



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE EDUCAÇÃO (FE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ANA LETÍCIA CLEMENTE TAVARES

**Letras feridas, escritas que puls(ão)am: Sylvia Plath e o
recurso sublimatório**

Goiânia, Go
2023



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES
ELETRÔNICAS DE TESES**

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplo: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

ANA LETÍCIA CLEMENTE TAVARES

3. Título do trabalho

Letras feridas, escritas que puls(ão)am: Sylvia Plath e o recurso sublimatório

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO*

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Melo Ribeiro De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 04/12/2023, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Letícia Clemente Tavares, Discente**, em 13/12/2023, às 21:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4237620** e o código CRC **BFE8EDBC**.

ANA LETÍCIA CLEMENTE TAVARES

**Letras feridas, escritas que puls(ão)am: Sylvia Plath e o
recurso sublimatório**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia.

Linha de pesquisa: Processos Psicossociais e Educacionais.

Orientadora: Professora Doutora Priscilla Melo Ribeiro de Lima.

Goiânia, Go
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Tavares, Ana Leticia Clemente

Letras feridas, escritas que puls(ão)am [manuscrito] : Sylvia Plath e o recurso sublimatório / Ana Leticia Clemente Tavares. - 2023.
126 f.

Orientador: Profa. Dra. Priscilla Melo Ribeiro De Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em
Psicologia, Goiânia, 2023.
Bibliografia. Anexos.

1. Psicanálise. 2. Sublimação. 3. Pulsão de morte. 4. Literatura. 5.
Sylvia Plath. I. Lima, Priscilla Melo Ribeiro De, orient. II. Título.

CDU 159.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº 67 da sessão de Defesa de Dissertação de **ANA LETÍCIA CLEMENTE TAVARES** que confere o título de **Mestra em Psicologia** pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás-PPGP/FE/UFG, na *área de concentração em Psicologia*.

Aos **quatro dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e três (04/12/2023)**, a partir das **10h**, nas dependências da Faculdade de Educação da UFG, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **"Letras feridas, escritas que puls(ão)am: Sylvia Plath e o recurso sublimatório"**. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora Profª. Drª. Priscilla Melo Ribeiro de Lima (PPGP/FE/UFG), doutora em **Psicologia Clínica e Cultura** pela UnB, com a participação dos demais integrantes da Banca Examinadora: Prof. Dr. Érico Bruno Viana Campos (UNESP), doutor em **Psicologia** pela USP - integrante titular externo e Profª. Drª. Renata Leite Soares (FE/UFG), doutora em **Psicologia** pela UnB - integrante titular externa. Durante a arguição os integrantes da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus integrantes. Proclamados os resultados pela Profª. Drª. Priscilla Melo Ribeiro de Lima, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Integrantes da Banca Examinadora, aos quatro dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três.

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Priscilla Melo Ribeiro De Lima

Prof. Dr. Érico Bruno Viana Campos

Profª. Drª. Renata Leite Soares

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Ana Letícia Clemente Tavares, Discente**, em 27/12/2023, às 15:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Livia Gomes Dos Santos, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 27/12/2023, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Melo Ribeiro De Lima, Professora do**



Magistério Superior, em 28/12/2023, às 12:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4290476** e o código CRC **216E6D44**.

Referência: Processo nº 23070.067306/2023-12

SEI nº 4290476

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	10
RESUMO	13
APRESENTAÇÃO.....	15
INTRODUÇÃO.....	18
CAPÍTULO 1	24
O percurso freudiano da sublimação	24
1.1. Pulsão de morte e a sublimação.....	33
1.2. Sublimação e Narcisismo.....	39
1.3 Laplanche e a criação do novo.....	42
A Modernidade e o eu	46
2.1. Autobiografar: a escrita do eu	55
2.2. O conflito temporal das autobiografias	61
2.3. A escrita de si e o transbordamento	70
CAPÍTULO 3	75
Mulheres que escrevem: Sylvia Plath e formas de subjetivação	75
1.1 A potência inefável das letras que pulsam.....	86
1.2 A letra que desampara, a escrita que infecciona.....	93
Considerações finais	115
Referências bibliográficas	118
Anexos	125
ANEXO A - Jornais que noticiaram a morte de Sylvia Plath	125
2. The Tribune (Scranton, Pensilvânia).....	125
3. The Boston Globe (Boston, Massachusetts)	126

Dedico este trabalho à Anna Kariênina, Emma Bovary, Luísa e Esther, aquelas que representaram a ousadia, a transgressão e a potência da destruição.

E a minha mãe, Elis Regina, que me ensinou a encarar e amar a vida pelo que ela é.

AGRADECIMENTOS

Aos que me apoiaram e incentivaram nesta jornada.

À minha família que me ensinou a colher tanto as miudezas quanto o extraordinário da vida.

À minha orientadora pela oportunidade generosa de pesquisar um tema tão caro para mim. Agradeço pela orientação, pela paciência e pelos ensinamentos, pela convivência e pela sólida contribuição em minha formação, ao que serei eternamente grata.

À Coordenação de Aperfeiçoamento e Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa.

A Florbela Espanca, Virgínia Woolf, Ana Cristina César e, especialmente, a Sylvia Plath que me ajudou a sair de minha própria redoma.

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.

Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com maridos e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar.

Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. 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, Sylvia; A redoma de vidro, 2014, pp. 88-89)



Sylvia Plath

RESUMO

A presente dissertação pretende compreender aspectos da sublimação e da escrita de cunho autobiográfico, através dos escritos de Sylvia Plath, seus diários (*Os Diários de Sylvia Plath 1950- 1962*) e os poemas mais emblemáticos da coletânea de poesias *Ariel*. Com base na teoria psicanalítica nossa proposta é pensar a não salvaguarda do recurso sublimatório diante o sofrimento do artista e compreender aquilo que a movimenta e sustenta o processo criativo, a fim de entender os aspectos que se interpõem ao artista diante à criação. Evidenciamos também o intrincamento das pulsões de morte na sublimação, seus efeitos mortíferos e a existência de uma intensidade demasiada na atividade do escritor, uma potência inefável, cujos resultados foram letras que pulsam a vitalidade, o aniquilamento e a opressão feminina. Por fim, pensar literatura autobiográfica como produção de memória coletiva sobre a história, sobretudo em relação a modernidade que assinala uma escrita que torna o mundo uma experiência pessoal e íntima.

Palavras-chave: Psicanálise, Sublimação, Pulsão de morte, Literatura, Autobiografias, Escrita criativa, Sylvia Plath.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand aspects of sublimation and autobiographical writing, through the writings of Sylvia Plath, her diaries (The Diaries of Sylvia Plath 1950-1962) and the most emblematic poems of the poetry collection Ariel. Based on psychoanalytic theory, our proposal is to think about the non-safeguarding of the resource sublimatory in the face of the artist's suffering and to understand what moves it and sustains the creative process to understand the aspects that stand in the way of the artist in the face of creation. We also show the intricacies of death drives in the sublimation, its deadly effects and the existence of too much intensity in the activity of the writer, an ineffable power, the results of which were letters that pulsate the vitality, annihilation and female oppression. Finally, think about literature autobiographical as the production of collective memory about history, especially in relation to the modernity that marks a writing that makes the world a personal and intimate experience.

Keywords: Psychoanalysis, Sublimation, Death drive, Literature, Autobiographies, Creative Writing, Sylvia Plath

APRESENTAÇÃO

Eis o primeiro rompante, o primeiro traço, os dedos tecendo palavras. O deslizamento dos signos, um ato de catarse. É no novelo da escrita que me permito falar de Sylvia Plath, aquela que me ajudou a sair de minha própria redoma. Nesse emaranhado em que as palavras se casam, amam-se umas outras. Tem sexo, como disse Machado de Assis. Palavras que possuem afetividade, que pulsam. Me proponho a articular psicanálise e literatura, enquanto tentativa de perseguir através da linguagem a possibilidade do dizer humano. Um dizer que esbarra nos limites da própria linguagem, e em certo sentido, nos limites do próprio sujeito, limite que tece também a condição da impossibilidade de tudo dizer.

Quem foi Sylvia Plath? alguns responderiam escritora suicida, eu não poderia dizer somente isso, por mais que ela dotasse sua escrita com uma potência de morte, este é um estudo a partir da vida, em vida Plath foi muitas Sylvias, foi menina, mulher, filha, mãe e esposa, também foi poeta, romancista e ensaísta e por fim aquela que muito cedo foi tarde demais, com apenas 30 anos. Aquela que teceu nas páginas do seu diário, devaneios, tagarelices sobre o ser mulher, as certezas e incertezas da vida. Através do seu olhar curioso e perspicaz enxergamos seus dramas, os questionamentos sobre o viver, o morrer, a fadada solidão humana e a função da escrita em sua vida. Ela escreve a vida, a vida é escrita, na escrita ela é assaltada pela voragem de vozes que a assombram, são as vozes do mal-estar, as vozes da solidão que preenchem o ser, e preenchem com o vazio, um vazio que é potencial de criação. Conviver com o vazio não é tarefa simples, Plath sabia disso e ousou existir nele.

Tal como a escrita, a vida de Plath é cheia de intervalos, vírgulas e digressões, mas para ela um único ponto final, aquele que ceifou sua vida, já que para a vida não é dado a ninguém a prerrogativa salvadora da reescrita. Fim. Plath tinha medo de ser esquecida, que a fama de Ted a sobrepujasse. Plath, hoje sua escrita pulsa nas páginas desse trabalho e nas milhares de reedições de sua obra. Por mais que seu corpo “condenado a decadência e a dissolução” tenha ido ao encontro de Tântatos, sua escrita se fez Eros.

Se a escrita pulsa, tal como uma ferida ela infecciona, dessa infecção ela extraiu veneno e remédio, seu colapso. Poética da dor. O traço que esgarça a ferida. A escrita a persegue, a persegue entre uma dor e outra, no vórtice de detritos, no turbilhão de pensamentos que ela tenta dar contorno, margem ao insólito.

INTRODUÇÃO

A ideia disparadora do trabalho foi articular psicanálise e literatura para pensar o processo de sublimação envolvido na criação literária. Pensar a interação entre vida e obra, principalmente dos artistas que se mantiveram muito próximos das experiências vividas que alimentaram sua escrita é um convite ao pensamento acerca do efeito catártico e terapêutico da escrita. Alguns escritores utilizam do recurso autobiográfico mais do que outros, mas invariavelmente o artista se coloca na obra, como é o caso de Sylvia Plath, escritora que tem sua trajetória de escrita intimamente ligada aos desdobramentos de sua vida. O objetivo deste trabalho não é estabelecer diagnósticos nem tampouco interpretações psicopatológicas, mas pensar a escrita criativa como recurso sublimatório. Para tal, utilizaremos como recurso a obra da escritora norte-americana Sylvia Plath, sendo estes, *Diários de Sylvia Plath de julho de 1950 a 1962* e *Ariel* (coletânea de poesia, 1965).

A literatura autobiográfica, como escrita que permite ao sujeito temporalizar-se, reordenar as vivências e oferecer forma às experiências, também evidencia a (im) possibilidade do artista em lidar com o excesso pulsional. A criação não barra o sofrimento, apesar de oferecer contorno, ela não é suficiente para curar, e vemos uma quantidade grande de artistas que passaram a vida em sofrimento psíquico constante, o que, em contrapartida, muitas vezes impulsiona o trabalho artístico. Assim, a escrita tem a sua face encantadora e salvadora, mas o seu caráter perigoso e mortífero vive à espreita, o processo criativo não é sem riscos para aquele que cria.

Neste sentido, a escolha pela poeta Sylvia Plath é representativa, pois sua produção poética, sobretudo ao final, denuncia justamente esse colapso textual, como afirma Carvalho (2002, p.247): “o véu que essa escrita tece é esgarçado, véu de buracos para melhor deixar transparecer, sem disfarces, o que não pode ser metaforizado, elevado, sublimado [...] terminou por efetuar, na morte, uma derradeira representação”. Assim, examinar o diálogo que artistas promovem entre seus textos e o desenrolar de sua vida podem apontar para as tensões psíquicas presentes na escrita e para o drama de uma subjetividade que tenta ininterruptamente se inscrever através da produção textual.

Esperamos com essa proposta, apontar possíveis especificidades da escrita íntima que lida diretamente com experiências diante das possibilidades e limites da escrita. Os excertos de Sylvia Plath foram utilizados como expressão da proximidade entre as possibilidades e os limites da escrita. Trata, portanto, de evidenciar como a escrita pode promover esse encontro, sempre sem garantia, entre o excesso e a forma possível de contorno e, portanto, entre a potência e a fragilidade. Sylvia Plath foi uma escritora norte-americana cujo projeto literário incursionou por vários gêneros, da poesia ao romance, dos ensaios à escrita epistolar. Sylvia Plath nasceu em Boston em 1932 e faleceu em 1963, com o seu suicídio¹. Várias internações psiquiátricas pontuaram a vida de Plath, incluindo tentativas de suicídio. Com a sua morte houve um crescente interesse por suas obras, como se a leitura de seus textos pudesse oferecer explicações sobre seu suicídio. Assim, houve uma tentativa de psicopatologização de sua escrita, o que é criticado por sua filha Frida Hughes no Prefácio da coletânea de poemas Ariel. Nas palavras de Frida Hughes (2010, p. 22): “Eu não queria que a morte de minha mãe fosse comemorada como se fosse prêmio [...] Desde que morreu, ela tem sido dissecada, analisada, reinterpretada, reinventada, ficcionalizada e, em alguns casos, completamente fabricada”. Assim, há de se ter o cuidado de não transformar seus textos como se fossem um teste projetivo, em que se revelariam aspectos de sua personalidade. Carvalho (2006) aponta para os riscos desse tipo de leitura, uma vez que a temática da morte na leitura desperta fascínios por parte dos leitores. Nesse sentido é importante manter os devidos distanciamentos entre a produção textual e o próprio artista, uma vez que não se pode colocar a escrita de um poeta no divã.

Reconhecida principalmente por sua obra poética, Sylvia Plath escreveu também um romance autobiográfico, *A Redoma de Vidro*. Plath manteve o hábito de escrever em diários, desde a idade de 11 anos, até ao seu suicídio. Na manhã de 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath, aos 30 anos, foi encontrada morta, tendo finalmente terminado sua luta pela vida. Em sua escrivania, em um diário preto, colocava sua voz. No gesto final de sua arte, Plath deixou para trás sua brilhante declaração em mais de 40 poemas intitulado Ariel e outros poemas. Seus diários da fase adulta, começando com os seus anos como caloura em Smith College em 1950, foram publicados primeiramente em

¹ Ver ANEXO A.

1980. Quando sua morte ressoou e sua coleção final de poemas foi publicada, ficou claro que, embora Plath estivesse morta, sua voz estava muito viva.

A pergunta que deu a pesquisa foi se a sublimação é uma saída possível e benéfica para o desamparo e o sofrimento psíquico, porque encontramos escritores que em seus escritos abordam uma intensidade de sofrimento que é da ordem do despedaçamento que podem chegar a extremos como o suicídio. Para cumprir nosso objetivo, empreendemos um estudo sistemático dos textos freudianos e lançamos mão de bibliografia complementar composta de comentadores reconhecidos da obra freudiana. Embora compareçam neste trabalho como operadores que possibilitam discutir a sublimação - os processos de investigação científica e intelectual, assim como as atividades artísticas, todos eles como possíveis manifestações sublimatórias, utilizamos como principal operador de nossa discussão o tema da escrita.

A proposta do primeiro capítulo é pensar o percurso freudiano do conceito de sublimação e o enlace com o narcisismo, a pulsão de morte e seu caráter mortífero no processo criativo. Para isso, é desenvolvido alguns dos efeitos da pulsão de morte desfusionada na vida psíquica. Nesse sentido, foi dada ênfase à concepção de sublimação e suas consequências a partir do dualismo pulsional freudiano, pós 1920. Além disso, utilizamos outros teóricos psicanalistas que também trataram da sublimação e da pulsão de morte.

No segundo capítulo buscamos investigar as conexões entre a literatura e a psicanálise, a compreensão da construção autobiográfica na modernidade, e seu papel de produção de memória coletiva sobre a história da humanidade, o surgimento do romance e a criação literária como uma forma de elaboração psíquica. Por fim, o terceiro capítulo, tratamos da compreensão da produção literária de Plath a partir da psicanálise e estudiosos do campo dos estudos literários, tais como Branco, Blanchot e Barthes. Em um primeiro momento, escolhemos o ponto delicado, difícil e resistente da articulação possível entre a escrita e o ser mulher para Plath. O que uma mulher transmite, enquanto mulher, à cultura? E ser mulher-escritora? Antes de tentarmos analisar a autoidentidade construída por Plath em seus diários, é preciso entender o núcleo que a forma: ela era uma mulher e uma mulher-escritora em uma sociedade que valorizava o oposto do que ela era. Ser mulher e ser mulher que escreve são marcas que fazem fissuras não só nos textos de Plath, mas em seus relacionamentos com os outros e consigo mesma, que contornam sua

identidade e deixam vestígios espalhados nos seus diários. Questões, evidentemente, demasiado amplas, e talvez irrespondíveis, mesmo que desde Freud a psicanálise não tenha se poupado de enunciá-las. Posteriormente, o seu processo de criação é visto como uma forma de elaboração, para refletirmos as particularidades da escrita plathiana e como a sua escrita era considerada um alimento de sua alma, algo essencial para a sua sobrevivência.

O modelo metodológico aplicado na pesquisa foi operacionalizado com base nas ideias conceituais do tríplice mimese de Ricœur. Alberti (2007), assinala que a hermenêutica busca compreender aquilo que pertence ao humano, as produções humanas e vivências, em busca de um sentido profundo das coisas, encontrado na história, biografia, livros, filmes, nos meios de comunicação etc., apreendendo a linguagem e suas significações.

Gentil (2004) assinala que Ricœur compreende que o texto está inserido em um contexto mais amplo, apresenta raízes em uma pré-compreensão da ação e da tradição narrativa, em outras palavras, a narrativa faz uma mediação entre uma experiência anterior e uma posterior, a uma que linguagem remete a um além de si mesma, e não se esgota em si mesma. Dessa forma, segundo Ricœur (2008/2010), para a composição da intriga é necessária uma compreensão da temporalidade e dos recursos simbólicos; ou seja, aquilo que precede a existência poética, e isso seria a *Mimesis I*. Isso envolve o entendimento do contexto histórico e a apreensão de certos aspectos culturais e particulares da produção escrita. Para tal, faremos um breve percurso sobre a constituição da subjetividade do sujeito da modernidade, e como esta possibilitou a insurgência de uma literatura mais particular, como as autobiografias. Nesse processo, buscou-se compreender o desenvolvimento dos conceitos de autobiografia e pacto autobiográfico. Apresentamos um pouco do histórico e do desenvolvimento da escrita de cunho íntimo, focando na escrita diarística, e de como esse desenvolvimento está intrinsecamente ligado à noção moderna de privacidade e intimidade.

Em desdobramento, se daria a *Mimesis II*, essa refere-se ao tecer da intriga, à estruturação dos acontecimentos e ao movimento de imitação da criação a partir do enredo (Gentil, 2004) e, como aponta o autor, “o tecer da intriga opera uma concordância entre discordantes, faz ir juntos os elementos díspares do sujeito, da situação, de seus antecedentes e de suas consequências” (p. 90). Seria entender o texto em uma mediação

entre o autor e o leitor. Gentil (2004) assinala que a linguagem enquanto discurso, por mais que se dê em uma situação presente, singular, ele pode ir além. A narrativa a partir do momento que passa a ser um discurso escrito, ganha uma autonomia em relação ao autor e em relação ao mundo em que foi produzido. O leitor pode se apropriar desse texto em um contexto totalmente diferente do autor, e obtém a oportunidade do texto se descontextualizar e contextualizar.

Desse modo, o texto não pode ser compreendido como um diálogo entre o autor e o leitor, o autor deixa de ter controle sobre o que o texto diz (Gentil, 2004). Por conta dessa autonomia, muitas obras do passado ainda ressoam no presente, podem ser compartilhadas em situações totalmente diversas. Um texto não é uma entidade fechada, não se limita as regras gramaticais, ao significado do dicionário, o texto é um horizonte de expectativas que envolvem a mediação entre o humano e o ser humano, o mundo e ele mesmo.

Por fim, a *Mimesis III* diz respeito à capacidade temporal de uma composição permanecer, devido ao efeito causado em quem a capta (Ricœur, 2008/2010), assim, para o autor, refere-se ao objetivo final da composição literária, que é o leitor ou espectador da história e é quando a narrativa alcança seu sentido. O texto somente se finaliza na leitura do leitor, com suas novas interpretações em cada leitura, podendo ser reinterpretada a cada novo contexto histórico (Ricœur, 2008/2010).

Uma das tarefas desta pesquisa é compreender a possibilidade de diálogo entre a psicanálise e a literatura, em seus limites e aproximações. A literatura enquanto tentativa de perseguir através da linguagem escrita, uma possibilidade de dizer, esbarra sempre no limite da própria linguagem, e, em certo sentido, nos limites do sujeito psíquico, limite que tece também sua condição, a impossibilidade de tudo dizer. Trata-se de um abismo intransponível, mas que o ato do escritor põe em xeque. Assim, a partir da análise autobiográfica e de categorias psicanalíticas podemos aprofundar o conhecimento acerca de sua poética e como a sua escrita era afetada direta e indiretamente pelo seu sofrimento psíquico.

A partir disso, podemos pensar a obra de Plath a obra dentro das *Mimesis* em todos os seus três níveis, ou seja, a narrativa mimetiza o mundo dentro do seu contexto histórico e cultural e provoca um processo de identificação e assimilação do conteúdo narrativo à própria experiência e realidade de quem o lê. Para tal, realizou-se

uma seleção e ordenamento de segmentos narrativos presentes nos diários de Sylvia Plath e poesia, atentando-se para os conteúdos sobre o seu processo de escrita, o escrever como forma de viver e a não salvaguarda do sofrimento na vida do escritor.

CAPÍTULO 1

O percurso freudiano da sublimação

Para que serve minha vida e o que vou fazer com ela? Não sei sinto medo. Não posso ler todos os livros que quero; não posso ser todas as pessoas que quero e viver todas as vidas que quero. Não posso desenvolver em mim todas as aptidões que quero. E por que quero? Quero viver e sentir as nuances, os tons e as variações das experiências físicas e mentais possíveis de minha existência. E sou terrivelmente limitada (Plath, 2017, p. 59).

Alguns leitores da obra freudiana consideram a sublimação apenas como uma noção, alegando que uma falta de formalização e uma forte aproximação com conceitos aos quais se misturaria. Mijolla-Mellor (2011, p. 37), entretanto, afirma que a noção de sublimação ocupa uma posição paradoxal por não ter sido totalmente definida por Freud e ao mesmo tempo ser indispensável ao edifício teórico da psicanálise, tanto do ponto de vista individual quanto coletivo.

O termo sublimação é encontrado pela primeira vez na obra freudiana em 1897 no "Rascunho L". Freud (1897/1990) expõe que o acesso às cenas primitivas por muitas vezes só é possível por meio da fantasia, e as fantasias funcionam como fachada para obstruir o acesso a essas lembranças, como uma forma de sublimá-las. Dessa forma, Freud compreende a sublimação, nesse momento inicial de suas formulações teóricas, como uma defesa histórica. Metzger (2021) ressalta como a noção de sublimação presente no "Rascunho L" ainda não surge com o seu sentido psicanalítico posteriormente conhecido, e sim, como uma forma de ficcionalização das lembranças.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (1905/1996), pela primeira vez, faz referência a uma possível relação entre a sublimação e o fazer criador artístico. De acordo com Freud a sublimação seria um processo:

[...] no qual as excitações hiper intensas provenientes das diversas fontes da sexualidade encontram escoamento e emprego em outros campos, de modo que de uma disposição em si perigosa resulta um aumento nada insignificante da eficiência psíquica. Aí encontramos uma das fontes da atividade artística, e, conforme tal sublimação seja mais ou menos completa, a análise caracterológica de pessoas altamente dotadas, sobretudo as de disposição artística, revela uma mescla, em diferentes proporções, de

eficiência, perversão e neurose (Freud, 1905/1996, p. 225).

Freud parece reconhecer que aquele que se volta para a atividade artística possui uma organização psíquica que possibilita uma saída pulsional que não se limitaria à perversão e à neurose, no que concerne à relação da libido com os objetos. Apesar de Freud ter feito referência à sublimação em alguns outros estudos, ela só aparece enquanto conceito em 1908, no ensaio sobre *A moral sexual 'civilizada' e a doença nervosa dos tempos modernos* (Freud, 1908/2013).

Nesse texto, Freud expõe algumas críticas em relação à moral vitoriana, e destaca como certos ideais da cultura ocidental acabaram constituindo uma moral coercitiva cujas exigências severas à sexualidade podem levar o sujeito ao adoecimento psíquico. Assim, Freud (1908/1990) aponta que a cultura repousaria sobre a coerção das pulsões sexuais que, ao serem desviadas em sua meta podem ser empregadas no trabalho cultural. A dessexualização pulsional seria essencial para as realizações culturais. Entretanto, a dessexualização em níveis excessivos, levaria o sujeito à neurose.

Em 1915, em *As pulsões e seus destinos*, Freud apresenta a sublimação como um dos possíveis destinos da pulsão. A pulsão é aqui definida como um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, um estímulo constante oriundo do interior do corpo que faz uma exigência de trabalho ao psiquismo (Freud, 1915/2020). Para Garcia-Roza (2004), seria exatamente essa condição de fronteira entre o somático e o psíquico que constituiria a pulsão, isto é, sua condição de estar no *entre*, na fronteira, nas bordas. A pulsão também seria dotada de quatro características: pressão, meta, objeto e fonte da pulsão (Freud, 1915/2020). Por pressão entende-se a força ou a medida de exigência de trabalho que essa pulsão representa. A meta da pulsão é sempre a satisfação, e diferentes caminhos podem fazer a pulsão encontrar satisfação. O objeto é aquele por meio do qual a pulsão pode encontrar sua meta, a satisfação. O objeto é variável, não há um objeto específico para a satisfação da pulsão. Por fonte entende-se o processo somático em alguma parte do corpo, e é representado pela pulsão no psiquismo.

A variabilidade do objeto, sua indeterminação, torna possível a sublimação como uma forma de satisfação da pulsão. No entanto, essa plasticidade não é ilimitada. Metzger (2021) assinala que nem toda pulsão pode ser sublimada sob risco de colapso, pois, mesmo diante desse destino pulsional ainda se persiste a necessidade de satisfação sexual direta. Ademais, em um de seus trabalhos finais, *Análise Terminável e Interminável*,

Freud (1937/2017) questiona sobre a possibilidade de uma resolução definitiva e duradoura de uma exigência pulsional e conclui que isso é impossível. Segundo Freud (1937/2017), somente uma parcela da força pulsional é “domada”, e este arranjo persiste de acordo com determinadas relações entre a força da pulsão e a força do Eu. Caso a força do Eu venha a diminuir, todas as pulsões que foram “domadas” até então poderão voltar através de exigências de satisfações anormais (Freud, 1937/2017). Ao longo do desenvolvimento psicosexual do sujeito surgem situações em que as pulsões, que anteriormente se encontravam “domadas”, podem retornar com maior intensidade. Essas situações podem ser decorrentes de novos traumas, novas barreiras à satisfação da pulsão ou novas influências mútuas entre as pulsões, através de formações sintomáticas. Freud (1937/2017) também aponta que sempre haverá fenômenos residuais, resquícios de antigas fixações da libido.

Assim como não há um objeto pré-determinado para a satisfação, as fontes de prazer também não são proteções contra o sofrimento. Freud (1930/2010) assinala esse caráter ao afirmar que as formas substitutivas de obtenção de prazer ante às fontes de sofrimento não são uma garantia, avalia que a intensidade da satisfação sublimada é tênue, pois "não comove nosso corpo" (Freud, 1930/2010, p. 79). A sublimação, por mais que auxilie o homem diante da impossibilidade da satisfação direta em todos os momentos, é somente um destino para uma parte da pulsão, um destino socialmente valorizado. Adiante, Freud assinala a necessidade de maiores estudos a respeito do funcionamento do processo sublimatório e considera a necessidade de caracterizá-lo em termos metapsicológicos, observações que denotam a frágil e fragmentada elaboração conceitual da sublimação em Freud.

A definição mais conhecida de sublimação é encontrada em 1922, no artigo *Dois verbetes de enciclopédia* (Freud, 1922/1990). A descrição de sublimação, nesse artigo, aponta para uma mudança na compreensão no que se refere ao objeto e à meta da pulsão. A pulsão, que inicialmente seria uma pulsão sexual, encontraria satisfação, no processo sublimatório, em alguma realização que não é mais sexual. Ou seja, a sublimação acarretaria uma dessexualização da pulsão. Dessa forma, a pulsão passaria a poder encontrar satisfação em atividades ligadas às realizações culturais, ou seja, um destino de valorização social. Nessa perspectiva, a dessexualização da pulsão na sublimação seria o necessário para a entrada do homem na cultura. A cultura estaria, dessa forma, estruturada

em uma contradição – por um lado, exigiria uma renúncia à sexualidade, e por outro, essa renúncia poderia levar à via do sintoma e levar o sujeito ao adoecimento (Metzger, 2021).

O caráter civilizatório da sublimação aparece em alguns textos de Freud. Em *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor – contribuições à psicologia do amor (1912/1996)*, ele destaca que as pulsões sexuais se transformam em conquistas grandiosas via sublimação, na qual o objeto e meta sofrem uma mudança de via de modo que a pulsão originariamente sexual se satisfaz em uma operação que já não é mais sexual, mas recebe uma valoração social ou ética superior (Freud, 1912/1996). Nessa abordagem a sublimação implicaria uma dessexualização das pulsões perverso-polimorfas, resultante da operação do recalque sobre a sexualidade.

Essas primeiras teorizações freudianas acerca da sublimação indicam que ela oferece uma satisfação pulsional através de alvos e objetos não sexuais. A sublimação remeteria a um destino específico da pulsão. De acordo com Laplanche e Pontalis (2001, p. 495), “diz-se que a pulsão foi sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados”. Garcia-Roza (2004) questiona como uma pulsão sexual pode se satisfazer estando dessexualizada e ressalta que na sublimação o que estaria em jogo seria a dessexualização da meta e do objeto, não a dessexualização da pulsão.

Nessa perspectiva de Garcia-Roza (2004), a plasticidade do objeto permitiria o investimento tanto em objetos sexuais quanto não sexuais. Portanto, não seria a dessexualização da pulsão, mas uma mudança de meta e de objeto, já que não há objeto pré-determinado. Nesse mesmo sentido, Metzger (2021) se apoia nas contribuições lacanianas para pontuar que se não há um objeto específico para a pulsão, qualquer objeto pode ser um objeto sexual ou dessexualizado, dependendo somente do tratamento que lhe é dispensado. Nessa mesma linha de pensamento, Birman (2008) afirma que a sublimação ocorreria graças à pulsão sexual, uma vez que a pulsão é sexual quanto à origem e à natureza de sua energia, e não-sexual em relação ao objeto que proporcionou satisfação. Assim, a qualidade sexual da pulsão é preservada uma vez que, ao ser sublimada, a satisfação ocorre mesmo que através de outros objetos. Para o autor, não se trata de renunciar o sexual, e sim realizá-lo em outro contexto.

