

Sylvia Plath: um olhar crítico sob “Olmo”

Mariana Soletti da Silvaⁱ

RESUMO

O presente trabalho busca analisar os estratos de significação do poema "Olmo", publicado por Sylvia Plath em seu mais célebre livro de poesias, *Ariel* (1965). Para tal, foi montada uma linha do tempo acerca do que significa poesia e as transformações do significado de seu conceito. Foca-se em especial na poesia confessional, cuja principal expoente é Sylvia Plath. Procuram-se inferências sobretudo sobre a finalidade do sujeito poético do poema e como ele se comporta frente às complexidades expostas no estudo.

Palavras-chave: Sylvia Plath; Poesia confessional; Sujeito poético.

ABSTRACT

This article aims to analyze the strata of significance of the poem "Elm", published by Sylvia Plath in her most famous poetry book, *Ariel* (1965). To this end, a timeline of what poetry means and of the transformations in the meaning of its concept was set up. This paper focuses especially on confessional poetry, whose main exponent is Sylvia Plath. Here, I seek inferences about the purpose of the poetic subject of the poem and how it behaves in the face of the complexities exposed in this study.

Keywords: Sylvia Plath; Confessional Poetry; Poetic Subject.

ⁱ Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8186-2985> | solettimariana@gmail.com

INTRODUÇÃO

O tema deste artigo é entender os estratos de significação do poema "Olmo", publicado por Sylvia Plath em seu mais célebre livro de poesias, *Ariel* (1965). Para tal, abordamos a história da poesia a partir de Friedrich (1978), Boileau (1979), Staiger (1997), Hegel (2001), Batteux (2009), Berardinelli (2014) e Culler (2015). Ao aproximarmos-nos do confessionalismo, buscamos entender seus aspectos por meio de leituras de Rosenthal (1967), Lowell (1959), Molesworth (1976), Uroff (1977) e Nelson (2013), focando na produção escrita de Sylvia Plath. Por fim, procuramos investigar o modo pelo qual o eu-lírico de "Olmo" comunica-se com o mundo e como esta comunicação está conectada com convenções canônicas de relevância. Começamos expondo um breve resumo do conceito *poesia* até chegar ao confessionalismo com o qual nos deparamos.

1. UMA BREVE HISTÓRIA DA POESIA: DA SUA DEFINIÇÃO AO CONFESSIONALISMO

Jonathan Culler (2015), em *Theory of the Lyric*, é um autor que busca historicizar os exemplos de poesia lírica ao longo das décadas. Por mais que o pronome *eu* de Píndaro, grande poeta que cantava as vitórias dos gregos como ninguém, pudesse significar a ascensão de uma individualidade singular, nada mais era do que um mediador, que servia como voz coletiva e agente social platônico. É apenas no período da baixa latinidade, por meio da qual conhecemos a poética medieval e seus sonetos, muitos sobre o amor não-correspondido e a mulher enquanto musa inalcançável, que o acadêmico infere que tais textos *emanavam de um sujeito*:

Lyrics offer "the position of a definite but unspecified ego whose position the audience is invited to occupy"; the first - and second person pronouns invite each reader "to perfect or universalize himself by occupying that language as his own" (CULLER, 2015, p. 68).¹

As problemáticas que assombram o que é, de fato, poesia, foram objeto de estudo de inúmeros pensadores. Boileau (1979), expoente da doutrina clássica, é um dos que mais tentaram resolver o dilema, por mais que não tenha conseguido: para ele, a

lírica fica mais conhecida como ode. Batteux (2009) divide tipos de arte que antecipam o pensamento de Hegel (2001) acerca da oposição e síntese: há ainda a inexistência de uma definição precisa, mas uma percepção do que se fala especificamente sobre poesia. As artes mecânicas e as artes liberais, nas quais a utilidade tem o seu valor salvaguardado, não nos interessam. São as belas-artes, deleitando quem as aprecia, que importam para a lírica: aqui, o autor reitera que os sentimentos e o entusiasmo do sujeito político são, respectivamente, o princípio e a finalidade da poesia. Não há forma. É Batteux (2009) que, a partir da imitação da Natureza, traz à tona a essencialidade da lírica:

