação é indiscutivelmente controversa frente aos limites impostos pela crítica restritamente biográfica—ou “tanatobiográfica” no caso de autores suicidas como Plath, Mishima, Mayakovsky, Woolf, entre outros. Porém, o próprio universo imagético associado ao nome próprio “Sylvia Plath” tornou-se indissociável de seu suicídio, seja através da escritura, por envenenamento à gas ou reencenado através da tagarelice biográfica que se estendeu postumamente.

Assim, em decorrência de sua ambivalência, o suicídio traz o apelo à reconstrução: a reconstituição do local de morte, a reencenação das últimas ações, a confirmação da deliberação do ato. Assassinos-vítimas, até mesmo os mortos são corpos de ambigüidade. A atração inquietante inspirada pelo suicídio, em especial o suicídio do autor, adquiriu tons superlativos durante a existência póstuma de Plath. A necessidade de reconstrução desencadeou não só uma produção enorme de biografias—ou “tanatobiografias” como citado acima—mas também uma verdadeira guerra no fim dos anos oitenta entre o espólio de Plath e seus biógrafos em um jogo de esconde-esconde de cenas de sua vida e morte. Não só o corpus, mas também o “corpo” de Plath se tornou objeto de interesse público. Seguindo este movimento de desnudamento/velamento, a seção seguinte analisará as interrelações entre palavra e imagem no diálogo continuamente estabelecido e quebrado entre as múltiplas mortes da autora.

## **3 Sylvia Plath: O Corpo, o Corpus, e o Espetáculo**

### **3.1 O Texto Biográfico: Revelação e Profanação**

O texto biográfico pede, por natureza, mais do que uma simples narrativa de fatos. No caso de suicídio e, mais precisamente, no caso Plath, a fascinação inquietante suscitada traz a necessidade que a palavra se torne mais e mais reveladora além de sua própria referencialidade. Frequentemente, o suicídio do autor inverte a diacronia biográfica, invadindo o título de obras e fazendo da morte seu primeiro capítulo. A palavra deixa, assim, de simplesmente relatar fatos da vida do autor e passa a procurar nestes vestígios de sua morte, na tentativa de remontar um “enredo suicida”. Uma vez que datas, nomes e eventos não mais bastam, a ânsia pela reconstrução do “ato final” torna necessário que a palavra não só denote o seu significado, mas o **mostre**:<sup>2</sup>

Quando ela bateu à porta de Sylvia não houve resposta e o cheiro de gás era sufocante. Os pedreiros forçaram a tranca e encontraram Sylvia esparramada na cozinha. Ela ainda estava quente (ALVAREZ, 1971 p. 31).

O cheiro de gás era inconfundível. Arrombando a porta da cozinha, encontraram Sylvia esparramada no chão, sua cabeça sobre um pequeno pano dobrado dentro do forno. O gás estava todo aberto (STEVENSON, 1990 p. 296).

Do lado de fora da porta do apartamento de cima, os dois podiam sentir o cheiro inconfundível de gás. Quando Langridge (o pedreiro) arrombou a porta, eles correram para dentro, forçaram o caminho em direção à cozinha e

---

<sup>2</sup> Todas as citações referentes à Plath foram traduzidas pela própria pesquisadora

encontraram Sylvia esparramada no chão de azulejos, sua cabeça ainda dentro do forno (ALEXANDER, 1991 p. 331).

A evidente semelhança entre os trechos não é apenas temática. Mesmo na tradução, a repetição de certas palavras e expressões cria uma espécie de eco que materializa as interrelações entre os textos. De fato, tendo em vista a noção de “contaminação metonímica”, previamente discutida, cada texto deve ser visto em sua relação com um movimento maior de reconstrução do(s) ato(s) final(is). Nos três trechos, não só a sequência dos fatos se repete, mas há também uma insistência comum em elementos, em particular na posição do corpo. Enquanto o cheiro do gás que mata—adjetivado nos três exemplos para maior efeito—abre a cena como elemento revelador, a imagem do corpo na cozinha é apoteótica. A palavra “esparramada” (*sprawled* nos originais em inglês) é uma espécie de *leit motif* que se repete em cada texto como uma fotografia entre as letras de uma manchete de jornal. Fatos e testemunhas reorganizam-se ao seu redor, dirigindo o olhar à plasticidade do significante que sons que também parece se esparramar como se fosse, de fato, o corpo.