Posteriormente, em *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*, Freud (1910/2015) apresenta a diferenciação entre sublimação e recalque. A teorização proposta

neste estudo fundamenta-se na hipótese de que a curiosidade infantil sobre a sexualidade é transformada em busca por conhecimento. Freud toma como exemplo o caso de Leonardo da Vinci, em que a pulsão sexual seria sublimada em favor de suas pesquisas que, inicialmente, serviam para o desenvolvimento de obras de arte e que, posteriormente, se tornaram primazia em sua vida, chegando a afastá-lo da pintura. Freud analisa que “o artista [Leonardo da Vinci] havia colocado, a certa altura, o pesquisador a seu serviço, como um ajudante, mas então o serviçal tornou-se o mais forte e dominou o seu senhor” (Freud, 1910/2015, p. 88). Para Kupermann (2003), Freud articulou a suposta inibição da vida sexual de Leonardo da Vinci com a inibição da atividade artística, ou seja, da Vinci teria pesquisado em vez de amar. Para Freud, esse interesse compulsivo pesquisador seria indicativo de uma neurose, produto do recalque e da inibição. Para Kupermann (2003), o objetivo assumido por Freud neste texto é apontar que na sublimação não há oposição entre a pesquisa e a vida sexual, pois um estimularia o outro já que sobre a pulsão sublimada não incide o recalque, não se tratando do retorno do recalque.

Nesta leitura, sem envolver a renúncia do sexual, vale considerara as proposições presente em *o Poeta e o Fantasiar* (1908/2015, p. 55): “No fundo, não poderíamos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra, o que parece ser uma renúncia é, na verdade, uma formação substitutiva ou um sucedâneo”. Freud (1908/2015), aproxima o brincar infantil ao fantasiar, a ligação que há entre o artista e o homem comum está no brincar, em que aparecem os primeiros traços da imaginação criativa. De acordo com Freud (1908/2015), o poeta se iguala a criança pois, cria seu próprio mundo e transpassa elementos de seu próprio mundo para o novo que é criado, do mesmo modo que o escritor. O brincar infantil seria substituído, na vida adulta, pelo fantasiar. Freud descreve que

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita de empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo (*spiele*): comédia (*Lustspiel*), tragédia (*trauerspiel*) e as pessoas que as representam, como atores (*Trauerspieler*) (Freud, 1908/2015, p. 54).

À medida que a criação literária é colocada como substituto do brincar infantil, Freud insere uma nova perspectiva da sublimação. Ela é tomada como uma possibilidade de satisfação pulsional por meio da construção simbólica, e não mais uma desistência do

sexual. Nesse contexto, a sublimação passa próxima da expressão de desejos infantis. Nesse mundo criado pelo poeta, muitas coisas que não poderiam provocar prazer no “mundo da realidade” podem buscar satisfação por meio da fantasia.

Dentro dessa nova compreensão, em *O interesse científico da psicanálise*, Freud (1913/2012) argumenta que a arte é destinada para apaziguar desejos não-gratificados do artista e do espectador. Através de sua criação, o artista expressa suas fantasias e desejos e, ao mesmo tempo, permite que o espectador encontre satisfação de seus próprios desejos, uma vez que se identifica com o conteúdo evocado pela obra. Contudo, a expressão da fantasia não se dá de forma explícita. É necessária uma transformação que disfarce o conteúdo e o caráter espantoso do desejo e proporcione um prazer de forma deslocada ao se apreciar a obra (Freud, 1913/2012). A arte, nesse contexto, é compreendida como uma atividade que possibilita a realização substitutiva de desejos reprimidos, e uma forma de resolução parcial de conflito psíquico. A arte se transforma em um intercessor entre a realidade que frustra a realização dos desejos, e a fantasia, na qual a realização destes desejos se torna possível.

Castiel (2007) assinala que por mais que a arte possa ser uma realização substitutiva do desejo, a sublimação não se restringe a isso, pois vai além da simbolização do recalado. Para a autora, “a sublimação se configura numa abertura contínua de excitação e não da canalização de uma energia preexistente” (p. 46). Nessa mesma linha de compreensão, Carvalho (1994) analisa a escrita literária e evidencia que, para além da possibilidade de transformação de uma experiência singular em compartilhável, o artista é dotado da capacidade de trabalhar com o novo, mesmo a partir do vivido anteriormente. Em se tratando da produção artística literária, através da escrita o autor tem a possibilidade de se inventar, pois o escritor pode falar de um mesmo tema várias vezes, mas sempre de uma maneira diferente. Carvalho afirma que

ali onde o sintoma quer expressar – ou mentir – a mesma coisa, da mesma maneira, a criação artística e literária pode até contar o mesmo tema, mas sempre de outro modo. A criação literária é um processo, um devir. A doença, pelo contrário parece ser a interrupção, a parada no processo (Carvalho, 1994, p. 8).

Assim, há na escrita uma repetição, mas uma repetição sempre com novas roupagens. Freud (1914/2017), em *Lembrar, repetir e perlaborar*, salienta que em certos casos o paciente se expressa pela via da atuação, ou seja, ele não reproduz algo como

lembrança, mas como ação, repetição, sem saber o que está repetindo. Para o autor, repete-se, ou atua-se, aquilo que não pode ser lembrado. A repetição substitui o impulso para a lembrança, afirma Freud (1914/2017), e o sujeito repete tudo que já se impôs a partir do que já foi recalcado, ou seja, suas inibições, traços de caráter patológicos e seus sintomas. Para Freud (1914/2017), a repetição não revela algo novo, mas sim um arranjo mais coeso, e que o novo só pode surgir a partir da perlaboração das resistências, da elaboração. Frente a isso, cabe pensarmos como a repetição pode comparecer na criação literária como esse mesmo que se atualiza.

Frente à repetição presente na cena analítica em paralelo com a repetição presente na escrita, Carvalho (2003), destaca que a criação literária reflete uma tentativa de restauração e de recordação pela via do escrever, ou seja, parece indicar uma tentativa de restaurar uma falta, algo que foi apagado, perdido. Nesse sentido, a autora afirma que

Se o texto é visto como espaço de representação dessa afetividade, o fato é que isso não implica necessariamente uma restauração daquilo que porventura se acha fraturado no centro dessa afetividade. Embora a criação literária possa resultar em uma transformação da experiência subjetiva, o que o escritor viveu dentro de si, exteriorizou e formalizou na escrita tornando-se uma coisa diferente (Carvalho, 2003, p. 19).

A criação seria, portanto, uma tentativa de representar uma ausência através de um outro registro, no caso da criação literária através da escrita, sendo, portanto, uma escritura que se atualiza. É importante salientar que a simbolização presente no processo sublimatório é vinculada a um desejo insatisfeito que será simbolizado, metaforizado, afirma Castiel (2007). Para essa autora, essa é uma parte essencial do processo sublimatório, uma vez que não há como se pensar a sublimação desvinculada do desejo e do passado. Dessa forma, uma parte do processo se constitui no inédito e outra aos desejos insatisfeitos (Castiel, 2007). Essa qualidade da insatisfação é frisada por Freud (1988/2015, p.57): “Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória.” Dessa maneira, o fantasiar possui elo com as insatisfações, mas não se limita isso, há o comparecimento do novo e da alteridade.

Para Garcia-Roza (1998), a sublimação se faz presente na produção da cultura muito vinculado à alteridade, um destino para a renúncia pulsional sem renunciar à posição de desejante, por meio da produção de um objeto compartilhável por diferentes sujeitos.

Portanto, se o humano, imerso na condição de desamparo, só pode ser pensado no âmbito da cultura, por outro lado está só pode ser entendida como produção sublimatória dos sujeitos, enquanto resposta singular de cada um frente aos impasses apresentados por sua condição primordial de desamparo, condição inevitavelmente social desde que para sua existência psíquica e sobrevivência física, o sujeito humano depende inexoravelmente e desde o início, do outro (Garcia-Roza, 1998, p. 79).

A partir disso, uma das possíveis leituras para o conceito de sublimação seria sua inscrição no registro da cultura, a constituição da dialética da alteridade, da produção de um objeto compartilhável com diferentes sujeitos. Mais especificamente, em *O poeta e o fantasiar* (1908/2015), é possível pensar a sublimação como um destino que se oferece ao sujeito sem a renúncia sexual, através de um objeto compartilhável por sujeitos diferentes, como o poeta ao compartilhar sua obra. Como exemplo, pode-se pensar também na análise de Freud em *O delírio e os Sonhos na Gradiva de Wilhelm Jensen* (1907/2015), Freud analisa o romance do autor, compartilha a obra do autor em uma nova análise, abre espaço para o novo.

Nessa maneira de entender a sublimação vinculada a arte, está seria uma forma de compartilhar um objeto com outro, compartilhar um sentir (Metzger, 2021). Um compartilhar que transita entre o belo, sublime e o estranho. Quando se coloca a arte vinculada à sublimação, está presente a ideia da estética que está para além do belo.

Freud (1919/2015), no seu ensaio sobre o estranho, aponta primeiramente o estranho como sendo aquilo que é assustador, inquietante, que gera horror. Mas de forma algum esse estranho é da ordem do infamiliar, mas sim do conhecido, do familiar. Assim, Freud (1919/2015) desconstrói a noção de que é sempre o desconhecido que é assustador. De acordo com o autor, esse estranho, diz de um elemento reprimido que retorna. Ainda, Freud se utiliza da compreensão de Schelling sobre o estranho “o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (Freud, 1919/2015, p. 269).

Chaves (2015) salienta que os fenômenos abordados por Freud em seu texto O infamiliar, dialogam com o horror, com a angústia, e com a arte, e como esta última não traria nenhum conforto, nenhum alívio frente aos conflitos e nem uma elevação moral. Para o autor, a arte nos colocaria frente aos nossos próprios demônios: “[...] os demônios não estão mais fora de nós, não chegam a nós vindo de fora, mas, ao contrário, habitam-nos [...] são habitantes sorrateiros de nós mesmos e, mesmo que não nos demos conta, convivem conosco e nos são familiares” (Chaves, 2015, p. 156). Assim, o autor assinala

uma aproximação entre aquilo que se está chamando de ‘infamiliar’ e o retorno do recalçado, de algo que estava escondido, que agora se manifesta. Pois, o ‘infamiliar’ é familiar, nos habita.

O infamiliar, analogamente, é a atmosfera, o véu com o qual o escritor apresenta e esconde o horrível, o abjeto, o imoral, ou o imponderável. O infamiliar, portanto, parece coincidir com algo que já se sabe e que, a despeito de ser desagradável admitir, nalgum momento será revelado, ou melhor, reiterado (Chaves, 2015, p. 185).

O infamiliar diz então, de algo que é secretamente familiar, portanto, diz de uma estranheza familiar. Freud (1919/2015) explica que o estranhamento tem origem em traumas da infância, que se encontram recalçados, e quando veem à tona causam a sensação de sensação de medo, terror, estranheza. O sujeito se depara com algo que o remete a outra coisa, mas ele não sabe o que é, percebe apenas, que se trata de um já visto. Freud afirma que a angústia é disparada pelo retorno desse algo familiar que foi recalçado. Conforme, Freud assinala:

Se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque, entre os casos que provocam angústia deve haver então um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalçado que retorna. Essa espécie de angustiante seria então o infamiliar (Freud, 1919/2015, p.85).

Desta forma, o infamiliar não apresenta nada de novo, mas sim é algo íntimo da vida anímica do sujeito, mas que foi afastado por conta do recalque. O autor entrelaça esse elemento angustiante à literatura, de acordo com ele, o inquietante presente na literatura é maior que o presente nas vivências comuns da vida. O escritor pode levar para as suas criações as sensações inquietantes presentes na vida, e em sua obra literária exacerbar o inquietante muito além daquilo que seria experimentado no âmbito da realidade comum (Freud, 1919/2015).

O infamiliar é um sentimento em certa medida que traz em seu bojo uma quota significativa de angústia e inquietação, mas que, no caso da literatura, pode ser reconhecido como uma experiência de fruição, que é intencionalmente buscada, no caso do leitor, ou arquitetada, em se tratando do escritor. Indo um pouco mais além, sequer é possível dizer que a fruição estética sirva de garantia à homeostase do psiquismo, uma vez que a radical realização do princípio do prazer leva a abolição da própria vida, que só foi plenamente desenvolvida em *Mais além do princípio do prazer* (Freud, 1920/1997).

Esse raciocínio é resgatado no âmbito da discussão da pulsão de morte, que se satisfaz de forma muda, pois não possui representação, a não ser indiretamente, quando fusionada à libido. Tem-se daí que a realização do princípio do prazer pouco a pouco também concretiza a meta da pulsão de morte, que é a de atingir o estado inorgânico, onde a tensão energética é zero. Nesse sentido, é possível conjecturar que o caráter do sentimento do infamiliar está associado a uma percepção trágica antecipatória desse destino inarredável do psiquismo, sem excluir disso uma realização estética. Logo, a realização do sentimento do infamiliar como uma vivência de fruição estética parece contradizer o princípio do prazer, ainda que de forma pontual. Tal fato leva Freud a conjecturar a pulsão de morte como um princípio de funcionamento do psiquismo mais fundamental do que o princípio do prazer.

1.1. Pulsão de morte e a sublimação

Em *Contribuições para uma discussão acerca do suicídio*, Freud (1910/2013, p. 218) questiona “como seria possível subjugar-se o extraordinariamente poderoso instinto de vida: se isto pode apenas acontecer com auxílio de uma libido desiludida, ou se o ego pode renunciar a autopreservação, por seus próprios motivos egoístas”. Assim, já em 1910, Freud questionava sobre uma insistência que se colocava fora do regime do princípio do prazer.

Inicialmente, Freud acreditava que as pulsões tinham a função de preservação, e se subdividiam em duas: as de autopreservação e as sexuais. A princípio, as de autopreservação estavam relacionadas e tinham a função de preservar a existência do indivíduo, enquanto as sexuais se direcionam a objetos com vistas à preservação da espécie e a satisfação sexual. Posteriormente, em *Além do princípio do prazer*, Freud (1920/2020) propõe a existência de uma nova dualidade na vida psíquica em que há duas forças opostas – uma que impulsiona à ação, e outra à inanição, as nomeando como pulsão de vida e pulsão de morte, respectivamente. A pulsão de morte é entendida por Freud (1920/2020) como uma tendência que levaria à eliminação das tensões, e à um estado inorgânico, o inanimado. A partir dessa problematização, Freud (1920/1996) argumenta que a tendência dominante da vida mental é o esforço constante para reduzir ou remover a tensão interna, levar o organismo a seguir seu próprio caminho para a morte.

A introdução da pulsão de morte implicou um novo posicionamento frente aos princípios que regem o aparelho psíquico. Freud, inicialmente, entendia que era o princípio do prazer que regulava o funcionamento psíquico. A partir de uma tensão desprazerosa, o aparelho psíquico se direcionaria para a diminuição dessa tensão pela via da evitação do desprazer ou geração de prazer (Freud, 1920/2020). Freud acreditava que haveria um empenho em manter um nível de excitação o menor possível:

pois se o trabalho do aparelho anímico visa manter baixa a quantidade de excitação, então tudo aquilo que for capaz de aumentá-la será necessariamente sentido como adverso à função do aparelho, isto é, como desprazeroso (Freud, 1920/2020, p. 63).

Com isso, a maioria dos processos anímicos deveria ser acompanhada de prazer ou conduzir ao prazer, o que é incorreto, o problema começa a ser colocado a partir da clínica da repetição, em que eventos desprazerosos são repetidos em uma “compulsão à repetição”. Freud, então, questiona qual a razão para os sujeitos repetirem esses eventos desprazerosos, se o funcionamento psíquico é norteado pelo princípio do prazer. Essa constatação leva ao reconhecimento de uma tendência de retornar ao estado inanimado, de repetir o que é mais arcaico, o alívio de todas as tensões que seria a morte. Assim, Freud afirma que “seremos então compelidos a dizer que o objetivo de toda a vida é a morte, e, voltando o olhar para trás, que as coisas inanimadas existiram antes das vivas” (Freud, 1920/2020, p. 56).

Freud (1920/2020) descreve o dualismo pulsional, a partir de um funcionamento psíquico combinado entre as pulsões de vida e as pulsões de morte, em que as pulsões de morte se inscrevem no psiquismo contrapondo-se às pulsões de vida, que visam a manutenção de formas mais organizadas (Freud, 1920/2020). A partir desse ponto, Freud diz que Eros tende à unidade e a fusão, já a pulsão de morte à desagregação e desunião.

Para a compreensão do trabalho de não ligação da pulsão de morte, Green (2010) assinala que a pulsão de morte traz em seu bojo a fragmentação, a desunião, o desligamento. O desligamento seria desobjetalizante, ou seja, uma função de desligamento de objetos, ao destruir a ligação com o objeto, o aparato psíquico reduziria sua tensão interna, de modo a fazer prevalecer o efeito da função desobjetalizante mortífera sobre o Eu (Green, 2010). Para Green (2010), as pulsões de vida e de morte e, respectivamente, suas funções de ligamento e desligamento atuariam em conexão, nesse sentido, a pulsão de vida apresenta uma duplicidade, acumularia, além da função

objetalizante, de ligar a pulsão ao objeto também a função desobjetalizante, de desligar essa ligação com os objetos.

Freud (1923/2011) discorre sobre a defusão das pulsões e pontua que a sublimação pode ocasionar uma defusão das diversas pulsões, que se acham fundidas entre si. Freud (1923/2011, pp. 68-69) assinala que: “O componente erótico não mais tem a força, após a sublimação, de vincular toda a destrutividade a ele combinada, e está é liberada como pendor à agressão e a destruição”. Assim, os componentes agressivos da pulsão de morte libertam-se do jugo da pulsão de vida, tornando claro que a sublimação faz uso da agressividade inerente à pulsão de morte, o que aponta para a possibilidade de fusão e defusão da pulsão. A sublimação passa a ser compreendida como portadora, em seu interior, da possibilidade do retorno de elementos sentidos como perigosos. Segundo Metzger e Silva Junior (2010), a defusão pulsional separaria as pulsões de vida e de morte no que se refere aos fins pulsionais, deixando a pulsão de morte agir livremente, o que pode trazer consequências prejudiciais ao psiquismo.

Dentro dessa lógica, o mesmo processo que repousa a formação da cultura, traz em seu bojo também aquilo que é potencialmente destrutivo. Nas palavras de Silva Jr: “Ora, se a cultura só se constrói a partir da sublimação, então poderíamos conceber uma defusão pulsional constitutiva do próprio processo de culturalização humana” (Silva Jr, 2001, p. 36). Assim, há um paradoxo, a sublimação possui fusão e defusão, produz a cultura, mas também efeitos destrutivos sobre essa mesma cultura. Nessa linha, poderíamos pensar que a atividade artística, além de permitir o compartilhamento, inscrevendo o indivíduo na cultura, teria também como consequência a liberação da pulsão de morte dentro do indivíduo.

De acordo com Metzger e Silva Junior (2010), a ligação que a pulsão de morte possui com a pulsão de vida possibilita a descarga da pulsão de morte, direcionando-a para fora do indivíduo. Contudo, uma parte da pulsão de morte permanece no indivíduo de maneira silenciosamente disruptiva. Nessa mesma linha, Carvalho (2006) assinala que “não parece, porém, que o indivíduo esteja protegido dos perigos internos por meio da sublimação, já que como Freud nos adverte, ela própria é potencialmente desorganizadora” (Carvalho, 2006, p. 18). Assim, ainda que a pulsão de vida e a pulsão de morte pareçam atuar em direções distintas, elas não trabalham separadamente. De forma geral, encontram-se fusionadas em diferentes proporções (Freud, 1923/1996).

A pulsão de morte como força disjuntiva é um importante elemento na sublimação. Kupermann (2003) afirma que é atribuída à pulsão de morte o papel de desligamento dos objetos de investimento erótico do sujeito, pois a transformação da libido objetual em narcísica promove a defusão pulsional, e caso não ocorra uma reerotização, torna-se perigosa para o funcionamento psíquico. Podemos, então, vislumbrar o perigo do que se anuncia para a sublimação, o destino sublimatório, nessas condições, consistiria num processo angustiante. Com a defusão pulsional, a pulsão de morte pode caminhar em direção a um desinvestimento mortífero.

É comum encontramos outros trabalhos de teóricos psicanalistas que também trabalham a sublimação ou temas afins, com diferentes articulações e aproximações, tais como Kuperman, Birman e Loffredo, que trabalham a sublimação com ênfase em seu aspecto erotizante, se aproximando mais de Lacan.

Para Birman (2002), a sublimação está relacionada a uma experiência de desterritorialização, pois a pulsão de morte é uma força motriz desterritorializante, não ligada a representações. A pulsão de morte como impulso para desfazer unidade também seria fonte do novo, uma vez que, para a criação do novo é necessário a destruição do antigo. Sob tal ruptura se viabilizam novas ligações e permite-se criar outros objetos de satisfação. (Birman, 2002). Ademais, atuação da pulsão de morte pode ser compreendida então como o retorno a um “vazio” em prol de um novo preenchimento ou para uma nova remodelação ou organização (Rodrigues; Gondar, 2018). Birman (2008), ao trabalhar a imaginação, a fantasia e o sublime, afirma que o erotismo não é contrário à sublimação, e que o desejo faz parte das criações humanas, pois as impulsiona. Para Birman (2019, p. 236): “a sublimação seria uma ruptura com as fixações eróticas originárias, pela mediação das quais o psiquismo teria se constituído contra o movimento primário para a morte, pela criação de novas ligações”. A sublimação seria uma manifestação da sexualidade e o triunfo da vida contra a morte. Para o autor, essa compreensão da sublimação atravessada pelas formulações do dualismo pulsional retira a carga de renúncia presente na sublimação e coloca em pauta o desamparo, que marca a condição humana desde o nascimento. Assim, a sublimação seria uma tentativa de ancoragem do sujeito frente ao desamparo (Birman, 2008).

De acordo com Loffredo (2014), a sublimação ao trabalhar articulada à pulsão de morte, que orienta ao despedaçamento, a destruição de vida, não estaria desarticulada das

pulsões de vida, pois até mesmo a pulsão sexual não pode atuar sem certa dose de agressão. De acordo com Mijolla-Mellor (2010), a atividade sublimatória está de acordo com os interesses de Eros, mas há consequências imprevistas que atuam em favor da pulsão da morte. Assim, ainda que a pulsão de vida e a pulsão de morte pareçam atuar em direções distintas, elas não trabalham separadamente. De forma geral, encontram-se fusionadas em diferentes proporções (Freud, 1923/1996).

Ainda, Freud (1930/2010) afirma que as restrições impostas pela cultura, talvez, não sejam as únicas responsáveis pelo deslocamento da pulsão em novas direções, mas algo do próprio pulsional: “Às vezes, somos levados a pensar que não se trata apenas da pressão da civilização, mas de algo da natureza da própria função que nos nega satisfação completa e nos incita aos outros caminhos” (Freud, 1930/2010, pp. 36-37). Reafirma uma força constante que impulsiona o sujeito em busca de satisfação, aponta que a criação do artista “não pode assegurar completa proteção do sofrimento, não lhes proporciona um escudo impenetrável aos dardos do destino [...] mas a suave narcose em que nos induz a arte não consegue produzir mais que um passageiro alheamento às durezas da vida”.

O desamparo do ser humano não é uma situação passageira, característica do recém-nascido, e superável com o desenvolvimento do indivíduo. Trata-se de algo que lhe é essencial e irreduzível. O desamparo está inscrito na falta de garantia dos signos de realidade, e isto não decorre de um conjunto de circunstâncias superável (Garcia-Roza, 2008, p. 229).

Sob este aspecto, o desamparo designa a falta de indicadores para o sujeito se orientar na realidade, tudo tem que ser aprendido, e a partir da linguagem poderá criar articulações com o mundo, poderá procurar satisfações a partir de múltiplos caminhos (Garcia-Roza, 2008). Assim, o desamparo é fonte interminável de potencialidades. Para Birman (2019), seria a partir do desamparo que novas formas de subjetivação poderiam se inscrever no psiquismo, seria o caminho pelo qual o psiquismo lutaria contra o fascínio exercido pela morte.

Para elucidar um pouco mais essa situação, Freud (1920/2020) discute as brincadeiras de crianças e, especificamente, a brincadeira de seu neto de um ano e meio de idade – o famoso *jogo do Fort-da*. Essa brincadeira consistia no desaparecimento e ressurgimento de um determinado objeto, no caso um carretel atado por um fio. Freud, ao observar a criança brincar, percebeu que o neto atirava o brinquedo para fora da borda do berço, de modo a fazer desaparecer o carretel, e ao mesmo tempo pronunciava "o-o-o-o",

interpretado por Freud como *Fort*, desaparecer, sumir em alemão. Logo em seguida, a criança puxava o carretel pelo fio, e saudava seu ressurgimento com "da", o equivalente a achou, chegou.

Freud (1920/2020) interpreta esse jogo associado às partidas e retornos da mãe, em que o desaparecimento é condição para o retorno reconfortante, e esse seria o verdadeiro propósito da brincadeira. Freud ainda acrescenta que nessa brincadeira, a criança passa da passividade, objeto abandonado, para uma posição de atividade, ela inflige a um objeto a experiência desagradável que acontece com ela mesma, ela se vinga através desse objeto substituto. Fica claro que a partir da perda do objeto de desejo instala-se uma tentativa de simbolização. A partir dessas postulações, Castiel (2007) pressupõe que o mesmo ocorre na sublimação, ou seja, a perda do objeto é que possibilitaria a simbolização via sublimação. Aquele que cria formas de satisfação, novos objetos, faz isso a partir do luto pelo objeto idealizado (Castiel, 2007). Para a autora, quando a sublimação é articulada com a perda do objeto idealizado, não se trata somente de uma transformação na meta ou a troca de objetos, mas sim de um funcionamento heterogêneo que dispensa a alienação ao outro e se faz por meio de criações (Castiel, 2007).

O que parece caracterizar a sublimação é que o objeto primordial é contornado e a satisfação procurada em outro contexto, relacionada a outros objetos que tenham um traço libidinal em comum com o objeto original. Em minha opinião esse distanciamento do objeto primordial não significa em si uma dessexualização, já que o traço libidinal do objeto preso ao ego se torna paradigma para os deslocamentos simbólicos a outros objetos que serão constituídos e é a marca do desejo como fazendo parte da sublimação (Castiel, 2007, p. 103).

A partir de tais considerações, o entendimento da sublimação coloca em questão a presença da pulsão sexual, uma presença simbolicamente conectada ao objeto original, um reencontro com o objeto perdido que abre oportunidades a outros destinos ao sujeito, destinos que também apontam a presença da atuação da pulsão de morte. Assim, parece possível concluir que se por um lado a pulsão de morte é obstáculo para a escrita, por outro lado a própria escrita origina a pulsão de morte que provoca ações de desligamento dentro do indivíduo. Ou seja, se a escrita é processo de ligação e se constitui por meio da articulação de ideias e palavras, sua contrapartida anda sempre à espreita.

1.2. Sublimação e Narcisismo

Além da problemática do recalcado, outras articulações à teoria da sublimação comparecem, como a sua compreensão a partir do narcisismo. Este aspecto é inicialmente indicado por Freud (1914/2010), em *Introdução ao narcisismo*, conceituar a sublimação não parece ter sido o principal objetivo de Freud no texto de 1914, embora ali apareçam importantes considerações sobre esse tema. A questão sobre as vicissitudes do narcisismo primário é que conduz Freud à via da formulação das instâncias ideais para assim chegar à sublimação.

O amor por si mesmo que já foi desfrutado pelo Eu verdadeiro na infância dirige-se agora a esse Eu-ideal (Ich-Ideal). O narcisismo surge deslocado nesse novo Eu que é ideal e que, como o Eu infantil, se encontra agora de posse de toda a valiosa perfeição e completude. Como sempre no campo da libido, o ser humano mostra-se aqui incapaz de renunciar à satisfação já uma vez desfrutada. Ele não quer privar-se da perfeição e completude narcísicas de sua infância. Entretanto, não poderá manter-se sempre nesse estado (...). Ele procurará recuperá-lo então na nova forma de um ideal-de-Eu (Freud, 1914/2010, p.112).

Nas suas investigações sobre os processos psíquicos, Freud denominou de narcisismo primário o investimento parental no Eu do bebê, e este só se mantém com o amor dos pais, que são levados a atribuir à criança todas as perfeições e a ocultar todos os defeitos. Esse estado de suposta perfeição e completude, entretanto, é interrompido, já que os impulsos instintuais da libido sofrem repressão quando entram em conflito com os ideais morais e culturais, principalmente ao adentrar a outros espaços sociais fora do contexto familiar (Freud, 1914/2010). É dessa forma que a criança entra no segundo estágio de narcisismo, o narcisismo secundário, a partir de uma repressão que vem do eu e da formação do Supereu. O Eu ideal, formado pelo investimento narcísico do discurso parental, vai sendo recalcada e, sem seu lugar, há a formação de um outro ideal, pelo qual o eu é medido e que leva ao aumento das exigências impostas. Ao interditar o objeto desejado imediato e de fácil alcance, o Ideal do eu incentiva o eu a procurá-lo mais longe, orientado por ideais que celebram formas de inserção cultural. Nesse caso, a instância ideal desempenha funções positivas em relação à sublimação, que respondem pelo incentivo e orientação do processo. A esse ideal do Eu, que se coloca à frente do sujeito como uma meta a ser alcançada, o sujeito dirige o amor a si mesmo, um amor que o Eu desfrutou na infância. Ainda, Freud (1923/2011, p. 37): “este seria talvez o caminho geral da sublimação, de que talvez a sublimação ocorra por intermediação do Eu”. Assim, a

sublimação remete a noção de libido do eu que ao se desligar dos investimentos objetais, vinculando-se ao eu, a libido torna-se disponível para a sublimação.

O percurso do ensaio sobre o narcisismo nos prepara para enfrentar a passagem difícil e polêmica em que a formação do ideal é relacionada ao problema da sublimação, sendo esta apresentada como distinta dos processos de idealização. A sublimação, nos termos de Freud, é um processo que:

ocorre na libido objetal e consiste no fato de a pulsão se lançar em direção a outra meta, situada em um ponto distante da satisfação sexual; a ênfase recai sobre o afastamento e desvio do que é sexual. Quanto à idealização, este é um processo que ocorre com o objeto e por meio do qual o objeto é psiquicamente engrandecido e exaltado, sem sofrer alteração em sua natureza (Freud, 1914/2004, p.112-113)

Freud (1921/2011), ao tratar da idealização em *Psicologia das Massas e análise do Eu*, faz uma distinção entre identificação e idealização. Na identificação há um enriquecimento do Eu, pois, introjeta os atributos do objeto. Já na idealização existe um objeto externo superinvestido posto no lugar do ideal de Eu, o Eu se empobreceria em vez de enriquecer na relação com o objeto externo (Freud, 1921/2011). Assim, o objeto amado substitui um ideal que o Eu não conseguiu alcançar. A idealização é, portanto, um fracasso na formação do ideal de Eu. Já em relação a sublimação, Mijolla-Mellor (2010), assinala que na idealização não há nenhum tipo de trabalho sublimatório, enquanto a sublimação está pautada em um trabalho de luto do Eu ideal:

Encontrar um substituto ao que foi assim perdido não pode limitar-se a introjetar as qualidades do objeto: é necessário, para fazer-se amar, substituir o eu-ideal, que se mostrou ilusório, por um objeto, uma atividade, uma obra, que o eu tomará como sua. Espera-se que esse processo permita substituir não apenas o objeto ideal, mas o eu-ideal (Mijolla-Mellor, 2010, p. 503).