Aliás, por que os cânticos sagrados parecem-nos tão belos? Não será porque neles encontramos perfeitamente expressos os sentimentos que, parece-nos, nós teríamos experimentado na mesma situação em que estavam os profetas? E se esses sentimentos fossem tão-somente verdadeiros, e não verossímeis, deveríamos respeitá-los; mas eles não poderiam nos dar a impressão do prazer. De modo que, para agradar os homens, é preciso que, ainda que não imitemos, fazer como se imitássemos, e é preciso dar à verdade traços da verossimilhança. A poesia lírica pode ser considerada como uma espécie à parte, sem prejudicar o princípio ao qual as outras se reduzem [...] *As outras espécies têm por objeto principal as ações; a poesia lírica consagra-se inteiramente aos sentimentos* (BATTEUX, 2009, p. 128-129, grifos nossos).

Hegel (2001) continua a busca pelo que é (mais) poético. A intuição que se tem sobre um objeto, junto ao entendimento abstrato (o conceito e a existência, respectivamente) permeiam as explicações bem-quistas sobre o que significaria a expressão poética. Residindo no modo de representação, deveria valer-se de uma consciência coletiva, “uma singularidade comum e universalidade abstrata” (HEGEL, 2001, p. 50). O imagético junto à linguagem figurada, que traz formas de conceber o mundo, é traduzida pelo teórico alemão ressaltando o som e o sentido da palavra. Tais dialéticas formam-se mediante relações arbitrárias, ou seja, a poesia valorizaria a parte em que não há significação, elevando o seu conteúdo. O autor muito fala da importância vítrea da musicalidade, mas, ao exaltar a forma da obra de arte lírica, encontra outro ponto central: o indivíduo deveria aparecer em si mesmo de modo poético, pleno de sentimento, com um mundo interior fechado em si mesmo. A exteriorização do eu, *na perspectiva* do eu, tornar-se a principal condição para a subjetividade lírica.

No século XVIII, inundado com os ideais do Romantismo, a figura do poeta genial faz com que o sujeito-lírico e o sujeito empírico mesquem-se em meio a artifícios. A poesia romântica, portanto, entenderia o sujeito como *confessional*, devido à forma como ocorria o individualismo do mundo exterior (muitas das obras ficcionais, por

exemplo, adotavam um modelo epistolar, com data e local, sendo que estes provavelmente nem se conferiam, e eram utilizados apenas para que o texto soasse exponencialmente mais pessoal). É formidável lembrar que Hegel ainda apostava na reverberação do coletivo no sujeito, o que ecoa nas diversas imagens do campo de concentração que Sylvia Plath evoca em “Ariel” (2007).

Quase como inaugurando a modernidade, Staiger (1997) compõe o conceito totalmente individual de *disposição anímica*, momento curto de inspiração que, ao eletrizar-se junto ao leitor, faz com que este esteja disposto a ser tocado pela produção poética, cujo tema inesgotável seria o amor. A disposição anímica também seria um dos empecilhos para a tradução da poesia, pois parte de sua inspiração seria perdida, assim como o autor desdenhava da recitação de poemas justamente pelo mesmo motivo. O íntimo, para o autor, seria “algo recordado que não lhe está no momento diante dos olhos, algo passado ou ainda futuro” (STAIGER, 1997. p. 63). Mas o sentimento de individualidade dissolve-se. Chegamos na linguagem lírica ao conceito de *fusão*, ou seja, o diluir da consciência. A voz da poesia torna-se uma saída polifônica, cuja mensagem não necessariamente transporta o sujeito empírico, mas uma divisão íntima (em ecos) do sujeito poético.

Friedrich (1978) comenta a poesia moderna da seguinte maneira: ela transformaria, a língua e a realidade, com uma força de expressão que se valeria de uma obscuridade intencional e um mistério fascinante. Os sentimentos supracitados dariam vida à dissonância, que causa estranhamento, inquietude e mais perguntas do que respostas. Esse seria o objetivo das artes modernas: perturbar, atrair, chocar, e dar uma garantia de desordem. Deformam-se os conteúdos porque não só a poesia não quer ser real, ela nega a si própria em um processo paradoxo de absorção.