Quando fatos não são mais suficientes, a busca e o desejo por revelação remetem ao intervalo: vida/morte; palavra/imagem; público/privado; etc. Conseqüentemente, com o intervalo, a questão da transgressão emerge. Se, por um lado, a reconstrução é uma necessidade legal, por outro lado, a imagem associada ao suicídio pode ser extremamente transgressiva. Em primeiro lugar, o suicídio, enquanto morte auto-infringida, a princípio, não pressupõe testemunhas—mesmo “tardias”. Um exemplo recente foi dado após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, quando fotos de pessoas pulando do World Trade Center, tiradas por um fotógrafo da Associated Press, foram proibidas de serem publicadas nos Estados Unidos.<sup>3</sup> Em suas interrelações com a imagem, a palavra escrita é igualmente—ou ainda mais—perigosa, mesmo no texto cuja “dominante” seja nitidamente referencial.<sup>4</sup>

De fato, grande parte das controvérsias em torno da existência póstuma de Plath surgiu em decorrência do potencial imagético da escritura em textos cuja função preponderante não claramente é a poética. Para seus autores, a palavra-imagem é um instrumento de reconstrução e revelação, através da qual se pode suprimir o intervalo que nos separa do objeto de desejo—o ato do suicídio com todas as suas ambigüidades. Da exposição reversível e tardia de tais ambigüidades surge a noção de obscenidade. Para os que fisicamente pertencem ao universo privado do suicida, a palavra escrita não simplesmente revela ou mostra, ela **reencena**.

Portanto, o suicídio deixa de ser somente um ato solitário de auto-destruição para tornar-se—postumamente—um “sacrifício público”, como afirma Ted Hughes em carta para Al Alvarez publicada em *The Silent Woman* (MALCOLM, 1993 p. 127):

(...) Sylvia passa agora pela morte detalhada, ponto por ponto de um sacrifício público. Seus poemas [*de Sylvia*] ofereceram a parte vocal para este tipo de show. A sua narrativa, em estilo aparentemente documental, (...) inevitavelmente completa e conclui a performance. Agora há um corpo de verdade. Os gritos chamaram a multidão, mas eles vierão para ouvir mais do que gritos—eles vieram para ver o corpo. Agora eles o têm—eles podem sentir o cheiro de seu cabelo e de sua morte. Você apresenta em carne e osso para o que os gritos de morte estavam evoluindo. O público não está realmente interessado em gritos de morte a não ser que lhe seja garantido um corpo, uma morte lenta e dolorosa, com o maior número possível de

<sup>3</sup> O jornal inglês *The Observer* publicou em 2003 um artigo a respeito da polêmica sob o título “The Falling Man” (*O Homem que Cai*).

<sup>4</sup> Uso aqui o conceito de “dominante” de Roman Jakobson (1977 pp. 77-85).

sinais de como se sente. E você apresenta isto, o que o público realmente quer e precisa—a morte absoluta convincente finalizada oficial visível e crua...

A carta em questão refere-se ao prólogo de *The Savage God: A Study of Suicide*, citado anteriormente, no qual Alvarez (1971) faz um longo e detalhado relato autobiográfico dos últimos dias de Plath, culminando com o seu corpo esparramado “ainda quente” no chão da cozinha em Primrose Hill. A retórica exaltada de Hughes serve, em especial, como fonte de considerações pertinentes às interrelações entre palavra e imagem enquanto produtividade e performance, tais como “sacrifício público”, exposição de um “corpo de verdade”, etc.