Para Loffredo (2014), na idealização a operação sublimatória se aproxima mais de uma intelectualização, está destituída de uma mobilidade fantasística que oferece suporte à criação. No plano da idealização há um fascínio por um objeto ilusória que instaura uma relação de dependência (Loffredo, 2014). Já na sublimação, a falta é mantida como suporte para uma variabilidade de investimentos (Loffredo, 2014). É nesse sentido que a sublimação envolve um trabalho de luto, uma reelaboração identificatória, a partir do desenvolvimento do eu e da pluralidade de identificações, que vão possibilitar a realização pulsional a partir de novas metas (Loffredo, 2014).

Além do mais, Loffredo (2014) assinala que as idealizações produzem fixações, e a sublimação não se trata disso, uma vez que, opera a partir da plasticidade da realização pulsional. Não é atoa que Mijolla-Mellor (2010, p. 503) diz: “A sublimação está, na verdade, ligada ao *investimento de um tempo futuro* e ao trabalho para conseguir isso”, a uma atividade, a um objeto que o sujeito se lança o que aponta para uma questão de singularidade, de fantasias e desejos próprios do sujeito.

Para Mijolla-Mellor (2010), a sublimação demarca uma substituição do eu ideal por uma atividade que restituirá ao eu a imagem ideal que ele perdeu. Como o Eu não quer ser privado da perfeição narcísica de sua infância, projeta diante de si metas a serem alcançadas, e nos leva a indagar sobre as relações entre a formação de ideal e a sublimação. Assim, a sublimação estaria na superação de uma captura narcísica, em que o eu se lança em direção a outros objetos, outros interesses. (Freud, 1914/2010). Para Castiel (2007), a sublimação não é condicionada pelos ideais. No entanto, as saídas oferecidas pela sublimação podem se aproximar de forma indireta dos ideais. Da mesma forma, Kupermann (2003) frisa que a instância ideal permite que o sujeito encontre objetos de satisfações, pois “é sobretudo a instância ideal que permite ao aparelho psíquico fantasiar, imaginar e mesmo investir desejantemente um tempo futuro” (p. 112). Trata-se de uma realização na direção do ideal, uma saída pela qual as exigências impostas ao Eu podem ser atendidas sem envolver a repressão (Freud, 1914/2020).

O que se pode constatar é que o ideal do Eu é responsável, juntamente com o Supereu, pela direção do movimento sublimatório, o que não quer dizer que o ideal do Eu determine o que deve ser sublimado, mas que o sujeito esteja no registro do ideal do Eu, ou seja, que tenha saído do narcisismo infantil. A sublimação somente é possível se o sujeito não estiver fixado ao objeto que o completava, pois há de se ter a possibilidade de satisfação por meio de outros objetos, destaca Castiel (2007). O ideal do Eu é como um estímulo para a sublimação, pois promove um adiamento da satisfação imediata para a promessa de um “prazer ideal” por meio de um trabalho criativo. Assim, quando há transformação do eu ideal em ideal do eu, há possibilidade de satisfazer a pulsão através da sublimação.

1.3 Laplanche e a criação do novo

Laplanche (1989), ao retomar os postulados de Freud sobre a sublimação, apresenta e desenvolve alguns aspectos da teoria, especialmente, a relação entre o sexual e o não-sexual e a valorização social. Em primeiro lugar, a relação entre o sexual e o não-sexual deve ser apreendida a partir de um sentido duplo, não se trata somente de uma passagem do sexual para o não-sexual, mas também do não-sexual para o sexual. Mais especificamente, Laplanche retoma a noção de pulsão como aquilo que seria suscetível de transitar entre as atividades sexuais e não-sexuais.

Por outro lado, em relação referência a valorização social, Laplanche (1989) questiona um possível valor utilitário na compreensão da sublimação. Para o autor, o que se coloca em jogo é uma teoria dos valores e sobre o que seria uma atividade valorizada e uma não-valorizada, se um hobby, um colecionismo aberrante poderia ser considerados atividades sublimatórias.

Para dar conta dessas questões, Laplanche propõe um resgate da teoria das pulsões, esclarecendo as relações entre as pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais. Em seus estudos psicofisiológicos das necessidades. Laplanche (1989) pontua que há um objeto específico, competente para satisfazer aquela necessidade, por exemplo, no caso da fome, o alimento. Eis, portanto, uma linha de pensamento em que “o objeto, que deve resultar no restabelecimento de um equilíbrio, não pode ser muito variável, mas, pelo contrário, relativamente fixo (água, ar, alimento)” (p. 33).

Por conseguinte, se uma das características da pulsão é a variabilidade do objeto, ou seja, que não há um objeto específico para a pulsão, como pensar na pulsão de autoconservação visando um objeto fixo? Ou no autoerotismo, em que não há um objeto exterior, satisfazendo-se no próprio corpo? Laplanche (1989) propõe, assim, que o prazer da sexualidade e o prazer da autoconservação são diferentes. Na autoconservação, se busca um equilíbrio pela supressão das excitações demasiadamente fortes, através de um objeto adaptativo; já no caso da sexualidade, é o campo do objeto contingente em relação à meta, ou seja, a possibilidade de uma meta encontrar muitos objetos possíveis para de satisfação.

Nesse momento, o autor propõe que toda pulsão é sexual e que as funções de autoconservação seriam o que forneceria o apoio para o desenvolvimento das pulsões

sexuais de vida e de morte. No que se refere a esse apoio, o autor articula o conceito de *charneira de apoio*. O apoio consiste em dois planos ou dois modos de funcionamento que se apoiam um no outro, em uma mesma atividade (Laplanche, 1989). A ideia fundamental nesse modelo é que essas atividades são complementares:

No começo, a satisfação da zona erógena esteve intimamente ligada ao apaziguamento da fome. A atividade sexual apoiou-se originalmente numa função que serve para conservar a vida e só mais tarde se tornaria independente dele [...] ou em outras palavras, o apoio comporta dois tempos: um tempo de apoio propriamente dito, que é um apoio da atividade sexual sobre a atividade de autoconservação, e um tempo de desligamento e de retrocesso em auto-erotismo (Laplanche, 1989, pp. 44-45).

Desse modo, há uma passagem, em que o comparecimento da verdadeira sexualidade se dá no desligamento da autoconservação para o tempo do autoerotismo. No que concerne ao problema da sublimação, Laplanche faz uma proposição interessante: para pensar em uma atividade em que haja uma relação entre o sexual e o não-sexual, é necessário um plano em que haja uma linha de intersecção entre a autoconservação e a sexualidade (Laplanche, 1989). Assim, a sublimação é entendida como um mecanismo de apoio, ou seja, uma derivação inversa do sexual para o não-sexual. O autor propõe, ainda, que essa retroação da sexualidade sobre o corpo incidiria de forma traumática, pois pode existir uma impossibilidade de reconversão, em certos casos, em que a passagem de um lugar ao outro é impossível nos dois sentidos. Retornar ao ponto de partida se mostra difícil e suscetível a uma perda considerável (Laplanche, 1989).

Com isso, o autor traz Leonardo da Vinci para exemplificar essa impossibilidade de reconversão. Ao tentar voltar da investigação intelectual para o exercício da arte, Leonardo apresentava uma enorme dificuldade de retorno do sublimado ao pulsional, uma incapacidade de “dessublimar” (Laplanche, 1989). Contudo, Laplanche aponta uma problemática no texto de Freud sobre Leonardo da Vinci, em que ora pintura e investigação intelectual são apresentadas como atividades sublimadas, ora só a atividade intelectual é vista como tal. Uma das razões dessa questão consistiria na compreensão de que a atividade intelectual se presta melhor ao esquema da sublimação, pois retoma a pulsão de saber. Com isso, Laplanche (1989) retoma a hipótese de Freud sobre a pesquisa sexual infantil em que as crianças se encontram atraídas pelos problemas sexuais, e tais pesquisas estão ancoradas na pulsão de saber que não é exclusivamente subordinada aos componentes pulsionais elementais e nem à sexualidade. Laplanche afirma que

A pulsão de investigação sexual, sobre a qual sabemos que culmina na investigação e nas teorias sexuais infantis, apoia-se numa atividade não-sexual; mas pode ser que, em última análise, aquilo em que ela se apoia não existisse antes de a sexualidade vir despertá-la (Laplanche, 1989, p. 84).

Um aspecto importante dessa proposta de apoio é a passagem das atividades sexuais e não-sexuais à questão da sublimação. A sublimação estaria estruturada justamente nesse apoio, mas um apoio inverso, o retorno do sexual para o não-sexual, as funções autoconservação seriam o que forneceria o apoio para o desenvolvimento das pulsões sexuais de vida e de morte. (Laplanche, 1989). O autor propõe, ainda, a possibilidade da criação do novo por meio da sublimação que está posta desde *as origens* e ligada ao trauma e ressalta que

É preciso admitir então que a ideia de que a pulsão sexual não é dada de uma vez por todas, mas, levando verdadeiramente essa teoria de Freud a sério, que há capacidade no ser de criar sem cessar, perto da origem, o sexual, a partir de toda espécie de abalos exteriores, a partir do novo, em relação ao qual o trauma representa apenas o mais dramático paradigma (Laplanche, 1989, p. 91).

Para Campos (2013), Laplanche resgata a dimensão propriamente originária da sublimação vinculada a uma espécie de “neo-gênese da sexualidade” e ao traumatismo como algo que se produz no próprio momento do surgimento da excitação sexual, termo que não remeteria ao cronológico, pois dessa forma teríamos que considerar a impossibilidade de sublimações mais tardias. Além do mais, há uma capacidade de criação que se estende por toda a vida, não se restringido a alguma fase do desenvolvimento psicosexual.

Para Laplanche (1989, p. 205): “O traumatismo é, em primeiro lugar, a ruptura do limite de um organismo, o que pode ser o próprio “organismo” quanto o ego”. O traumatismo é relativo à passagem de uma energia para outra, de uma energia que funciona segundo um novo regime: a energia sexual, e que haveria um entrelaçamento originário entre o sexual e o não-sexual, caracterizando uma reabertura contínua de excitação, uma neocriação continuada de energia sexual que abriria caminhos para simbolização. A criação artística seria uma forma de se lidar com o trauma, um novo modo de ligar a pulsão. Portanto, Laplanche (1989), aponta que toda criação é uma tentativa de traduzir o excesso sexual depositado no sujeito em sua situação originária, uma conexão do que é da ordem do traumático para a elaboração, não sendo apenas uma repetição de caminhos psíquicos existente, mas a apresentação do novo. Assim, podemos

pensar que a neocriação sugere que o pulsional pode ser simbolizado ou ligado de forma singular, ainda mais, a neocriação assinala a presença da pulsão de morte no processo sublimatório.

A presença desse aspecto mortífero na sublimação a coloca não mais como um “antídoto”, um remédio como era visto a priori, mas como uma possibilidade de existência que se dá, muitas vezes, pela via da desestabilização e desequilíbrio. Isso mobiliza e lança o sujeito frente a enigmas e incertezas frente ao trabalho pulsional. E nos lembra Carvalho (2006) ao assinalar que o contato do sujeito com essa fonte de perigo é fundamental para as possibilidades criativas da sublimação, o que lança a ideia de *phármakon*, algo que é em si mesmo remédio e veneno, ou seja, algo que é intrinsecamente nem bom, nem mau.

A sublimação, assim sendo, é um conceito pouco desenvolvido por Freud que, ao ser tomada por outros autores, esbarra em muitas contradições e dificuldades. A síntese nos é dada por Metzger (2008): “se a sublimação comporta efetivamente um aspecto benéfico e vivificante para o indivíduo, através da atividade criativa e investigativa, pois promove a satisfação pulsional (ainda que de maneira indireta), por outro lado, a sublimação implica riscos para aqueles que recorrem a este destino da pulsão” (Metzger, 2008, p. 169). Esses riscos apontam para a defusão pulsional e à pulsão de morte que na forma desligada mantém um potencial destrutivo voltado para o indivíduo.

A lógica da economia psíquica pode ser compreendida à luz da noção de sublimação, por mais problemática que esta possa ser em termos teóricos e metapsicológicos. Ao pensarmos o lugar ocupado pela sublimação no edifício teórico psicanalítico, temos um caminho que leva do indivíduo ao social, como um dos pilares da civilização e a uma ideia de apaziguamento psíquico, mas também expõe a face da não salvaguarda, a face que expõe o eu aos perigos com a introdução da pulsão de morte e ao mesmo tempo a possibilidade da criação do novo.

CAPÍTULO 2

A Modernidade e o eu

Para mim, o presente é para sempre, e o eterno está sempre mudando, fluindo, se dissolvendo. Este segundo é a vida. E quando passa, morre. Mas você não pode recomeçar a cada novo segundo. Tem de julgar a partir do que já está morto. Como areia movediça... invencível desde o início [...] nada é real exceto o presente, e mesmo assim já sinto o peso dos séculos a me esmagar.

(Plath, 2019, p. 22).

O advento da modernidade no Ocidente trouxe uma série de transformações nas formas de subjetivações do indivíduo. Para Giddens (2002), tanto o ambiente externo social quanto o individual passaram a apresentar um novo sentido de identidade em que o sujeito se lança em um projeto de conhecer a si mesmo. O autor afirma que

Cada um de nós não apenas "tem", mas vive uma biografia reflexivamente organizada em termos do fluxo de informações sociais e psicológicas sobre possíveis modos de vida. A modernidade é uma ordem pós-tradicional em que a pergunta "como devo viver?" tem tanto que ser respondida em decisões cotidianas sobre como comportar-se o que vestir e o que comer — e muitas outras coisas — quanto ser interpretada no desdobrar temporal da auto-identidade (Giddens, 2002, pp. 20-21).

Esses questionamentos presentes na experiência humana é um comportamento intrínseco dessa modernidade, em que os sujeitos, continuamente, monitoram as suas atividades e fazem interpretações discursivas da natureza e razões do seu comportamento (Giddens, 2002). Elias (1994) aponta que essas questões são desdobramentos de uma separação entre plano privado e plano público que remete ao surgimento das sociedades de cortes e rituais de etiqueta. O conjunto das transformações afetivas e psíquicas levam a conter na intimidade atos que antes eram públicos. Nessa perspectiva, é no bojo dessas sociedades que começou a se configurar a ideia de que certas experiências deveriam ser relegadas a um espaço mais íntimo, um mundo que ninguém tem acesso, somente o eu, ou seja, a construção de uma individualidade única. Atrelado há uma estrutura social menos rígida e homogênea e um sistema social menos absolutista, há uma lenta emergência das representações do indivíduo, esse possuidor de escolhas individuais. Os espaços sociais que a conquista do Estado e os recuos da sociabilidade comunitária

deixaram livres vão ceder lugar ao indivíduo para se instalar no isolamento, na sombra.

Até então, a busca pelo isolamento, reflexão solitária era encarada com desconfiança, qualquer indivíduo que buscasse enclausurar-se era visto como estranho:

Quem se retirava a distância, com efeito, se não era deliberadamente para fazer o mal, estava destinado, a despeito de si mesmo, a fazê-lo inevitavelmente, por seu próprio isolamento que o tornava mais vulnerável aos ataques do inimigo. Só se expunham desse modo os desencaminhados, os possuídos, os loucos: segundo a opinião comum, um dos sintomas da loucura era vaguear sozinho (Braustein, 2009, pp. 529-530).

Pouco a pouco, com os modos de vida produzidos pela modernidade há um aumento da autonomia pessoal que modificou as formas como o sujeito lida com o mundo, a partir da perda da comunidade e das tradições como referência, o indivíduo se sente privado de condições que, anteriormente, lhe ofereciam suporte, um desvencilhamento de todos os tipos tradicionais de ordem social. Nesse novo paradigma, a individualidade passou a ser uma categoria fundamental. Houve uma modificação da ideia de tradição, que perpetuava a experiência de geração em geração, integrando os sujeitos em uma coletividade local. O homem passou a constituir um espaço de privacidade e intimidade, em que é responsável por seus impulsos, desejos e afetos (Giddens, 2002). Então, pode-se falar do eu, um conceito de eu, relacionado a idiosincrasias individuais.

Kehl (2002) assinala que até mesmo a religiosidade pôde se tornar uma questão privada, visto que, com a Reforma Protestante, os próprios sujeitos podiam ter acessos aos textos, o que anteriormente era exclusivo ao clero. Kehl (2002) também destaca que:

A passagem da transmissão oral à letra escrita corresponde, assim, à passagem de uma subjetividade totalmente sustentada em uma palavra de autoridade a uma subjetividade feita a cargo do próprio indivíduo. A função nomeadora e estruturante do “Pai” vai lentamente se desencarnando da figura dos representantes de Deus na terra, tornando-se mais abstrata, e seus desígnios mais enigmáticos, passíveis de interpretações individuais, diferenciadas (Kehl, 2002, p. 56).

O acesso do sujeito ao próprio texto bíblico possibilitou a substituição do domínio da igreja como mediadora entre o sujeito e Deus por uma nova concepção em que o indivíduo é responsável por sua busca e orientação espiritual. O sujeito moderno deslocou-se para uma experiência de liberdade, para possibilidades de aberturas sem limites, o que pode deixar o sujeito perdido, inseguro. Pois, ele encontra-se desgarrado de formações sociais, que anteriormente conferiam um lugar de segurança, em que sua

existência não era vista como singular, mas sim como parte de um todo (Kehl, 2001). O homem moderno não está mais atado às condições de seu nascimento, sua identidade é construída por ele próprio.

Kehl (2001) assinala que a diminuição do poder simbólico das religiões está, profundamente, relacionada com o aparecimento da literatura como uma das formas de produção de sentidos para a vida, de amparo simbólico. Segundo a autora, a literatura tem um papel organizador em sociedades em que as religiões foram destituídas de suas funções, com a falta de certezas universais, o indivíduo se autoafirma como o centro de suas próprias referências. Assim, com a tomada de consciência de sua singularidade, há possibilidade de criação de um diálogo interno que desenvolve a construção de um ponto de vista próprio. É essa experienciarão de si que caracterizaria o sujeito moderno. Para Kehl (2001), a produção de textos que apontam para as vicissitudes dos desejos e dramas humanos é uma tentativa de situar a nós mesmos como personagens do romance de nossas próprias vidas (Kehl, 2001):

Além disso, o romance organiza o tempo na forma de histórias de vida, conferindo às vidas banais o sentido de uma história – fabulação “e” historicidade [...] Ora, uma história de vida “individual”, orientada para a construção de um destino “pessoal”, só faz sentido como representação imaginária de um sujeito que pensa a si próprio como separado de seus semelhantes, responsabilizado por seus erros e acertos e encarregado, sozinho, de traçar/escrever o curso de sua passagem sobre a terra (Kehl, 2001, p. 68).

Não é por acaso que as autobiografias sejam uma ideia moderna, em que o sujeito é compreendido sempre referido a sua história de vida. A sua história não é mais ligada às condições de seu nascimento, mas sim construída por ele próprio. O sujeito passa a ser marcado por uma constituição que lhe é interior, privado e próprio. Assim, se vê numa condição de desamparo, em que é o único responsável por escrever a sua história. De acordo com Kehl (2001), os romancistas tentam encontrar um novo sentido de vida, através de uma ânsia de dizer tudo, da rememoração. No romance, o autor transpassa muito de si, e fala sobre o seu desamparo, suas inseguranças e empreende uma busca de si, fala de sua dimensão única e autônoma. Essa escrita é uma tentativa de se constituir, não da forma como era na Antiguidade, marcada por uma rigidez de possibilidades, mas sim, uma tentativa de se inscrever nas infinitas possibilidades, “suturando suas falhas, suas rasuras, seus mal-entendidos em prefácios, posfácios ou pés de páginas” (Brandão, 2006, p. 146).

Para Giddens (2002), a modernidade é marcada por descontinuidades, um “mundo em disparada”, em que o eu deve ser compreendido em termos de sua biografia, que se relaciona à noção de sujeito e identidade, como aponta o autor: “A identidade de uma pessoa não se encontra no comportamento nem — por mais importante que seja — nas reações dos outros, mas na capacidade de manter em andamento uma narrativa particular” (Giddens, 2002, pp. 55-56). Ademais, esse aspecto também é apontado por Ricœur (2008/2010), ao apontar que a capacidade oferecer sentido e significado à vida é o que difere o humano do animal: “Uma vida é somente um fenômeno biológico enquanto não é interpretada. E na interpretação a ficção desempenha um papel mediador considerável” (Ricœur, 2008/2010, p. 205). A capacidade de falar sobre a própria vida é a qualidade narrativa da experiência humana, o ser humano é um ser que se compreende interpretando-se.

A compreensão que temos de nós mesmos é uma compreensão narrativa, isto é, não podemos apreender a nós mesmos fora do tempo e, portanto, fora da narrativa; há, portanto, uma equivalência entre o que eu sou e a história de minha vida (Ricœur, 2008/2010, p. 213).

Como se pode observar, a dimensão narrativa é constitutiva da compreensão de si, é sustentáculo da identidade. A narrativa é alimentada pelas experiências que enriquecem a trama da vida.

Watt (1957/2010), em sua obra *A Ascensão do Romance*, aponta que o romance é a forma literária que melhor reflete a experiência individual, um espaço de privacidade e intimidade. As formas literárias anteriores ao romance eram marcadas por uma tradição coletiva, histórias atemporais que refletiam verdades imutáveis. Já o romance confere um valor sem precedentes a originalidade e a fidelidade a experiência (Watt, 1957/2010). Para o autor, dois aspectos são essenciais no romance: a caracterização dos personagens e a apresentação do ambiente. Os detalhes que os romancistas dispõem ao apresentar os personagens e a detalhada apresentação do ambiente referem-se a uma construção de enredo a partir de um indivíduo particular, um indivíduo marcado pelas suas idiossincrasias. O romance se interessou pelo desenvolvimento de seus personagens no tempo, na formação de uma identidade que subsiste no tempo, mas que se transforma a partir da experiência (Watt, 1957/2010).

Nas formas literárias anteriores ao romance, como a tragédia e a comédia, o lugar e o tempo eram genéricos e vagos, até mesmo os nomes das personagens não eram como

entidades individualizadas: “Na verdade essas personificações se assemelham à doutrina da unidade do tempo por serem fundamentalmente a-históricas e, portanto, típicas da menor importância atribuída à dimensão temporal” (Watt, 1975/2010, p. 24). A dimensão temporal da literatura antiga, medieval e renascentista não era pautada em uma fidelidade da experiência, muito menos em uma escala temporal minuciosa, pois parte de uma temporalidade universal atemporal, em que os acontecimentos se dão em um tempo e espaço abstratos (Watt, 1975/210).

O romance surge da dissolução da narrativa medieval como produto das transformações burguesas (Luckács, 1999). Segundo Lukács o romance tornou-se o gênero e a forma de representação típica da consciência burguesa. De acordo com o autor, duas contribuições foram de suma importância para o contexto de surgimento do romance e do conteúdo que este deveria figurar. Essas compreensões são, o entendimento acerca do rebaixamento das atividades espirituais e sociais - como arte e poesia - em detrimento do avanço técnico-material a compreensão do distanciamento de qualquer possibilidade de criação de uma épica moderna aos moldes de Homero. Dentre os filósofos clássicos alemães, Lukács voltou sua atenção a Hegel, principalmente sobre suas contribuições para o romance.

De acordo com Luckács (1999), Hegel definiu o gênero como “epopeia burguesa”, termo que Lukács resgata para dar título ao seu texto *O romance como epopeia burguesa*, e assinalar que o romance passa a ser o correspondente da épica no período de desenvolvimento da burguesia. Para tanto, romance apresenta traços estéticos da poesia épica e as modificações advindas da época burguesa. Essas novas características próprias dessa sociedade acabam por conferir ao gênero, sua originalidade, auxiliando o nascimento dessa nova forma literária. O romance passa a ser entendido como a educação do indivíduo para a vida na sociedade moderna burguesa.

Para a pensadora Agnes Heller, em seu ensaio *O Homem do Renascimento*, a antiguidade é marcada por limitações que podem ser vislumbradas nas personagens das tragédias que possuíam destino, mas não poderiam atuar de modo diferente. Heller (1982) traz como exemplo a tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, e analisa como para a personagem principal não se apresentavam possibilidades de viver diferentemente do destino escolhido pelos deuses. A personagem estava, assim, fadada àquele destino prévio.

Durante a Idade Média prevaleceu um conceito estático de homem, as suas potencialidades eram limitadas tanto na vida social como na individual. O seu

ideal apresentava limites concretos, em vez de constituir uma projeção subjetiva de desejos e objetivos a atingir (Heller, 1982, p. 9).

De acordo com Heller (1982), foi com o Renascimento que despontou a noção de indivíduo como dinâmico, sujeito a transformações, possuidor de sua própria história e seu desenvolvimento pessoal. Para a autora, o conceito de homem dinâmico remete as relações com o tempo, espaço e conhecimento que passaram a ser dinâmicas, em que tudo está em transformação e que as possibilidades são infinitas. Devemos ter em mente que esse enfoque marca uma lenta emergência das representações do indivíduo, um processo lento de valorização do indivíduo, de suas experiências particulares em épocas e lugares particulares. Um processo que se deu ao longo da Idade Média, se desenvolveu por toda a Modernidade e teve seu apogeu, principalmente, nos séculos XVIII e XIX. Segundo Angela de Castro Gomes, na introdução do livro *Escritas de Si, Escritas da História*, esse fenômeno de ‘arquivamento do eu’, marca o fortalecimento do eu, a criação de espaços íntimos e de introspecção, envolve uma descoberta de si como ser individual.

A ideia de indivíduo que aqui se deseja fixar vincula-se à longa transformação das sociedades ocidentais chamadas tradicionais por oposição às modernas. Um processo de mudança social pelo qual uma lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepôr ao indivíduo, que se torna “moderno” justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo todo (Gomes, 2004, pp. 11-12).

O destaque para a interioridade oportunizou que o sujeito se volta para o seu mundo interior, para a sua individualidade, uma necessidade que marca a modernidade. A noção de individualidade é produto de um longo desenvolvimento histórico, cada época contribuiu de modo diverso para o seu apogeu. O aparecimento de um indivíduo especificamente renascentista alterou toda a estrutura social e até mesmo de caráter. Até então, o caráter desenvolvia-se a partir das tarefas e das expectativas fixadas pelo sistema de ordens sociais feudais, o sujeito não desempenhava um papel, ele era aquilo para que nascera (Heller, 1982). A partir de sua posição social, os seus antepassados e as ligações podiam-se dizer a maneira como o sujeito iria agir: “Podia prever-se em dada situação uma pessoa se vingaria ou não e até que ponto de forma apaixonada ou mantendo o sangue frio (Heller, 1982, p. 170). Podemos ver aqui que havia limites bem estabelecidos na antiguidade, o que é completamente alterado com a modernidade, em que o indivíduo se assenhora de si e faz as próprias escolhas em uma interação com a sua história de vida.

O agora é o “ponto no tempo”, a captação e o uso da vida das oportunidades oferecidas por uma dada época. É através de todos os estes “agoras” que o caráter se desenvolve [...] “ponto no tempo” histórico constitui um período histórico integral que exige atitudes e modos de ação únicos e idêntico de todos aqueles que vivem o evoluir dessa época. Na interação entre a história e o caráter, a maneira como o ritmo está relacionado com o ritmo da vida individual desempenha papel importante” (Heller, 1992, p. 148).

A divisão capitalista do trabalho e a abertura da hierarquia social tornou possível que um mesmo indivíduo ocupasse diferentes degraus da escala social, atuar em ramos completamente diferentes na divisão do trabalho, adotando formas de comportamento, mas continuando a ser o mesmo sujeito: “um mesmo homem podia identificar-se com diferentes comportamentos, diferentes conjuntos de direitos e obrigações e diferentes normas concretas, continuando no entanto a ser ‘ele’ e não ‘eles’” (Heller, 1982, p. 170). Como um caleidoscópio de personalidades individuais, a partir das transformações na estrutura socioeconômica, o sujeito constitui uma nova imagem de mundo, as situações que o sujeito podia se deparar deixaram de ter uma estrutura, passaram a ser inesperadas, o que também alimenta a escrita dos romancistas:

Parece que o interesse do romancista pela vida cotidiana das pessoas comuns depende de duas importantes condições gerais: a sociedade deve valorizar muito cada indivíduo para considerá-lo digno da sua literatura séria; e deve haver entre as pessoas comuns suficiente variedade convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns, aos leitores de romances (Watt, 1957/2010, p. 63)

Dessa forma, quanto mais especializada a estrutura socioeconômica, mas numerosas serão as experiências de vida que o romancista pode retratar. A coleção sobre a história da vida privada dos historiadores Philippe Ariès e Georges Duby traz importantes considerações sobre a modernidade e a construção da intimidade e as escritas sobre si. Os autores afirmam essa valorização progressiva da pessoa podia ser percebida a partir do florescimento da autobiografia e até mesmo na arte, principalmente, nas obras renascentistas (Ariès; Duby, 2009). Além do mais, Philippe Ariès considerava o ingresso das sociedades ocidentais na cultura da escrita uma das principais evoluções da era moderna.

A escrita privada ou sobre o privado introduz incontestavelmente, quando os testemunhos se multiplicam, uma profunda mutação na atitude dos indivíduos em relação aos grupos familiares e sociais aos quais pertencem: uma preocupação de transmitir, no mínimo de descrever fenômenos vividos, sobre os quais as gerações

precedentes se calavam (Braunstein, 2009, p. 553)

Entre as formas de escrita privada, o autor destaca as confissões que permitiam uma reorganização do eu e um exame da consciência através da escrita. Dentre os autores citados, Agostinho é referência com suas obras *Confissões*: “A confissão é um posicionamento do eu, onde ato de conhecimento de si e ato da narrativa de si coincidem” (Massimi, 2011, p. 14). Agostinho ao narrar a própria experiência descobre a própria interioridade. A novidade nas confissões é apresentar o eu como objeto de tematização e de conhecimento sobre si mesmo (Massimi, 2011).

A confissão é uma modalidade de narrativa autobiográfica que apresenta diferentes percepções ao longo do tempo, principalmente quando se coloca em comparação a confissão de matriz agostiniana e a moderna. A confissão de matriz agostiniana volta-se para o estudo da condição humana, um estudo antropológico: “sinaliza que se trata de uma expressão inerente à concepção do saber filosófico como arte de viver, estilo de vida, tradição esta que se diferencia profundamente da visão da modernidade” (Massimi, 2011, p. 15). A escrita confessional assim produzidas refletem a legitimação do autoconhecimento, mas não como expressão direta da personalidade de seus autores, mas como um modelo ordenador de vivências: “Com efeito, as autobiografias desta época propõem como critério ordenador da vivência, uma experiência modelar, ou seja, o autor expressa suas experiências assemelhando-as a alguma personagem de destaque da tradição religiosa ou política (Massimi, 2011, pp. 16-17).

A confissão, o diário, a crônica são, no final da Idade Média, fontes de informação em que o indivíduo apresenta sua vida privada, seus sentimentos e sua concepção das coisas, apanhados sinceros, tanto quanto pode sê-lo uma memória redescoberta que pretende “pintar o ser de frente e não de perfil” (Braunstein, 2009, p. 559). Mas, é Rousseau com *Confissões*, em 1770, que inaugura o gênero autobiográfico na era moderna com a escrita em primeira pessoa dirigida a um destinatário, realizando revelações íntimas, situações marcantes de uma vida como tentativa de libertação da subjetividade das opressões sociais.