Ao discutir a lírica europeia no século XX, Friedrich (1978) encontrou temas convergentes em seus objetos estudados: a fuga da mediocridade humana; o afastamento do concreto normal e de sentimentos visuais; uma sugestividade ambígua; todas essas graças à linguagem, mas a principal: a poesia como objetivo de si própria. Volta-se à ideia do ato poético como observador de si mesmo, operando no plano da linguagem. Para ele, reforçava-se o choque e a tensão poética. Para este trabalho, é importante destacar a *desumanização* que separaria o homem da poesia, que entende o indivíduo subsistindo "de um modo distinto, como linguagem criativa e fantasia"

(FRIEDRICH, 1978, p. 171). Seu sujeito seria uma entoação anônima, com uma neutralidade que separaria o homem de suas manifestações. Como o autor coloca: uma lírica "sem eu" (FRIEDRICH, 1978, p. 170).

Para Collot (2018), o lirismo supõe um ser fora de si, projetado para o exterior. Em tempos modernos, é somente saindo de si que se coincide consigo mesmo – "realizar a si mesmo como outro" (COLLOT, 2018, p. 52). Em uma grande massa sujeito-objeto, pairaria o próprio artista, o mundo interior e exterior, e a projeção de um sujeito poético. Já o "eu" em Combe (2010) é separado entre o conceito de eu lírico e o sujeito real, empírico, sendo o primeiro um sujeito de enunciação. Ele remonta à subjetividade romântica hegeliana, em meio à transparência do sujeito, e à problemática do "sujeito lírico" para inferir que "a subjetividade lírica, por natureza introvertida, é essencialmente narcisista" (COMBE, 2010, p. 105). Nessas condições, já que a ideia da subjetividade continuou a ser difundida depois do Romantismo, Combe (2010, p. 115) entende que "o centro e o conteúdo próprio da poesia lírica é o sujeito poético concreto, em outras palavras, o poeta", sendo o sujeito lírico a expressão na sua autenticidade. No mesmo texto, define-se a poesia lírica pela expressão imediata do "eu", corroborando com as considerações anteriores e de tamanha importância para o referente trabalho.

O critério autobiográfico, tão citado ao falarmos de Sylvia Plath, está na identificação entre o poeta, o narrador e a personagem confundidos no emprego da primeira pessoa. Enquanto contraste ao conteúdo compilado até aqui, o conceito de "eu lírico" parece "se contrapor diretamente ao lirismo autobiográfico e, particularmente, contra a possibilidade de uma poesia autobiográfica em sentido estrito" (COMBE, 2010, p. 120). O autor também atenua o aspecto autobiográfico na poesia, explicando que

à medida que a concepção "biografista", à qual se opõe a teoria do "eu lírico", identifica o sujeito ao autor e a seu "personagem", ela acaba por estender o gênero do poema autobiográfico à poesia lírica como um todo, de forma que *As Flores do Mal* só se distinguiriam de *As Contemplações* por uma questão de grau e não de natureza – com Victor Hugo assumindo uma postura pessoal e referencial que Baudelaire, em suma, sublimaria. Inversamente, a tese "separadora" poria em questão não somente a possibilidade de uma poesia "pessoal", mas também de uma autobiografia em versos, subordinando toda poesia à ficção. (COMBE, 2010, p. 121)

1.1 O confessionalismo

O confessionalismo, no entanto, não é sinônimo da autobiografia – vimos, de antemão, que a hipótese “imitativa” de Batteux (2009) parece tender para o confessionalismo, enquanto Hegel (2001), com sua hipótese expressiva, tende para a autobiografia. Houve, de qualquer forma, nos anos 1950 e 1960, a explosão do “eu” na literatura estadunidense. O confessional é tópico da poesia há muito tempo, segundo Nelson (2013), passando pela religiosidade à psicanálise. Confirma-se, mediante Molesworth (1976), um irmão distante, em termos de em alguns aspectos temáticos e estilísticos, com o Romantismo, levando a individualização do texto às últimas consequências.

