



POETAS E MARTINIS: UMA LEITURA DE 'THE BARFLY OUGHT TO SING' DE ANNE SEXTON

POETS AND MARTINIS: A READING OF "THE BARFLY OUGHT TO SING" BY ANNE SEXTON

Júlia Côrtes Rodrigues*

* juliacortesrodrigues@gmail.com

Doutoranda em Teoria e História Literária - Unicamp (Campinas, SP).

RESUMO: O suicídio da poeta Sylvia Plath abalou o universo literário em 1963. As associações entre poesia e autossacrifício na obra de poetas vinculados ao rótulo "confessional" foram cimentadas, mitificou-se a morte de Plath, e surgiram debates éticos que jamais cessaram. No calor desse momento, ainda em 1966, Anne Sexton, que conhecera Sylvia Plath brevemente anos antes, publica um texto memorialístico no periódico *Tri-Quarterly*¹. Essas memórias de Sexton, registradas sob o título "The Barfly Ought to Sing" ["O Bebum Tem de Cantar"], são o tema deste artigo: heterogêneo em sua feitura – já que alterna recordações de Plath, leitura de sua poesia e dois poemas inéditos de Sexton –, o texto tampouco é homogêneo no sentido de sua homenagem, pois não procura ocultar uma tensão competitiva que perpassa o elo afetivo. Acredita-se que o texto possua uma dimensão crítica que foi frequentemente subestimada. Através da escrita das memórias, Sexton parece ter buscado formular uma visão da poesia confessional: inclui ela própria e Plath enquanto referências dessa poética e nomeia, a seu modo, alguns de seus elementos fundamentais.

PALAVRAS-CHAVE: Anne Sexton; Sylvia Plath; poesia confessional

ABSTRACT: The suicide of Sylvia Plath shook the literary universe in 1963. The association between poetry and self-annihilation was defined in the works by the so-called "confessional" poets, Plath's death was mythicized, and several debates arose. In the heat of that moment, still in 1966, Anne Sexton, who had met Plath briefly seven years before, published a memorial in the *Tri-Quarterly* magazine. These memories, registered under the title "The Barfly Ought to Sing", are the subject of this paper: miscellaneous in its making (since it embraces souvenirs of Plath, readings of her poetry, and two new poems by Sexton), this Sexton's text is also heterogeneous in its homage purposes, because the poet does not try to hide the competitive tensions that cross the friendship. We believe that "The Barfly" has a critical dimension that has been overlooked. Throughout the memories, Sexton seems to have elaborated a point of view of the confessional poetry: she includes Plath and herself as references of this poetic and nominates, in her way, some of its fundamental elements.

KEYWORDS: Anne Sexton; Sylvia Plath; confessional poetry.

1. O texto histórico seria mais tarde incorporado ao livro *The Art of Sylvia Plath* (1970), que reúne tributos a Plath e leituras de suas obras. Mais acessível ao leitor contemporâneo é a edição feita por Steven E. Colburn dos textos em prosa de Sexton, *No Evil Star* (1998), no qual "The Barfly" aparece.

*The Martyr Poets — did not tell —
But wrought their Pang in syllable —
That when their mortal name be numb —
Their mortal fate — encourage Some —*

Emily Dickinson

INTRODUÇÃO

“Steve”, escreveu Anne Sexton em 1974, ano de sua morte, “não me importa que meu trabalho seja chamado ‘confessional’, embora eu entenda porque Snodgrass seja tão facilmente ‘domesticado’” (SEXTON, 2004, p. 421)². Apesar de haver respondido de maneiras diferentes ao longo de sua vida às filiações que lhe atribuíam, a poeta Anne Sexton, em mais de uma ocasião, não mostrou resistência aos rótulos “confessionalismo”, “poesia confessional” ou “modo confessional”. Empregado pelas primeiras vezes por M. L. Rosenthal em referência a *Life Studies*, de Robert Lowell (1959), e *Heart’s Needle*, de W. D. Snodgrass (1959), o termo “poesia confessional” seria depois utilizado amplamente para a poesia estadunidense dos anos 1960. Poetas tão diferentes como Lowell, Snodgrass, John Berryman e Sylvia Plath são controversamente considerados “confessionais” e, entre eles, Anne Sexton foi provavelmente a expoente mais apaixonada dessa poética. Como afirma Robert Kiernan em seu panorama da época, “Anne Sexton foi aluna de ambos,

Lowell e Snodgrass, e se comprometeu mais do que os dois com o estilo confessional” (KIERNAN, 1988, p. 178).

Ainda em 1959, na crítica a *Heart’s Needle*, Rosenthal diria que a façanha de Snodgrass foi a construção de “um poema comovente sobre algo que tratamos de forma casual demais: o divórcio prematuro, no qual o amor entre as crianças e seus pais é o que recebe as feridas mais profundas” (ROSENTHAL apud HAVEN, 1993 p. 25). Sempre associado ao que se poderia chamar poesia de circunstância, ao tratamento de temas privados e, por vezes, a uma constrangedora autoexposição, o confessional representou em sua superfície uma oposição ao paradigma da impessoalidade na criação poética, tão caro aos poetas modernistas das gerações anteriores. Temas como frustração amorosa e depressão sempre estiveram presentes nos poemas considerados confessionais, mas a notícia do suicídio da poeta Sylvia Plath em 1963, o qual precedeu brevemente a publicação de seus celebrados poemas póstumos reunidos em *Ariel*, contribuiu para cimentar as associações entre poesia e autossacrifício. A história da relação entre Plath e Sexton remonta ao fim dos anos 1950, quando se encontram e se aproximam durante as aulas de escrita poética de Robert Lowell na Universidade de Boston. Em 1966, Anne Sexton publica o texto memorialístico “The Barfly Ought to Sing” [“O Bebum Tem de Cantar”] sobre sua relação com Plath

2. “Steve, I don’t mind my work being called “confessional” yet I can see why Snodgrass can easily be ‘domestic’” - minha tradução. Apenas os poemas analisados são citados em inglês no corpo do artigo. Demais citações aparecem sempre em português. Foram incluídos em notas de rodapé os originais das citações traduzidas por mim. As citações sem notas foram consultadas em suas edições brasileiras, que constam nas referências finais.

nessa época. O texto, lido com frequência em sua contribuição biográfica, possui outros valores. É, afinal, uma produção que concilia memórias com uma leitura da poesia inicial de Sylvia Plath, reportando-se ao momento em que a “poesia confessional” ainda estava se desenhando, com muita efervescência, na cena literária.