Nos inícios da Idade Moderna, assiste-se também a uma expansão da prática da narrativa autobiográfica. Braunstein (2009) sugere que, a partir do século XIV, a preocupação que inspira a escrita é a reconstituição de um tempo vivido que deve ser

salvo do esquecimento: “comentários e memórias se propõem abertamente a retomar o fio dos dias passados à luz da experiência: insistências e lacunas, enumerações e digressões, sobrevoos e minúcia na apresentação dos atos” (Braunstein, 2009, p. 564). Assim surgem diários redigidos não apenas por personagens famosos, mas também por pessoas simples em uma tentativa de conservar na memória o registro de fatos memoráveis” elaboradas pelo indivíduo acerca de sua própria vivência, incluindo “seu corpo, suas percepções, seus sentimentos e sua concepção das coisas” (Braunstein, 2009, p. 564).

Desse modo, seja pela arte ou pelo florescimento das autobiografias, o indivíduo é colocado no papel de protagonista que assinala uma história de vida singular: “O aparecimento de personalidades individuais extraordinárias e muito coloridas, de um maior grau de autonomia, a possibilidade de uma vida rica e aventureira e o aparecimento de formas analíticas de autoconhecimento fizeram do Renascimento uma era de grandes autobiografias” (Heller, 1982, pp. 190-191). Para a autora, a peculiaridade da autobiografia está na interação mútua entre o mundo e o desenvolvimento do indivíduo, e a sua condição prévia é a existência de uma personalidade individual significativa e de um mundo representativo (Heller, 1982).

Heller ressalta que “todas as autobiografias são a história da formação de uma personalidade. Na medida em que descreve a maneira como as experiências educam um ser humano e como através delas ele se forma, constitui um *Bildungsroman*” (Heller, 1982, p. 191). *Bildungsroman* termo cunhado do alemão *Bildung* (formação) e *roman* (romance), romance de formação, trata-se de uma forma literária fortemente vinculada às transformações do século XVIII, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia em formação que quis ver seus ideais refletidos na literatura, o romance (Maas, 2000). De acordo com Maas (2000), o *Bildungsroman* corresponde aos anseios de um indivíduo e de uma classe de um determinado tempo, historicizando-os e os atrelando-os a determinadas circunstâncias. Desde as suas origens, mostra-se como forma de retratar as particularidades do indivíduo: “Não se representam mais seres de capacidade, força e coragem extraordinárias, mas sim o jovem que se inaugura perante a vida, que busca uma profissão, o auto-aperfeiçoamento e seu lugar no mundo. Em vez de Ulysses, o burguês” (Maas, 2000, p. 23). Assim, o *Bildungsroman* aponta para uma escrita, uma produção romanesca, que represente uma história de desenvolvimento pessoal, uma trajetória de

vida. Nessa mesma linha, Heller (1982) assinala que esse tipo de escrita reflete as aspirações e ideais que revelam um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo.

O quinhão de cada um na vida abunda em erros, e aqueles a que dão origem, fazem evoluir o homem: a experiência significa aprender com os erros do passado. O indivíduo é enriquecido; os êxitos, mesmo quando acidentais, são os êxitos da sua própria personalidade, e os fracassos são relativos, porque servem de lição; a vida de um indivíduo nunca é um fiasco, mesmo que fracassem muitas aspirações (Heller, 1982, p.191).

A trajetória de vida não é uma sequência aleatória, mas um processo formativo que pode possuir enganos e erros que podem ser corrigidas no transcorrer do seu desenvolvimento, um desenvolvimento marcado pela singularidade e pela formação da identidade. Essas obras literárias afirmam a autonomia do indivíduo, senhor de suas próprias lembranças e de seu caminho na vida.

2.1. Autobiografar: a escrita do eu

A pesquisadora argentina Arfuch (2010), ao tratar sobre o espaço biográfico assinala que os diários íntimos dão conta do universo afetivo dos autores e que buscam estabelecer conexão entre o tempo e o espaço, em que o lembrar e o esquecer estão sempre em aproximação. Arfuch (2010) parte dos estudos de Lejeune para compreender a dilatação da compreensão do discurso biográfico, para a autora existem na atualidade diferentes formas narrativas que compõem o discurso biográfico: “um espaço onde se entrecruzam velhas e novas formas, desde a auto/biografia clássica ou o diário íntimo até a intimidade pública da televisão, do testemunho ou a história da vida à autoficção ou ao reality show” (Arfuch, 2010, p. 13). As análises de Arfuch (2010) dão conta que o espaço biográfico é múltiplo, nele coexistem diferentes formas do narrar que assinalam a necessidade de se refletir sobre a vida e a trajetória humana.

Para Artieres (1998), o arquivamento de si não é meramente ocasional, é uma forma de identificação, de recordar de si próprio e existir no cotidiano. Para exemplificar a questão, Artieres (1998) aponta a prática dos álbuns de família que agrupam uma série de fotos relacionadas à vida de cada um dos membros, mas não são quaisquer fotos, escolhem-se as mais significativas que são, posteriormente, ordenadas com um esforço para reconstituir uma narrativa. O álbum de retratos se constitui em uma forma mais palpável da memória oficial da família. Ainda, há a existência dos álbuns de bebê, nos

quais os pais registram as primeiras palavras faladas, os primeiros passos, os primeiros dentes, batizado etc.: “Em suma, mal nascemos, somos postos por escrito. Aí também a função é a mesma, inscrever o recém-nascido numa normalidade, garantir-lhe uma identidade” (Artieres, 1998, p.15).

Particularmente, ao pensar a produção de arquivos familiares, Michelle Perrot (2008) assinala esses arquivos como um lugar da memória, da restituição da lembrança, e um lugar notadamente feminino: “a presença das mulheres nesses arquivos se dá em função do uso que fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida (Perrot, 2008, p. 28). Ademais, é importante salientar em como as cartas e diário tornaram-se ferramenta de evasão feminina, ferramenta para lidar com a sociedade, notadamente, marcada pela dominação masculina (Perrot, 2008).

A correspondência, entretanto, é um gênero muito feminino. Desde Mme. Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres. As mães, principalmente, são as epistológrafas do lar. Elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, a filha casada, as amigas de convento. Suas epístolas circulam eventualmente pela parentela. A carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada (Perrot, 2008, p. 28).

A carta como uma expressão feminina autorizada diz de uma escrita privada ligada à família, era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal (Perrot, 2008). De acordo com Perrot (2008, p. 28): “Correspondência, diário íntimo, autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado”. Estas práticas implicam na ideia que momentos familiares podem ser revividos pela lembrança, cujo palco é a casa, os atores, os membros da família, e as mulheres as testemunhas e as cronistas (Perrot, 2005).

Os modos de registros das mulheres estão ligados à uma memória familiar, e cabe a elas a transmissão das histórias da família (Perrot, 2005). Outra característica do diário é apontada por Lejeune (1997), a posição ambígua da Igreja Católica quanto ao uso de diário para a educação de garotas. O autor afirma que o diário era encarado como uma faca de dois gumes, porque poderia ser utilizado como um exame da consciência como

parte do sistema disciplinar para torná-las boas esposas e cristãs, mas também poderia se tornar um meio de construção da própria personalidade, uma forma de pensar por si mesma (Lejeune, 1997). Contudo, foi apenas no fim do século XIX e início do XX que o diário pessoal adquiriu as características que possui hoje, de escritos sobre reminiscências do eu. No final do século XIX, houve a popularização de publicações póstumas, escritores famosos tiveram seus diários publicados, o mercado literário encontrou um enorme número de leitores interessados nos detalhes da vida íntima (Gay, 1999).

Peter Gay (1999), ao se voltar aos problemas burgueses, discute o aparecimento das escritas autobiográficas e os interesses que os vitorianos possuíam em relação aos autorrevelações e a predileção por cartas e diários. Do século XIX em diante, observa-se uma intensificação nos escritos de reminiscências do eu, seria possível dizer que, as experiências da modernidade lançaram o indivíduo em mundo de incertezas, em que busca reconhecimento e autoconhecimento, e encontra na escrita uma possibilidade de escritura do próprio eu, como as autobiografias. Segundo Peter Gay (1999), foi por volta de 1800 que a palavra autobiografia foi utilizada pela primeira vez, indicando uma narrativa retrospectivas de eventos da história de uma vida.

No século XIX, os burgueses usavam as cartas e os diários, em número sem precedente e com intensidade inigualável, como repositórios dos relances de sua vida introspectiva. Naturalmente, essas comunicações com os outros e consigo mesmos podiam também servir de exercícios de ocultação e proteção do “eu”. No entanto, embora dirigidas a um público cuidadosamente selecionado, elas se tornaram os instrumentos favoritos do auto-escrutínio e, dessa forma, da auto-revelação (Gay, 1999, p. 337).

Com a popularização do gênero, Peter Gay (1999) chama a atenção para a problemática da franqueza nesses escritos, quanto mais revelador o conteúdo, mais interessante se tornava para o público leitor, mas, quanto mais indiscrições mais a vida do autor se tornava complicada: “quando diziam pouco eram enfadonhos e provavelmente de vendas limitadas; quando diziam muito, pecavam contra as boas maneiras, embora fossem de certa forma irresistíveis (Gay, 1999, p.130). Em suma, escrever sobre as indiscrições da vida era uma atividade que tinha bom mercado, mas trazia seus riscos, ao expor sua própria vida aos olhares de outros.

Por outro lado, é preciso lembrar que, se a escrita se difundiu no final da Idade Média, permanece privilégio de uma minoria da população europeia. Havia muitos obstáculos para a classe trabalhadora que queriam ler escrever. De acordo com Watt

(1957/2010), o fator preponderante do analfabetismo era a falta de motivação para aprender a ler. A leitura e a escrita requerem um processo de aprendizagem difícil e exigem exercício contínuo, assim, somente se engajavam nesse processo aqueles em que a sua ocupação exigia a leitura e a escrita, tais como as profissões típicas da classe média, como o comércio e a administração (Watt, 1957/2010). Outros fatores se aliavam na restrição ao público leitor, como o alto custo dos livros, a pouca privacidade, já que as moradias eram superlotadas e a luminosidade era insuficiente para se ler. A classe trabalhadora era submetida a uma jornada extenuante de trabalho e a noite, as velas eram um luxo (Watt, 1957/2010).

A imagem que a capacidade de ler e escrever podem oferecer um espaço de reflexão solitária, um espaço da vida individual subtraído à comunidade reflete um número limitado de pessoas e, sobre uma população mais ampla, oferece apenas esboços. Watt (1957/2010), assinala que essa "privatização" da prática da leitura é, incontestavelmente, uma marca da modernidade, mas apesar de sua considerável expansão, o público leitor diminuía conforme descia na escala social. No entanto, o autor aponta que uma provável mudança nas classes intermediárias tenha contribuído para ampliar o público leitor.

Essa ampliação deve ter sido mais acentuada nas cidades, pois acredita-se que na época diminuiu o número de pequenos proprietários rurais, cujos rendimentos possivelmente se mantiveram esteváveis ou decresceram, enquanto aumentavam o número e riqueza de comerciantes, profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero. Sua abastança crescente provavelmente os levou à órbita da cultura da classe média, até então reservada, a menor de comerciantes e artesões bem-sucedidos. É possível que se deva a eles a expansão mais significativa do público comprador de livros (Watt, 1957/2010, p. 43).

O fato da literatura se dirigir a um público mais amplo alterou todo o centro de gravidade do público leitor para a primeira vez colocar a classe média como leitora. Para Watt (1957/2010) essa alteração traz um ponto crucial, o aumento de um público leitor que se interessava por um entretenimento literário mais fácil, ainda que de menor prestígio entre os intelectuais, o romance. Muitos leitores, sobretudo aqueles provenientes de camadas menos instruídas passaram a nutrir interesses por autores como Defoe e Richardson que possuíam em suas obras uma ênfase nas relações pessoais tão característica da sociedade moderna e a ênfase na experiência privada. Ao pensarmos essas características de uma literatura mais voltada para o indivíduo “esse conteúdo de consciência minuto a minuto” (Watt, 1957/2010, p. 202) são o primeiro ponto de contato

entre o romance e a autobiografia, já que o próprio indivíduo moderno vive a própria vida como um romance.

Para Calligaris (1998), as narrativas autobiográficas estão inseridas em uma cultura em que o indivíduo situa a própria vida acima da comunidade, como uma aventura, uma história a ser desbravada de forma individual: “certamente sempre se escreveram histórias de vidas, por outro lado, a ideia de que a vida é uma história é moderna” (Calligaris, 1998, p. 48). Para o autor, a compreensão da vida como uma história a ser vivida parte de uma organização da experiência em forma de narrativa, narra-se a vida, e as vive como um romance, mesmo que não seja nunca escrita ou contada para outros:

Vivemos nossas vidas como romances e, reciprocamente, encontramos na literatura modelos para nossas vidas. O repertório literário produzido por nós mesmos veio ocupar a mesma função orientadora que pertencia à tradição e às cosmologias perdidas (Calligaris, 1998, p. 48).

Sem dúvida, a narrativa que fazemos de nós mesmos é uma construção de vida para o sujeito que se encontra lançado em um mundo de incertezas, uma forma de localizar a si mesmo. Celes (1993) assinala que a escrita sobre si mesmo são histórias formativas, em que o sujeito se reconhece, e frisa suas especificidades, tornando o mundo uma experiência pessoal e íntima. Sobre isso, Seligmann-Silva ressalta que

O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista. Nele somos tocados pelo ar que esse personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho, ou seja, um índice, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disso, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa e aponta para a situação anímica e corpórea de seu autor. Os traços materiais inscritos no diário – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras etc. – reforçam o teor testemunhal do diário (Seligmann-Silva, 2009, p.162)

Assim, o diário comparece como uma forma de inscrição da vida, um elo entre autor, texto e temporalidade. Uma temporalidade marcada não somente pelos fragmentos do presente, mas de um passado que não passou, que insiste em comparecer (Seligmann-Silva, 2009). Para Seligmann-Silva (2009), os diários são como ruínas em que o escritor esmiuça o que já se passou, mas que ainda deixa marcas no presente. Rancière (2009) assinala que o escritor é como um arqueólogo que investiga os labirintos do eu: “Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um

mundo e escrevem uma história” (p.38). O sujeito pode, a partir da construção de relatos de vida, construir uma autoimagem, uma identidade, através da reconstituição de sua história. O processo narrativo da própria existência oferece ao sujeito uma consistência do eu, oferece uma localização de si mesmo diante um futuro que é incerto.

Para o escritor e ensaísta francês Maurice Blanchot (2005), a escrita íntima em diários é marcada pela liberdade, pode-se escrever sobre tudo, pensamentos, sonhos, ficções, acontecimentos importantes e insignificantes. Blanchot (2005), chega a afirmar que o interesse do diário é a sua insignificância, o correr dos dias em que o eu tagarela, narra e se consola, tendo uma única restrição: o calendário. É necessário respeitar o calendário: “O calendário é o seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante (Blanchot, 2005, p. 270). O calendário assegura uma continuidade no tempo.

Esse aspecto também é pontuado por Lejeune (1975/2008), ao afirmar que os diários são uma escrita individualizante, que além de ser uma escrita cotidiana, também tem a intenção de demarcar o tempo, preservar a memória, desabafar e refletir sobre a própria vida. O teórico menciona que um dos elementos mais marcantes dos diários, e que afirmaria a veracidade dos fatos narrados, seriam as entradas com datações. Segundo o autor, um diário sem data não passaria de uma mera caderneta. De acordo com Lejeune (1975/2008), a datação é crucial para caracterizar um diário, pois significa que determinados acontecimentos, pensamentos, reflexões, aconteceram nesse dia, na ignorância quanto ao futuro, dando assim um caráter de autenticidade ao momento. Segundo o autor, quando se escreve a partir de um lapso de tempo, se conserva o caráter autobiográfico, mas não mais a especificidade de diário. Assim, Lejeune (1975/2008) acredita que as datações sejam marcadas pela imediaticidade do relato, pela rememoração quase instantânea.

Nessa linha, Gomes (2004) assinala que a fragmentação do indivíduo moderno pode conduzir a uma escrita que tente formular uma identidade dotada de continuidade e estabilidade, transformando a escrita em uma prática de domínio sobre o tempo e sobre si. Para a autora uma evidente marca da tentativa de domínio sobre o tempo são as datações, a enumeração das folhas e os volumes dos diários, é uma tentativa de localizar o que se escreve de maneira descontínua na ordem temporal (Gomes, 2004).

A continuidade que as datações podem oferecer não salvaguardam a narrativa dos descompassos do tempo. Pierre Bourdieu (2006), em seu célebre texto *A ilusão*

biográfica, deixa explícito a inteligibilidade presente na vida narrada, O relato dessa história seja ela biográfica ou autobiográfica não se desenrolam em uma lógica cronológica, mas por sequências inteligíveis (Bourdieu, 2006). O sujeito ao narrar espera uma unificação entre o tempo e o espaço, mas essa unificação não passa de uma ilusão, dado a impossibilidade de equivalência entre o vivido e o narrado. Igualmente acontece com o nome próprio, mesmo que o nome assinale uma identidade, ele não comporta a globalidade da personalidade do sujeito (Bourdieu, 2006):

O nome próprio é o atestado visível da identidade de seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas manifestações sucessivas e a possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações nos registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, antecedentes criminais, obituário ou biografia, que constituem a vida em sua totalidade pelo veredito dado por um balanço provisório ou definitivo (Bourdieu, 2006, p. 187).

O nome próprio é atrelado ao espaço e tempo, resiste às mudanças biológicas e sociais. Contudo, o autor alerta que o nome próprio não comporta as múltiplas facetas que constituem a personalidade humana, a história da vida (Bourdieu, 2006). O nome é um designador que opera a partir da nomeação e classificação, mas é indiferente às particularidades e circunstâncias individuais: “o que ele designa é apenas uma rapsódia composta e uma confusão de propriedades biológicas e sociais que mudam constantemente; todas as descrições seriam válidas apenas dentro dos limites de uma arena ou de um espaço” (Bourdieu, 2006, p. 188). Assim, o nome próprio é um suporte para um conjunto de categorias, como nacionalidade, idade, direitos civis etc., mas não comporta a sucessão longitudinal de acontecimentos de uma vida que é marcada por descontinuidades e incongruências. Assim, ao colocar o nome próprio nas páginas do diário, o autor tenta marcar sua personalidade, mas aquilo que o diário consegue marcar não abarca toda a multiplicidade da vida, somente recortes.

2.2. O conflito temporal das autobiografias

No romance o sujeito da experiência não é o “eu” em primeira pessoa, mas sim o próprio autor que é capaz de estabelecer vinculação entre os seus personagens com as tramas sociais de sua época, com o espírito vigente da época (Kehl, 2001). Esse tipo de escrita organiza a experiência subjetiva, explica o funcionamento da sociedade em que tanto o autor quanto o leitor estão inseridos, proporcionando identificação. Já no romance

autobiográfico há uma identidade entre autor e personagem, mesmo que o autor não afirme (Lejeune, 2008).

O romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designadas em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo [...] A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de familiar” entre o personagem e o autor, até quase uma transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado” (Lejeune, 2008, p. 25).

Lejeune (1975/2008, p. 14) conceitua as autobiografias como sendo uma “narrativa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Segundo o autor, autobiografia se insere no campo do conhecimento histórico, da ação e na criação artística. Dessa forma, esse gênero de escrita possui diversas formas que vão desde um relato de vida a escritos que falam de si diretamente, como os diários, ou qualquer escrito que o leitor supõe que o autor tenha atravessado em sua escrita elementos de sua experiência pessoal. Em que algum fragmento da vida do autor tenha se alojado explicitamente ou sorrateiramente em sua obra, revelando do autor talvez mais do que ele mesmo pudesse ter pretendido mostrar (Lejeune, 1975/2008).

Lejeune (1975/2008) ainda destaca a autobiografia como uma narrativa que mantém uma relação com a identidade, estando ligado por meio de um pacto, em que a identidade entre autor, narrador e personagem, não deve ser posta em dúvida. Esse pacto, segundo Lejuane (1975/2008) legitima para um leitor uma leitura reveladora de uma verdade pessoal, individual e íntima do autor. Visto que o gênero autobiográfico é fundado na confiança de ser um relato verídico. De acordo com o autor essa veracidade seria verificada quando o autor informa seu nome e sobrenome, e apresenta autor e personagem com identidades semelhantes (Lejeune, 1975/2008). Ao atribuir sua própria identidade ao narrador e personagem principal, o autor firma um pacto com o leitor, no qual contará sua vida de forma mais fidedigna possível.

O que garante a veracidade do conteúdo do diário paradoxalmente pertence ao não-público, ao privado e ao íntimo. A verdade não tem de ser demonstrada, provada, ela não se refere aos atos públicos do sujeito, não pertence ao grupo, aos depoimentos majoritários, pertence inteiramente a esse olhar individual, à margem, quase secreto, lançado sobre as coisas e o mundo. E é desse privilégio que o autor do diário está consciente quando se põe a redigi-lo (Gomes, 2004, p. 382).

A verdade, nesse contexto, não mais se esgota em uma “verdade factual”, objetiva,

una e submetida à prova científica. A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade/profundidade desse indivíduo, exprimindo-se na categoria sinceridade e ganhando, ela mesma, uma dimensão fragmentada e impossível de sofrer controles absolutos. O pacto autobiográfico, conceituado por Lejeune (1975/2008), diz respeito a um engajamento do escritor com a verdade, ou seja, em contar diretamente sua vida, ou um aspecto dela. Refere-se à escrita que uma pessoa faz sobre a história de sua vida, uma biografia contada pela pessoa biografada. De acordo com Lejeune (1975/2008), o texto autobiográfico traz sempre referências da realidade e a identificação entre autor, narrador e personagem.

Esse vínculo do autor com a obra também é apontado por Freud no Trecho do Manuscrito N, anexo à carta a Fliess, de 31 de maio de 1897 (2015), em que Freud aproxima o mecanismo da criação poética com as fantasias. Segundo Freud (1987/2015) há uma relação entre a vida de Goethe com Werther, personagem de seu romance *Os sofrimentos do Jovem Werther*. De acordo com Freud (1987/2015), há nos sofrimentos de Werther algo que diz dos conflitos e aflições de Goethe, algo que foi transposto, e por meio desse processo o autor se protegeu das consequências de sua real experiência.

Para Miranda (1992), essa escrita que traz a experiência real do narrador permite a identidade entre o eu do passado com o eu do presente, em que o narrador-protagonista conta experiências reais de sua vida, bem como percepções sobre si, permitindo uma narrativa retrospectiva, em que o autor se reconheça. Em que essa reevocação do passado permita que o eu atual conte não só o que lhe aconteceu no passado, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo (Miranda, 1992). Dessa forma, pode-se pensar a autobiografia como um encontro entre a escrita de sua vida e daquilo que na história do sujeito é da ordem do impossível. Uma vez que, o eu que vivenciou aqueles acontecimentos, é diferente daquele que narra, mesmo sendo a mesma pessoa, pois, o sujeito está em um permanente devir.

A autobiografia objetivaria um encontro entre tempo da vivência concreta com o tempo em que o sujeito se encontra, uma tentativa de encontro entre a história vivida e a história narrada. Contudo, o distanciamento entre o tempo da escrita e o tempo das vivências pode propiciar a quebra dessa fidelidade, conforme pontua Miranda (1992, p. 30):

A autobiografia mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto interpretação [...] o que não impede o risco permanente do deslizamento da

autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem.

De acordo com Miranda (1992), as autobiografias, mesmo com aval da sinceridade, podem apresentar nuances. Pois, o relato é submetido a seletividade da memória, que hierarquiza e até mesmo modifica a lembrança. Ainda, o autor assinala que as autobiografias e as ficções não são redutíveis a dois campos isolados, elas se interpenetram. Para Miranda (1992), as autobiografias podem apresentar conteúdos ficcionais e ainda serem sinceras. As narrativas autobiográficas estão sujeitas à linguagem, e esta não se efetiva como um mecanismo de repetição. Assim, vai sempre existir um espaço entre o vivido e o narrado, visto que, o narrado não é a repetição do vivido, e sim sua elaboração. Nessa mesma perspectiva, Calligaris (1998), frisa que é possível ser sincero, embora factualmente esteja mentindo: “Ser sincero, autêntico, é um valor em si, em nada subordinado à verdade factual” (Calligaris, 1998, p. 45), há um hiato entre o vivido e o narrado.

Esse descompasso entre o vivido e o narrado vai sempre existir, já que a apreensão completa do real é da ordem do impossível, uma vez que toda a realidade é uma construção intersubjetiva, relacionada ao campo das representações. Ademais, para Doubrovsky (2014), toda escrita autobiográfica não deixa de ser um romance, já que nenhuma memória é fiável, as lembranças se misturam por mais que haja um desejo de veracidade. Assim, o relato por mais que remeta ao fato ocorrido, não é ele em si, é um discurso construído em um lugar e tempo diferentes. Conforme o autor aponta: “Não percebo, de modo algum, minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existências partidos, frases soltas” (Doubrovsky, 2014, p. 123). Cada escritor ao falar de si por meios de suas lembranças reinventa a própria história. Assim, para Doubrovsky (2014), toda narrativa autobiográfica pertence ao terreno da ficção.

A posição da escrita autobiográfica como forma de ficção leva a uma dificuldade: o sentido de ficção. Doubrovsky (2014) afirma que a ficção não pode ser entendida como uma simulação, uma assertiva mentirosa, hipotética, mas sim que o ficcional e o real se confundem. Conforme aponta Versiani (2005, p. 29): “[...] é que tanto a “realidade” quanto a “verdade” estão atreladas a um sujeito cognitivo, aquilo que costumamos chamar de “realidade” ou “verdade” só pode ser entendido a partir de consensos construídos

intersubjetivamente em torno de conteúdos mutáveis e negociáveis”. Assim, a verdade é construída em um terreno de fraturas e disjunções.

Inserir-se também nessa problemática a questão da realidade psíquica na psicanálise. Para Freud, a realidade psíquica é de suma importância. Conforme aponta Freud (1917/2015, p.490): “no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a decisiva”. Com essa frase, Freud privilegia, na constituição do sintoma neurótico, a influência da realidade psíquica. O interesse freudiano está no estudo dos processos inconscientes, que são a essência da vida psíquica. Freud (1917/2015) ressalta que não há uma correspondência imediata entre realidade material e realidade psíquica, e esta última, assume no psiquismo o valor de verdade.

Ainda, Freud (1917/2015) argumenta que muitas lembranças infantis são indubitavelmente falsas, outras vezes, verdadeiras, ou como na maioria das vezes, uma combinação entre lembranças verdadeira e falsas. Frente a isso, a concepção freudiana equipara a fantasia à realidade. Segundo Freud (1917/2015), essa é a única opção correta frente às produções psíquicas, e por mais que essas fantasias não coincidam totalmente com a realidade dos fatos, elas possuem alguma espécie de realidade. Essa questão fica bem claro no trabalho que Freud (1903/1987) faz do romance do escritor alemão Wilhelm Jensen, *Gradiva: uma fantasia pompeiana*.

Na história, Norbert Hanold é um jovem arqueólogo vindo a se interessar especialmente por uma escultura que denominou *Gradiva*. O seu encontro com *Gradiva* desencadeou um conjunto de fantasias que o faziam crer que aquela mulher havia vivido em Pompeia. As suas fantasias deram ao jovem a certeza de que não só *Gradiva* vivera em Pompeia, mas também que ele estivera lá na ocasião. O jovem arqueólogo, após algumas dificuldades no seu percurso, chega a Pompeia, onde descobre uma moça com aspectos semelhantes aos da escultura. Hanold vai ao encontro desta que representa, no seu delírio, a reencarnação da antiga *Gradiva*. Contudo, Hanold não se dá conta que já conhecia essa moça, na infância este manteve uma amizade com ela. Essa convivência forneceu a base do interesse posterior do jovem pela escultura. Assim, percebe-se que através da fantasia foi criada uma conciliação entre passado e presente. Portanto, é um equívoco dizer que não existe indicação de realidade no inconsciente, visto que há sim referências a ela no inconsciente.

Versiani (2001, p. 41) segue nesta linha pontuando que a realidade psíquica não

pode ser compreendida por si só, “podemos dizer que a realidade que o analisando traz em suas associações não é “ora realidade material” e “ora realidade psíquica”, mas sim uma realidade “ora-psíquica-ora-material”. Assim, há uma aproximação e associação entre as duas realidades, em que um evento pode tanto possuir realidade material quanto psíquica. De acordo com a autora não importa se o que é construído ou recordado é realidade material ou fantasia, uma vez que, o que é determinante é aquilo que tem relevância psíquica, e o que tem relevância psíquica é perpassado pela realidade psíquica.

Vista dessa maneira, a realidade psíquica deixa de ser apenas aquilo que não possui realidade material e passa a poder incluí-la, uma vez que um determinado acontecimento pode ter realidade material e, ao mesmo tempo, realidade psíquica. Consequentemente, faz sentido dizer que, na neurose, a realidade psíquica é que é a realidade decisiva, sem que isso implique descartar a realidade material, já que esta pode estar inserida na dimensão da realidade psíquica (Versiani, 2001, p. 142).

Todavia, isso não quer dizer que tudo é da ordem da realidade psíquica, pois, isso é um risco. A realidade material tem sim suas influências, e esta não pode ser negada. Entretanto, a partir do momento que a verdade do sujeito só pode ser compreendida a partir do universo simbólico que o sujeito está inserido, do lugar que ele sonha e deseja, a verdade é atravessada pela realidade psíquica. Assim, partindo desse lugar a verdade perpassa pela ficção, uma vez que o “rememorar” aponta para marcas de relevância psíquica e estas são atravessadas pela realidade psíquica. E o fato de ser uma ficção não quer dizer que seja mentira, uma vez que o sujeito acredita fielmente na construção ficcional que fez de si mesmo. Assim, pode-se dizer que a verdade ao mesmo tempo que é uma ficção, ela não é.

Se a palavra fosse unívoca, seríamos máquinas [...] O homem surge e instala-se no lugar onde não há garantias alguma da verdade do outro [...] O que funda a subjetividade é opacidade, a não-transparência e, com ela, a possibilidade da mentira, do ocultamento, da distorção. Pretender uma palavra que elimine o equívoco é pretender uma palavra super-humana. Essa palavra representaria, porém, a morte do homem, seu portador seria sem falta, sem desejo, estaria de posse da plena garantia, mais próximo dos deuses do que dos homens (Garcia-Roza, 2001, p. 38).

Assim, não é possível uma verdade inconsciente ser toda ela sabida, porque isso iria além do humano, uma vez que o próprio saber é furado, a verdade é falhada. O que nos é lembrado por Lacan (1976/2003, p. 567): “Não há verdade, que ao passar pela atenção, não minta”. Ou seja, mesmo que haja esforço para não censurar, não há garantias

de uma verdade toda do sujeito. Schivartche (2015), ao discorrer sobre o discurso do analisando, aponta que não é possível reduzir a verdade do sujeito a um fato invariável, uma vez que, ela é uma construção, e sendo uma construção, pode perpassar pelo ficcional.

O verdadeiro está sempre à deriva quando se trata do real [...] Tal fenômeno de deriva, em que a verdade se manifesta, tem a ver com o fato de que só temos acesso à verdade pelo saber, ou seja, pela articulação de termos referidos ao tecido inconsciente e que se instituem em uma determinada ligação e ordenação [...] Todas essas ligações dos termos nos orientam numa determinada significação, imprimem também um sentido para nossa existência e explicam uma série de coisas ao justificar nosso ponto de verdade (Schivartche, 2015, p.39).