A despersonalização da poesia, vista tanto em Friedrich (1978) como no *New Criticism*, havia ficado para trás. A confissão representava não só uma força artística, mas um mecanismo que colocava o *eu* à frente da esfera pública e de processos sociais enquanto um agente ativo. Na sociedade, o individualismo começou a emergir. Fenômenos culturais como a demanda por autobiografias, o *New Journalism* de Truman Capote e Gay Talese e a arte performática estavam em abundância nas metrópoles. A poesia, naturalmente, seguiu a tendência cultural. Foram chamados de confessionalistas os poetas que revelavam em seus textos os mais íntimos sentimentos e percepções pessoais. De acordo com Nelson (2013), muitos desses poetas eram vistos como psicologicamente instáveis ao se exporem de tal maneira, o que corrobora imensamente com a história de Sylvia Plath em meio à crítica literária. De fato, o termo “poesia confessional” apareceu pela primeira vez em 1959, pelo crítico M. L. Rosenthal, que citou, junto ao objeto principal, Robert Lowell, Sylvia Plath, John Berryman, Anne Sexton. É entendido que o confessionalismo nem sempre é considerado um “movimento” na época porque, diferente dos *Beats*, por exemplo, tais poetas nunca se sentiram parte de um. Se entendermos o confessionalismo enquanto tal, para a autora, ele acabou na metade dos anos 1970.

O confessionalismo, quando oposto à “autobiografia” ou simplesmente à “intimidade”, mostra que a sua natureza e contexto de suas revelações são distintas. Há uma urgência nas revelações, o que denotaria uma distinção em forma, não conteúdo, por mais que esse fosse transgressor e extremo. A sua forma direta, “crua”, como coloca Lowell (1959), criaria uma falsa intimidade necessária para a recepção dos escritos. É importante lembrar que os críticos entendiam uma possível “transparência” do poema

como simplesmente um desarranjo de sentimentos e informações que não passavam por um trabalho meticuloso. O conteúdo também foi alvo de críticas; em plena Guerra Fria, era Sylvia Plath quem escrevia sobre devaneios em relação a seu pai e poemas sobre a ex-mulher de seu marido, um poeta laureado que passa longe do despejo de sentimentos. O que acontece de fato, para Nelson (2013), é que o confessionalismo nos fez compreender melhor quais são as noções de privacidade e coletivo em meio a um conflito que nunca acontece mas que trata, entre outros aspectos, de espionagem, e como que poemas que tratariam estritamente de um âmbito privado podem ser traduzidos em interessantes analogias sobre o assunto. A morte da privacidade, ironicamente, chega de fora para dentro. Ao sentir medo de ser assistido à ansiedade de mostrar-se, a

universalidade da experiência privada, talvez especialmente em seus momentos mais sombrios, anima tais experimentos do pós-guerra com a autobiografia e, certamente, a poesia confessional, particularmente a poesia de mulheres, cujo acesso à universalidade era consideravelmente menos certo. Plath chegaria a essa conclusão nas páginas de seu diário. Ela entendeu como um dos fundamentos da sua escrita que "[seus] problemas são universais o suficiente para terem importância". Vê-se que Plath não toma como certa essa universalidade; ao dizer que os problemas podem "ter importância", ela pressupõe o eu privado como uma obra de arte, algo que requer uma estética para ser reconhecido. As propostas de Sexton e Plath de entrar na esfera pública a partir do espaço do privado, do doméstico, do marginal, do corporificado e da raiva fizeram delas ícones de uma geração (NELSON, 2013, p. 39-40, *tradução nossa*).²

A autora expõe, junto às colocações sobre privacidade da casa, colocações sobre a *privacidade do corpo*. O poeta estaria constantemente realizando cirurgias em si mesmo, cirurgias arriscadas, pelas quais pode se imergir na escuridão do *eu* a fim de encontrar aquilo que mais o chateia. Portanto, os poetas confessionais, explorando aspectos não apenas privados, mas também privados da individualidade, demonstraram restrições da autonomia e limitações criativas em si próprios. Para Molesworth (1976), é um clichê que a saída está na linguagem. Mas essa é a chamada salvação, a palavra redentora que conserta o mundo – interno e externo.