Em primeiro lugar, entretanto, faz-se necessário esclarecer a noção de “testemunho tardio”. Neste contexto, o melhor exemplo é possivelmente meu próprio encontro com Al Alvarez em 2003, durante uma conferência sobre o suicídio. Conversando sobre Plath, fiz algum comentário sobre a vivacidade de seu relato, cujo efeito era similar ao testemunho de uma testemunha ocular. A sua reação foi um misto de ofensa e indignação; ele inclinou o corpo para frente e disse: “Mas eu era uma testemunha ocular!” Sem dúvida, o suicídio de Plath era para Alvarez muito mais do que a madrugada de 11 de fevereiro de 1963, quando apenas seus filhos dormiam no mesmo apartamento. Através da escritura, porém, ele, como muitos outros depois dele, tornaram-se “testemunhas oculares”, cujos testemunhos, ao serem capazes de reencenarem o “ato final”, disseminaram testemunhas, formando uma verdadeira **audiência tardia** de um suicídio tornado público e reversível.

Neste mesmo contexto, uma outra questão a ser considerada é a ambivalência não apenas da palavra-imagem que reencena o irreversível e interdito, mas também de seu efeito. Localizando-a junto aos tabus, fobias e as perversões, Kristeva (1980 pp. 12-17) afirma que a “abjeção” simultaneamente atrai e pulveriza o sujeito. O próprio conceito aristoteliano de **catarse** baseia-se no mesmo princípio. Certamente não é nenhuma coincidência o largo uso do suicídio como tema na literatura. Shakespeare fez de sua ambivalência um artifício dramático: como afirma Minois (1995 p. 26), há, em sua produção de 1589 a 1613, cinquenta e cinco casos, excluindo tentativas mal-sucedidas. Plath, entretanto, não é Portia nem tão menos Julieta. O público de Shakespeare, por exemplo, vive a abjeção através das barreiras protetoras inerentes à performance teatral e à própria competência de reconhecê-la como tal. O fato do suicídio de Plath ter sido um evento real não só retira as barreiras de proteção oferecidas pelo ficcional, mas também, ao fazê-lo, cria a ilusão de exposição total, fomentando, assim, o fascínio pela reconstrução. Reencenada, a realidade torna-se, paradoxalmente, um potencializador de fantasia e teatralidade.

Considerando os desdobramentos da palavra em imagem através de textos diferentes, vale chamar atenção ao efeito suplementar destas interrelações. A imagem do corpo “esparramado” na cozinha de Alvarez, reapropriada, mais tarde, por outros autores, é exemplo disto. De fato, seria um erro não considerar a relação entre textos. A ausência do “extratextual” atestada pela famosa frase de Derrida (1999: 194)—*Il n’y a pas d’ hors texte* (“Não há fora-de-texto”)—infere o inevitável diálogo e interação de textos, ou seja, dentro e o não-existente “fora”. Como testemunho e reencenação, o texto de Alvarez é um dos grandes atos de um ritual coletivo, um “sacrifício público”. Desta forma, a força imagética do corpo morno descrito por Alvarez só se faz elemento visível e tangível, que pode ser **apresentado** ao leitor feito testemunha, ao ser inserido no teatro textual que compõe o universo póstumo de Plath.

Desta forma, para Hughes, o relato de Alvarez perde quase totalmente qualquer aspecto narrativo para tornar-se um **palco**, um espaço coletivo de profanação. A palavra-imagem, em sua obscenidade irresistível, torna-se um “ato” ao ser capaz de não só produzir

significados, mas de também exibi-los visualmente. Tal esfera performativa, ao contrário do ato de fala de Austin (1962), não se caracteriza pela ligação estreita com o sujeito “emissor” nem sua “intenção”. Projetada do imediatismo da fala para o tecido escritural, a performance carrega consigo o inevitável atraso dos intervalos, sem, entretanto, deixar de disseminar a ameaça e a ilusão dos atos irreversíveis. Sem dúvida, não há maior paradigma de irreversibilidade do que a morte. Conseqüentemente, para Hughes, a reencenação dos dias que precederam o suicídio de Plath equivale, palavra a palavra, a um ato de exumação de seu cadáver—um cadáver que Alvarez apresentou “ainda quente” no chão da cozinha em 1971 e assim foi preservado por repetidas mortes.