Dessa forma, esse caráter da verdade de estar à deriva e de ser mutável, levanta o questionamento de que há uma ficção que se institui como verdade para o sujeito, que é exatamente essa verdade que se constrói sobre a sua história de vida, que dá sentido à existência. Este sentido é proporcionado pela memória, que vem estabelecer essa ordenação. Como afirma Rivera (2008, p. 48) “Nossa lembrança mais vívida, mais certa, é fantasia, é ficção. Freud nos tira mais uma vez o tapete: não somos senhores de nossa própria memória”. Aqui o termo ficção não se refere a um falseamento, não se trata de voluntariamente, inventar uma lembrança, mas sim que o próprio processo de “rememorar” é próximo da ficção, pois o fato em si, em sua precisão histórica, está perdido.

É preciso preencher as lacunas daquilo que não é possível acessar, no modo como ocorreu originalmente. Esse preenchimento de lacunas, parece-nos, está intimamente ligado à busca por dar algum sentido àquilo de que nos lembramos, ou seja, conferir sentido a nossa história de vida (Benigno, 2016, p. 59).

Esse trabalho de atribuição de sentidos que a memória permite, se relaciona com própria construção do eu, pois, ao reunir os fragmentos de sua própria história, sentidos são produzidos a partir das experiências do sujeito (Benigno, 2016). Esse processo de construção nunca se dá linearmente, é algo que confere uma continuidade descontínua entre o presente, o passado e o futuro. Para Branco (1990), a memória não deve ser compreendida como uma simples recomposição de uma imagem passada em busca de uma linearidade do tempo, para a autora, a memória está estruturada em processo de se debruçar sobre o que já se foi em busca de edificar o que ainda não é. Assim, outra

questão que comparece é em relação a temporalidade. A narrativa não segue necessariamente uma continuidade temporal, é resultado de um movimento contínuo, uma construção do sujeito diante da significação que a experiência da memória tem para o sujeito. Uma tentativa de organização do caos ao que é submetido, uma emergência de coerência da totalidade (Bergson, 1999).

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro (Bergson, 1999, p. 161).

Assim, o tempo para o sujeito se constitui de lacunas e rupturas, através de saltos que nem sempre são possíveis para o sujeito verificar a linearidade dos fatos. O próprio Freud em *O Inconsciente* (1915/1996a) afirma que são nas lacunas da consciência que temos que buscar o caminho para o inconsciente. Fingermann (2009, p. 60) assinala que esse caminho para o inconsciente é marcado por uma temporalidade atordoante: “Um tempo ‘sem pé nem cabeça’ inaugura-se aí, já que nessa ficção, que artificializa a verdade do sujeito, o presente se anuncia, atropelado por um futuro suposto, formatado por um passado hipotético que nunca foi.” Desta forma, a temporalidade do sujeito do inconsciente não é a mesma da temporalidade linear cronológica. Freud (1915/1996) destaca acerca dessa atemporalidade do inconsciente:

Os processos do sistema Ics, são intemporais; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema consciente. (Freud, 1915/1996, p. 192).

Freud (1933/2016) insiste nessa concepção de tempo:

Nada se acha que corresponde à ideia de tempo, não há reconhecimento de um transcurso temporal e, o que é muito notável e aguarda consideração no pensamento filosófico, não há alteração do evento psíquico pelo transcurso do tempo. Desejos que nunca foram além do Id, mas também impressões que pela repressão afundaram no Id, são virtualmente imortais, comportam-se, após décadas, como se tivessem acabado de surgir (Freud,

1933/2016, p. 216).

Assim, em suas teorizações, Freud assinala que o funcionamento inconsciente não diferencia entre anterior e posterior, sendo um funcionamento descontínuo.

qualquer construção—e aí se inclui a dimensão temporal—se dá através da representação, e é precisamente nisso que ela ganha em complexidade: não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige a partir do que já não é (Branco, 1990, p. 44)

O que esse trecho assinala diz de um atrito temporal, do atrito em que as autobiografias estão fundadas. É desse emaranhado dos tempos que se encontram, que emerge a possibilidade de um novo sentido às vivências. Assim, ao escrever suas memórias o sujeito tenta organizá-las diante desse tempo atordoante, entre o presente e o passado, tentando dar um sentido às suas lembranças. Dessa maneira, tratar-se-ia de uma ação, que vai e volta, que se transforma, também em função das transformações pelas quais o sujeito passa, das diversas identificações ocorridas ao longo de sua vida. Sendo resultado da maneira como ele aí se inscreve, onde se articulam, nem sempre de maneira harmônica, o tempo do eu e o tempo do mundo (Branco, 1990).

O sujeito da rememoração funciona, à maneira das narrativas míticas, como um poeta ou adivinho - ele sabe o que ainda não foi contado, mas, ao contar o que sabe, outra coisa, precisamente nesse lugar, se constrói: o texto, esse estranho produto de sua memória, que agora já o olhará como a um outro (Branco, 1990, p.48).

Escrever a partir do que já se foi coloca em atrito o passado e o presente, presentifica o passado de uma nova maneira e aponta o projeto impossível do memorialista: o resgate absoluto do passado (Branco, 1990). Esse resgate é da ordem do impossível, trata-se de um tempo perdido da memória: Qualquer gesto de escrita, memorialista, histórico ou ficcional, mesmo quando sua busca se dirige para o presente, desemboca nessa "perda de tempo" (Branco, 1990, p. 50). A presentificação que a escrita das memórias busca desemboca em um paradoxo, um presente que tenta apreender o passado, um tempo perdido nos recônditos da memória.

Esse paradoxo do tempo também é apontado por Deleuze (1998, p. 141): O tempo não sai do presente, mas o presente não para de mover-se por saltos que se imbricam uns

nos outros. E este o paradoxo do presente; constituir o tempo, mas passar neste tempo constituído”. A partir desta compreensão o passado é: “aquele que ele foi e aquele em relação ao qual ele é passado” (Deleuze, 1998, p. 142). Assim, o passado remete a um passado que já passou, já aconteceu e um passado que ainda ressoa, que atravessa o sujeito no presente, não em uma linearidade, mas sim, movimentos descontínuos.

Para Kehl (2015), o tempo da memória não é nem o do inconsciente atemporal e nem o do presente da atenção consciente.

Ele corresponde a uma permanência do passado na vivência atual do sujeito, que tanto confere significados às ações e percepções do presente quanto fornece, ao ser evocado, a medida do tempo percorrido [...] A permanência do passado é fundamental para prover consistência imaginária e sentimento de continuidade entre o que se viveu e o tempo presente (Kehl, 2015, p.133).

Essa permanência da memória que se consegue através da escrita é essencial, a memória é essencial para o desenvolvimento da história, para o seu não esquecimento. De acordo com García-Roza (1990), quando se há ausência da palavra, se resta o silêncio e o esquecimento. Para o autor a verdadeira morte não seria a do corpo, mas sim a da memória, da lembrança. Assim, a palavra torna-se necessária tanto para a perpetuação da história, quanto para a localização do sujeito, proporcionado pela escrita de si mesmo. A partir do encadeamento de todos esses dados, o sujeito pode defrontar-se com a verdade. A verdade não nos é dada pronta, de acordo com García-Roza (1990, p.8) “A verdade é um enigma a ser decifrado e a psicanálise constitui-se como teoria e técnica do deciframento”. Nesse contexto, as autobiografias acabam se aproximando da psicanálise. Celes (1993) assinala que a psicanálise apresenta uma proposta de narrativa da história da vida do sujeito, com a elucidação de aspectos da vida, no desenovelar da verdade. O decifrar do próprio sujeito, que é a si mesmo desconhecido. Assim, como a autobiografia, em que o sujeito busca se reconhecer, a conhecer a suas verdades, a uma escrita que visa libertar a sua imaginação, a uma escrita sem censores do eu.

2.3. A escrita de si e o transbordamento

Ao longo da obra freudiana há citação de diversos autores, Sófocles, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski, Heine, Schiller. Todo aquele que já se debruçou sobre o texto freudiano não ignora a frequência com a qual o pai da psicanálise cita estes e muitos outros. Freud nunca deixou de assinalar o quanto os autores literários sabem acerca do

que é próprio do humano, e como é difícil para o psicanalista descobrir algo novo que antes já não fosse conhecido por algum escritor. Freud assinala o quanto os artistas são privilegiados na expressão de seus conhecimentos da psique humana. Dessa forma, várias são as portas de entrada para a interface entre a psicanálise e a literatura.

As autobiografias oferecem a oportunidade de construção de uma história de vida, em que o escrever se relaciona com o viver, e apresenta ao indivíduo a possibilidade de criar sobre si uma história formativa em que ele se reconheça (Celes, 1993). Mezan (1998), ao refletir sobre a criação artística e seu intrincamento com a vida do artista, aponta que as emoções experienciadas ao longo da vida podem encontrar vias psíquicas de elaboração que podem conduzir a criação de obras, como a literatura.

Uma vivência rotineira não costuma ser apta a pôr em marcha o processo de criação; ao que parece, uma certa intensidade afetiva que não se enquadre nos esquemas habituais do sujeito, que transborde os limites do cotidiano, parece indispensável como disparador da necessidade artística (Mezan, 1998, p. 113).

Para Mezan (1998), essa experiência de intensidade afetiva, de excesso, pode vincular-se a representações. Contudo, o processo artístico não se resume as emoções como disparadoras, é necessário que o artista ofereça contornos a sua experiência, dê forma (Manzi, 2019). Manzi (2019) assinala que o aparelho psíquico exige alguma forma de conexão associativa com as excitações, alguma elaboração. Para o autor o trabalho de elaboração seria: “um trabalho que pode ser descrito como uma forma de fazer ligações: operações do aparelho psíquico que visam limitar as associações, dando sentido ao que é associado” (Manzi, 2019, p. 26). Assim, representar uma excitação, dar forma a um conteúdo, é tornar formulável aquilo que sem uma associação ficaria “solto”. Contudo, nem toda experiência poderá vincular-se ao processo criativo, ela pode se manifestar em um sonho e até mesmo em uma neurose (Mezan, 1998).

Todavia, todo o excesso não é capaz de ser “traduzido” para a criação, uma vez que dependendo da intensidade do sofrimento, o trabalho de criação pode não ser suficiente para esgotá-lo, e levar o artista ao desespero (Mezan, 1998). Para exemplificar essa questão, Mezan (1998) cita alguns artistas, tais como, Van Gogh, Shakespeare, Mozart, vez que suas obras apontam a intrincada relação com suas vidas pessoais, e ainda, como o movimento criador, não exime o artista do sofrimento. Contudo, a criação nunca eximirá completamente o artista do sofrimento, uma vez que, o mal-estar é inerente a condição humana, e este não se resolveria em nenhum trabalho de criação.

Para Carvalho (1994), o escritor criativo poderá fazer um sintoma como qualquer um. No entanto, sua característica como escritor criativo, envolve transformar uma experiência singular, compartilhável para que ele produza prazer também nos outros. De acordo com a autora, é justamente essa característica que no sintoma é diferente.

O sintoma, movido pela repartição e pela mesmice - feito para enganar - embora carregue em si uma marca pessoal, singular, expressa-se de modo não compreensível, e seu sentido só será decifrável pela interpretação no trabalho analítico. Podemos até nos identificar com a estrutura clínica de um histérico ou de um obsessivo, mas dificilmente nos reconheceremos nas maneiras muito peculiares e estranhas desses indivíduos expressarem seus conflitos por meio de uma anestesia sexual, ou quando expressam seus pensamentos culposos olhando duzentas vezes debaixo da cama antes de dormir. Se é verdade que qualquer sintoma busca alguma forma de prazer, é certo que para aquele que se defronta com ele, nenhuma obtenção de prazer – pelo menos estético – está garantida (Carvalho, 1994, p. 8).

Assim, o sintoma oferece satisfação somente para o sujeito que o está fazendo, não é compartilhável por todos no registro do prazer. Para a autora a criação literária se dá pela via da transformação, e não da repetição. Pois, através da escrita o autor tem a possibilidade de se inventar, o escritor pode falar de um mesmo tema várias vezes, mas sempre de uma maneira diferente. Almeida (2005), ao refletir como a repetição pode se apresentar na escrita, aponta que é difícil dissociar a escrita da repetição, pois a escrita se relaciona a um redizer, a apresentar as mesmas coisas com outra tonalidade, outros artifícios. De acordo com Almeida (2005, p. 14): “a escrita se manifesta como a expressão ou o sintoma de uma compulsão à repetição em que os mesmos fenômenos retornam sempre, se atualizam sempre, mas mediante uma nova maneira de dizer.” Assim, a repetição que pode comparecer na escrita, pode ser a retomada de algo que pode ser reescrito e lido de maneira diferente.

Frente a isso cabe pensar como a repetição pode comparecer na criação literária como o mesmo que se atualiza ou como o mesmo que não perpassa um processo de elaboração? Freud (1920/1996), em *Além do princípio do prazer*, assinala que o sujeito:

É obrigado a repetir o material recalcado como se fosse uma experiência contemporânea, em vez de, como o médico preferiria ver, recordá-lo como algo pertencente ao passado. Essas reproduções, que surgem com tal exatidão indesejada, sempre têm como tema alguma parte da vida sexual infantil [...] O médico empenha-se por manter essa neurose de transferência dentro dos limites mais restritos; forçar tanto quanto possível o canal da memória, e permitir que surja como repetição o mínimo possível. (...) Deve fazê-lo reexperimentar alguma parte de sua vida

esquecida, mas deve também cuidar, por outro lado, que o paciente retenha certo grau de alheamento, que lhe permitirá, a despeito de tudo, reconhecer que aquilo que parece ser realidade é, na verdade, apenas reflexo de um passado esquecido (Freud, 1920/1996, p.29-30).

Freud assinala acerca da repetição presente na cena analítica, e como está relacionada a elementos da vida sexual infantil. Em como a repetição diz do passado que se atualiza quando o sujeito põe em ato, repete o material recalçado, em vez de recordá-lo. Frente a repetição presente na cena analítica em paralelo com a repetição presente na escrita, Carvalho (1994) destaca que a criação literária diz de uma tentativa de restauração, de recordação pela via do escrever, de uma falta, de algo que foi apagado, perdido.

Aquele que se "a-rrisca" a inventar sobre o que poderia ter estado lá onde não é possível mais resgatar a letra original, estará criando. Se, contudo, tiver a pretensão de escrever um texto idêntico à experiência perdida, estará fazendo um sintoma. Assim, a criação literária, como toda arte, provém do reconhecimento de que nada mais preencherá o espaço vazio deixado pelo enigma (Carvalho, 1994, p. 9).

Assim, a criação é a tentativa de representar uma ausência através de um outro registro, no caso da criação literária, através da escrita. Contudo, na criação o que comparece é a invenção, e não há reprodução daquilo que foi perdido. Pois, quando há a tentativa de reproduzir de forma idêntica esse algo que foi apagado, que foi perdido, o escritor não estará criando, mas sim meramente repetindo, não estará apresentando um mesmo que se atualiza com diferentes roupagens.

Outra teórica que se debruça sobre essa questão é Kristeva (1989), ao se atentar ao processo criativo e apontar que os afetos podem se manifestar na linguagem, e esta pode não dar conta de “traduzir” em linguagem todo o sofrimento.

O excesso de afeto não tem, portanto, meio de se manifestar senão produzindo novas linguagens, encadeamentos estranhos, idioletos, poética. Até que o peso da coisa originária o vença, e qualquer tradutibilidade se torne impossível [...] se não sou mais capaz de traduzir ou fazer metáforas, calo-me e morro (Kristeva, 1989, p.46).

Assim, o processo criativo reflete uma tentativa de encontro com um ponto de ancoragem para o sujeito frente ao desamparo. Contudo, não é uma garantia frente ao desamparo, pois não anula os padecimentos a que todos os indivíduos estão sujeitos. Embora a sublimação traga em seu encaixo um movimento que convida a pulsão de morte

a se manifestar, há que se levar em consideração alguns pontos. A sublimação parece ser aquilo que resiste à morte e é entendida por Kristeva (1989), neste sentido, como uma tentativa que impele “por melodias, ritmos, polivalências semânticas, a forma dita poética, que decompõe e refaz os signos, é o único ‘continente’ que parece assegurar um domínio incerto” (Kristeva, 1989, p. 20). Assim, é possível que algo da ordem do dilaceramento representacional possa encontrar, através deste recurso da sublimação, uma composição, uma saída estética, uma via de acesso à expressão. A relação entre o mundo emocional e a criação não é recente, a procura de uma representação dos afetos por meio da criação artística tornou-se ao longo do tempo uma busca dos escritores, paradoxos do mundo moderno, utilizando o sofrimento e a solidão como gatilho para uma escrita que espreita perigos.

Os próprios artistas apontam essa faceta na criação de suas obras. Marguerite Duras (1994/2021, pp. 22-30), em seu texto “*Escrever*”, discorre sobre o ato da escrita e afirma que a escrita diz de uma selvageria “sempre inconcebível, sempre perigosa” que espreita o escritor, na medida em que “permite ao escritor dizer para si mesmo que não é preciso se matar todos os dias, visto que é possível se matar a qualquer dia”. Assim, partindo das considerações de Duras, há a indicação de forças destrutivas no processo criativo, pois “pode-se falar de uma doença da escrita [...] Há uma loucura do escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever”. Essa faceta do escrever que os artistas experienciam pode ser pensada a partir das ponderações de Derrida (2005). Para o autor a tensão provocada pela escrita coloca em cena dois polos a morte e a vida, relação explorada por Derrida em *A farmácia de Platão*, no qual a escritura é vista como *phármakon*, e destaca a duplicidade presente no termo, pode ser ora veneno, ora remédio: “Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. Por duas razões e em duas profundidades diferentes. Primeiro, porque a essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso” (Derrida, 2005, p. 46). Assim, não há remédio seja absolutamente inofensivo, pode-se converter em veneno a qualquer momento, a escrita pode permitir a elaboração, mas também aponta para a presença de perigos, forças disruptivas.

CAPÍTULO 3

Mulheres que escrevem: Sylvia Plath e formas de subjetivação

Aqui estou, um monte de recordações do passado e sonhos futuros reunidos num monte de carne razoavelmente atraente. Lembro-me do que essa carne já passou; sonho com o que passará. Registro aqui a ação dos nervos ópticos, das papilas gustativas, da percepção sensorial. E penso: Sou apenas uma gota a mais no imenso mar de matéria, definida, com a capacidade de perceber minha existência. Entre os milhões, ao nascer eu também era tudo, potencialmente. Eu também fui cerceada, bloqueada, deformada por meu ambiente, pela manifestação da hereditariedade. Eu também arranjarei um conjunto de crenças, de padrões pelos quais viverei, e, no entanto, a própria satisfação de encontrá-los será manchada pelo fato de que terei atingido o ápice em matéria de vida superficial, bidimensional.

(Plath, 2017, p. 45).

Muitos críticos apontam um caráter melancólico na escrita de diversas escritoras, tais como, Sylvia Plath, Virgínia Woolf, Florbela Espanca, Emily Dickinson, Ana Cristina César, entre outras. Certamente, não se pode articular diretamente o suicídio de cada uma delas a suas obras, mas se pode delinear as marcas das forças destrutivas presentes na criação literária, que refletem parte do poder disruptivo presente na pulsão de morte. O caminho da sublimação não faz com que o artista ou o escritor esteja protegido de perigos, mesmo porque é preciso que o artista e o escritor mantenham algum grau de contato com a fonte desses perigos para poder criar (Carvalho, 2006). Não se trata de dar um lugar ao sofrimento como ideal, pelo contrário, significa e deslocá-lo para um lugar de força. Pois, a dor parece emergir desse circuito pulsional, entre fusões e defusões. A sublimação, nesse entre-dois, impele o sujeito a lidar com a pulsão de morte, a trabalhar em torno do vazio, a oferecer um sentido através da criação.

Uma artista que relatou sua vida através dos diários foi Sylvia Plath, escritora norte-americana cujo projeto literário incursionou por vários gêneros, da poesia ao romance, dos ensaios à escrita epistolar. A artista viveu entre 1932 e 1963, tendo colocado fim a própria vida. Várias internações psiquiátricas pontuaram a vida de Plath, incluindo

várias tentativas de suicídio, temáticas que são exploradas em seus diários. Embora, não tivesse a intenção de publicar seus diários, eles são parte fundamental na compreensão da sua subjetividade e seu processo de criação. Trechos ali presentes foram feitos com a intenção de posteriormente serem transformados em outros gêneros de escrita. Conforme aponta Plath (2017, p. 342) em seus diários: “apagar a experiência da mente, embebê-la com distância” para futuramente “criar uma visão perspicaz sobre ela, de tal modo que a pudesse remodelar”. Assim, Plath encontrou na escrita uma via de expressão e transformação de elementos de sua vida diária.

Minha saúde é criar histórias, poemas, romances da experiência [...] Não posso viver só pela vida: mas sim pelas palavras que detêm a torrente. Minha vida, sinto, que não será vivida até que haja livros e histórias que a revivam perpetuamente no tempo [...] Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os anjos proféticos (Plath, 2017, p. 330).

Sylvia Plath nasceu em 27 de outubro de 1932 na cidade de Boston, Estados Unidos da América, e passou sua infância e adolescência entre os subúrbios de Jamaica Plains e Wellesley. Em 1950, Plath iniciou seus estudos no Smith College, onde desenvolveu sua experiência com os diários, tecendo comentários sobre as suas preocupações e divagações. Em Smith, Plath trabalhou na edição do Smith Review e em 1952 ganhou um prêmio em uma competição de ficção promovida pela revista *Mademoiselle*. Em 1953, a revista ofereceu um estágio em Nova York para 20 editoras convidadas e Plath, mais uma vez, foi contemplada. A experiência com o estágio na *Mademoiselle* foi de grande relevância para Plath, pois além de ter sido uma revista de alta tiragem – por volta de 500.000 exemplares –, a *Mademoiselle* já havia publicado autores aclamados, tais como Albert Camus, William Faulkner, Truman Capote, Tennessee Williams e Dylan Thomas.

Durante o período de estágio na *Mademoiselle*, entretanto, Sylvia relata intenso sofrimento e demonstra isso em seus diários:

[...] nada é real, passado ou futuro, quando a gente fica sozinha no quarto com o relógio tiquetaqueando do alto no falso brilho ilusório da luz elétrica. E se você não tem passado ou futuro, que no final das contas são elementos que formam o presente todo, então é bem capaz de descartar a casca vazia do presente e cometer suicídio (Plath, 2017, p. 45).

Em 1953, Plath realiza a sua primeira tentativa de suicídio por meio da ingestão

de comprimidos, episódio que resultou uma internação psiquiátrica. Em seus diários, ela pontua sobre o período de internação:

E agora estou aqui sentada, reservada e exausta em meu devaneio, algo enferma do coração. Quero escrever uma descrição detalhada do tratamento de choque, curta, densa, explosiva, sem um pingo de sentimentalismo pudico, e quando tiver escrito o bastante mandarei o texto para David Ross. Não haverá pressa, pois estou desesperadamente vingativa, por enquanto. Mas deixarei que o material se acumule. Pensei na descrição do tratamento de choque na noite passada: o sono mortífero de sua loucura, e o café da manhã que não veio, os pequenos detalhes, a volta ao tratamento de choque que deu errado: eletrocussão em cena, a inevitável descida ao salão subterrâneo, acordar num mundo novo, sem nome, renascer, mas não de mulher (Plath, 2017, p. 247).

Após sua recuperação, Plath iniciou seus estudos em Cambridge e conhece Ted Hughes, poeta inglês e escritor de livros infantis, que mais tarde viria a ser seu marido. Após o casamento com Hughes, Plath começou a dar aulas no Smith College, enquanto Hughes atuava na Universidade de Massachusetts. Neste período a poeta vivenciou uma série de conflitos envolvendo a carreira acadêmica, uma vez que sua posição como professora universitária inevitavelmente afetou sua produção artística. Soma-se a isso os conflitos que enfrentava no casamento.

Com quem mais no mundo eu poderia conviver e amar? Ninguém. Escolhi um caminho árduo, que precisa de roteiro próprio e eu não posso atormentar (ou seja: insistir em corte de cabelo, banho, lixar unhas, planos para ganhar dinheiro no futuro, filhos – tudo que Ted não gosta: isto é atormentar); ele, claro, pode me atormentar sobre refeições leves, colarinhos duros, exercícios de redação, a partir de sua posição de superioridade. A famosa e fatal rivalidade profissional – felizmente ele está tão na minha frente que jamais precisarei temer ser esmagada por sua superioridade – por impulso, num momento de fraqueza. Talvez a fama o livre do sofrimento. Vou lutar para que não seja assim. Preciso trabalhar e sair do embotamento – escrever e não lhe mostrar nada: romance, contos e poemas. [...] Será que nós, como vampiros, nos alimentamos um do outro? (Plath, 2017, p.489).

Sylvia demonstrava medo de viver à sombra do marido, que a fama dele a encobrisse e que ela nunca conseguisse escrever algo que pudesse sobrepor a fama de Ted, já que sobre ela recaía a urgência de escrever, mas também recaía as obrigações domésticas: “*Há em mim um lampejo de sensibilidade, sem matizes, desbotado. Puxa vida, preciso perdê-lo fazendo ovo mexido para um homem... ouvindo falar da vida em segunda mão, nutrindo o corpo e deixando que minha capacidade de percepção e subsequente articulação engordem e entorpeçam pelo desuso*” (Plath, 2017, p. 109). Mais

à frente em seu diário, a autora chega a pontuar que sente inveja e ressentimento da posição que os homens assumem na sociedade e no casamento:

Sinto inveja dos homens - uma inveja perigosa e sutil que pode corroer qualquer relacionamento, supponho. Trata-se de uma inveja nascida do desejo de ser ativa e agir, em oposição a ser passiva e ouvir. Invejo o homem por sua liberdade física. Posso fingir esquecer a inveja; não obstante, ela está lá, insidiosa, maligna latente [...] Não me submeterei a um marido que comande minha vida, que me tranque no círculo maior de suas atividades, para me nutrir vicariante dos relatos de suas façanhas reais (Plath, 2017, p. 120).

Fica evidente que Plath ressentia-se em perder seu tempo de trabalho em prol das obrigações domésticas. A constante batalha entre o que ela queria ser e o que acreditava que deveria ser principalmente manifestada na antítese *escritora versus esposa*. Plath em diversos trechos de seu diário assinala o temor de que o casamento solape a sua escrita: “Tenho medo de que a sensualidade física do casamento venha a abafar e abrandar minha disposição de trabalhar fora do universo de meu companheiro, levando a letargia inativa – que possa fazer com que eu me perca nele” (Plath, 2017, p. 122). É interessante notar que Lejeune, ao analisar diários de garotas francesas, assinala o diário como um *tempo de espera* (Lejeune, 1997). A garota que escreve em seu diário, escreve para esperar o seu tempo como esposa, como mãe, como cristã: “O diário cumpria duas funções: as meninas examinavam suas consciências e treinavam seu estilo literário. Comporte-se bem e escreva bem, essa era a regra” (Lejeune, 1997, p. 107). Assim, o diário poderia ser encarado como preparação para uma escolha inevitável na vida da mulher: casar-se, fazer votos religiosos ou permanecer solteira. Ao final, Lejeune (1997) apresenta uma ruptura com essa escolha inevitável na vida da mulher, aponta uma quarta solução, o diário não mais como um tempo de espera: “mas sim um meio de construir a própria identidade, de encontrar o próprio caminho e de provar seu valor” (Lejeune, 1997, p. 111). Em Plath é possível perceber essa ruptura, por mais que ela tenha escolhido o que seria inevitável: ser esposa e mãe, ela questiona a todo momento sobre esse destino e deixa em seu diário marcas que vão além de *Memórias de uma moça bem-comportada*²

Outro tema recorrente em seus diários é a maternidade:

O pavor, confirmado dia a dia, de estar grávida. Repasso mentalmente os

² *Memórias de Uma Menina Bem-Comportada* ou *Memórias de Uma Moça Bem Comportada*, publicado em 1958, é a primeira parte da obra autobiográfica de Simone de Beauvoir, em que Beauvoir reflete o sentido e ser mulher. O título é, claramente, uma sátira a própria vida, já que para os padrões de uma sociedade patriarcal, Beauvoir pode ser tudo, menos uma moça bem-comportada.

seguidos descuidos relativos à contracepção, como se isso não pudesse acontecer comigo: bang, bang, uma porta após a outra fechada com estrondo para isolar o terror que paira no ar. Isso, agora tenho certeza, acabaria comigo, provavelmente com Ted também, e nossa escrita e nossa suposta união inexpugnável. Acabaria com as perspectivas brilhantes à frente: meu emprego no Smith, do qual preciso mais do que nunca para me dar um senso de realidade, ou que serviria especificamente para me levar de um dia a outro, fazendo com que eu conhecesse pessoas e trabalhasse e praticasse com elas; nosso apartamento em Northampton, de onde teríamos que sair por causa do bebê; nosso futuro (Plath, 2017, p. 340).

Plath demonstra inquietações em relação a maternidade, o medo de que isso possa acarretar prejuízos a sua vida profissional. Essa questão também é abordada por Virgínia Woolf em seu clássico ensaio *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, no qual a autora questiona a visão tradicional da mulher como ‘anjo do lar’, em que as mulheres hão de ser encantadoras, altruístas e “excelentes nas difíceis artes do convívio familiar”, que o dever é de se dedicar a família e não a um projeto de escrita. Ainda, alerta que, a liberdade concedida às mulheres é submetida a um controle e extremo rigor (Woolf, 1942/2017).

Jane Austen [...] teria de esconder seus escritos embaixo de um livro quando alguém entrava na sala, e Charlotte Bronte teria de interromper o trabalho para ir descascar batatas [...] Mesmo nos anos vitorianos, George Eliot ainda era acusada de grosseria e imoralidade, por tentar familiarizar o espírito de nossas jovens nas camadas médias e altas com temas que seus pais e irmãos jamais se atreveriam a comentar na presença delas (Woolf, 1942/2017, p. 27).

Diante da obra de Sylvia Plath, isso é notório, uma vez que, em seus escritos expressão o conflito entre o ideal para uma mulher casada almejado pela sociedade e seus próprios impulsos e desejos:

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

Assim, Plath reflete acerca da sexualidade e aos papéis impostos socialmente às mulheres, o seu defrontar com as escolhas e limitações. Plath chega a afirmar que: “*Ter nascido mulher é minha tragédia horrorosa*” (Plath, 2017, p. 96). É interessante pensar o

diário como destino para as insatisfações da vida, Lejeune (1997) pontua essa questão ao analisar diários de garotas e afirmar que manter um diário era aconselhado somente quando havia controle sobre as meninas, caso contrário, temiam a “a inversão da função da escrita, quando um método de adaptação torna-se um instrumento de emancipação, senão de contestação” (Lejeune, 1997, p.112). Reiteradamente, Plath contesta a sua realidade: “*Não a subordinação contínua dos desejos e interesses de uma pessoa para promover o progresso contínuo da outra! Isso seria injusto demais*” (Plath, 2017, p. 128). Plath contestava abnegações que eram exigidas para uma mulher casada. Essa afirmação pode apontar para a sua insatisfação com as perspectivas que ela via para a sua vida enquanto mulher, temática que também comparece na sua poesia³, *The Applicant* (Plath, 1965/2007, p. 40).

The Applicant

*But in twenty-five years she'll be silver
In fifty, gold.
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk, talk.*

*It works, there is nothing wrong with it.
You have a hole, it's a poultice.
You have na eye, it's an image.
My boy, it's your last resort.
Will you marry it, marry it, marry it.*

Tradução:

*O candidato
Mas em vinte e cinco anos será prata,
Em cinquenta, ouro.
Uma boneca de carne, onde quer que você olhe.
Sabe costurar, sabe cozinhar,
Sabe falar, falar, falar.*

*Funciona direito, não tem nenhum defeito.
Você tem um buraco, é uma compressa.
Você tem um olho, é uma imagem.*

³ Os poemas serão apresentados no original em inglês por motivos lexicais, semânticos e fonéticos. Em seguida, a tradução para o português será apresentada. Tradução realizada por Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo pela Versus Editora.