Uroff (1977) procura distinguir as produções entre os poetas confessionalistas, em especial a produção de Sylvia Plath e de Robert Lowell. Utilizando-se de colocações de Rosenthal (1967), o que diferencia Plath de Lowell é o tipo de sujeito do poema. Este seria o *eu* literal, feito para que as pessoas considerassem a mais pura verdade, que este

eu seria, de fato, Robert Lowell. Os fatos que Lowell relembra em suas produções são muito mais específicos do que os de Plath, que generaliza suas personagens, manipulando dramaticamente a sua confissão justamente para denotar suas limitações. O *eu* de Sylvia Plath, então, não chega a ser desonesto, mas omisso, pois não entrega *toda a verdade* como Robert Lowell o faz. Nas palavras do autor, enquanto Lowell confessa toda a sua fraqueza, Plath "emprega todas as suas forças para manter uma defesa ritualística contra a sua situação", controlando suas emoções (UROFF, 1977, p. 106, *tradução nossa*³). Para o autor, ao criar personagens extremamente manipuladoras das situações, as suas performances teatrais são subversões do ato criativo, fazendo o sujeito poético confessar nada. Ainda: se o sujeito poético rompe com a promessa de confessar algo, com o que há além do texto, perde-se em paródia. O que se faz em Sylvia Plath, para o autor, não é apenas o despejar de um *eu* literal. Criam-se personagens que não sabem lidar com os seus problemas e, através de seus rituais, demonstram o fracasso em realizarem-se. O poeta, mesmo em ambivalência, só conta com o texto: manipula o tom, o ritmo, a rima e o ritmo da linguagem com o intuito de revelar verdades à negação de afirmações obsessivas. A contribuição mais importante de Sylvia Plath, para o confessionalismo, é, para Nelson,

a força emocional de sua poesia, particularmente a intensidade de sua raiva em *Ariel* (1965), transmitida por uma alternância de tom entre fúria e distanciamento. A mescla de ferocidade e sobriedade em seus poemas como "Lady Lazarus" e "Lesbos" é o seu atributo de trabalho menos defasado pelo tempo e a convencionalização da confissão. (2013, p. 34)

2. SOBRE “OLMO”

Em *Ariel* (1965), a americana Sylvia Plath alimenta a ideia da frustração do sujeito poético. O mundo interno incorporado pelo livro é ameaçado por um sentido que nem sempre se torna visível a quem o lê, e nem sempre é legível pela experiência interna do sujeito poético. Isso é o que torna a experiência um tanto frustrante, pois as problemáticas plathianas indicam sobretudo a resistência que toda experiência interna oferece à significação. Segundo Ana Cecília Carvalho, “a escrita de Sylvia Plath exhibe o conflito entre forças construtivas e destrutivas operando na cena da criação literária” (CARVALHO, 2003, p. 19). Ainda:

O escape do sentido ali produzido não pode ser contido pela fixidez de uma tradução unívoca, pois essa escrita parece se sustentar sobre uma instabilidade essencial – ponto em que se estabelecem as relações que estão na base da crise da representação existente na poesia de Sylvia Plath. Sendo “escritura” no sentido barthesiano, sua poesia produz um tipo de significação que Barthes chama de significância, que não é do tipo informativo, mas circulante, disseminador de sentidos. É por isso que soam estranhas, mesmo para o leitor de língua inglesa, as formas poéticas empregadas por Sylvia Plath. Sendo sua escrita poética escritura, poder-se-ia pensar que o que ela efetua é uma desfuncionalização da linguagem, já que parece explorar as riquezas infinitas de uma língua, mas seus pontos de resistência. Se essas noções são úteis parece encaixar-se na compreensão barthesiana de que a escritura é o que força a língua a significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções (CARVALHO, 2003, p. 127)

"Olmo", oitavo entre os quarenta e três poemas publicados na edição definitiva de *Ariel* (1965), editada por Ted Hughes, foi dedicado à Ruth Fainlight, célebre terapeuta de Plath que também apareceu, sob nome fictício, no único romance da autora, *A redoma de vidro* (1963). Em catorze estrofes de três linhas, totalizando quarenta e dois versos, as assonâncias acentuam um tom de escuridão, mesmo que certamente alguns fenômenos se destaquem mais e menos dependendo da língua corrente. O esquema métrico não é nada linear, com o ritmo de suas sílabas alternando-se abundantemente. Talvez essa seja um dos motivos pelo qual a aura do poema traz em si uma confusão dissonante friedrichiana. A sonoridade do poema é crua, como feita em cortes, e não à toa há tantos sinais gráficos em seu corpo textual: sessenta e três.