A escritura que denota e põe diante dos olhos é também a (não-)materialidade do cadáver, em toda sua abjeção—sujeito-objeto, dentro-fora, a contaminação da vida pela morte que nos expõe à fragilidade de nossos próprios limites (Cf. KRISTEVA, 1980 pp. 12-17). Para Hughes, a ligação é explícita. O texto de Alvarez não apenas “executa” o sacrifício, mas também crucialmente contém e apresenta “um corpo **de verdade**”, “em carne e osso” (*meu grifo*). O corpo “de verdade” é, portanto, textual, possuindo mais de um “executor” uma vez que a leitura, enquanto “prática significante”, torna o leitor testemunha participante de uma performance contínua de sacrifício e exumação.

Associações entre o “corpo” e o “corpus” são, de fato, recorrentes no imaginário póstumo de Plath. Tanto Alvarez quanto Hughes fazem uso deste diálogo como forma de defamiliarização. Ao descrever o texto de Alvarez como um palco de exibição do corpo e de todos os sinais e gritos, Hughes refere-se à morte como **processo**, ou seja, **performance**. Aparentemente “documental”, o corpo morno e as canecas de leite deixadas para os filhos fazem-se ação e reencenação, mas são ainda um complemento. Para Hughes, a própria escritura de Plath constitui “a parte vocal para este tipo de show”. Hughes refere-se aos poemas de Plath publicados, a maior parte em pequenos trechos, no prólogo de *The Savage God*. Alvarez usa estrofes selecionadas quase “pictoricamente” ao decorrer de sua narrativa. O único poema impresso integralmente é “Edge” (p. 30)—“Auge” (1994)—o último escrito por Plath, apenas alguns dias antes de sua morte. Sua colocação, senão igualmente “pictórica”, é certamente estratégica, precedendo o parágrafo sobre seu suicídio. Refletindo a tradução literal de seu título, a colocação do poema o coloca à “beira” do fim, onde, como a “parte vocal” do sacrifício, os últimos gritos de morte ecoam. Anos antes, Alvarez (1963) já havia optado por publicar os últimos poemas de Plath em sua nota obituária no jornal *The Observer*. Em uma ambigüidade comum da língua inglesa, o título escolhido parece pôr em questão a autoria do obituário: “A Poet’s Epitaph” (*pode ser de um poeta ou escrito por um poeta*). Contrastando com o pequeno texto de Alvarez em letras minúsculas, os poemas, que ocupam a maior parte da página, dão a palavra àquela cuja morte é anunciada para que, em uma performance póstuma, teça seu próprio epitáfio.

A intenção de Alvarez ao explorar os efeitos do diálogo entre “corpo” e “corpus” é clara—assim como a de muitos outros que usaram “Edge” ou qualquer outro poema de Plath como sinônimo de suicídio. Como uma cena de crime, cada palavra, rasura ou omissão desdobrou-se em especulações e múltiplas verdades absolutas, sendo, no caso de “Edge”, a morte de seus filhos um tema favorito. A despeito do desejo monológico de equivalência texto=vida/morte, que habita o imaginário de Plath há décadas, a proliferação constante do diálogo demonstra a inevitabilidade da desestruturação. Neste contexto, cada texto reinscreve-se e reinventa-se repetidamente como objeto poético e como palavra-imagem-auto-destruição. Apesar das insistentes equivalências, os poemas resistem a simplesmente significar a morte, o suicídio de Plath: no diálogo de sacrifícios e reconstruções, eles

desconstróem-se como materialidade da presença/ausência—i.e. abjeção, escritura, cadáver, performance, espetáculo.