Meu garoto, é sua última chance.

Casa com isso, casa, casa com isso (Plath, 1965/2007, p. 41).

Assim, é frequente em sua obra as críticas a respeito da questão feminina e o matrimônio e as consequências deste para a produção literária da mulher. Branco (1991) ao pensar a escrita de mulheres, questiona o que seria a escrita da mulher e quais temas elas se debruçariam, para a autora as mulheres teriam uma preferência pelos escritos autobiográficos e memorialísticos devido a restrição ao lar, a intimidade do lar era o espaço permitido a mulher, logo, muitos de seus escritos traziam as marcas do lar e de um eu que questiona sua posição dentro e fora do lar (Branco, 1991). A autora também questiona a razão das escritoras, muitas vezes, se voltarem à escritos memorialísticos, e afirma: “quem sabe, a mulher tenha preferido escrever memórias não tanto porque as memórias lhe convenham pelo que elas têm a dizer, mas sobretudo pelo modo *como* elas dizem o que têm a dizer “(Branco, 1991, p. 30). Uma escrita que não é tão somente de preenchimento de lacunas, mas de uma perda, rasura e decomposição da própria autora. Contudo, a autora questiona o que significa adjetivar uma escrita como feminina:

O que quero dizer é que, quando me refiro à escrita feminina, não entendo feminina como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria dos textos que revelam esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres [...] entretanto, tenho consciência de que, ao escolher o adjetivo feminino para caracterizar certa modalidade escrita, estou admitindo algo relativo às mulheres ocorrendo por aí, embora esse relativo às mulheres não deva ser entendido como produzido por mulheres. Parece claro desde já que a escrita feminina nos direciona para um terreno nebuloso de ambiguidades, meias-verdades e meias-relações [...] talvez não haja nada mais apropriado para demarcar essa entrada no hemisfério do feminino: aí residem as meias-certezas, as meias-verdades e meias-relações (Branco, 1991, pp. 12-13).

Para a autora, não se trata, simplesmente, de um texto que tenta um resgate do original, mas sim, um texto das meias-verdades, um texto que exhibe a falta, as rupturas e o vazio, a obscuridade. Ao pensar o feminino como um terreno ainda de incompreensão, Freud (1905/2016), ao pesquisar sobre o desenvolvimento da sexualidade teve por referência o modelo do menino, propondo, por um bom período, uma perfeita simetria no desenvolvimento sexual infantil do menino e da menina. Sob esse prisma, concebeu a suposição do monismo sexual para todos os indivíduos, referente a suposição de que não há diferenciação entre os sexos, tanto homem quanto mulher teriam genitálias

semelhantes. O menino nesta fase reconhece apenas um órgão, ou seja, o masculino, ele acredita que um órgão genital como o dele deve ser atribuído a todos. Essa convicção só é abandonada após lutas internas, o complexo de castração. Já as meninas quando se defrontam com a diferença anatômica entre homens e mulheres são tomadas por uma inveja pelo pênis. Em uma nota de rodapé acrescentada em 1920, Freud assinala que estaríamos justificados em falar de um complexo de castração nas mulheres, levantando a teoria de que tanto as crianças de sexo masculino quanto feminino acreditam que todos originalmente possuíam um pênis, mas que o perderam devido a castração (Freud, 1905/2016).

Assim, Freud refere-se à descrição deste processo se baseando exclusivamente na criança do sexo masculino. Com relação às meninas afirma: “nosso material por alguma razão incompreensível torna-se muito mais incompreensível e cheio de lacunas (Freud, 1924/1969, p. 222). Em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, de 1905, Freud escreve que a vida sexual dos homens, se tornou acessível graças às pesquisas, e das mulheres, mergulhadas em uma impenetrável obscuridade (Freud, 1905). Assim, a categoria é carente de fundamento, o próprio Freud confirma esse terreno obscuro em seu texto *A feminilidade* (1933/2010, p.293): “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes”. De acordo com Birman (2016), a figura do masculino sempre pareceu a Freud mais evidente e menos obscura. Por isso, era mais compreensível colocar a figura masculina como padrão a compreensão da sexualidade humana. Freud sempre hesitou em face do problema da sexualidade feminina, este “continente obscuro”, como ele mesmo o chama.

André (1987) traz a constatação de que tornar a inveja do pênis como a problemática feminina central, demarca uma tentativa de apreender um desejo único. Freud estaria tentando reunir as mulheres em um conjunto, o que é impossível. Freud (1933/2006, p. 128), assinala que “No entanto, a situação feminina só se estabelece se o desejo de ter o pênis for substituído pelo desejo de um bebê, isto é, se um bebê assume o lugar de pênis, consoante uma primitiva equivalência simbólica. Assim, vai aparecer na menina o desejo de ter um filho, e filho será tomado como um objeto capaz de reparar a falta de pênis. Nessa linha, a maternidade se torna via de substituição, para a menina, do

desejo de ter o pênis. Podemos concluir que desejar um filho é desejar ter aquilo que falta, como se a criança pudesse vir a ser o objeto capaz de reparar a falta na mãe, como se houvesse uma completude possível. Essa aproximação entre a feminilidade e a maternidade, segundo André (1987) será a proposta freudiana para solucionar a questão da inveja do pênis. Entretanto, para o autor o desejo do falo não se resolve quando a mulher se torna mãe. Uma vez que, esta é apenas uma maneira imaginária de suturar uma falta irreduzível.

Nessa mesma linha, Soller (2005), assinala que não se deve limitar a interpretação da mulher pela via da maternidade, a autora acrescenta que raramente um filho permite fechar a questão do desejo, visto que essa decorre da dialética fálica do ter, que não lhe é própria. Para Soller (2005, p. 35): “resta ainda interrogar o desejo que sustenta este consentimento.” Uma vez que, não basta dizer que ela espera obter um substituto fálico na forma de filho, tem que se questionar o que sustenta esse desejo”. É justamente essa interrogação do desejo que vai promover que as mulheres se aventurem em uma reinvenção singular, que vai abrir a possibilidade de uma construção própria a pergunta: o que é ser mulher. É necessário nos perguntarmos como a mulher vai lidar com sua travessia. Qual preço ele terá que pagar ou está disposto a pagar para oferecer sentido a essa travessia.

Plath ao longo de seus diários tenta, ininterruptamente, responder à essa questão, e se questiona a todo o momento: “*Para que serve minha vida e o que vou fazer com ela? Não sei e sinto medo. Não posso ler todos os livros que quero; não posso ser todas as pessoas que quero e viver todas as vidas que quero*” (Plath, 2017, p. 59). Maria Rita Kehl (2008) ao tratar sobre o feminino, afirma que na trama simbólica que constitui a cultura há manuais que norteiam a existência do sujeito, que designa lugares, posições e deveres, traços que compõem uma dita “identidade feminina” e “identidade masculina”. Notadamente, em relação as mulheres, Kehl (2008) assinala que não necessariamente a maternidade e o casamento tenham sido destinos impostos às mulheres infelizes, mas que são caminhos limitados e que existem muitas outras possibilidades, outras escolhas e destinos.

Na medida em que algumas mulheres vieram tornar públicas as experiências vividas, uma a uma, por tantas outras, produziu-se um campo de identificações em que as mulheres puderam se reconhecer, assim como reconhecer suas diferenças em relação aos ideais de feminilidade produzidos a partir do suposto saber masculino (Kehl, 2008, p. 94).

A feminilidade pautada em discursos masculinos construiu destinos reduzidos, às vezes, nem limitados, somente único. Mais à frente, Kehl (2008) assinala que a feminilidade pensada a partir do discurso masculino construiu uma espécie de “Eu ideal” que norteiam as escolhas das mulheres, apontando para o que as mulheres deveriam ser. Esse norteamento refletiu nas escritas produzidas por mulheres, só que a partir do momento que essas mulheres começaram a compartilhar suas experiências, surgiu a oportunidade de uma escrita que resista ao caminho único: “a escrita feminina foi constituindo Ideais do Eu a partir da multiplicidade de vozes que tentavam dar conta da experiência cotidiana das mulheres” (Kehl, 2008, p. 95). A tentativa de dar conta da experiência cotidiana e ao mesmo tempo construir a si mesma são relatados nos diários de Sylvia Plath, Plath assinala a sua história de vida, suas dores e percalços e tenta um caminho divergente dos “Eu ideais” construídos pelo discurso masculino.

Deus, quem sou eu? Sentada na biblioteca, esta noite, vi luzes brilhantes no teto, ouvi o zumbido alto do ventilador. Moças, moças por todo lado, consultando livros. Rostos concentrados, carne rosada, branca e amarela. E eu fico aqui sem identidade: sem fisionomia [...] alguém acredita que eu seja um ser humano e não um nome, apenas. E essas são as únicas indicações de que sou uma pessoa inteira, não um mero feixe de nervos sem identidade. Estou perdida. Huxley teria rido [...] se eu parar, se me voltar para dentro, enlouqueço. Há tantas coisas, sou puxada para direções diferentes, esticada, retesada nu rumo de horizontes distantes demais para que eu os alcance (Plath, 2017, p. 40).

Assim, não é de se admirar que a mulher que escreve foi tida como louca por muitos, não é a escrita da ordem, mas sim do caos, da disjunção, do deslocamento do feminino em busca de novas orientações. Kehl (2008) assinala que mesmo a literatura que apontava a realização matrimonial como a maior realização da vida feminina, a demarcava como uma realização precária: “dava conta da pobreza e da frustração que advinha de se apostar todas as fichas da vida no casamento, e revelava o desejo ainda disforme de muitas mulheres de se tornarem sujeitos de suas próprias vidas, "autoras" de suas aventuras pessoais” (Kehl, 2008, p. 96). Assim, a mesma literatura que consagrou o romance da vida conjugal, mostrou a precariedade do lugar feminino restrito ao casamento e a maternidade. Kehl (2008) traz como exemplo o célebre romance de Flaubert, *Madame Bovary*, a personagem enseja um lugar que vai além de, simplesmente, realizar os desejos do marido, ela se entrega aos seus desejos, mesmo que destinos nefastos caíam sobre ela. Esse lugar da mulher é frequentemente apontado na obra de

Plath, o lugar de uma mulher que frequentemente questiona:

Preciso encontrar a felicidade primeiro em meu próprio trabalho, e me esforçar para isso, para que a minha vida não dependa de Ted [...] com quem mais no mundo eu poderia conviver & amar? Ninguém. Escolhi um caminho árduo, que precisa de roteiro próprio & eu não posso atormentar (ou seja: insistir em corte de cabelo, banho, limpar as unhas, planos para ganhar dinheiro no futuro, filhos – Tudo que Ted não gosta: isto é atormentar); ele, claro, pode me atormentar sobre refeições leves, colarinhos engomados, exercícios de redação, a partir de sua posição de superioridade (Plath, 2017, p. 489).

Ao ler *Um teto todo seu*, em que Virgínia Woolf apresenta sua tese sobre a importância de “um teto todo seu” para a mulher firmar-se como escritora, ou quem sabe ainda, para a mulher vir a ser sujeito autônomo e independente. Para Woolf (2020) as mulheres têm necessidade de um lugar tranquilo e sossegado para poderem desenvolver sua literatura, em suas casas são tantas atividades domésticas a serem feitas, filhos para cuidar e maridos a reclamar sua atenção, que as mulheres não podem sentar e se dedicar à escrita, a vida doméstica é cheia de atribulações. Por isso, para que uma mulher consiga escrever, ela precisa ter um teto todo seu, ou seja, um lugar de paz para poder desenvolver suas capacidades.

Outra questão que autora levanta é o fato de as mulheres terem sido diminuídas para o engrandecimento dos homens: “Por todos esses séculos, as mulheres serviram como espelhos possuidores da mágica e do poder delicioso de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho normal” (Woolf, 2020 p. 47). Ela aqui chama atenção para o fato de os homens usarem a figura feminina na literatura, sempre favorecendo uma visão masculina sobre o feminino e impedindo que as mulheres pudessem falar por si mesmas. Plath em seus diários fala da necessidade que sente de apreender o mundo a partir de sua perspectiva feminina, de falar por si mesma: “*Uma vez que meu mundo feminino é apreendido em larga medida por meio das emoções e sentidos, eu o trato desta forma em meus escritos – e frequentemente estou sobrecarregada de passagens pesadas*” (Plath, 2017, p. 109). Mais à frente, ela questiona: “*Qual é a minha voz? Feminina, ai de mim, porém implacável*” (Plath, 2017, p. 364). Põe-se em questão a sua construção subjetiva e intelectual a partir de uma escrita carregada de afetos, empreendimento decisivo para que viesse a se tornar uma mulher que escreve.

Woolf também chama a atenção para a mulher que escreve, muitas vezes, é colocada em um lugar de loucura, de perturbação: “pode-se medir a conspiração que havia

no ar contra a mulher que escrevesse, quando se constata que até mesmo uma mulher com um grande pendor para a literatura fora levada a crer que escrever um livro significava ser ridícula, e até mesmo mostrar-se perturbada” (Woolf, 2020, p. 79). Assim, é interessante pensar que a tessitura da escrita da mulher esbarra em uma perturbação daqueles que ousam escrever, que ousam até os confins, como diz Plath. Para Janet Malcolm – biógrafa de Plath: “escrever é uma atividade carregada para qualquer um, é claro, seja homem ou mulher, mas as escritoras parecem precisar de medidas mais fortes que os escritores, apelar para arranjos psíquicos mais peculiares, a fim de ativar sua imaginação (Malcom, 2012, p. 96). Por essa ótica, pode-se vislumbrar uma força dentro da escrita, principalmente a escrita feminina, que impulsiona o escritor, implacavelmente, em direção à loucura do escrever.

Por mais que não possamos colocar a mulher que escreve em um arcabouço único, pois são infinitas as suas constituições singulares, urge que elas escrevem e proclamem o que quer que seja, até mesmo a loucura, é como Cixoues (2022) assinala: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos” (Cixoues, 2022, p. 41).

1.1 A potência inefável das letras que pulsam

Marguerite Duras (2021) ao refletir sobre a atividade do escritor, frisa que o escritor mantém um diálogo com feras que habitam dentro de si, um diálogo incessante e incontrolável: Isso torna a escrita selvagem. Vai-se ao encontro de uma selvageria anterior a vida [...] não é apenas a escrita, o escrito é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora da sociedade (Duras, 2021, pp. 22-23). É neste mesmo livro que haverá também uma “aproximação” das palavras ‘morrer’ e ‘escrever’ posto que escrever seria aceitar sofrer a morte sem torná-la presente, na escrita o escritor bordeja o vazio, a morte. Essa fera que habita a escrita é apontada por Plath, que era atormentada por sua escrita, a fazia viver em uma angústia e inquietação quase que permanentes, mas que, ainda assim, por mais dor que a escrita pudesse causar, ela continuou a buscar de maneira obstinada. Plath chega a dizer que: “*A fúria enche a garganta & espalha veneno, mas, assim que começo a escrever, dissipa-se, flui para o traçado: escrever como terapia?*” (Plath, 2017, p. 480). Escrever

seria uma terapia para Plath, uma forma de lidar com as feras que a assombram. Evidencia-se a possibilidade da escrita como forma de dar forma a algo de venenoso dentro de si, o traçado que permite que a dor se transforme em poesia. Em uma de suas poesias, *Elm*, ela também assinala a existência desse furor:

Elm

*I am inhabited by a cry.
Nightly it flaps out
Looking, with its hooks, for something to love.*

*I am terrified by this dark thing
That sleeps in me;
All day I feel its soft, feathery turning, its malignity.*

Tradução

Olmo

*Sou habitada por um grito
Toda noite ele voa
À procura, com suas garras de algo para amar.*

*Tenho medo desta coisa escura
Que dorme em mim;
O dia todo sinto seu roçar suave e macio, sua maldade.*

Essa força, essa destrutividade que permanece dentro si permeia todo seu processo criativo, e Plath intensificava cada sensação, penetrava no âmago de suas experiências. Conforme pontua Carvalho (2006, p. 245): “Seus ecos transparecem na enunciação de sua poética e, fazendo coro com o destino trágico da autora, apontam para a predominância das forças que, mobilizadoras da escrita, são as mesmas que a levaram a renovar interminavelmente a dor”. O processo de escrita não a eximiu do adoecimento, mas sim esgarçou a ferida. Em concordância com o que Plath diz no poema “Kindness”, escrito dias antes de seu suicídio: “*O jato de sangue é poesia, não há nada que o detenha*”. Plath diz de uma ferida que nada consegue estancar. Ainda Plath salienta em seus diários:

Meu mundo cai aos pedaços, o centro não se mantém. Não há nenhuma força integradora, só o medo nu da necessidade de autopreservação. Tenho medo. Não sou sólida, mas vazia. Sinto atrás dos meus olhos uma caverna entorpecida, paralisada, um buraco do inferno, um nada imitativo (Plath, 2017, p. 149)

É possível pensar que algo da ordem do dilaceramento possa encontrar na saída estética uma via representacional. Lambotte (1997) pontua que há uma tentativa de representar o irrepresentável, “dar forma ao vazio significa exatamente que ele não está contido, que está sempre a ponto de invadir o objeto presente” (Lambotte, 1997, p.263). Assim, há uma tentativa de dar forma a esse algo que a assola pela via da construção textual, Plath assinala que existe algo dentro de si que pede contorno: “*Algo dentro de mim pede mais. Não posso descansar. [...] Talvez um dia eu venha a me arrastar de volta para casa, desolada, derrotada. Mas não enquanto puder criar histórias a partir de meu desgosto, extrair beleza do penar*” (Plath, 2017, p. 36). É interessante notar o jogo de palavras que Plath escolhe, ela fala da existência de algo que é belo dentro do sofrimento e que ela consegue fazer disso uma história, consegue encontrar uma saída estética, uma forma para suas dores. Plath possui dentro das próprias entranhas uma fome que urgia representação, enquanto não escrevesse, não poderia descansar, era uma fanática da própria escrita, não conseguia conceber a vida se não fosse pela escrita:

Como explicar a Bob que minha felicidade depende de arrancar um pedaço da minha vida, um fragmento de aflição e beleza, e transformá-lo em palavras datilografadas numa página? Como ele poderia entender que justifico minha vida, minhas emoções ardentes, meu sofrimento, ao passá-la para o papel? (Plath, 2017, p. 36).

É nítido que Plath mais que enxergava a vida pelas palavras, ela somente conseguia viver através delas. Sabato (2003) ao analisar a criação literária assinala que existe um certo “fanatismo” do escritor: “É preciso ter uma obsessão fanática, nada deve antepor-se a sua criação, deve sacrificar qualquer coisa a ela. Sem esse fanatismo nada de importante pode ser feito.” (Sabato, 2003, p.64) Para o autor, o trabalho criativo pode remeter há um processo insano, em que o homem “comum” não parece ter essas habilidades, e seu destino é ser “apenas” leitor. Plath coloca seus talentos a prova, necessita de uma obra que enxergue a si mesma como escritora, mas se sente incapaz, ela se realiza a partir de sua obra, sem a sua escrita ela não é nada. Para Plath, escrever é viver, não consegue conceber a vida fora da escrita: “*É aí que entra escrever. É tão necessário para a sobrevivência de minha sanidade arrogante quanto o pão para o corpo*” (Plath, 2017, p. 122). A escrita para Plath era item essencial para a sua sobrevivência, era o alimento mais essencial: “*O que mais temo, creio, é a morte da imaginação [...] É o espírito que sintetiza, a força modeladora que brota prolífica e cria*

seus próprios mundos com mais inventividade do que Deus, o que eu desejo (Plath, 2017, p. 244). Poderíamos, então, pensar que nas páginas de seu diário há voz que busca representação adequada para si mesma, a versão literária de sua vida. Doubrovsky (1979), assinala que essa é a sintomatologia característica do escritor, enxergar a si somente pela escrita:

Para o autobiógrafo, como para qualquer escritor, nada, nem mesmo a sua própria vida, existe antes de seu texto; mas a vida de seu texto é sua vida dentro de seu texto. Para qualquer escritor [...] o movimento e a própria forma da escrita são a única inscrição de si possível (Doubrovsky, 1979, p.105).

O escritor enxerga a vida somente a partir de sua escrita, mas o escritor é acometido do mal da dor do mundo, e é capaz de traduzir em obra. Assim, pode-se pensar que o escritor é acometido do “fanatismo” do escrever, uma compulsão da escrita. Sylvia Plath (2017, p.413) em seus diários chega a se questionar “*Se escrever não for uma válvula de escape, o que é?*”, e posteriormente responde “*é um ato religioso*” (Plath, 2017, p. 462). Assim, o artista pode manusear a própria insatisfação através da escrita, e a usa como meio para expressar o que o enoja, em forma de poesia, o simbólico surge como sugestão para a construção de uma nova possibilidade tanto na vida quanto na linguagem, uma forma de se manifestar criativamente, como a autora mesmo diz “*Como manifestar criativamente a raiva?*” (Plath, 2017, p. 507). Significar o silêncio, restabelecer o sentido de significantes outrora vazios, mas é uma tarefa tão árdua para o escritor:

Que decisão interna, que assassinato ou fuga de prisão preciso cometer se quiser falar com minha verdadeira voz profunda, para escrever (mesmo cometendo erros de ortografias) sem sentir esse bloqueio de sentimentos ocultos atrás de um parlatório insensato de fachada (Plath, 2017, p. 543)

A atividade da escritora repousa nessa dualidade, ao mesmo tempo que existe um desejo insano pela escrita, um bloqueio se faz presente, o que a faz questionar a função da escrita em sua vida, ela questiona a escrita como uma saída, e ainda diz: “*Datilografar me liberta*” (Plath, 2017, p. 544), mas ao mesmo tempo, fala de um defrontar com a esterilidade das palavras, um bloqueio, algo que trazia imenso sofrimento. Ela se via como escritora, mas a partir do bloqueio do escrita o que ela poderia ser, uma escritora que não escreve, que paradoxo. Plath, reiteradamente, afirma que a escrita era um alimento imprescindível, uma necessidade de transformar o mundo em material literário.

Conforme aponta Plath: “*Preciso escrever contos profundos, nos quais todas as minhas experiências sejam aplicadas*” (Plath, 2017, p. 587). Assim, Plath diz de algo de sua vida que precisa escritura, que demanda ser reconhecido. Plath (2017) diz que escrever era uma forma de substituir a própria personalidade, a escrita era mais importante que ela mesma: “*Eu sentia que, se não escrevesse, ninguém me aceitaria como ser humano. Escrever, portanto, era um modo de substituir minha personalidade: Se você não me ama, ame o que escrevo & me ame por escrever*” (Plath, 2017, pp. 519-520). Fica evidente que Plath só consegue conceber a si mesma como escritora, precisa de material literário para conseguir respirar, as letras são o oxigênio de sua vida, mesmo que por vezes seja ar intoxicado.

Lucia Castello Branco e Ayanne Sobral (2022) ao pensar as intersecções entre a escrita e a vida do escritor, delinea o que ela chamou de *Escreviver*, que é a forma que muitos escritores lidam com a própria escrita, como uma forma de viver, a escrita é tomada como operador fundamental: “É nesse sentido que temos apostado no *escreviver* como um *modus vivendi*, que se arrisca na “escrita do vivo” [...] não consiste numa receita de vida ou numa terapia para o bem viver, mas numa possibilidade de vida sem garantias” (Branco; Sobral, 2022, p.99). Possibilidade almejada pelo escritor, não é uma simples ocupação, é como Branco e Sobral (2022), assinala é um *modus vivendi*, uma maneira de conseguir viver. Para Plath, a sua escrita era seu *Modus vivendi*, era mais que uma ocupação, era o que a fazia viver, era o que a impedia da desintegração: “*Se não tiver esse período para ser eu mesma, para ficar aqui sozinha, escrevendo, de certo modo perderia a minha integridade, inexplicavelmente*” (Plath, 2017, p. 103). É como se Plath precisasse ser possuída pelas palavras.

Blanchot (1987) em seu célebre texto *O espaço literário*, assinala esse desejo de possessão que o escritor sente, de um impulso que o impele a falar de algo que não cessa de tentar se inscrever: “Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar” (Blanchot, 1987, p. 17), é como se o escritor fosse possuído por uma dimensão da escrita que se aproxima da loucura, uma força que traga aquele que escreve, que pode se tornar até desestruturante. Conforme aponta Plath (2017, p. 34-35): “*Você me pergunta por que passo minha vida escrevendo? [...] Escrevo só porque há uma voz dentro de mim, que não se cala nunca*”. Essa voz que nunca se cala, impulsionou Plath a escrever, ela que tanto desejava tanto a escrita, que chegou a afirmar que “*É impossível capturar a vida se*

a gente não mantém diários” (Plath, 2017, p. 316), mas esse desejo pelo escrever encontrava muitos empecilhos: *“Mas agora sinto, que nunca conseguirei escrever um bom conto ou poema. Muito menos ruins. Tudo parou [...] estou em um atoleiro, incapaz de tirar o carro da lama. Gosto tanto daqui. Como sair do impasse”* (Plath, 2017, p. 316).

É perceptível que Plath encontrou na sua incursão pela escrita muitos tormentos:

Onde está a vida? Dissipada, esvaecida no ar tênue & minha vida pesada & insatisfatória porque não tenho uma trama para meu romance, porque eu simplesmente não consigo me sentar na máquina de escrever & por pura genialidade & força de vontade iniciar um romance denso & fascinante hoje & terminá-lo até o próximo mês. Por onde, como, com quê & para quê começar? Nenhum incidente em minha vida parece pronto a suportar um conto de 20 páginas que seja. Sinto-me paralisada, sem ninguém no mundo com quem conversar, totalmente afastada da humanidade, num vácuo autoinduzido. Sinto-me cada vez pior. Não posso ser feliz fazendo qualquer coisa, exceto escrever, & não consigo ser escritora: nem mesmo consigo formular: o medo paralisa, a histeria mortal (Plath, 2017, p. 469).

É interessante notar que ao mesmo tempo que para ela só é possível capturar a vida através dos diários, é como se o diário fosse uma tábua de salvação, e ao mesmo tempo, um pesadelo existencial, já que nele ela escreve a incapacidade que sente de escrever. Arfuch (2010) ao tratar sobre a atividade do diarista afirma que o diário bordejia algo do transbordamento, que nem tudo poderá ser transformado em palavras, mas ao mesmo tempo, abre espaço para que o escritor tente encontrar alguma salvação na capacidade de refletir sobre o viver.

O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito, solicita uma forma de salvação. De alguma maneira, contém o sobrepeso da qualidade reflexiva do viver. Mas também realiza, vicariamente, aquilo que não teve nem terá lugar, que ocupa um espaço intersticial, que assinala a falta (Arfuch, 2010, p. 145).

Tanto o excesso quanto a perda impulsionam a escrita de diários. O escritor não se contenta em simplesmente viver. Plath pontua a necessidade que tem de escrever, em como a organização de sua vida é relacionada ao escrever, a escrita de si como construção do próprio eu, da identidade. Plath chega a afirmar que não precisa de companhias, somente precisa conseguir escrever: *“Não preciso tanto da companhia alheia, mas sim ficar mais & sozinha, de modo profundo e fecundo. Recriando mundos”* (Plath, 2017, p. 378). Ainda Plath (2017) destaca:

Escreverei até que meu eu profundo comece a se manifestar, depois terei filhos, e minha voz terá mais profundidade ainda. A vida da mente criativa

antes de tudo, depois o corpo criativo. Pois o segundo nada significa para mim sem a primeira, que se alimenta das fecundas raízes que o segundo crava no solo rico. Escrever, a cada dia. Por pior que seja (Plath, 2017, p. 331).

Em Plath podemos encontrar o registro de uma vida que é marcada pela necessidade vital da escrita, cada experiência pessoal seja dissecada para/ pela escrita. A escrita passa a ser uma questão existencial. Ainda, mais a frente em seus diários, Plath afirma: “*A prosa me sustenta*” (Plath, 2017, p. 364) e Plath ainda diz “*O pior de tudo seria viver sem escrever*” (Plath, 2017, p. 506). Blanchot (2005), assinala que o escrever é uma questão existencial para o escritor, ele só consegue existir dessa maneira, é como se a escrita fosse uma salvação: “*Escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita [...] e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias*” (Blanchot, 2005, p. 274). Quase como se o escritor só pudesse se afirmar e se reconhecer como sujeito a partir daquilo que pudesse criar com as palavras.

Quero escrever por ter um ímpeto de me destacar num meio de traduzir e expressar a vida. Não consigo me satisfazer com a tarefa colossal de simplesmente viver. Ah, não, preciso organizar a vida em sonetos e sextinas e produzir um reflexo verbal para os 60 watts de minha cabeça iluminada (Plath, 2017, p.217).

Assim, a autora chega a pontuar que antes de tudo em sua vida, a escrita tem que se manifestar, que o viver corriqueiro do dia a dia não é suficiente para ela. Ela precisa de uma obra literária que ofereça forma às suas vivências emocionais. Até mesmo Plath em seus diários pontua a força presente na escrita, no quanto ela oferece formas à experiência. Para Plath (2017, p. 395) os escritores “*fizeram do momento, da energia e tensão das palavras cinzentas, anônimas e fugidias um vocabulário capaz de cicatrizar feridas, remendar membros quebrados e repor o crânio de volta na cabeça*”. Assim, o sujeito pode através da escrita tentar “domar” aquilo que a princípio se mostra como intraduzível. De acordo com Peres (1996, p. 12) “dizer o impossível foi sempre a luta dos poetas”. Assim, no ato criador, o poeta encontra um caminho para lidar com aquilo que transborda dentro de si, dar sentido a própria vida, colocar as próprias entranhas em cenas.

Este é o material de minha vida – minha vida diferente, mas não menos brilhante & esplêndida, e o fluir de minha história me levará para além de tudo isso, a meu modo – arrogante? Sinto que de um modo místico que eu, se ler Woolf, ler Lawrence – (esses dois, por quê? – sua visão tão diferente, é muito similar a minha) – posso ser estimulada e animada a criar uma obra magnífica: promissora, rica em textura & substância vital: esta é a minha vocação, meu

trabalho: isso dá ao meu ser um nome, um significado: “tornar o mundo algo permanente” (Plath, 2017, p. 390).

Plath (2017) aponta a narrativa da própria vida como aquilo que oferece um significado ao próprio nome, a vida como material a ser transformado em conteúdo literário é a sua vocação. A linha da vida que se mescla com as linhas do próprio texto. Traço essencial.

1.2 A letra que desampara, a escrita que infecciona

Barthes, (1987), em seu texto *O prazer do texto*, chega a assinalar que o texto deseja o autor, e o autor tem na letra o seu prazer e é obcecado por ela, contudo, o prazer proporcionado por ela não é do tipo heroico ou triunfante. Para Barthes (1987), o prazer do texto está à deriva:

O prazer, entretanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionário e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto (Barthes, 1987, p. 33)

Pensar a escrita como à deriva, algo que a priori não está dado, mas que se lança em busca de alguma significação, que bordeja aquilo que é da ordem do extremo. Nessa linha, Barthes (1987) assinala que o autor pode experimentar prazer ao escrever, mas que isso não assegura um prazer no leitor. A escrita abre um espaço entre o escritor e o leitor: é o espaço: “a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (Barthes, 1987, p. 9). É nesse ínterim que se apresenta o texto, em que a experiência do autor pode apontar para um lado e a do leitor para outra, é um espaço de deriva.