ANNE SEXTON, SYLVIA PLATH E TRÊS MARTINIS

“A crítica a quatro dos meus poemas na aula do Lowell: crítica à retórica” (PLATH. 1998, p. 302), escreveu Sylvia Plath em seus diários entre 1958 e 1959. Na época do curso de poesia, Plath ainda era uma poeta jovem e ambiciosa que esperava publicar em breve seu primeiro livro. Suas dificuldades em criar poemas à altura de sua expectativa são descritas minuciosamente. Essa auto exigência, constante e antiga, agora não resiste à comparação com ao menos dois de seus colegas com quem iniciaria uma convivência amigável em Boston: Anne Sexton e George Starbuck. “Ele [Lowell] me coloca em dupla com Anne Sexton, uma honra, eu suponho. Bem, já era hora. Ela tem coisas muito boas, e elas melhoram, embora também tenha muita coisa solta” (Idem)³. A convivência com Sexton aparece rapidamente nos diários de Plath, que mal registra detalhes dos encontros. Plath escancara seu sentimento de rivalidade, inclui uma sugestão irônica do caso amoroso de Starbuck e Sexton, e intercala breves associações livres⁴. As mais

completas descrições desse encontro entre as duas são as que Sexton reúne em “The Barfly Ought to Sing”, publicado em 1966 – três anos depois da morte de Plath. Após as aulas de Lowell, relata Sexton, ela, Plath e eventualmente Starbuck iam até o bar do hotel Ritz no antigo Ford de Sexton, em clima boêmio e descontraído, e tomavam martinis antes de saírem para jantar em uma cantina econômica. Starbuck revelou para Diane Middlebrook, biógrafa de Sexton, que à época Sexton não bebia martinis, mas Plath menciona brevemente a bebida em seus diários, em um fragmento que registra a frustração com as conquistas de Sexton: “Mas A. S. está lá na minha frente, com seu amante G. S. escrevendo odes na *New Yorker* para ela e para os dois juntos; senti que nossas tardes de martinis triplos no Ritz estão se desfazendo” (PLATH. 1998, p. 302)⁵.

Assim, na ausência de outras versões, fotografias e registros das noites no Ritz, “The Barfly” instaura um encontro mítico entre os três poetas, traça um marcante retrato de Plath, e torna os martinis icônicos. Não se pode ter certeza quanto à fidedignidade do relato: é possível que, no intervalo de alguns anos, detalhes tenham sido fabricados, mesmo que incidentalmente. Sexton flerta com a autoficção ao apresentar suas memórias em tom anedótico, sem prescindir do humor e do exagero:

3. “Criticism of 4 of my poems in Lowell’s class: criticism of rhetoric. He sets me up with Anne Sexton, an honor, I suppose. Well, about time. She has very good things, and they get better, though there is a lot of loose stuff” - Minha tradução
4. Uma leitura brilhante desses comentários aparentemente sem nexos é feita por Diane Middlebrook no livro *Her husband*. Saltando de um comentário sobre Sexton para pensar sua insatisfação com seu cabelo, Plath acaba revelando uma admiração pela beleza da colega: “Escrever sobre Sexton em seu diário faz Plath desejar um corte de cabelo mais bonito”. (MIDDLEBROOK, 2003, p. 126)

5. “But A.S. is there ahead of me, with her lover G.S. writing *New Yorker* odes to her and both of them together: felt our triple-martini afternoons at the Ritz breaking up” - Minha tradução.

6. "Then, after the class, we would pile into the front seat of my old Ford and I would drive quickly through the traffic to, or near, the Ritz. I would always park illegally in a LOADING ONLY ZONE, telling them gaily, 'It's okay, because we are only going to get loaded!' Off we'd go, each on George's arm, into the Ritz and drink three or four or two martinis." - minha tradução

7. Lowell e Sexton tiveram uma amizade duradoura, sustentada por uma longa correspondência e alguns encontros festivos entre suas famílias, mas a influência de Lowell sobre ela é controversa. Mesmo em "The Barfly" Lowell é retratado sarcasticamente como um pai intimidador, alheio à rebeldia das alunas. Ao que parece – pelos registros de diários e cartas –, Sexton e Plath tinham suas (diferentes) reservas com algumas escolhas didáticas de Lowell, embora a interlocução existente tenha sido importante nos rumos profissionais que ambas tomariam nos anos seguintes. (SEXTON, *A self-portrait in letters*)

8. "Often, very often, Sylvia and I would talk at length about our first suicides; at length, in detail and in depth between the free potato chips" - minha tradução

Então, depois da aula, a gente [Sexton, Plath e Starbuck] se amontoava no meu velho Ford e eu dirigia rapidamente pelo tráfego na direção, ou nas proximidades, do Ritz. Eu sempre parava ilegalmente na seção CARGA E DESCARGA, dizendo para eles alegremente: *Não tem problema, porque vamos sair daqui carregados!* E lá íamos nós, cada uma dando um braço a George, para o Ritz e beber três ou quatro ou dois martinis. (SEXTON, 1985, p. 20)⁶

Plath e Sexton – segundo suas cartas e anotações – não demonstram entusiasmo com as lições de Lowell⁷. Na saída, elas teriam abandonado as leituras e exercícios e conversado francamente sobre suas tentativas de suicídio: "Com frequência, com muita frequência, Sylvia e eu conversávamos longamente sobre nossos primeiros suicídios; longamente, em detalhe e profundidade entre os chips grátis" (SEXTON, 1985, p. 20)⁸. Esses encontros são pontos luminosos na constelação mítica de Sexton e Plath, ambas lendas literárias de seu tempo. Ambas – embora de maneiras diversas – produziram poesia provocativa, misteriosa, capaz de ser eufórica e sombria: uma poesia que raramente chega ao leitor contemporâneo isolada de polêmicas e mistérios que permeiam as biografias das autoras. Ambas cometeram suicídios que ainda suscitam comoção, debate e curiosidade no universo literário. Embora Plath tenha resistido a uma exposição detalhada de sua vida pessoal

– sobretudo ao escolher publicar seu romance de inspiração autobiográfica, *The Bell Jar* [A redoma de vidro], sob um pseudônimo⁹ –, em Sexton os riscos e contradições em torno da autoexposição tornam-se pontos centrais de sua poética e de suas leituras públicas performáticas.

A descrição do encontro com Sylvia Plath em Boston, nesse sentido, representa para Sexton mais do que um elemento de tributo ou uma cena nostálgica: na altura da preparação de "The Barfly" (entre 1965 e 1966¹⁰), as conversas entre martinis e batatas chips são essenciais na definição de sua identidade literária¹¹. Ao mesmo tempo em que admira o talento de Plath, Sexton se distancia dela em relação ao tratamento da composição. Sobre os poemas iniciais de Plath, declara Sexton: "eu sentia que eles realmente se perdiam", porque Plath não havia encontrado uma forma própria. Ela prossegue:

A forma era importante para Sylvia e cada bom poeta tem a sua. Não interessa do que ele chame – verso livre ou o quê. Mesmo assim, pertence ou não a você. Sylvia não havia encontrado uma forma que lhe pertencesse. Aqueles poemas iniciais estavam presos em uma jaula (e nem era a jaula dela). Eu sentia que ela não havia encontrado uma voz própria, que ela não era, sinceramente, livre para ser ela mesma. Porém, claro, eu sabia que ela era habilidosa – intensa, habilidosa, perceptiva, estranha, loira, encantadora, Sylvia (SEXTON, 1985, p. 20)¹²

9. As tensões em torno da exposição na poesia atrelada ao suicídio, em Plath, foi estudada com detalhe por Ana Cecilia Carvalho em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*.

10. Um longo trecho desse texto memorialístico aparecem em carta de 6 de outubro de 1965 a Charles Newman, editor da revista *Tri-Quarterly*, que convidou Sexton a escrever sobre Plath. (SEXTON, 2004)

11. É um consenso crítico que algum encontro houve entre Plath e Sexton, embora muitos detalhes de sua convivência sejam debatidos. Interessa-nos a figuração de Plath no texto de Sexton e sua representação da tensão entre poesia e morte, não a reconstrução biográfica do evento.