I know the bottom, she says. I know it with my great tap root.
It is what you fear.
I do not fear it: I have been there (PLATH, 2007, p. 68)⁴

Para Paz (1982), o mito é uma extensão da significação do conteúdo. Ao ressaltarmos a instabilidade do sujeito poético – preso e agitado devido a seu aprisionamento –, isso não só reflete no ritmo como o justifica. Na visão do autor, como uma visão de mundo, o ritmo

não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para "algo". O ritmo é sentido e diz "algo". Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam. (PAZ, 1982, p. 70)

Durand (1996), ao rememorar conceitos de teóricos como Lévi-Strauss sobre mito e poesia, ao colocar a última como a harmoniosa união entre “integração linguística” e “desintegração semântica, conclui que a poesia seria intraduzível, ou quase intraduzível, de uma língua para a outra. Tendo de ser evocada por diferentes frentes, a sobrevivência de sua carcaça conceitual se faz necessária para este artigo. T. S. Eliot (1991) entende que a poesia é muito mais local do que a prosa. Logo, perder-se-ia o *sentir* da língua no momento em que se traduzissem expressões e sentimentos. Todas as referências em relação ao texto serão feitas em sua língua original, o inglês.

O sujeito de "Olmo" é personificado como livre, mas a criação de múltiplas vozes de sua psique é inevitável. Há árvores e pessoas nas divagações do poeta, e essas parecem comuns, mas possuem profundezas. Raízes dos olmos significam, em última instância, a depressão e a doença mental do eu-lírico que se afoga em uma digressão sobre dificuldades tão humanas. A respeito da alusão da cirurgia em poemas confessionalistas, temos como exemplo os versos "I let her go. I let her go / Diminished and flat, as after radical surgery"⁵. Nelson (2013) denota o papel da cirurgia, quando no confessionalismo, em expor o corpo do eu-lírico em forma de perigo, mas também de protegê-lo (preservá-lo, em suas próprias palavras). A cirurgia representaria o ato de penetração na psique do sujeito, tornando o seu corpo mais frágil e vulnerável. A abertura da alma do eu-lírico fica clara quando ele mesmo percebe as mais diversas camadas de consciência que vivem nele: "I am terrified by this dark thing / That sleeps in me;"⁶.

É interessante ressaltar como existem referências à Natureza em todo o texto poético, mas em especial a características do seu senso de movimento. A noite, as sombras e o pôr-do-sol denotam a importância da percepção espaço-temporal do sujeito poético em meio a uma confusão mental. Muito mais a lua, símbolo da feminilidade que embosca o eu-lírico por uma eminente fraqueza, aparece enquanto metáfora; o fato dela não responder às expectativas do eu-lírico (as fases da lua mudam e há renovação, renascimento, purificação) faz com que as variadas transformações apenas a machuquem. Seu poder divino e não é palpável – "Her radiance scathes me"⁷ (PLATH, 2007, p. 68) – e, por todos esses movimentos, no fim, não serem palpáveis, temos uma escrita do recalque, a escrita com ecos, segundo Carvalho (2003). Staiger (1997, p. 72) comenta que o poema lírico pode ser lido como “negação”, “uma ambivalência velada

da linguagem”, tornando-se impossível falar da alma. É visível que o sujeito poético gostaria de dizer mais, mas há algo segurando a expressão:

All night I shall gallop thus, impetuously,
Till your head is a stone, your pillow a little surf,
Echoing, Echoing (PLATH, 2007, p. 68)⁸

O poeta está preso em si, e, portanto, diminui-se não só por meio da (não) linguagem, mas, também, ao evocar imagens espaçosas e magnânimas como a de corpos estelares e de fenômenos naturais.