Um espaço que Plath reflete suas insatisfações: “*Preciso de uma vocação & me sentir produtiva & sinto-me inútil. Ignorante. Como aprimorar a escrita, quando sinto que minha alma está fragmentada, desarvorada, sem gosto?*” (Plath, 2017, p. 490). Plath oferece ao leitor seu próprio corpo, um corpo fragmentado, uma alma em desespero. É como afirma Carvalho (2003) ao apontar um entrelaçamento entre o corpo e a palavra, a palavra oferece voz a um corpo que clama, a um continente frágil que não consegue mais garantir a integridade. Plath em seus diários, ao mesmo tempo que, fala sobre aquilo que é costumeiro em sua vida, os detalhes irrelevantes de uma vida ordinária e banal: “*Esta*

manhã acordei com a umidade, as janelas brancas e difusas de neblina. Esta tarde, enquanto a família inteira estava fora, caiu a primeira tempestade violenta (Plath, 2017, p. 97). Acontece que Plath também se desnuda e fala das verdades difíceis de encarar: “*Não amo; não amo ninguém exceto a mim mesma. [...] Para ser direta e concisa, estou apaixonada por mim apenas, por meu débil ser e seus seios pequenos inadequados, por meu talento diminuto, escasso. Sou capaz de sentir afeto por quem reflete meu próprio mundo*” (Plath, 2017, p. 119), ao mesmo tempo, se choca com aquilo que é da ordem do inacabado, do incompleto, da fragmentação.

Recolhi-me ao refúgio do entorpecimento: é muito mais seguro não sentir, não permitir que o mundo nos toque [...] Eu fiquei doente de tantos conflitos, emoções negativas destrutivas, paralisia desintegradora, recusava-me a encaixar as coisas, a liberar essas emoções – e elas infeccionaram dentro de mim, incharam distorcidas como feridas cheias de pus [...] Sentia que desmontava, decaía, apodrecia, e os louros feneciam e definhavam, meus pecados e minhas omissões do passado voltavam para me atingir e envolver com seus castigos amplos. Tudo isso, esses detritos fedorentos, gangrenosos, devoraram minhas entranhas. Pérfida e silenciosamente (Plath, 2017, p. 181).

A escrita pode ser abastada de rupturas, estilhaços e fragmentos de uma vida. Não só de pedaços de uma vida, mas a própria vida em desordem. Pensar a escrita a partir da fragmentação, do destruído é proposta por Branco (2021) ao pensar o processo de escrever em paralelo com a história de Penélope, na *Ilíada*⁴. Penélope ao destecer a malha, cria uma obra, mesmo que destruída, destecido, é um texto fincado na perda, gerado na ausência. É fazer da perda um lugar de produção de sentidos. O poema *Lazarus* (2010, pp. 44-49), é representativo dessa questão, pois fala desse lugar da perda, de encarar o que é do campo do destecido, da morte:

Lady Lazarus

*Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me*

*And I a smiling woman.
I am only thirty.*

⁴ Penélope era esposa de Ulisses, filha de Icarius e Periboea. Esperou por Ulisses mais de vinte anos: antes, durante e depois da guerra de tróia. Seu pai desejava que ela se casasse novamente, mas ela continuava a acreditar no retorno de Ulisses. Como artifício para não aceitar um novo casamento, Penélope alegou que estava empenhada em tecer uma tela para o dossel funerário do sogro, comprometendo-se em escolher o pretendente quando a obra estivesse pronta. Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope trabalhava tecendo; à noite, secretamente desfazia o trabalho feito.

And like the cat I have nine times to die.

*This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.*

*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.*

*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*

*Come back in broad day
To the same place, the same face, the 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 Hearts –
It really goes.*

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

Tradução

*Em muito breve a carne
Que a caverna carcomeu vai estar
Em casa, em mim.*

*E eu uma mulher sempre sorrindo.
Tenho apenas trinta anos
E como o gato, nove vidas para morrer.*

*Esta é a Número Três
Que besteira
Aniquilar-se a cara década.*

*Um milhão de filamentos.
A multidão, comendo amendoim
Se aglomera para ver*

*Desenfaixaram minhas mãe e pés –
O grande strip-tease.
Senhora e senhores,*

*Eis minhas mãos
Meus joelhos.
Posso ser só pele e osso,*

*No entanto sou a mesma, idêntica mulher.
Tinha dez anos na primeira vez.
Foi acidente.*

*Na segunda quis
Ir até o fim e nunca mais voltar.
Oscilei, fechada*

*Como uma concha do mar.
Tiveram que me chamar e chamar
E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.*

Morrer
É uma arte, como tudo o mais
Nisso sou excepcional.

Desse jeito faço parecer infernal.
Desse jeito faço parecer real.
Vão dizer que tenho vocação.

É muito fácil fazer isso numa cela.
É muito fácil fazer isso e ficar nela
É o teatral

Regresso em pleno luz do sol
Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao mesmo grito
Aflito e brutal:

'Milagre!'
Que me deixa mal'
Há um preço

Para olhar minhas cicatrizes, há um preço
Para ouvir meu coração –
Ele bate, afinal.

E há um preço, um preço muito alto
Para cada palavra ou cada toque
Ou mancha de sangue.

Na obra de Plath, *Lady Lazarus*⁵ é uma das suas poesias mais conhecidas, encena uma morte para uma plateia que come amendoim, como em um circo, uma peça de teatro, como ela mesmo diz “*É o teatral*”, uma morte que resiste a finitude, já que Lázaro ressuscita, e ela, Plath “*nove vidas para morrer*”, é enfrentar a morte e ainda permanecer vivo, é questionar quantas mortes ela pode vivenciar e em como escrever verte sangue, já que há um preço muito alto para cada palavra, preço de sangue. Em seu diário, a figura

⁵ A Ressurreição de Lázaro é um dos milagres de Jesus, relatado em João 11:1–46, no qual Jesus traz Lázaro de Betânia de volta à vida depois de quatro dias de sepultamento.

João 11: 38-44 38 Jesus, outra vez profundamente comovido, foi até o sepulcro. Era uma gruta com uma pedra colocada à entrada. 39 "Tirem a pedra", disse ele. Disse Marta, irmã do morto: "Senhor, ele já cheira mal, pois já faz quatro dias". 40 Disse-lhe Jesus: "Não falei que, se você cresse, veria a glória de Deus?" 41 Então tiraram a pedra. Jesus olhou para cima e disse: "Pai, eu te agradeço porque me ouviste. 42 Eu sei que sempre me ouves, mas disse isso por causa do povo que está aqui, para que creia que tu me enviaste". 43 Depois de dizer isso, Jesus bradou em alta voz: "Lázaro, venha para fora!" 44 O morto saiu, com as mãos e os pés envolvidos em faixas de linho e o rosto envolto num pano. Disse-lhes Jesus: "Tirem as faixas dele e deixem-no ir".

de Lázaro também aparece: “*Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na fase (é minha imaginação), que se tornam mais visíveis*” (Plath, 2017, p. 232). A escrita de Plath mergulha no oco do próprio ser, esse último trecho acima, Plath reflete sobre as tentativas de suicídio que cometeu, sobre os limites da própria existência, e o poema *Edge* é representativo, como o próprio nome poema, limite.

Edge

*The woman is perfected.
Her dead
Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity*

*Flows in the scrolls of her toga,
Her bare*

*Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.*

*Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little*

*Pitcher of milk, now empty.
She has folded*

*Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden*

*Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.*

*The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.*

*She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.*

Tradução

Limite

*A mulher está perfeita.
Seu corpo
Morto traja o sorriso de satisfação,
A ilusão de uma Grega necessidade*

*Fluindo nas linhas de sua toga,
Seus pés*

*Descalços parecem lhe dizer:
Chegamos tão longe, acabou.*

*Cada criança morta enrolada, uma serpente branca,
Uma em cada pequena*

*Jarra de leite, agora vazia.
Ela as recolheu*

*De volta em seu corpo como pétalas
De uma rosa se fecham quando o jardim*

*Se enrijece e os odores sangram
Dos doces, profundas gargantas da flor noturna.*

*A lua não tem nada que a entristeça,
Olhando fixamente do seu capuz ósseo.*

*Ela está acostumada a isso.
Suas sombras crepitam e se arrastam.*

Assim, não há como ler esses trechos da obra de Plath e não pensar no mal-estar do escritor. A criação literária pode apontar para o conflito entre as forças construtivas e destrutivas, aspecto que aponta para uma toxidez da escrita, o que permite um redimensionamento do conceito de sublimação, muitas vezes visto somente como um “caminho mais feliz” para o sofrimento psíquico. De fato, o sofrimento psíquico encontra na sublimação uma expressão diferente do sintoma. Contudo, com o desamparo, o vazio, elementos mobilizadores do processo criativo, podem possibilitar o retorno do sofrimento. Para Carvalho (2003), a escrita de Plath, é uma escrita do excesso, uma escrita de contenção. De acordo Carvalho, Plath ousou tentar que o fluxo da palavra jorrasse com a mesma intensidade da hemorragia interna, e nós como leitores não podemos escapar dessa experiência insólita.

Birman (2019) ao pensar sobre a escrita e as formas de subjetivação do escritor e do leitor, afirma que esse tipo de texto possui efeitos desconcertantes sobre o leitor, faz com que o texto canibalize o leitor: “Somo engolidos e tragados pelo fluxo inebriante e inesperado dessa modalidade de escrita, que nos engolfa pelas bordas, de maneira irremediável” (Birman, 2019, p. 148). Com efeito, o texto e o leitor são envolvidos por uma força mútua que faz com que um queira se apropriar do outro, um movimento de canibalização, para que o leitor passe a dizer algo a partir de suas próprias entranhas:

“Delineia-se a figura comum de qualquer leitor que sempre lê os textos com seus próprios olhos, ouvidos e tripas” (Birman, 2019, p. 151). Seria essa modalidade de escrita que apontaria para o *Unheimlich*, um sentimento aterrorizante que suscita horror, mas que possui familiaridade. Pensar o infamiliar na literatura, é apontar para a escrita que traz em seu bojo um conteúdo que não apresenta nada de novo, mas as entranhas do texto se misturam com as entranhas do leitor, e apontam para algo íntimo da vida anímica. Freud (1919/2015) assinala que existe uma experiência angustiante ligado à literatura, de acordo com ele, a literatura tem a capacidade de apresentar o inquietante de forma mais extrema que o presente nas vivências comuns da vida:

Ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não se sucedem nas condições do vivenciar [...] na literatura não é o inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida (Freud, 1919/2015, p. 276)

Pode-se formular, assim, que a escrita pode funcionar como um convite para o desconforto, para estranhezas presentes na escrita, que o leitor aceita e coloca em cena as próprias feridas para nelas se inscrever, e assim, participa ativamente da construção do texto, mesmo que a priori tente recusar. Plath assinala essa capacidade que o escritor tem de extrapolar sua escrita para fora de si e atingir o leitor:

Trabalho do escritor. O escritor monta ilusões para o homem comum: envolto em mistério – ninguém quer pensar que suas emoções podem ser manipuladas, estimuladas, por habilidade & intenção literárias adquiridas. Ninguém quer pensar: esse sujeito consegue entrar no meu coração & virá-lo pelo avesso, pois preciso ganhar a vida. Portanto, quando perguntam onde o escritor arranja suas ideias: “Deito no sofá; Deus fala comigo. Inspiração”. Isso os satisfaz (Plath, 2017, p. 158).

É interessante notar esse espaço que surge entre o escritor e o leitor, um espaço que o escritor projeta a si mesmo e o leitor encontra identificações com o que foi lançado nas páginas. Aliado a essa questão, Portugal (2006) em seu texto “O vidro da palavra: estranho/escritura”, questiona acerca do fascínio que as estranhezas causam no homem e como a presentificação do estranho exige uma escritura. Segundo a autora, uma certa parte do “estranho” pode ser sustentada pela escrita, uma vez que o trabalho do escritor pode dar forma, significação àquilo que é da ordem do angustiante, nas palavras da autora “Fazer do impronunciável uma narrativa” (Portugal, 2006, p. 153). Sylvia Plath ressalta em seus diários essa tentativa de oferecer contorno ao impronunciável, da dificuldade que é essa escrita que tenta dar forma aos afetos: “*Já senti amor, dor, loucura, e se não*

conseguir transmitir essas experiências, nenhuma experiência nova poderá me ajudar” (Plath, 2017, p. 611), ainda afirma que seus escritos possuem monstrosidades:[...] *é preciso uma trama bem urdida e uma fluência que não se aprende de um dia para o outro, como uma puta ordinária. Por isso, amanhã reescreverei a monstrosidade ilegítima (tudo é feito ilegitimamente durante um intenso conflito) que acabo de parir”* (Plath, 2017, p. 625).

Os sofrimentos do artista encontram identificação na figura do leitor, embora haja uma distância literária, o material doloroso salta para fora do texto e mobiliza fantasias, e essas fantasias são manipuladas pelo escritor. Plath, dias antes de seu suicídio, assinalou em uma entrevista que:

Penso que minha poesia seja fruto direto da experiência de meus sentidos e da minha emoção, mas devo dizer que não posso ter simpatia por aquele ‘grito do coração’ (...). Creio que se deve saber controlar, manipular as experiências, até as mais terríveis, como a loucura, a tortura [...]E se deva saber manipular com uma mente lúcida que lhe dê forma (Plath. 2007. p. 129).

É perceptível a dimensão sintetizadora que possui a escrita em sua vida, essa força modeladora, contudo, também há um espírito desintegrador. Uma escrita que marca mesmo tempo a dor e o triunfo. Por mais que Plath aponte a sua escrita como uma forma de lidar com as dores de sua vida, as dores resistem e atingem o leitor: *“Eu sou eu, e sei de uma coisa, que se pode morrer sem ninguém saber. Sei um pouco como deve ser”* (Plath, 2017, p. 61). Portanto, nós nos vemos aqui obrigados a pensar não só no caráter funcional e prazeroso do processo criativo, mas também nos elementos indicam a presença de aspectos disfuncionais no interior desse campo.

Deixe-me entrar e sugar sua vida e seu sofrimento como a sanguessuga suga o sangue; deixe que eu me banqueteie com as suas sensações e ideais e sonhos, deixe-me rastejar em suas entranhas e no crânio, para viver feito tênia por um tempo, drenando seus fluidos vitais para me nutrir (Plath, 2017, p. 72).

Plath assinala a possibilidade de uma escrita que suga a vida, penetra na interioridade do leitor e extrai sua vivacidade. A sua filha, Frida Hughes, em prefácio a Ariel, conta que, no seu percurso literário, Plath *“usou cada experiência emocional como se fosse um retalho que pudesse ser reunido para fazer um vestido”* (Hughes, 2010, p. 21). Trata-se, assim, de uma obra que se erige mais a partir dos restos de sua experiência, uma obra que tenta funcionar como dique de controle sobre as suas experiências, mas que há força destrutiva que age de maneira imperiosa. Plath em uma passagem em seu diário pontua a

presença de uma sensação que ela denominou de *morte-ou-doença-em-vida*:

Depois que comecei a entender a diferença entre morte-ou-doença-em-vida versus Vida. Quando estava doente (tanto fisicamente, como demonstraram os sintomas, quanto mentalmente, pois tentava escapar de algo) queria me afastar de todos os penosos marcos de vitalidade – ficar escondida sozinha numa plácida lagoa estagnada, em vez de ser um galhinho retorcido enroscado na beira de um rio a rugir jubiloso, continuamente vergado pela correnteza ruidosa [...] O desgaste terrível de me esforçar para enfrentar a corrente outra vez persistiu durante os piores dias (Plath, 2017, p. 142).

Plath se compara a um galho retorcido que enfrenta um rio de forte correnteza, e como permanecer viva é um embate difícil, a força contrária é mais vigorosa, e somente resta fugir da vitalidade e se recolher no entorpecimento, no aniquilamento. Carvalho (2003) ao refletir sobre a escrita de Plath, afirma que Plath tentava dar forma a essa destruição por meio da construção textual, mas é uma construção instável: “estando sempre a ponto de invadir e solapar o investimento” (Carvalho, 2003, p. 174). Uma escrita que não sossega, mas que a espreita com uma potencialidade ameaçadora.: “Sobre o frágil elo que une os aspectos essencialmente contraditórios da linguagem: seu caráter excessivo e onipotente, que pode dizer tudo, e seu caráter insuficiente, que nada pode conter” (Carvalho, 2003, p. 197).

Poderíamos dizer que Plath escreve com o próprio sangue, traz vida e morte, porque há violência, a vida se esvaia conforme ela vai preenchendo as páginas de seu diário, o que a priori era a sua salvação, se torna sua condenação e ela não encontra consolo. Blanchot (2007) pontua que o escritor ao se colocar no jogo insensato de escrever, coloca-se a serviço da palavra e consagra-se a ela, o que pode levar o escrito em contato ao que ela denominou de experiência-limite:

A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença (Blanchot, 2007 p. 185).

Em suma, a experiência-limite esbarra naquilo que é da ordem do inalcançável e do próprio desconhecido, de uma falta essencial. E quando o escritor se põe a trabalhar em volta dessa falta essencial, não se trata de extorquir o descontentamento, mas sim de se colocar em questão diante essa falta (Blanchot, 2007), e ao tatear esse terreno, algo escapa, um “excedente estranho”: “ela abre no ser acabado um ínfimo interstício por onde

tudo o que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede. Excedente estranho” (Blanchot, 2007, p. 190). Essa aproximação de territórios limítrofes garantirá à escrita um ritmo diferente e uma pulsação, Branco (1991), assinala que esse tipo de escrita leva o leitor a um despenhadeiro: “o leitor às vezes se sentirá laçado, precipitado (como num despenhadeiro), às vezes se sentirá enclausurado, retido emovelos de palavras que parecem jamais romper” (Branco, 1991, p.58). A escrita como um território em torno de um abismo.

Os abismos presentes na trajetória humana são muitos. Podemos nos lembrar sobre o que Freud (1930/2010), afirma sobre o sofrimento que é constitucional e que não pode ser aliviado completamente e que não há nada que garanta uma satisfação a nível de completude, que faça esquecer a miséria real, sempre restará algo para doer: “A vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis” (Freud, 1930/2010, p. 28). Como se vê, a felicidade encontra muitas barreiras, como afirma Freud: “podemos dizer que a intenção de que o homem seja “feliz” não se acha no plano da “Criação” (Freud, 1930/2010, p.30). A felicidade não passa de uma satisfação episódica, e as possibilidades de satisfação são restringidas pela nossa própria constituição (Freud, 1930/2010). Além disso, Freud (1930/2010), delinea três fontes do sofrer: o próprio corpo, o mundo externo e as relações humanas:

O sofrer nos ameaça a partir de três lados: do próprio corpo, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos (Freud, 1930/2010, p. 31).

A vida humana, por esse lado, tolhe as pretensões de felicidade, mas, ao mesmo tempo, impulsiona à conquista do prazer. Algumas formas de conquista do prazer se apresentam, como o isolamento dos outros seres humanos, os métodos químicos de intoxicação, e até mesmo o deslocamento da libido. Em relação a essa última, Freud (1930/2010, p. 35) afirma que: “A tarefa consiste em deslocar de tal forma as metas dos instintos, que eles não podem ser atingidos pela frustração a partir do mundo externo. A sublimação dos instintos empresta aqui sua ajuda”. Mas a satisfação ofertada por esse método é precária, a sua intensidade é amortecida e nunca é encarada como um consolo duradouro (Freud, 1930/2010).

Nasio (2008), ao refletir sobre a dor psíquica, questiona que sofrimento seria

aquele que se apodera do eu e o marca com a infelicidade. Para o autor, a dor psíquica seria uma dor que consome o sujeito a partir do interior. De acordo com Nasio (2008, p. 18): “Essa dor, eu não a possuo, é ela que me possui: Sou dor”. Em relação a origem dessa dor, o autor não sabe ao certo, mas questiona:

Se admitirmos que uma dor possa ser a volta de um sofrimento antigo que se tornou inconsciente, como não generalizar e pensar que todos os nossos sofrimentos físicos e psíquicos resultam de uma dor original? E se for assim, qual seria esse mal inaugural? (Nasio, 2008, p. 29).

É um sentimento que retorna incessantemente, é primordial, é a repetição de algo outrora experimentado, é a rememoração de uma dor primordial. Um dos pontos norteadores que possibilitam o estudo do mal-estar freudiano é o desamparo, bastante presente na obra freudiana. No que se refere ao substantivo, o desamparo remete “a uma desajuda, à impossibilidade do cuidado de um outro” (Campos & Silva, 2020, p. 4). Afinal, o desamparo é a condição fundamental da subjetividade humana “[...] na medida em que toda a dinâmica defensiva a mobilização da angústia é, em última instância uma tentativa de prevenção de sua repetição” (Campos & Silva, 2020, p. 2).

Em *O futuro de uma ilusão*, Freud (1927/1996) compreende o desamparo não como um momento do funcionamento do psiquismo, mas como uma condição que acompanha o sujeito por toda a sua existência. É como assinala Plath (2020) ao longo de sua obra, um sentimento que a acompanha, um sentimento visto como perigoso “*Toda obscuridade começa com um perigo, seus perigos são muitos. Eu não posso ver muito bem, mas suas formas sofrem algum dano estranho*” (Plath, 2020, p. 30). Nesse trecho, se fala de uma ameaça, um perigo que vive à espreita pronto para abocanhar o sujeito, mas não se sabe de onde provém essa ameaça, ela só está posta ao sujeito.

Ao pensarmos a condição originária do desamparo, ela não estaria restrita apenas a condição humana e frágil ao nascer, mas se estende às relações de afeto. As relações humanas não possuem capacidade de satisfação para todas as demandas afetivas, isto é nunca temos em completude o que precisamos ou julgamos necessitar. Isso significa que as situações de desamparo acompanham o sujeito ao longo da vida. Sobre o sofrimento proporcionado pelos relacionamentos afetivos, Plath (2010, pp. 60-63) escreve *The Jailor* (O carcereiro), em que fala sobre os casos extraconjugais do marido e como ela sofre com essa situação:

The Jailor

*My night sweats grease his breakfast plate.
 The same placard of blue fog is wheeled into position
 With the same trees and headstones.
 Is that all he can come up with,
 The rattler of keys?*

*I have been drugged and raped.
 Seven hours knocked out of my right mind
 Into a black sack
 Where I relax, foetus or cat,
 Lever of his wet dreams.*

*Something is gone.
 My sleeping capsule, my red and blue zeppelin
 Drops me from a terrible altitude.
 Carapace smashed,
 I spread to the beaks of birds.*

*O little gimlets—
 What holes this papery day is already full of!
 He has been burning me with cigarettes,
 Pretending I am a negress with pink paws.
 I am myself. That is not enough.*

*The fever trickles and stiffens in my hair.
 My ribs show. What have I eaten?
 Lies and smiles.
 Surely the sky is not that color,
 Surely the grass should be rippling.*

*All day, gluing my church of burnt matchsticks,
 I dream of someone else entirely.
 And he, for this subversion,
 Hurts me, he
 With his armor of fakery,*

*His high cold masks of amnesia.
 How did I get here?
 Indeterminate criminal,
 I die with variety—
 Hung, starved, burned, hooked.*

*I imagine him
 Impotent as distant thunder,
 In whose shadow I have eaten my ghost ration.*

*I wish him dead or away.
That, it seems, is the impossibility.*

*That being free. What would the dark
Do without fevers to eat?
What would the light
Do without eyes to knife, what would he
Do, do, do without me?*

Tradução

O carcereiro

*Meus suores noturnos lubrificam seu café da manhã.
O mesmo aviso de neblina azul posicionado
Com as mesmas árvores e lápides.
Isso é tudo de que ele é capaz,
Com seu guizo de chaves?*

*Fui drogada e estuprada.
Sete horas nocauteada e fora de mim
Dentro de um saco preto
Onde relaxo, feto ou gato,
Alavanca de seus sonhos molhados.*

*Alguma coisa sumiu.
Minha cápsula de dormir, meu zepelim azul e vermelho
Me solta de uma atitude terrível
Carapaça esmagada,
Me estico até o bico dos pássaros.*

*Oh, pequenas brocas –
Quantos furos já possui esse dia de papel!
Ele me queima com pontas de cigarros,
Fingindo que sou uma negra com patas cor-de-rosa
Sou eu mesma. Mas não basta.
A febre goteja e endurece meu cabelo.
Minhas costelas aparecem. O tenho comido?
Mentiras e sorrisos
Claro que o céu não é daquela cor,
Claro que a relva deve estar ondulando.*

*O dia todo, colando minha igreja de fósforos queimados,
Sonho só com outro alguém
E ele, por esta subversão*

*Me fere, ele
Com seu arsenal de simulações,*

*As máscaras altas e frias de sua amnésia.
Como cheguei aqui?
Criminosa indefinida,
Morro com variedade infinita –
Enforcada, faminta, queimada, pendurada.*

*Eu o imagino
Impotente como um trovão distante,
Em cuja sombra provei minha razão fantasma.
Quem dera ele fosse embora ou morresse.
O que é, parece, uma impossibilidade.*

*Ser livre. O que fariam as trevas
Sem febres para devorar?
O que faria a luz
Sem olhos para apunhalar, o que ele
Faria, faria, faria sem mim*

Em *O carcereiro*, só o título do poema já identifica o marido como carcereiro; ele domina e ela sofre. Plath emprega elementos de horror para retratar a cela da prisão que é um casamento abusivo e para explicar a desesperança e a entrega da esposa. Plath assinala seu sofrimento absolutamente acachapante, um tipo de sofrimento sombrio e corrosivo, entorpecente. Ao revelar sua condição de prisioneira, ela diz ter sido drogada, violentada, posta em saco escuro onde ficou inconsciente, uma mulher acuada pela armadilha que ela sente como o mundo ao seu redor. Uma mulher que se lança na elaboração de um sofrimento e encontra como resposta algo que pode ser nomeado de: dilacerante, lancinante, atroz, intolerável, extremo, que faz doer, gemer, gritar, aniquilar, faz até morrer ou até mesmo arte. Não há como ler Plath, e não pensar nesse sofrimento que a faz doer nas palavras:

Chega uma época em que todos os seus canais de expressão ficam bloqueados, como se entupissem de cera. Você sente no quarto, sentindo uma dor pungente no corpo, que trava a garganta e se contrai perigosamente no canal lacrimal atrás do olho. Uma palavra, um gesto, e tudo que está retido dentro de você – ressentimentos remoídos, inveja gangrenosa, desejos supérfluos – frustrados – tudo isso explode para fora de você em lágrimas de uma fúria impotente – soluços constrangedores, um choro que não é endereçado a ninguém em particular. Nenhum ombro a amparará, nenhuma voz dirá: “Calma, calma. Durma que vai passar”. Não, em sua nova e horrível independência você sente a perigosa dor

premonitória a crescer na insônia e nervos à flor da pele, sente que as apostas contra você são altas nesta mão e continuam a aumentar. Você precisa de válvula de escape, mas as saídas estão bloqueadas. Passa dia e noite numa prisão escura entorpecente que você criou para si. E, neste dia, parece que vai explodir, arrebentar, se não der um jeito de abrir o imenso reservatório de mágoas que a sufoca e se livrar delas (Plath, 2017, p. 105).

Ao falar sobre o seu mundo subjetivo, Plath aponta para experiência do não consolo, ela se sente sozinha, nada a acalma, não encontra respostas, é como se estivesse em um não-lugar e que ao tentar elaborar uma resposta, se defronta com o mal-estar e tem de encará-lo sozinha. Plath concentrava seus esforços de transformar seu mundo psíquico em material literário, uma saída estética para lidar com a sua economia libidinal, mas que não a exime do mal-estar, da intensidade da dor. De acordo com Garcia-Roza (1998), quando a dor é muito intensa, ela provoca uma desorganização da economia psíquica, assim: “deixa de haver caminhos diferenciados e estabelece-se como que só um caminho que é um não-caminho, já que qualquer percurso é possível” (Garcia-Roza, 1998, pp. 141-142). De acordo com o autor, quando a intensidade da dor é grande, pode-se impossibilitar a representação psíquica, o sujeito fica impedido de oferecer contorno a esses afetos. O que é corroborado por Mezan (1998), ao dizer que dependendo da intensidade do sofrimento, este pode parecer tão insuportável, que leve o artista ao desespero, e o deixe sob o efeito desse montante de energia que não consegue ser simbolizada. Sylvia Plath escrevia constantemente sobre esse sentimento em seus diários, sobre uma dor que se renova, sobre um mal-estar:

Não há outro ser vivo na terra neste momento além de mim. Poderia percorrer os corredores, os quartos desertos escancarariam as portas zombeteiros para mim, por todos os lados. Meu Deus, a vida é solidão, apesar de todos os opiáceos, apesar do falso brilho das “festas” alegres sem propósito algum, apesar dos falsos semblantes sorridentes que todos ostentamos. E quando você finalmente encontra uma pessoa com quem sente poder abrir a alma, para chocada com as palavras pronunciadas – são tão ásperas, tão feias, tão desprovidas de significado e tão débeis, por terem ficado presas no pequeno quarto escuro dentro da gente durante tanto tempo. Sim, há alegria, realização e companheirismo – mas a solidão da alma, em sua autoconsciência medonha, é horrível e predominante. (Plath, 2017, p. 45).

Blanchot (1987) assinala a existência de uma solidão essencial do escritor: “Aquele que vive na escrita dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence a solidão que só a palavra exprime” (Blanchot, 1987, pp. 12-13). Uma solidão

que para Blanchot é essencial, uma solidão que faz o escritor se lançar em direção à escrita de maneira interminável: “escrever é agora o interminável, o incessante” (Blanchot, 1987, p. 16). O autor chega a assinalar a existência de uma preensão persecutória sobre o lápis do escritor, mesmo que o escritor queira soltar o lápis, se livrar desse escrever, ele não consegue: “O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra” (Blanchot, 1987, p. 15). Assim, o escrever pode levar não a um caminho mais seguro, mais belo, mas sim ao encontro de uma solidão, a uma capacidade de morrer. É como pontua Blanchot:

Sobra-lhe a todo momento como que uma parte de morrer que não pode investir na atividade, mais frequentemente, ele não sabe, não tem tempo, mas se chega a pressentir esse excesso de nada, esse vazio, se descobre-se ligado ao movimento, se deixa-se tomar pelo infinito do fim, então tem que responder a uma outra exigência, não mais produzir, mas de despendar, não mais triunfar, mas de fracassar (Blanchot, 2007, p. 188).

O escritor passa a viver na solidão da palavra, quanto mais escarafuncha as palavras, mais encontra essa capacidade de morrer, de fracassar. Ademais,

o indivíduo que quer escrever é impedido por uma contradição: para escrever, precisa de talento para escrever. Mas nele mesmo os dons não são nada. Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever (Blanchot, 2007, p. 313).

A escrita está fincada em um impasse, para ser escritor é necessário escrever, e para ser escritor é necessário ter escrito, assim o espaço do escritor é um hiato que carece de escritura. Plath em seus diários fala da urgência que sente para escrever, chega a falar de uma esterilidade quando não consegue escrever, uma esterilidade que dá luz a palavras natimortas:

Deve ser horrível conviver comigo. A incompetência me revolta, provoca desprezo, enoja & faço tudo errado, dei um bocado de azar [...] Metas vagas – escrever – natimortas. Intuo um talento, mas sinto rigidez de pontos de vista limitados a me refrear, “atualmente. Seria excepcionalmente feliz, digo a mim mesma, se pelo menos conseguisse “entrar no clima” de escrever (Plath, 2017, p. 475).