12. "Form was important for Sylvia and each really good poet has one of his own. No matter what he calls it - free verse or what. Still, it belongs to you or it doesn't. Sylvia hadn't then found a form that belonged to her. Those early poems were all in a cage (and not even her own cage at that). I felt she hadn't found a voice of her own, wasn't, in truth, free to be herself. Yet, of course, I knew she was skilled - intense, skilled, perceptive, strange, blonde, lovely, Sylvia." - minha tradução

As diferenças entre as duas poetisas permeiam o texto de Sexton: de um lado, os atrativos de Sylvia Plath (o cabelo loiro, seu encanto e sua intensidade) se opõem à autoimagem angustiada de Sexton na adolescência – “ela era tão brilhante, tão precoce e determinada em ser especial enquanto eu era uma coisa doida, meio masculina e espinhenta, reprovando na maior parte das matérias, pensando que não era especial em nada” (SEXTON, 1985, p. 20)¹³. De outro, o inacabamento da poesia inicial de Plath é oposto ao rigoroso olhar de Sexton que, na percepção da própria autora, já era mais autoconsciente e maduro – “Eu estava focada demais apostando em mim mesma para sequer notar em que direção ela estava indo em seu trabalho” (Idem)¹⁴. Embora afetuoso, o tributo a Plath é permeado por uma disputa cheia de não ditos, na qual as confidências sobre suicídio se tornam o ponto alto da cumplicidade. Sexton, já experiente em jogar com a autoexposição em poesia, provavelmente imaginava reações controversas de público e crítica. “É enervante”, afirma Joyce Carol Oates em seu ensaio sobre o texto, “imaginar essas duas jovens, poetisas talentosas e muito atraentes, trocando – não informações sobre suas poesias, ou conselho, ou mesmo fofoca – mas detalhes sobre suas tentativas de suicídio!” (OATES IN WAGNER-MARTIN, 1989, p. 56) O próprio relato de Sexton possui uma irreverência que vincula, ainda que talvez sub-repticiamente, a ideia suicida compartilhada pelas poetisas a

uma espécie de pacto macabro. Ela parece antecipar questionamentos e cria uma interlocução enviesada:

Nós falávamos na morte e isso para nós era vida [...] Eu sei que tamanha fascinação pela morte soa estranha (não se questiona que não seja doentio – tem-se certeza – não há desculpa) e que as pessoas não entendem. Todo ano, ano após ano, elas continuam me perguntando: ‘por quê, por quê?’. Então aqui vai o Poema-Por quê, para nós duas, as duas donzelas do Ritz. (SEXTON, 1985, p. 21)¹⁵

Nesse momento, o suicídio é representado enquanto uma espécie de forma de vida, como um signo importante em uma cadeia de representações na qual a relação morte-vida é estabelecida não de forma dicotômica, mas como espectro. Nisso reside a singularidade de Plath e Sexton (elas se comunicam com tranquilidade, mas “as pessoas não entendem”). Assim, há uma sugestão de pacto entre ideia suicida e criatividade. A fascinação pela morte é similar à atração pela escrita:

O suicídio é, afinal, o contrário do poema. Sylvia e eu com frequência falávamos em contrários. Falávamos da morte com uma intensidade ardente, as duas atraídas por ela como mariposas ao redor da lâmpada. Sugando-a! Ela me contou a história de seu primeiro suicídio detalhada e delicadamente,

13. Como Sexton esclarece, ela e Sylvia Plath cresceram na mesma região, mas apenas se conhecerem no curso supracitado oferecido por Lowell

14. “I was too determined to bet on myself to actually notice where she was headed in her work.” - minha tradução

15. “We talked death and this was life for us [...] I know that such fascination with death sounds strange (one does not argue that it isn’t sick - one knows it is - there’s no excuse), and that people cannot understand. They keep, every year, each year, asking me “why, why?” So here is the Why - poem, for both of us, those sweet ladies at the Ritz” - minha tradução.

16. "Suicide is, after all, the opposite of the poem. Sylvia and I often talked opposites. We talked death with burned - up intensity, both of us drawn to it like moths to an electric light bulb. Sucking on it! She told the story of her first suicide in sweet and loving detail and her description in *The Bell Jar* is just the same story." - minha tradução

17. "I feel the wanting to die poem is needed in order to further show the desperately similar need that Sylvia and I share. I could, I know, rework the wanting to die feelings into prose, but the poem says it so much better." - minha tradução

sendo sua descrição em *A Redoma de Vidro* simplesmente a mesma história (SEXTON, 1985, p. 22)¹⁶

Após essa breve apresentação, Sexton acrescenta a seu texto de memórias o poema "Wanting to die" ["Vontade de morrer"], que se tornaria um de seus mais famosos e aclamados. "Eu acho que o 'Wanting to Die'", escreve Sexton ao primeiro editor do texto, Charles Newman, "é necessário para mostrar a necessidade desesperada e similar que Sylvia e eu compartilhamos. Eu poderia, claro, retrabalhar os sentimentos de vontade de morte em prosa, mas o poema diz isso muito melhor" (SEXTON, 2004, p. 208)¹⁷. A fórmula do suicídio enquanto o oposto do poema paira em meio ao relato casual sem maiores explicações. O suicídio (enquanto fantasia) e a poesia são simultaneamente acolhidos por Sexton e Plath. Mesmo no trecho supracitado, a fascinação pela morte é traduzida na sedução da lâmpada, uma imagem de criatividade na tradição moderna. Ao contrário do que sugere Oates – e do que a própria Sexton se esforça para dizer –, as confissões sobre suicídio representam, nas memórias, uma maneira cifrada de falar sobre poesia e domínio da escrita criativa. O suicídio não concorre com a poesia, mas é, na esfera textual, um instrumento de autoconhecimento e controle sobre a linguagem. Na condição de tema poético, aparece enquanto uma forma de domínio da vida: não há estabilidade nos signos morte e vida, pois

eles se revezam de maneira não dicotômica (ou seja, *não* em contrários) na tensão entre desejo e autocontrole. Para Anne Sexton, o suicídio de Plath possibilitou uma revisão de sua figura e de sua poesia, trazendo à tona afinidades e disputas que os anos pareciam ter enterrado. Em "The Barfly", Sexton constrói um elo incontornável entre ela própria e Plath. O "poema-por quê" sequer é dedicado a Plath, mas a ambas ("para *nós duas*"): ele celebra uma unidade de propósitos a princípio extra-poética (a ideação suicida, o suposto contrário do poema), a qual, curiosamente, só pode ser explicada *em* poesia.

LEMBRANDO SYLVIA PLATH: MEMÓRIAS DE A. ALVAREZ E ANNE SEXTON

O autor de outras memórias de Plath, que são ainda mais famosas que as de Sexton, A. Alvarez, também reportou a naturalidade com que Plath mencionava sua tentativa suicida. O prólogo de *O deus selvagem - um estudo sobre suicídio*, de 1971¹⁸, apresenta sua convivência com Plath e os bastidores da escrita de seus últimos poemas. Poeta e crítico literário da *Observer*, Alvarez conheceu Sylvia Plath através de Ted Hughes quando o casal já residia em Londres. Sua primeira impressão de Plath era a de uma dona de casa eficiente e discreta, sempre à sombra de Hughes, poeta já premiado. Alvarez descreve com minúcia o desabrochar de Plath em sua vida pessoal e no encontro com a poesia: ele

18. Parte do texto saíra anteriormente na *Observer*, mas, sob influência de Ted Hughes, que repudiou o retrato de Alvarez, não teve sua conclusão publicada na revista.

compartilha com Sexton a hipótese de que faltava a Plath a descoberta de uma voz própria, que os poemas iniciais de *The Colossus* foram uma mera etapa necessária ao pleno desenvolvimento de *Ariel*. E Alvarez também via sua obsessão pelo suicídio como uma espécie de forma de vida, como espectro de sua criatividade. Assim, a contemplação do suicídio, para Alvarez, foi a principal força motriz por trás de *Ariel*. Após duas tentativas de suicídio bem arquitetadas, Plath já seria capaz de contornar a tentação de um autoflagelo real. “Não fora um acidente” ele afirma em relação a um incidente que conduziu à derrapagem do carro que Plath dirigia,

ela saíra da estrada intencionalmente, seriamente, desejando morrer. Mas não morreria, e tudo isso agora fazia parte do passado. Por essa razão, tenho certeza de que ela não estava pensando em suicídio na época. Ao contrário, era exatamente porque o ato já ficara para trás que ela podia escrever sobre ele com tanta liberdade (ALVAREZ, 1999, p. 32).