Now I break up in pieces that fly about like clubs.
A wind of such violence
Will tolerate no bystanding: I must shriek (PLATH, 2007, p. 68).⁹

Existe, na escrita de Sylvia Plath e em especial em “Olmo”, um destino trágico que "aponta para a predominância das forças que, mobilizadoras da escrita, são as mesmas que a levaram a renovar interminavelmente a dor" (CARVALHO, 2003, p. 245).

O movimento nos versos, que se equivale a essas forças mobilizadoras da escrita, está presente em todo o poema. Do barulho do mar, do galopar impetuoso, do cair da chuva, das inúmeras referências a voos, quedas, fugas, das nuvens que “passam e se dispersam”, às árvores que ganham e perdem folhas sazonalmente. A poesia moderna de Friedrich (1978) fala que há o tempo interior e o tempo mecânico. A este, pelo qual nos guiamos no dia a dia, estamos fadados inevitavelmente, e nossa mortalidade é a maior das provas. O tempo interior, contudo, permite a fissura entre a realidade e o sujeito, entre a vida e a morte, e um refúgio à esta realidade opressora. O suprasumo da intensidade lírica em Plath pode ser reduzida à identidade desse inconsciente que aposta na metafísica para escapar de seus próprios problemas, de um viver errôneo que acarreta em angústia e atitudes ansiogênicas (reformulando, atitudes que denotam um eu ansiogênico) como a necessidade de gritar ou de ouvir uma voz que não está lá.

Is it the sea that you hear in me,
Its dissatisfactions?
Or the voice of nothing, that was your madness? (PLATH, 2007, p. 68).¹⁰

A demasiada presença de pontuação no poema chama atenção no momento em que se lê o texto, como propõe Mallarmé (2010), enquanto partitura. O travessão da penúltima estrofe (“What is this, this face / So murderous in its strangle of branches —¹¹⁾”) anuncia uma pausa maior, o que torna o procedimento interpretativo um curioso jogo que passa pela suposição de inúmeras vozes do inconsciente, que se mesclam e renascem no silêncio do sujeito poético. São quase sessenta sinais de pontuação em um poema relativamente pequeno – quatorze estrofes com três versos cada –, sendo quatro dois-pontos prontos para enunciar a mais nova verdade poética. O renascimento dessas vozes passa também pelo eco, que tanto pode ser lido com uma abordagem biográfico-psicanalítica, de Carvalho (2003), como também denota o processo de renovação dessa voz do inconsciente, que irrompe as camadas do texto buscando sua nova identidade já que está, como dito anteriormente, preso a si mesmo. Sobre a primeira abordagem biográfico-psicanalítica:

Afinal, devemos levar em conta que, como qualquer escritor, Sylvia Plath queria “ser importante”, mas “sendo diferente”. Os ecos que ressoam em sua escrita vêm, provavelmente, de outro lugar, e dizem respeito à materialidade e à corporeidade da voz poética em sua relação com os limites da escrita. (CARVALHO, 2003, p. 131)

A segunda abordagem, no entanto, convence-nos de que há a criação de múltiplas vozes na psique da poeta, personificado como livre, mas preso na inexorável passagem de voz para voz, inevitavelmente, no plano da linguagem.

Its snaky acids hiss.
It petrifies the will. These are the isolate, slow faults
That kill, that kill, that kill. (PLATH, 2007, p. 70)¹²⁾

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Candido (2006) dizia que o poeta tem as técnicas adequadas para extrair das palavras o máximo de sua eficácia. Da inspiração de Sylvia Plath, ao criar um sujeito lírico em busca da liberdade em “Olmo”, surgiu um poema que trespassa a expressividade na criação de múltiplas vozes da psique, que, com suas complexas e profundas raízes, um dia poderão nos mostrar o núcleo da mente. Para o sujeito, ele já