## **Conclusão**

Décadas depois da publicação de *The Savage God*, após a morte de Hughes em 1998, a BBC lançou um longa-metragem baseado em seu relacionamento com Plath. O filme, intitulado simplesmente *Sylvia*, causou a revolta da filha do casal, Frieda Hughes, que, em protesto à BBC, publicou o poema “*My Mother*” (*Minha Mãe*) no qual descreve o público potencial como “qualquer um sem a habilidade de imaginar o corpo, a cabeça no forno”. Além da esperada cena do suicídio, o filme expõe o diálogo entre “corpo” e “corpus” através da última cena, em que Hughes beija o manuscrito de *Ariel*, justaposto pela imagem do corpo de Plath.

*Sylvia* não foi sucesso de público nem de crítica. Enquanto a sua qualidade como produção cinematográfica não é relevante, o filme certamente participa do jogo imagético póstumo de Plath, visto em seu espectro maior. Porém, tendo em vista as interrelações palavra-imagem, o filme, apesar de ser literalmente (re-)encenado e projetado como um espectro para a audiência, não tem o mesmo efeito do que a escritura. Frieda Hughes talvez houvesse superestimado o poder da imagem visualmente explícita. O suicídio de Plath tornou-se, para seu pai, uma obscenidade porque se tornou um ato público. Inserida no intervalo com a imagem, a escritura significa, mostra e, disseminando-se, torna-se espetacular—um “sacrifício público”, superlativo e anônimo. A morte, como a escritura, não é mais irreversível.

## **Referências Bibliográficas**

1. ALEXANDER, Paul. *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York: Viking, 1991.
2. ALVAREZ, Alfred. *The Savage God: A Study of Suicide*. London: Redwood, 1971.
3. \_\_\_\_\_. “A Poet’s Epitaph”. *The Observer*. 17 Feb. 1963. sec. Review. Disponível nos arquivos da The Sylvia Plath Collection, Neilson Library, Motimer Rare Book Room, Smith College.
4. AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Ed. J O Urmson. Oxford: Clarendon Press, 1962.
5. BARTHES, Roland. L’Effet de réel”. *Roland Barthes: Oeuvres complètes*. Ed. Éric Marty. Vol. 2. Paris: Seuil, 1994. 479-84.
6. \_\_\_\_\_. “Theory of the Text”. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ed. Robert Young. Boston, London e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981. 31-47.
7. \_\_\_\_\_. “The Death of the Author”. Trad. Stephen Heath. *Image Music Text*. London: Fontana, 1977. 142-48.
8. \_\_\_\_\_. “From Work to Text”. Trad. Stephen Heath. *Image Music Text*. London: Fontana, 1977. 155-64.
9. \_\_\_\_\_. “To Write: Intransitive Verb?” *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*. Eds. Richard Macksey e Eugenio Donato. Baltimore e London: John Hopkins UP, 1970. 134-56.



10. BENNINGTON, Geoffrey, and Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Chicago e London: University of Chicago Press, 1993.
11. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
12. \_\_\_\_\_. “Différance”. Trad. Alan Bass. *Margins of Philosophy*. Brighton: Harvester Press, 1982. 1-27.
13. \_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
14. JAKOBSON, Roman. “La Dominante”. *Huit Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1977. 77-85.
15. JUNOD, Tom. “The Falling Man”. *The Observer* 7 Sept. 2003, sec. Review: 1-3.
16. KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur*. Paris: Seuil, 1980.
17. MALCOLM, Janet. *The Silent Woman: Ted Hughes and Sylvia Plath*. London: Papermac, 1995.
18. MINOIS, Georges. “L’Historien et la question du suicide”. *L’Histoire*. 189 (1995): 25-31.
19. PLATH, Sylvia. *Poemas*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 1994.
20. SOLLERS, Philippe. “Literature and Totality”. Trad. Philip Barnard and David Hayman. *Writing and the Experience of Limits*. Ed. David Hayman. New York: Columbia UP, 1983. 63-86.
21. STEVENSON, Anne. *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. London: Penguin, 1990.

---

<sup>i</sup> **Lilia LOMAN, Bacharel em Letras/Francês (PUCSP) e PhD em Teoria Crítica (U. of Nottingham)**  
Pesquisadora Independente  
liliayloman@yahoo.co.uk