Alvarez tinha plena certeza de que a morte representava para Plath um desafio autoimposto, a fim de que ela pudesse deixar de lado seu sofrimento psíquico (em decorrência da morte do pai, de eventuais problemas de saúde, das dificuldades com a escrita) e, simbolicamente, inaugurar uma nova vida — um modo de ressurreição que ela descreve

e exalta, por exemplo, em “Lady Lazarus”. Como, então, Alvarez compreende seu suicídio em 1963? “Sylvia parecia, em sua última tentativa, estar tomando todo o cuidado para não ter êxito. Só que dessa vez tudo conspirava para destruí-la” (ALVAREZ, 1999, p. 47). Para ele, esse suicídio era um “pedido de socorro”. Não teria se consumado sem uma sucessão de acasos que selaram sua morte prematura: o amargo inverno inglês daquele ano, uma carta extraviada, a surdez e indiferença de um vizinho de baixo, o atraso de uma cuidadora doméstica. Pairando, sobre seu texto, sua própria culpa. Alvarez reconhece a dificuldade de fazer o retrato de uma poeta com quem chegou a manter uma relação afetiva: a abertura de seu prólogo contém o discreto reconhecimento das complicações em estabelecer relações com poetas:

Por trabalhar regularmente como crítico de poesia para o *Observer*, eu não tinha contato com muitos escritores. Conhecer autores que iria resenhar parecia trazer complicações demais: homens gentis com frequência escrevem má poesia, e bons poetas às vezes são monstros; na maioria dos casos, tanto o homem quanto sua obra eram abomináveis. De uma forma ou de outra, parecia mais fácil não associar um rosto ao nome e tecer meus julgamentos unicamente a partir da página impressa (ALVAREZ, 1999, p. 20).

A aproximação com Ted Hughes, no entanto, foi inicialmente necessária e, depois, conveniente. A aproximação com Sylvia Plath — nas palavras de Alvarez — partiu dela durante um conturbado período emocional para ambos. Durante a escrita de *O Deus Selvagem*, Alvarez também constrói uma narrativa híbrida; ao contrário daquela construída por Sexton, porém, a sua vem disfarçada de estudo rigoroso: memória, tributo, *mea culpa*, crítica e confissão se misturam em sua dolorosa introdução. Sylvia Plath desafia até mesmo sua divisão entre seres “gentis” e “monstros”: ele se diz incapaz de lidar com sua altivez cativante, que com frequência se apresenta de forma inconveniente e desastrosa. A impossibilidade de um estudo abrangente sobre suicídio que parte do trauma da morte de Plath está colocada desde sua introdução: “Nenhuma teoria será capaz de desvendar um ato tão ambíguo e de razões tão complexas quanto o suicídio”, admite Alvarez. No entanto, ele insiste nas memórias de Sylvia Plath e em uma explicação em grande medida superficial de seu derradeiro gesto suicida. A sensação deixada pelo texto é a da forma particular com que o autor lida com o luto, antes de uma investigação científica com objetivos bem definidos: “O prólogo e o epílogo estão aqui para lembrar-nos do quanto sempre será parcial qualquer explicação que forjemos. Assim, tentei mapear as alterações e confusões de sentimento que levaram à morte de Sylvia tal como eu as entendo, e da forma mais objetiva

possível” (ALVAREZ, 1999, p. 12). A experiência intimista e seus sentimentos conflituosos em relação a Plath — os quais Alvarez expõe com desconcertante riqueza de detalhes¹⁹ — nos asseguram a todo momento que essa objetividade intencionada é completamente impossível. Como afirma Janet Malcolm em *A mulher calada*, o texto de Alvarez é em grande medida autobiográfico e, exatamente por conter um retrato tão detalhado e pessoal de Plath, tornou-se fundamental na construção de sua figura lendária. “Ninguém poderia ter escrito essa descrição do suicídio dela além de você (ou de mim)”, afirma Ted Hughes — em uma carta a um só tempo ressentida e sóbria — a Alvarez:

e não posso entender como se convenceu de que isso era necessário. Gostaria de saber a qual finalidade você acha que isso vai servir [...] Para você, foi uma coisa que escreveu, enfrentando certamente uma grande resistência interior; para os seus leitores, são cinco minutos interessantes; mas para nós [Ted, Frieda e Nicholas Hughes], é um desastre permanente. (HUGHES apud MALCOLM. *A mulher calada*, p. 138)

Mesmo se deixarmos de lado uma discussão ética aprofundada sobre os limites do ensaio e da biografia²⁰, ou mesmo nossa simpatia ou desconforto ante a figura de Ted Hughes (que, ao lado de Plath, foi o alvo de maior exposição no texto de memórias e em sua recepção), sua pergunta é

19. É evidente em *O deus selvagem* o apreço que Alvarez tem pela poesia de Plath e a emoção por ter testemunhado o auge de sua explosão criativa. Há, no entanto, a sugestão de que Plath insistia em uma intimidade incômoda — e que certa vez ele recusou um tanto rudemente um jantar que ela havia preparado em sua casa. Anos mais tarde, Alvarez diria a Janet Malcolm que Plath “não era seu tipo”, sugerindo ainda mais fortemente que Plath aparentava estar interessada nele quando já estava separada de Hughes

20. O estudo mais agudo e completo sobre as contraditórias narrativas de Sylvia Plath foi feito por Janet Malcolm em *A mulher calada*, já citado.

certeira e inevitável: por que a presença de um relato tão íntimo, em um estudo que se propõe “objetivo” e generalizante, seria necessária²¹. Pode-se indagar sobre as consequências de se “ler” a morte de Plath como um ato dotado de sentido literário, passível de explicação, de interpretar uma ou outra tentativa de morte como mais ou menos séria ou encenada. Nessa perspectiva, em última instância, o suicídio é tratado como obra, é etapa de amadurecimento poético, interessa tanto ao leitor quanto ao crítico.