Portanto, não há nenhuma garantia que a escrita é uma saída completamente eficaz frente ao aspecto mortífero das pulsões, mesmo porque a malha textual desenvolvida pelo escrito é permeada por falhas, “buracos”. Assim, não liberta automaticamente ninguém

dos fantasmas da falta, do desamparo. Conforme aponta Loffredo (2007), não há cura ou salvação para o desamparo, subsiste como única saída o confronto com a crueza da existência. Isso é mais claro frente a escrita de Sylvia Plath que, diante os aspectos autobiográficos de suas obras, revela a conexão entre vida e obra, e as possibilidades da sublimação. Uma escrita que constantemente se confrontava com os limites dos processos de simbolização e com os silêncios presentes no interior da linguagem. Esse embate remete a forças conflitivas e à pulsão de morte que age no sentido do desligamento. Assim, por mais que a sublimação surja, em um primeiro momento, como uma saída mais “saudável”, não há nada que permaneça funcionando independentemente do jogo de forças que regem a vida humana, não há nada que irremediavelmente não corra o risco de fracassar, “*NADA PERMANECE PARA SEMPRE*” (Plath, 2017, p. 219) e sempre há a chance de se intoxicar com o *phármakon* e se defrontar com a aniquilação: “*Tomei a pílula que aniquila*” (Plath, 2010, p. 65).

Se há um triunfo na escrita, há também perigos que espreitam o artista, a malha simbólica que o escritor cria para suturar o abismo entre a pulsão e a simbolização, a elaboração do mundo afetivo, revela também a face da destruição, o aspecto mortífero das pulsões. Carvalho (2003) levanta a hipótese de que Plath se aproximou demasiadamente do campo do irrepresentável, a impossibilidade de representar as suas experiências foram devastadoras para a escritora.

Carvalho (2003) nos lembra que Sylvia Plath escreveu muito sobre o aspecto apaziguador que a escrita tinha para ela, fazendo-nos crer no papel reordenador e restaurador do mundo que a escrita possui. Acreditava que o escritor devia fazer uso de experiências desprazerosas, como a tortura e a loucura, para produzir seus textos e poemas. Sylvia Plath dizia que sua vida era um texto que poderia ser reescrito e reinventado várias vezes (Carvalho, 2003). Grande parte da atividade literária da escritora pode ser identificada ao esforço de encontrar palavras que se prestassem a representar as experiências vividas por ela. Plath procurou na literatura um antídoto que, injetado na veia, tentava anular o veneno que se espalhava através dessas feridas.

O diálogo entre meus Escritos e minha Vida corre sempre o risco de se tornar uma ladina transferência de responsabilidade, de racionalização evasiva: em outras palavras: justifico a confusão que fiz da vida dizendo que vou enchê-la de ordem, forma, beleza, escrever a respeito; justifico meus escritos dizendo que serão publicados, me dão vida (e prestígio em vida) (Plath, 2017, p. 243).

A elaboração e a tradução das experiências dolorosas correspondem, provavelmente, ao efeito reordenador e apaziguador que a representação de algumas experiências proporcionou para a autora. Mas, como Carvalho (2003) nos mostra, sua obra revela um outro aspecto, um lado impiedosamente mortífero, denotando que, por trás do potencial transformador e criativo, uma força silenciosa trabalha, incansavelmente, buscando conduzir ao estado inanimado: “*Não espero muito de um presente este ano. Afinal de contas, estou viva por acidente. Teria me matado alegremente naquele momento, de qualquer jeito possível*” (Plath, 2010, p. 139). No entanto, se a escrita foi o meio através do qual a autora emitia sua voz, suas páginas também foram marcadas por momentos de silenciamento. Em Sylvia Plath o silêncio surge com facetas distintas. Há o calar-se como uma opção, mas há, principalmente, o silenciamento imposto à mulher perante uma sociedade patriarcal, seja pela imprensa e público que, com a morte da autora, fabricaram para ela uma identidade trágica. Carvalho (2003) chama a atenção ao apontar que a Plath falava do suicídio com autoridade, e essa capacidade de falar sobre o morrer produziu: “um efeito tal que, ao abaixarem as cortinas, era seu próprio cadáver que já jazia exposto no palco, sacrificada pelo seu próprio enredo [...] emoção estaca dominando a forma, numa escrita destrutiva e fora do controle” (Carvalho, 2003, p. 41). Assim, ao que tudo indica, Plath utilizava sua poesia como forma para dar contorno ao seu mundo emocional, embora temas como a morte e a desintegração fossem recorrentes em sua obra, aparentemente, a presença da morte era o que conferia vida a sua obra, como podemos ver em Ariel, poema que escreve dias antes do seu suicídio. Plath (2010, pp. 82-83):

Ariel

Melts in the wall.

And I

Am the arrow

The dew that flies

Suicidal, at one with the drive

Into the red

Eye, the cauldron of morning

Tradução

Ariel

Dissolve-se no muro.

E eu

Sou a flecha,

*O orvalho que voa,
Suicida, e de uma vez avança*

Contra o olho

Vermelho, caldeirão da manhã.

Sylvia Plath produziu incessantemente nos dias que antecederam seu suicídio. Foi nesse período que a autora escreveu a sua coletânea de poesia mais robusta, o livro intitulado *Ariel*. De acordo com Frieda Hughes (2010), *Ariel* apresenta “uma urgência, liberdade e força que eram absolutamente novos”. A partir de suas experiências, Plath usou o material de sua própria vida traçou um discurso de morte em sua poesia, como podemos ver em *Ariel*, em que a narradora se lança, suicida, na direção do sol, um mergulho final no caldeirão do fogo, a destruição. Há uma inquietação em pensar que o momento de intensa produção literária da autora tenha sido, também, aquele no qual ela decide se calar. O tema da destruição e da morte são as principais temáticas encontradas ao final de sua obra, em um dos trechos de seu diário diz: “*Pare de pensar egoisticamente em navalhas & em se machucar & por pôr fim em tudo. Seu quarto não é uma prisão. Você, sim*”(Plath, 2017, p. 219).

A eficiência literária dessa escrita reside no fato em que consegue mostrar como o horror inominável assombra, com o qual todo ser humano se defronta e fadado a renovar-se pelas perdas sucessivas e inevitáveis na história de cada um. Plath usou a escrita para dar nome a tudo aquilo que a desesperava em seu íntimo. Contudo, a linguagem não era, e jamais será, suficiente para traduzir o desamparo que nos invade vez ou outra. A representação falha. É como afirma Green (2010):

Na verdade, a sublimação não garante nada, não protege de nada. Ela permite apenas gozar “de outra maneira”, em uma partilha comum de emoções, criando um espaço particular de relações “civilizadas” que não tem nenhum poder de suprimir outras modalidades na origem de satisfações muito mais brutas (Green, 2010, p. 257)

Não existe cura, mas sim paliativos, que em uma determinada dose pode ser vacina, em outra pode ser veneno, e ninguém sabe dizer qual a proporção de cada uma: “A inoculação de uma dose específica é necessária para a cura. A mercê da quantidade que define a substância em termos de remédio ou veneno, o leitor conta com a possibilidade de um *envenenamento criador*” (Moraes, 2019, p. 86). Assim, o percurso

sublimatório, a saída criativa possui uma dupla face, é como nos lembra Loffredo (2014, p. 57):

Assim se recorta o espaço de uma espécie de fronteira móvel onde se alojam os elementos que, em variadas saídas combinatórias, constituem a montagem complexa de uma série que, em seu limite, deve conter teoricamente a possibilidade de humanização sem adoecimento.

Mas como podemos ver, a possibilidade de humanização sem adoecimento é a todo momento colocada a prova, muitas dificuldades não cessam de comparecer. O que se evidencia é que uma parte da energia mortífera deve ser ligada a uma atividade de Eros, uma atividade de vida para que “uma atividade de despedaçamento e de destruição geral da vida ou de todo o movimento” (Loffredo, 2014, p. 257), possa ser inserida no campo de construção de vida (Loffredo, 2014). Essa capacidade da pulsão de morte de se aliar a Eros é que abre a possibilidade de a agressividade ser eroticamente ligada, e justamente aí que se encontra a dupla face da sublimação, mas esse jogo exige uma “manutenção constante, talvez o fracasso esteja mais assegurado que o êxito. Plath percebia isso, temia não conseguir escrever, e escrever era sua trincheira defesa contra o desespero.

O que mais temo é o fracasso, e isso me impede de escrever, pois assim não posso fracassar como escritor: é a última trincheira de defesa, ou quase a última - - - a última é quando o mundo se dissolve e as letras desbotam. Sabendo disso, como posso me dedicar ao trabalho? Transferindo essa noção aos meus demônios mais íntimos? (Plath, 2017, p.545).

O esforço de Sylvia Plath em transformar seu mundo subjetivo em material literário, conversar com os seus próprios demônios em seus diários e poesias a acompanhou ao longo de sua vida, mas a perspectiva do fracasso sempre esteve ali presente. O que leva Carvalho (2010) a questionar um ponto central em sua obra “por que será que, para alguns, a criatividade constitui uma vida de transformação e prazer em que antes havia sofrimento, enquanto, para outros, essa mesma via não só liquida o sofrimento como também parece alimentá-lo?” (Carvalho, 2010, p. 514). Se podemos tatear uma resposta a esse questionamento é que a escrita não possui um sentido único, pode funcionar de singulares maneiras para cada um. Se para um é possibilidade viver, para outros é viver a morte em vida ou até mesmo uma forma de morrer a cada dia um pouco, a cada letra uma gota de sangue, letra de autoextermínio. Tudo falha, até mesmo a mão que escreve, porque essa mão que escreve tem a potência inefável da morte. Pulsa vida e

pulsa morte. Eros e Tântatos em uma dança mortal fizeram sua cena final em 11 de fevereiro de 1963.

Sylvia Plath Hughes
1932-1963
“Mesmo entre as chamas ferozes
Pode-se plantar o lótus dourado”⁶

⁶ Inscrição presente em sua lápide.

Considerações finais

A arte tem sido a forma de expressão do homem e registro de sua história, também de questionamento acerca do mundo. O artista na construção de suas obras pode colocar muito de si, assim como a obra é parte constitutiva de sua vida. Esse recurso pode ser encarado como uma forma de refletir suas dores, de ressignificar e se reconectar ao mundo. A criação artística possui potência e ação que geram movimento. Quando essa força pulsional é submetida ao trabalho de ligação e simbolização, capacita o artista a dotar de significado sua obra ou experiência criativa, desejando dizer o indizível, procurando dar sentido àquilo que anda em busca de significação.

O escritor ao criar, precisa se aproximar daquilo que será transformado (emoções, afetos etc.), confrontando-se com experiências que buscam sentidos e destinos. A escrita pode ser uma tentativa de circunscrever o impossível de simbolizar, e que remete ao traumático. Assim, é possível que algo da ordem do dilaceramento representacional, possa encontrar, através da escrita, uma composição, uma via de acesso à expressão. A escrita pode funcionar como via de elaboração das frustrações decorrentes tanto de sua história pessoal como também do desamparo constitucional humano. Ao mesmo tempo, a atividade criativa provoca novas rupturas pulsionais, as questões relativas à intensidade e excesso pulsional são fundamentais. Ao sujeito tomado pela intensidade e pelo excesso, resta realizar um trabalho de ligação constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais, ordenando-as e inscrevendo a pulsão no registro da simbolização. Sendo a pulsão uma força que busca descarga, e sua organização implica um trabalho de investimento, o sujeito é lançado diante do imprevisível. Uma vez que, são diversas as possibilidades de investimento, resta ao sujeito tecer a cada passo o seu futuro, sendo assim, o seu devir uma construção, uma aposta.

O que chama a atenção, é o fato de que, mesmo em uma intensa criação, via escrita, um sujeito possa se matar. Nesse aspecto, é fácil concordar com Carvalho (2010) sobre o fato de que, desde a época freudiana, cada um é singular e, por isso, não se pode aproximar os escritores suicidas, colocando-os no mesmo bloco. Não se pode articular igualmente o suicídio de todas elas, tais como, Virgínia Woolf, Florbela Espanca, Ana Cristina Cesar, Alexandra Pizarnik e Sylvia Plath, com os seus processos de escrita. A função da escrita é única para cada escritor, ao contrário do que se imagina, o fato de um

escritor ter se consagrado na arte literária não garante que sua escrita assuma uma função estabilizadora para suas questões subjetivas. Ela pode ser solução precária e não opera da mesma forma para todos. Também mesmo diante a singularidade de cada projeto literário, isso não nos possibilita colocar a escrita diretamente relacionada aos seus suicídios, pois, se essa associação existe, nada nos autoriza a afirmá-la. Pois, para além da escrita, há contextos históricos, sociais, culturais e problemáticas pessoais envolvidos, muitas vezes não explícitas em seus escritos.

As forças destrutivas que comparecem na atividade do escritor ocuparam lugar fundamental na discussão, uma vez que é constitutiva do processo sublimatório, em que artista pode se confrontar com elementos que antes estavam silenciados. O embate entre as forças conflitivas, pulsões de vida e de morte pode comparecer em seus escritos, como é o caso de Sylvia Plath. Em alguns momentos, sua produção criativa emerge totalmente a favor da vida. Em outros momentos seu texto parece estar à beira de abismo, num sofrimento incessante. Assim, o desenrolar de sua vida pode apontar para as tensões psíquicas presentes na escrita e para o drama de uma subjetividade que tenta ininterruptamente se inscrever através da produção textual. Ainda mais, quando a produção textual transpassa sentidos de suas vivências, dizendo da relação entre o relato autobiográfico e a produção ficcional, que se trata de uma relação sempre próxima e constante.

A tentativa do sujeito de tentar domar pelas palavras aquilo que por princípio se coloca como não traduzível vir a ser uma tentativa de estancamento de uma dor corrosiva. É como questiona a escrita como possibilidade de terapia, como escape, mas “[...] *já é tarde demais para alguns, e posso entender, pois em mim o fogo da destruição arde intensamente*” (Plath, 2017, p. 159). A relação entre o sofrer e o escrever não é recente, a procura de uma representação dos afetos por meio da criação artística tornou-se ao longo do tempo a principal busca dos escritores, paradoxos do mundo moderno, utilizando o sofrimento e a solidão como gatilho para uma escrita de contenção. O estudo psicanalítico da sublimação permite retomar, no entanto, aquilo que Longino (1996, p. 39) disse há muito sobre o sublime na retórica: “Ora, o páthos participa do sublime, à mesma medida que o ethos participa do prazeroso”. Dor e prazer, com suas fronteiras esgarçadas. Assim, o sofrimento tem a sua participação na criação do artista.

A obra de Plath assinala a sua história de vida, suas dores e percalços, mas por

mais particular que seja, é sempre um relato de práticas sociais, da forma que o sujeito se insere e atua no mundo. É uma oportunidade de refletir sobre as implicações e ressonâncias para a existência humana. Esse tipo de narrativa também demarca o tempo, preserva a memória e faz refletir sobre a própria experiência de vida. É como assinala Kehl: “Embora não goste de pensar na literatura como sintoma, não deixo de ver na produção literária em geral uma tentativa de dar voz e sentido a fenômenos emergentes de seu tempo” (Kehl, 2002, p. 182). Esse trabalho de atribuição de sentidos que a escrita permite, se relaciona com a própria construção do eu, pois, ao reunir os fragmentos de sua própria história, sentidos são produzidos a partir das experiências do sujeito. Esse processo de construção nunca se dá linearmente, é algo que confere uma continuidade descontínua entre o presente, o passado e o futuro. Essa fragmentação do tempo é marca da escrita de Sylvia Plath, um tempo de rupturas.

A escrita nem sempre é remédio, pois não barra integralmente as pulsões destrutivas. A escrita ordena o pensamento, mas não cura. Pode se configurar como uma saída possível para o sintoma, que permita operar de um modo criativo, em que se movimenta na tentativa de criar sentidos e novas versões para sua própria história. Mas não oferece garantias quanto aos sofrimentos diante os desígnios da vida. Compreendemos que mesmo o poeta, em sua genial capacidade sublimatória, não consegue escapar totalmente das dores presentes na vida.

Plath em uma busca frenética pela palavra que nomeasse a sua dor, queria, a todo tempo e custo, encontrar a palavra que a nomeasse: "É isto!". É isso que dói, é isso que pulsa. Ela queria nomear o grito que habita suas entranhas. Ao que parece, é um sem-fim de buscas que a partir de seus escritos, sejam os que se situam sob a "forma" ou sob o "fluxo" que “detêm a corrente”, que, por mais que, oferecessem um contorno às feras da escrita e a desordem da experiência humana, não tiveram o poder de fazer um envoltório de proteção contra o ar viciado que a consumia. Ar viciado que a levou a abrir todos os acendedores de gás do fogão, colocar um pano dentro do forno, sobre o qual deitou sua cabeça, ar viciado que entrou por suas narinas e esvaiu sua vida.

Referências bibliográficas

- Almeida, R. M. (2005). Introdução. In:_____. Nietzsche e Freud – Eterno retorno e compulsão a repetição. São Paulo: Edições Loyola.
- André, S. (1987). O que quer uma mulher? Rio de Janeiro: Editora Zahar
- Arfuch, L. (2010). O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora UERJ.
- Artieres, P. (1998). Arquivar a Própria Vida. Estudos históricos: arquivos pessoais, Rio de Janeiro, v.11, n. 21, pp. 9-34.
- Barthes, R. O prazer do texto (1987). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Benigno, L. F. (2016). Sobre o Eu em Psicanálise: a tecedura de uma ficção. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Universidade de Brasília, Brasília.
- Bergson, H. (1999). Da Sobrevivência das Imagens. A Memória e o Espírito. In: Matéria e Memória. 2 ed. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- Birman, J. (2002) Fantasiando sobre a sublime ação. In: Bartucci, G. (Org.). Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação Rio de Janeiro: Imago, pp. 89-130.
- Birman, J. (2008). Psicanálise, uma leitura de Eros e Civilização. Physis de Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 1998, pp. 75-99.
- Birman, J (2016). Gramáticas do Erotismo: A feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Birman, J. (2019). Cartografias do avesso: Escrita, ficção e estéticas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Blanchot, M (1987). O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco
- Blanchot, M. (2005). O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanchot, M (2007). A conversa infinita: A experiência limite. São Paulo: Escuta.
- Bourdieu, P (2006). A Ilusão Biográfica. In: Amado, J. e Ferreira, M. M. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Branco, L.C. (1990). A Traição de Penélope: Uma Leitura da Escrita Feminina da Memória. 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Branco, L, C; Sobral, A. (2022). O que é psicanálise literária? Rio de Janeiro: Editora UFRJ
- Brandão, R. S. (2006). Escrita do sintoma, escrita da letra. In:_____. A Vida Escrita. Rio de

Janeiro: Editora 7 letras.

Braunstein, P. (2009). Abordagens da intimidade nos séculos XIX-XV. In: Ariés, P; Duby, G (Orgs). *História da Vida Privada: da Europa Feudal a Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calligaris, C. (1998). A verdade de Autobiografias e Diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, São Paulo, v. 11, n. 21, pp. 43- 58.

Campos, E. B. V. (2013). A Concepção de Sublimação no Trabalho de Jean Laplanche. *Psicologia em Estudo*. Maringá, v. 18, n. 3, pp.465-474.

Carvalho, A. C. (1994). O Processo de Criação na Produção Literária: Um depoimento. *Psicologia: Ciência e Profissão*. Brasília, v.14, n. 1, p. 4-9.

Carvalho, A. C (2003). *A poética do Suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Carvalho, A, C. (2006). Limites da Sublimação na Criação Literária. *Estudos de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 29, pp. 15-24.

Castiel, S. V. (2007). *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Editora Escuta.

Celes, L. A. M. (1993). A Psicanálise no Contexto das Autobiografias Românticas. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 177-203.

Derrida, J. (2005). *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Editora Iluminuras.

Deleuze, G. (1988). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.

Dobrovsky, S. (2014). “O último eu”. In: Noronha, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Duras, M (2021). *Escrever*. São Paulo: Editora Relicário.

Elias, N. (1994). *O Processo Civilizador – Volume 1 – A História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Figueiredo L.C.M; Santi P. L. R. (2008). *Psicologia: Uma (nova) introdução*. 3 ed. São Paulo: Educ.

Freud, S. *O Infamiliar* (2015). *Obras incompletas de Sigmund Freud: O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffman*. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1919).

Freud, S. (2015). Trecho do Manuscrito N, anexo à carta a Fliess, de 31 de maio de 1897. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, Literatura e os Artistas*. São Paulo: Autêntica.

Freud, S. (1990). *Rascunho L. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1897).

Freud, S. (1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1905).

Freud, S. (2015). O Delírio e os Sonhos na Gradiva de W. Jensen. Obras Completas: O Delírio e os Sonhos na Gradiva, Análise da Fobia de um Garoto de Cinco Anos e Outros Textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das letras. (Obra original publicada em 1907).

Freud, S. (2015). O Poeta e o Fantasiar. Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, Literatura e os Artistas. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1908).

Freud, S. (2015). A moral sexual ‘civilizada’ e a doença nervosa dos tempos modernos. Obras Completas: O Delírio e os Sonhos na Gradiva, Análise da Fobia de um Garoto de Cinco Anos e Outros Textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das letras. (Obra Original publicada em 1908).

Freud, S. (2013). Contribuições para uma discussão acerca do suicídio. Obras Completas: Observações sobre um caso de neurose obsessiva ("o homem dos ratos"), uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). São Paulo: Companhia das letras. (Obra original publicada em 1910).

Freud, S. (2017). Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci. Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, Literatura e os Artistas. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1910).

Freud, S. (1996). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor – contribuições à psicologia do amor. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud: O caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros trabalhos (1911-1913). Rio de Janeiro: Imago (Obra original publicada em 1912).

Freud, S. (2012). O interesse da psicanálise. Obras Completas: Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). São Paulo: Companhia das letras (Obra original publicada em 1913).

Freud, S. (2017). Lembrar, repetir e perlaborar. Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da Clínica Psicanalítica. São Paulo: Autêntica (Obra original publicada em 1914).

Freud, S. (2010). Introdução ao narcisismo. Obras Completas: Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1914).

Freud, S. O Inconsciente (1996). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914- 1916). Rio de Janeiro: Imago, v. 14. (Obra Original Publicada em 1915).

Freud, S. (2020). As Pulsões e Seus Destinos. Obras incompletas de Sigmund Freud – Edição bilíngue. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1915).

Freud, S. (2010). Luto e Melancolia. Obras Completas: Uma introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1917).

Freud, S. (2015). Os Caminhos da Formação de Sintomas (1917). Obras Completas: Conferências introdutórias à psicanálise (1916- 1917). São Paulo: Companhia das letras, v. 13. (Obra original publicada em 1917).

Freud, S. O Infamiliar (2015). Obras incompletas de Sigmund Freud: O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffman. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1919).

Freud, S. Além do Princípio do Prazer. (2020). Obras incompletas de Sigmund Freud – Edição Crítica Bilíngue. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1920).

Freud, S. (2011). Psicologia das Massas e Análise do Eu. Obras Completas: Psicologia das Massas e Análise do Eu e Outros Textos. São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publica em 1921).

Freud, S. (1990). Dois verbetes de enciclopédia: a teoria da libido. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Além do Princípio do Prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago (Obra original publicada em 1922).

Freud, S. (2011). O Eu e O Id. Obras Completas: O Eu e o Id, “Autobiografia” e Outros Textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1923).

Freud, S. (2010). O Mal-estar na Civilização. Obras Completas: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1930).

Freud, S. (2016). A Dissecção da Personalidade Psíquica. Obras Completas: O malestar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930- 1936). São Paulo: Companhia das letras, v. 18 (Obra Original publicada em 1933).

Freud, S (2017). Análise Terminável e Interminável. Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da Clínica Psicanalítica. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1937).

Fingermann, D. (2009). O Tempo na Experiência da Psicanálise. Revista USP, São Paulo, n. 8, pp. 58-71.

Chaves, E. Perder-se em algo que parece plano (2015). In: Iannini, G; Tavares, P. H. (orgs.). Obras incompletas de Sigmund Freud: O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffman. São Paulo: Autêntica. (Obra original publicada em 1919).

Garcia-Roza, L. (1990). A. Palavra e Verdade: na filosofia antiga e na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Garcia-Roza, L. A. (1998). *Introdução à metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, V. I.
- Garcia-Roza, L. (2001). *A. Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Garcia-Roza, L. F. (2004). *Introdução a metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. III.
- Gay, P. (1999). *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória à Freud – O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Giddens, A. (2002) *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Gomes, A. C. (2004). *Escritas de Si, Escritas da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Green, A (2010). *O trabalho do negativo*. Porto Alegre: Artmed.
- Heller, G (1982). *O homem do Renascimento*. Lisboa: Editora Presença.
- Kehl, M.R. (2001). *Minha Vida Daria um Romance*. In: Bartucci, G. (Org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kehl, M. R. (2002). *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kehl, M. R. (2008). *Deslocamentos do Feminino*. Rio de Janeiro: Editora Imago.
- Kehl, M, R (2015). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo.
- Kristeva, J. (1989). *Sol negro: Depressão e Melancolia*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- Kupermann, D. (2003). *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lacan, J. (2003). *Prefácio à edição inglesa do Seminário 11*. In J. Lacan. *Outros escritos*. (Vera Ribeiro, trad.) (pp. 567-569). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1976).
- Lambotte, M. C. (1997). *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Laplanche, J; Pontalis, J.B. (2011). *Vocabulário da psicanálise*. (3 ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Laplanche, J. (1989). *Problemáticas III – A Sublimação*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lejeune, P. (1997). *Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário*. *Cadernos de Pagu*

Lejeune, P. (2008). O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Loffredo, A. M. (2014). Figuras da Sublimação na Metapsicologia Freudiana. São Paulo: Escuta: Fapesp.

Luckács, G (1999). O romance como epopeia burguesa. In: CHASIN, J. (org.), Ensaios Ad Hominem, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.

Maas, W. P. (2000). O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora Unesp.

Malcon, J. (2012). A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. São Paulo: Companhia das Letras.

Manzi, R. E. (2019). Memória, ato performático e patologia social: de permeio com a filosofia, a psicanálise e a literatura. (1 ed.) Curitiba: Kotter Editorial.

Massimi, M. (2011). A fonte autobiográfica como recurso para a apreensão do processo de elaboração da experiência na história dos saberes psicológicos. Memorandum, 20, 11-30.

Metzger, C (2021). A Sublimação. São Paulo: Aller Editora.

Metzger, C.; Silva, Jr. N. (2010). Sublimação e Pulsão de Morte: A Desfusão Pulsional. Psicologia USP. São Paulo: v. 21, n. 3, pp. 565-583.

Mezan, R. (1998) O Tempo de Muda. Em: O Tempo de Muda: Ensaios de Psicanálise. (pp.112-138) São Paulo: Companhia das Letras.

Mijolla-Mellor, S. (2010). Os ideais e a Sublimação. Psicologia USP. São Paulo: São Paulo: v. 21, n. 3, pp. 501-512.

Miranda, W. M (1992). Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora UFMG.

Plath, S. (2010). Ariel – Edição restaurada e bilíngue com os manuscritos originais. São Paulo: Versus Editora

Plath, S. (2017). Os Diários de Sylvia Plath: 1959-1962. São Paulo: Biblioteca Azul

Perrot, M (2005). As mulheres ou os silêncios da história. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC.

Perrot, M. (2008). Minha História das Mulheres. Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto.

Rancière, J.(2009). As duas formas da palavra muda. In:_____. O Inconsciente Estético. São Paulo: Editora 34.

Ricoeur, Paul. (2010). *Escritos e Conferências I: em torno da psicanálise*. (E. Bini, Trad.) São Paulo: Edições Loyola. (Obra original publicada em 2008).

Rivera, T. (2008). *Memória e Montagem*. In: *Cinema, Imagem e Psicanálise – Psicanálise Passo-a-Passo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

Sabato, E. (2003) *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Seligmann-Silva, M (2009). “O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. *Escritos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2009, pp. 161-185

Schivartche, M. (2015). *A mentira no discurso do paciente e suas ressonâncias no analista*. 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Soler, C. (2005). *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

Versiani, E. R. (2001). A realidade “ora-psíquica-ora-material” em Freud. *Ágora*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 131-144.

Versiani, D. B. (2005). Status dos discursos autobiográficos e memorialistas em Antonio Candido e Silviano Santiago. In:_____. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras.

Watt, I. (2010). *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia de Bolso.

Woolf, V. (2017) *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM (Obra original publicada em 1942).

Woolf, V. (2020). *Um teto todo seu*. São Paulo: Lafonte.

ANEXO A - Jornais que noticiaram a morte de Sylvia Plath

2. *The Tribune (Scranton, Pensilvânia)*

Searchers Comb Woods For Smith College Girl

WELLESLEY, Mass., Aug. 26. (AP)—Volunteer searchers and a bloodhound scoured woods and lake shores today for a brilliant, 20-year-old Smith College girl who disappeared after leaving a note saying "I'm going for a walk."

Sylvia Plath, a college senior and daughter of a Boston University professor, left her home Monday after writing that she'd return yesterday.

Her mother, Mrs. Aurelia S. Plath, told police the girl has been "nervous" and under a physician's care for several months. State police said a bottle of 50 sleeping pills was missing from the girl's room and it is believed she took them with her.

An honor student, she was editor of the *Smith Review*, the college literary magazine, last year as a

junior. She was also a member of the school's press board and had sold several short stories and poems to national magazines.

The bloodhound joined 100 volunteers, including a large number of Boy Scouts, in the hunt near the Plath home and around Lake Waban and Morse's Pond.

YET A PROBLEM

Rains Prove Drainage Is Improved

Corpus Christi's drainage problems—still far from being licked—have been minimized somewhat, yesterday's downpour indicated, according to Harry H. Stirman, director of public works.

RAIN

Continued from Page 1

3. The Boston Globe (Boston, Massachusetts)

Beautiful Smith Girl Missing at Wellesley

Police in Greater Boston Communities joined in the search last night for Sylvia Plath, 20, a brilliant, beautiful Smith College senior from Wellesley, who disappeared from her home yesterday afternoon after leaving a note to her mother.

Mrs. Aurelia S. Plath, of 26 Elmwood st., said her daughter apparently left the house at 2 p. m., leaving a note saying she was "Taking a long hike" and would "be back tomorrow."

However, Mrs. Plath said her daughter was close to a nervous collapse as a result of extremely intensive activities. Not only was she maintaining one of the highest scholastic standings at Smith, but also was at work on poetry for submission to nationally-known publications. Her work already has appeared in Harpers, Mademoiselle and other magazines, and she was the subject of a college feature story in the current Mademoiselle.

Mrs. Plath became concerned over her daughter's absence at supper-time when Sylvia failed to return. She said her daughter was unfailingly dependable.



SYLVIA PLATH, missing Wellesley girl.

about telephoning her whereabouts. Sylvia was told by her doctor to devote less time to academic activities in the interest of her health, her mother said.

STUDENT

Page 9

Smith Girl Recovering From Pills

Miss Sylvia Plath, 20, of 26 Elmwood rd., Wellesley, brilliant Smith College senior found in the cellar of her home yesterday, ending a New England-wide search, was reported in satisfactory condition at the Newton-Wellesley Hospital last night.

Beside the semiconscious girl, who lay huddled on a blanket within a wood-storage area, police said a water container and a bottle containing eight sleeping