Possivelmente, esse não é o único impasse do prólogo de Alvarez. Há talvez uma miopia em sua dificuldade em conciliar afeto e atitude crítica, já que ela não é exclusiva dele: poetas como Sylvia Plath e Anne Sexton reordenam as conexões entre poesia e intimidade de forma desconcertante, pois rasgam um véu de impessoalidade e convidam o leitor a recantos obscuros. Anne Sexton aparentemente compreendeu melhor essa tensão nomeada pela poesia dita “confessional” quando invoca memória, leitura crítica e poesia em suas memórias de Plath sem requisitar um discurso privilegiado ou neutro sobre seu convívio com Plath. Sexton tampouco propõe uma teoria de poesia, mas uma interpretação do contemporâneo e um lugar para si mesma no momento em que um senso de geração parecia se tornar cada vez mais emergente. A inclusão de dois poemas por si só completa uma perspectiva afetuosa e particular, na qual

não há espaço para um estudo impessoal sobre Plath: para Sexton trata-se de dissecar sua afetividade também para que ela encontre modos de se automear nesse processo. Em outras palavras, Sexton sabe que seu texto não pode deixar de lado uma faceta autobiográfica. Nesse sentido, o poema “Wanting to Die” é exemplar, pois constitui a versão em verso do celebrado encontro poético com Sylvia Plath, o qual já vimos em prosa. Ao contrário de Alvarez, que quer contar tudo o que sabe, Sexton diz saber pouco e pretendo contar ainda menos. Embora prometa uma explicação, seu poema se cala diante das perguntas dos leitores curiosos.

O PORQUÊ: UMA LEITURA DE “WANTING TO DIE”

“Wanting to die” é publicado duas vezes no ano de 1966: uma em “The Barfly”, outra no premiado *Live or Die*. Nessa obra que é considerada por muitos o auge de sua produção²², Sexton apresenta seus poemas com uma nota introdutória que sugere fortemente uma leitura biográfica:

NOTA DA AUTORA

Para começar, eu organizei esses poemas (1962-1966) na ordem em que foram escritos; peço desculpas pelo fato de que eles se deixam ler como um gráfico de febre para um caso grave de melancolia. Mas pensei que a ordem de criação pudesse ser do interesse de alguns leitores e, como escreveu

21. A resposta de Alvarez a Hughes destaca seu cuidado com a preparação do texto e sua intenção de dissipar rumores e mentiras sobre Plath. Os dois nunca chegaram a um consenso, estiveram em lados opostos durante outras disputas, e passaram anos sem se comunicar. MALCOLM, *A mulher calada*

22. Além do já citado Pulitzer Prize que consagra *Live or Die*, há muitos críticos que veem na obra um acabamento que falta às demais produções. Joyce Carol Oates, uma de nossas principais referências, é um exemplo.

23. “To begin with, I have placed these poems (1962-1966) in the order in which they were written with all due apologies for the fact that they read like a fever chart for a bad case of melancholy. But I thought the order of their creation might be of interest to some readers, and, as Andre Gide wrote in his journal, ‘Despite every resolution of optimism, melancholy occasionally wins out: man has decidedly botched up the planet.’” - minha tradução

André Gide em seus diários, “Apesar de cada resolução de otimismo, a melancolia eventualmente vence; o homem definitivamente avacalhou o planeta” (SEXTON, 1981, p. 94)²³

Na verdade, cada poema desse livro possui *seu próprio* gráfico térmico de emoções – essa é uma característica de muitos poemas de Sexton, os quais são com frequência mais plurais nesse aspecto do que uma expressão aparentemente direta e uniforme de melancolia ou entusiasmo. Porém, Sexton insiste em uma poética que se deixe ler sob a ótica da confissão e da espontaneidade. A organização temporal, aliada à citação de um *diário* de Gide, são formas de dar sentido ao confessional. No caso de “Sylvia’s Death” e “Wanting to Die” — datados de 1962 — há a sugestão de uma escrita no calor da hora, logo após o suicídio de Plath. E, sobretudo pelos seus títulos, esses poemas supostamente estariam nas zonas mais sombrias do “gráfico térmico”. Uma polaridade entre otimismo e melancolia é frequente nas leituras dessa obra: o tratamento da poesia enquanto uma promessa de vida para Sexton, poeta de dicção melancólica que se converte em consumada suicida, é um *topos* de sua crítica. “A poesia de Sexton a salvou enquanto a salvação foi possível”, afirma Linda Wagner-Martin em paráfrase de Denise Levertov:

A poesia lhe deu anos produtivos enquanto poeta e também enquanto mulher – mãe, esposa, amante, amiga. Por meio de

sua arte, Sexton foi trazida de volta ao *mainstream* de resposta e interação humanas. Sem a arte, ela não tinha voz – pior, sem uma linguagem, seu conhecimento e seu entendimento se frustraram por não encontrarem meios de expressão (WAGNER-MARTIN, 1989, p. 1)

A fala de Martin sugere que Sexton, devido a sua dívida com a poesia, lidava com a escrita e com o meio literário sem percalços. No entanto, tanto no interior de seus poemas quanto em suas relações públicas, Sexton experimentou diversas situações contraditórias. Se, por um lado, a escrita de fato possibilitou para Sexton uma série de diálogos, amizades e reconhecimentos que seriam importantes para sua saúde psíquica — suas cartas contêm diversas fórmulas de gratidão, sendo provavelmente a mais famosa “A poesia salvou minha vida”, da carta a W. D. Snodgrass²⁴ —, por outro esse encontro com a linguagem descrito por Martin raramente se manifestou em sua poética enquanto salvação da morte, mas em uma zona cinzenta entre o receio e a contemplação da finitude, na qual o desejo suicida é um impulso a ser resistido e cujo controle é recompensador. É curioso como Sexton, considerada uma das poetisas mais “francas” do século XX, é lida nesses extremos de *contenção*: há os que, como Martin, acreditam que a poesia limitou sua pulsão de morte; e há os que romantizam o suicídio enquanto o adiável — porém inevitável — fim de uma vida

24. Na famosa carta de 1958, Sexton diz: “Also when you read my poem I want a critical opinion NOT a friendly one. Poetry is special, is something else. As a poet I admire (not as my night clerk love), I want your real idea, unclothed from your feeling for the writer ... Poetry has saved my life and I respect it beyond both or any of us. I love Maxine but when her poems stink I tell her so—because I love poetry and because I love her.” (SEXTON, 2012, p. 67)

dedicada à arte. Esses extremos, apesar de sua oposição, partem do mesmo pressuposto de que há uma dicotomia entre criatividade e pulsão de morte, enquanto os melhores poemas confessionais abalam profundamente essa relação. A crítica especializada com frequência relembra que Sexton encontrou a poesia a partir da sugestão de seu médico, destacando, dessa forma, a suposta função terapêutica da escrita criativa. No entanto, quando fala *em* poesia, Sexton parece lidar a todo tempo com o fato contraditório de que o encontro com a escrita, que lhe era tão cara, se deu apenas *em decorrência* da ideação suicida que a conduziu ao tratamento médico — e não *apesar* dela. Em outras palavras, suas emoções mais sombrias não intencionalmente sabotam a atividade literária: considerar-se uma suicida trouxe a poesia para sua vida. O “poema-por que”, “Wanting to die”, sintetiza, clama e provoca essas tensões:

WANTING TO DIE

Since you ask, most days I cannot remember.
I walk in my clothing, unmarked by that voyage.
Then the almost unnameable lust returns.

Even then I have nothing against life.
I know well the grass blades you mention,
the furniture you have placed under the sun.

But suicides have a special language.
Like carpenters they want to know which tools.
They never ask why build.

Twice I have so simply declared myself,
have possessed the enemy, eaten the enemy,
have taken on his craft, his magic.

In this way, heavy and thoughtful,
warmer than oil or water,
I have rested, drooling at the mouth-hole.

I did not think of my body at needle point.
Even the cornea and the leftover urine were gone.
Suicides have already betrayed the body.

Still-born, they don't always die,
but dazzled, they can't forget a drug so sweet
that even children would look on and smile.

To thrust all that life under your tongue!--
that, all by itself, becomes a passion.
Death's a sad Bone; bruised, you'd say,

and yet she waits for me, year after year,
to so delicately undo an old wound,
to empty my breath from its bad prison.

Balanced there, suicides sometimes meet,
raging at the fruit, a pumped-up moon,
leaving the bread they mistook for a kiss,

leaving the page of the book carelessly open,
something unsaid, the phone off the hook
and the love, whatever it was, an infection.

(SEXTON. *Complete Poems*, p. 142)²⁵

No poema, a morte não é oposta à vida (“*Even then I have nothing against life*”), nem a vontade de suicídio é sempre consumada (“*Still-born, they don’t always die*”). Em equilíbrio frágil (“*balanced there*”), o suicida conquista tranquilidade ao performatizar o controle do desconhecido em um ritual antropofágico, no qual se alimenta da morte para incorporar seu poder. A contemplação da morte, ainda, só é possível no encontro com a linguagem (“*But suicides have a special language*”). O desejo de morrer não é motivo de repulsa; ao contrário, o efeito que causa é uma pulsão criativa (“*like carpenters they want to know which tools*”). O suicídio

enquanto uma complexa carpintaria está em consonância com as demais imagens de criação que aparecem na parte em prosa de “The Barfly” (a importância da *forma* para o poeta; a construção poética na *jaula*; a elaboração de sua *própria* forma). E, novamente, a declarada inspiração biográfica (nesse caso, a do encontro histórico com Plath e Starbuck) também tem raízes literárias. O suicídio como vocação e ofício é uma associação profundamente plathiana (sobretudo em “Lady Lazarus”) e Sexton refaz essa conexão em seus próprios termos. Enquanto a Lady Lázaros de Plath performatiza o suicídio em um espetáculo de circo fantástico e escandalizante, Sexton compara o suicídio à carpintaria, profissão tradicionalmente associada à humildade e ao trabalho constante. Ao mesmo tempo, no entanto, o desejo de morte é uma “luxúria” ou “cobiça” [*lust*] e a obra que o suicida deixa ao fim do poema é um livro aberto sem cuidado. Essas podem ser consideradas evocações de Sylvia Plath — que, afinal de contas, deixa atrás de si o manuscrito de seu livro mais célebre? Há, de toda forma, uma latente evocação de *Ariel*. O mau hálito, a repetição da morte e a provocação ao inimigo são algumas referências a momentos centrais de “Lady Lazarus”.

25. Tradução de minha autoria anexa ao final do artigo

“Lady Lazarus” de Sylvia Plath	“Wanting to Die” de Anne Sexton
“The sour breath/will vanish in a day”	“to empty my breath from its bad prison”
“I have done it again. /One year in every ten /I manage it—” “like the cat I have nine times to die”	“Death’s a sad Bone; bruised, you’d say, and yet she waits for me, year after year,”
“The unwrap me hand and foot –/ the big strip tease”	“to so delicately undo an old wound,”
“So, so, Herr Doktor./ So, Herr Enemy./ I am your opus,/ I am your valuable,/ The pure gold baby”	“Twice I have so simply declared myself,/ have possessed the enemy, eaten the enemy,/have taken on his craft, his magic.”

A lua cheia é também uma recorrente imagem melancólica de Plath — que revisita esse *topos* sentimental de maneira peculiar e ambígua em “Last Words” e “The Rival”. Esses elementos pairam no poema como uma provocação dessas relações possíveis, selando uma união poética. O leitor pode se perguntar: afinal, quem fala no poema? É indecível até que ponto Sexton deixa de falar *de* Plath

para falar *com* ela. De certa forma, Sexton alcançou em “Wanting to die” o equilíbrio desejado entre a emulação de Plath e um reencontro com sua própria dicção. É significativa a carta de Sexton a Robert Lowell, no ano da morte de Plath: “Eu terminei o poema para Sylvia Plath [“Sylvia’s Death”] e acho que está muito bom. Eu tentei soar como ela, mas, como sempre, a tentativa foi infrutífera; o espírito da imitação não durou e o poema soa, como sempre, como Sexton” (SEXTON, 2004, p. 170).

Onde está, afinal, o por quê do suicida, que Sexton prometera na apresentação do poema? Logo após o poema, Sexton nega qualquer tipo de explicação unívoca:

E equilibradas lá nós nos encontramos sem perguntar por que construir – apenas perguntando quais as ferramentas. Essa era nossa fascinação. *Eu não poderia nem iria dar razões do por quê qualquer uma de nós duas queria construir. Não é da minha conta dizer o por quê da Sylvia, nem é o meu desejo lhe dizer o meu.* Mas eu digo, venha nos imaginar exatamente em nossos encontros fragmentados, consumidas em nossas paixões e infecções, enquanto comemos cinco tigelas de batatas chip grátis e consumimos vários martinis.(SEXTON, 1985, p. 27)²⁶

26. “And balanced there we did meet and never asking why build - only asking which tools. This was our fascination. I neither could nor would give you reasons why either of us wanted to build. It is not my place to tell you Sylvia’s why nor my desire to tell you mine. But I do say, come picture us exactly at our fragmented meetings, consumed at our passions and at our infections, as we ate five free bowls of potato chips and consumed lots of martinis.” - minha tradução.

Sexton anuncia que tem a explicação, o “por quê”, mas após o poema nega a possibilidade de uma justificativa. Mesmo jogando com a fabricação de mitos, Sexton sabota a bisbilhotice quando interrompe brusca e abruptamente a narrativa em dois momentos cruciais — o da revelação do “por quê” e a conclusão — para introduzir poemas. A irreverência dessa provocação com frequência passou despercebida: a promessa de abertura da porta é negada com uma segunda volta na chave. A defesa do oculto já estava presente em trecho anterior, quando Sexton afirma que Plath provavelmente estava mentindo quando disse à BBC que Sexton e Lowell foram influências decisivas em sua escrita: “Pode acreditar, ninguém nunca fala de suas influências verdadeiras — e certamente não no rádio, ou na TV, ou em entrevistas, se for possível evitar” (SEXTON, 1985, p. 28)²⁷. Sexton provoca a crença na sinceridade, tão basilar em muitas leituras de poesia confessional. Ela também afirma que achava os poemas iniciais de Plath muito parecidos com a dicção de Theodore Roethke, ao que Plath concordou. No entanto, anos mais tarde, Sexton duvidaria de sua sinceridade: “Na realidade, eu provavelmente adivinhei errado e ela mentiu pra mim. Ela deveria. Eu jamais diria a ninguém e ela era mais esperta do que eu em relação a essas coisas ocultas. Poetas não apenas escondem influências. Eles as enterram!” (SEXTON, 1985, p. 29). Se até as

influências — estabelecidas no texto de Sexton não apenas como leituras de formação, mas como afeto que um autor dedica a outro e que deve ser guardado, coberto, protegido dos olhares alheios — são escorregadias e difíceis de definir, a compreensão do sofrimento particular de Sylvia Plath se encontra em uma esfera ainda mais inacessível ao julgamento alheio. “Seus poemas funcionam por conta própria. Eu não preciso farejá-los para encontrar algum tipo de parente distante. Sou contra isso” (SEXTON, 1985, p. 30)²⁸. O máximo que Sexton pode oferecer ao seu leitor é um quadro (seja ele majoritariamente fabricado ou fidedigno) das memórias e sua poesia: a imagem da voracidade com que Sexton e Plath se atiravam sobre os drinks, os aperitivos e os poemas umas das outras. As leituras de “The Barfly” que limitam o texto à sua dimensão afetiva (sob a ótica do amor ou da inveja) negam sua instigante veia crítica.

A morte de Plath é de tal forma ressignificada que o apoio no discurso memorialístico, em última instância, serve à definição da arte poética de Sexton, e há uma inflação da homenagem. Se os detalhes que integram seu retrato já apresentavam ambiguidade desde o começo (sua beleza/ sua imaturidade inicial; a cumplicidade suicida/ a descoberta da forma), Sexton encerra “The Barfly” de maneira brusca e ainda mais enigmática: agora com um poema dedicado

27. “Believe me, no one ever tells one’s real influences - and certainly not on the radio or the TV or in interviews, if he can help it.” - minha tradução

28. “Her poems do their own work. I don’t need to sniff them for distant relatives of some sort. I’m against it.” - minha tradução

a Plath, “Sylvia’s Death”, no qual ela é uma figura saudosa mas, em seguida, chamada de ladra.

Thief --
 how did you crawl into,
 crawl down alone
 into the death I wanted so badly and for so long,
 the death we said we both outgrew,
 the one we wore on our skinny breasts,
 the one we talked of so often each time
 we downed three extra dry martinis in Boston,
 the death that talked of analysts and cures,
 the death that talked like brides with plots,
 the death we drank to,
 the motives and the quiet deed?

[...]

(O friend
 while the moon’s bad,
 and the king’s gone,
 and the queen’s at her wit’s end
 the barfly ought to sing!)

(SEXTON. *The Complete Poems*, p. 126)

Assim, o roubo da morte no poema representa o rompimento do pacto entre as duas: a ideação suicida, compartilhada com tanto entusiasmo nas memórias, foi usurpada e conquistada por Plath [“*how did you crawl into,/crawl down alone/into the death I wanted so badly and for so long,*”]. No poema, a morte é cultivada a duras penas, desta vez em associações maternais [“*we both outgrew,/ the one we wore on our skinny breasts*”]. Em última instância, morte e poesia são inseparáveis [“*what is your death/but an old belonging,/a mole that fell out/of one of your poems?*”]. Sexton teve a lucidez de perceber que a recepção à poesia de Plath jamais se dissociaria da comoção por seu suicídio. A morte roubada não equivale ao ato suicida real: essa morte é enunciada [“*the one we talked of so often each time*”], compartilhada e celebrada [“*the death we drank to,*”] no interior do diálogo poético.

A própria existência do texto de memórias cria um elo duradouro entre as duas poetisas, lembradas permanentemente por sua amizade e seus suicídios consumados. Sexton, diante da proposta de escrever o texto memorialístico, não constrói sua narrativa em torno do “roubo” da morte, pois apresenta o “poema-por quê” enquanto o “nosso por quê”. Mesmo em “Sylvia’s Death” há uma recorrência inusitada da segunda pessoa do plural e de um imaginário de encontro e compartilhamento. O que Sexton resume enquanto fascínio pela morte é, na realidade, indissociável

do fascínio por uma poesia que fosse capaz de representar esse tipo de questão existencial. O que Plath “rouba” é a descoberta de sua voz própria — ou, no léxico de Sexton, de sua própria forma e de suas ferramentas. Essa associação entre o encontro com a morte e amadurecimento poético pode ter catalisado projetos poéticos importantes na carreira de Sexton — não parece coincidência que os poemas produzidos entre 1962 e 1966, reunidos no livro *Live or Die* (1966), tenham sido premiados com o Pulitzer Prize, umas das principais consagrações de sua escrita. “Aquele poema meu”, escreveu Sexton para Ted Hughes em 1967, “faz todo mundo pensar que eu a conhecia bem, quando eu apenas conhecia bem sua morte” (SEXTON, 2004, p. 308)²⁹. Sexton é estranhamente honesta nessa carta: ela, de fato, convivera brevemente com Plath e tinha consciência da limitação da intimidade — e evita, assim, a banalização, tão frequente entre leitores e críticos de Plath, de que o conhecimento de sua obra e dos diversos memoriais sobre ela equivale a um conhecimento sobrenatural de sua pessoa. No entanto, na ocasião do suicídio de Plath — e na leitura de seus poemas póstumos —, Sexton percebe uma forma de estabelecer uma relação póstuma que organiza não somente suas próprias emoções, mas também o contemporâneo. Ao encenar esse encontro, ela acaba por reconhecer no desaparecimento de Plath um vínculo poético essencial. Nas

memórias, as noites festivas de martinis no Ritz celebram acima de tudo essa filiação emblemática.

CONCLUSÃO

“Eu particularmente estou cansada”, desabafa Anne Sexton na mesma carta a Ted Hughes, “de ter meu nome vinculado ao do Cal [Robert Lowell] — por mais que eu respeite o trabalho dele, e respeito mesmo. Mesmo assim, meus poemas SÃO diferentes. Os da Sylvia também são. Eu amo a obra dela — genialidade pura” (SEXTON, 2004, p. 309)³⁰. A conflituosa mistura de admiração mútua e rivalidade, bem como a tensão entre a expectativa de pertencimento e a vontade de consagração isolada são encenadas em “The Barfly”. Embora seja, ainda hoje, subestimado enquanto um memorial sem consequências para a crítica literária, o texto de Sexton é também uma leitura da poesia contemporânea. Sexton tece não apenas o vínculo poético entre sua obra e a de Plath, como insiste em apontar sua individualidade nessa linhagem “confessional” ainda então indefinida, permeada por contradições e polêmicas. Incidentalmente, “The Barfly” é uma defesa da poesia confessional. Essa não foi a primeira demonstração de fidelidade a essa dicção. Já em seu primeiro livro, *To Bedlam and part way back* [Para Bedlam e na metade da volta], Sexton demonstrou maturidade e segurança em sua proposta ao incluir um poema-defesa da

29. “That poem of mine makes everyone think I knew her well, when I only knew her death well.” - minha tradução

30. “I am personally quite tired of every review etc. linking my name with Cal’s—much as I respect his work, and I do. Still, my poems ARE different. Sylvia’s are different too. I love her work—pure genius.” - minha tradução.

autoexposição — “For John, who begs me not to enquire further” [Para John, que me pede que não investigue mais a fundo] em resposta à crítica de seu amigo John Holmes, que lhe recomendou evitar a autorreferência. Há uma renovação dessa defesa, à maneira de uma renovação de votos conjugais, em “The Barfly”. O que, na superfície, é uma defesa do suicídio e uma justificativa do gesto suicida de Plath, se configura como um elogio da poesia confessional, que, para Sexton, deveria ser tão explícita quanto as interlocuções daquela mesa de bar no Ritz.

Ainda está por se fazer uma revisitação da geração dos anos 1960 enquanto um coletivo — heterogêneo, mas não isento de conexões —, acompanhada de um gesto crítico que revire a máscara confessional do avesso. Afinal, se o confessional for compreendido — como vem sendo — enquanto uma rearticulação poética de questões pessoais, a produção desses poetas inevitavelmente será considerada tão particular e fragmentada quanto suas vivências. Uma consequência imediata dessa compreensão é a legitimação, controversa em muitos níveis, da caça aos motivos que conduziram o autor ao autoextermínio. Outras formas de compreender o confessional, no entanto, podem ser propostas. Mesmo na biografia de Anne Sexton da autoria de Diane Middlebrook,³¹ há instigantes sugestões para essa revisitação: “O rótulo ‘confessional’ foi aplicado a esse tipo

de arte, mas em retrospecto parece ter dado ênfase à coisa errada, tratando os poemas como originados da vergonha e não do conhecimento de si mesmo [...] A poesia de Lowell, Plath, Sexton e Rich invertia as categorias ‘público’ e privado” (MIDDLEBROOK, 1994, p. 116). As cartas de Sexton — reunidas em grande número na edição *A self-portrait in letters*, que, como já se disse, não fornecem um retrato único, mas uma personalidade multifacetada e repleta de mistérios — também nos apontam em outras direções. Embora tenha criado uma *persona* poética franca, que não evita tema algum, Sexton também mostrou ter consciência de que essa dicção não podia ser apenas um produto de sua experiência, mas de um longo e profundo trabalho de escrita: “Diabos!”, escreveu Anne Sexton para um aspirante a poeta em 1965 — ou seja, um ano antes de *Live or Die* e “The Barfly”:

Eu também sou indisciplinada, em tudo, menos no meu trabalho.. [...] Parece que todo mundo no planeta está escrevendo poesia.. mas apenas alguns podem chegar aos céus. Aquilo que você mandou mostra que você PODE subir lá se você enfiar na cabeça que deve trabalhar e retrabalhar esses seus diamantes brutos (SEXTON, 2004, p. 267)³²

O retrato de Sylvia Plath em “The Barfly” é também a versão de Sexton dessa trajetória bem sucedida de Plath

31. Embora, é necessário ressaltar, Middlebrook tenha tomado a decisão discutível de incluir em sua biografia gravações de sessões analíticas de Sexton, fornecidas por um de seus médicos. Precioso para o biógrafo, o material não somente atravessa uma discussão ética devido a sua circulação como ainda, do ponto de vista crítico, cumpre a função de selar uma unidade (também problemática) entre a pessoa Anne Sexton e sua representação como poeta.

32. “Hell! I’m undisciplined too, in everything but my work [...] Everyone in the world seems to be writing poems ... but only a few climb into the sky. What you sent shows you COULD climb there if you pounded it into your head that you must work and rework these uncut diamonds of yours.” - minha tradução

até o topo da consagração — onde Sexton esperava chegar. Porém, Sexton encontrou também seu lugar entre Maxine Kumin, George Starbuck, W. D. Snodgrass e Robert Lowell, poetas que seriam importantes figuras afetivas e literárias ao longo de sua carreira.

Por vezes são os próprios autores dessa geração que espalham as migalhas nas trilhas das interpretações biográficas que os críticos insistem em percorrer. A pluralidade da crítica que destaca dramas existenciais e melancolia suicida na poética desses autores — sobretudo Plath e Sexton — parece ter contribuído para a leitura individualizada dessa poesia. Há estudos, porém, que envergam para outros caminhos. Enquanto, para Jacqueline Rose, Sylvia Plath encenou fantasias contemporâneas em toda sua complexidade — tornando-se um fantasma assombrado que assombra a cultura na mesma moeda —, Joyce Carol Oates vê a contribuição imaginativa de Sexton imersa em uma espécie de inconsciente coletivo: “É Sexton, então, pode ser subestimada como uma ‘doente’ e sua poesia pode ser subestimada enquanto a descarga de uma imaginação patológica, a menos que se possa fazer a alegação arriscada, e impopular, de que poetas como Sexton, Plath e John Berryman lidaram detalhadamente com neuroses coletivas (e não meramente individuais) de nosso tempo” (OATES In WAGNER-MARTIN, 1989 p. 58). O principal argumento

que subestima as complexidades de “The Barfly” é aquele que restringe as memórias de Sexton a uma simples emulação de si mesma, que seria sempre menor em comparação ao legado de Plath. Mas Sexton se mediu com a régua de *Ariel* sem evitar as emoções contraditórias que ele lhe provocou: essa foi a forma que ela encontrou de compreender o contemporâneo, reconhecer a importância de Plath e demarcar um lugar para si como leitora e autora de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A. **O deus selvagem**: um estudo do suicídio. Tradução: Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAVEN, Stephen. **The Poetry of W. D. Snodgrass**: everything human. University of Michigan, 1993.
- KIERNAN, Robert F. **A literatura americana pós 1945**: um ensaio crítico. Tradução: Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1988.

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

MIDDLEBROOK, Diane. **Anne Sexton** – a biography. New York: Vintage Books, 1992.

_____. **Anne Sexton**: A morte não é a vida: uma biografia. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Her husband**: Ted Hughes and Sylvia Plath - a marriage. New York: Penguin Books, 2004.

PLATH, Sylvia. **The Collected Poems** - edited by Ted Hughes. London: Faber & Faber, 1981.

_____. **The journals of Sylvia Plath**. New York: Anchor Books, 1998.

ROSE, Jacqueline. **The Haunting of Sylvia Plath**. London: Virago Press, 2014

SEXTON, Anne. **A self-portrait in letters**. Edited by Linda Gray Sexton and Lois Ames. Boston: Mariner Books, 2004.

_____. **No Evil Star**: selected essays, interviews, and prose. Edited by Steven E. Colburn. Michigan: The University of Michigan Press, 1985.

_____. **The Complete Poems**. Houghton Mifflin Company Boston, 1981.

WAGNER-MARTIN, Linda. **Critical essays on Anne Sexton**. Boston: G.K. Hall & Co, 1989.

Recebido em: 07-08-2019

Aceito em: 13-01-2020

ANEXO

Diante da indisponibilidade até o momento de um livro inteiramente dedicado à poesia de Anne Sexton no Brasil, incluo anexa minha tradução do poema central no artigo, a fim de que a leitura desse inédito seja assim mais cômoda para o leitor do que em nota de rodapé. Um dos principais desafios da tradução de Sexton é conciliar sua riqueza rítmica com um registro próximo à informalidade. Ausente de rimas e em verso livre, “Wanting to die” é um poema permeado por aliterações e associações concisas de difícil tradução em português. Priorizou-se, assim, a recriação das imagens poderosas de Sexton em sua dicção fluida.

VONTADE DE MORRER

Já que perguntou, quase sempre não me lembro.
Caminho em minhas roupas, sem sinais da jornada.
Então a quase inominável cobiça retorna.

Mesmo ali não tenho nada contra a vida.
Conheço bem as pontas da relva de que fala,
os móveis que colocou sob o sol.

Mas suicidas têm uma linguagem própria.
Como carpinteiros, querem saber *quais ferramentas*,
Nunca se perguntam *por que construir*.

Duas vezes simplesmente anunciei
possuir o inimigo, devorar o inimigo,
dominar sua destreza, sua magia.

De tal forma, pesada e pensativa,
mais morna que azeite ou água,
Descansei, salivando no buraco da boca.

Não pensava em meu corpo na ponta da agulha.
Até a córnea e o resto de urina se foram.
Os suicidas já traíram o corpo.

Na timortos, eles nem sempre morrem,
mas, deslumbrados, não podem esquecer droga tão doce,
que até crianças iriam olhar e sorrir.

Confiar toda essa vida abaixo da língua! –
isso, por si só, é apaixonante.
A morte é um osso triste; machucado, você diria,

e ainda ela espera por mim, ano após ano,
para delicadamente desfazer uma velha ferida,
esvaziar meu hálito de sua prisão ruim.

Equilibrados lá, suicidas às vezes se encontram,
irritados com a fruta, uma lua inflada,
deixando o pão que confundiram com um beijo,

deixando a página de um livro aberta sem cuidado,
algo não dito, o telefone fora do gancho,
e o amor, seja lá o que fora, uma infecção.