apareceu; mas ele faz questão de introduzi-lo ao leitor covarde que, de antemão, é aterrorizado pela experiência daquele que enuncia: "I know the bottom, she says. I know it with my great tap root: / It is what you fear. / I do not fear it: I have been there"¹³ (PLATH, 2007, p. 68). A depressão e as doenças mentais, em geral, aparecem com os deslizos da Natureza que aparecem como frutos venenosos e caminhos obscuros. Com temática semelhante ao célebre poema "Lady Lazarus", o olmo é uma árvore associada ao renascimento. Para renascer, deve morrer – um conceito não só levado ao pé da letra ao falarmos sobre frutas, folhas e vegetais, mas também aos indivíduos que compartilham dos enredamentos arraigados na complexidade de *ser*. De acordo com as colocações feitas acerca do papel do sujeito poético – e de uma breve historiografia sobre o confessionalismo –, conclui-se que "Olmo" é uma jornada de autoconhecimento que pressupõe uma volta às origens do próprio *ser* através das raízes tão sinalizadas pelo eu-lírico.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

BATTEUX, C. *As Belas Artes Reduzidas a um Mesmo Princípio*. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A Arte Poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARVALHO, C. A. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COLLOT, M. *A matéria-emoção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COMBE, D. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 113-128, 2010.

CULLER, J. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2015.

- DURANT, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 25-37.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GENETTE, G. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega, 1990.
- HEGEL. *Cursos de Estética - IV*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MALLARMÉ, S. Crise de verso. *TradTerm*, São Paulo, v. 16, p. 149-174, 2010.
- MILANEZE, E. O lirismo crítico e a pós-poesia: propostas estéticas para a poesia contemporânea. *Travessias Interativas*, Aracaju, v. 4, n. 8, p. 173-193, jul./dez. 2014.
- MOLESWORTH, C. "With Your Own Face On": The Origins and Consequences of Confessional Poetry. *Twentieth Century Literature*, Durham, v. 22, n. 2, mai. 1976.
- NELSON, D. Confessional Poetry. In: ASHTON, J. *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*. Chicago: University of Illinois, 2013.
- PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PLATH, S. Elm. In: *Ariel*. São Paulo: Versis Editora, 2007. (1965)
- PLATH, S. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962*. New York: Anchor Books, 2000.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- ROSENTHAL, L. M. *The New Poets*. New York: Oxford University Press, 1967.
- UROFF, D. M. Sylvia Plath and Confessional Poetry. *The Iowa Review*, Iowa City, v. 8, n. 1, 1977.

Recebido em: 20/07/2020

Aceito em: 09/09/2020

¹ “Poemas líricos oferecem “a presença de um ego definido, mas não especificado, cuja posição o público é convidado a ocupar”; os pronomes em primeira e segunda pessoa convidam cada leitor a “aperfeiçoar ou universalizar a si mesmo, ocupando-se dessa linguagem como se fosse sua””, conforme tradução de Andressa Nunes Santos, Diego Grando e Renata Wolf.

² “The universality of private experience, perhaps especially in its darkest moments, animates these postwar experiments with the autobiographical, and most certainly those of the confessional poets, particularly the poetry of women, whose access to universality was considerably less certain. Plath would come to this conclusion in the pages of her journal. She understood as one of the grounds of her writing that “[her] problems are universal enough to be made meaningful”. Note that Plath does not take for granted this universality; by saying the problems can be “made meaningful” she presupposes the private self as a work of art, something that requires aesthetic fashioning to be recognizable. Sexton and Plath’s bids to enter the public sphere from the space of the private, the domestic, the marginal, the embodied, and the enraged made them generational icons” (NELSON, 2013, p. 39-40).

³ “Plath’s character employs all her energies in maintaining a ritualistic defense against her situation” (UROFF, 1977, p. 106).

⁴ “Conheço o fundo, ela diz. Conheço com minha própria raiz: / Você temia isso. / Eu não: já estive lá.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁵ “Eu a deixo fugir. Eu a deixo fugir / Minguada e chata, como se depois de uma cirurgia radical.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁶ “Tenho medo desta coisa escura / Que dorme em mim;”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁷ “Seu esplendor me fere”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁸ “Vou galopar a noite inteira, impetuosamente, / Até que sua cabeça vire pedra, seu travesseiro vire turfe, / Ecoando, ecoando.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁹ “Agora me quebro em pedaços que voam como clavas. / Um vento assim violento / Não tolera testemunhas: preciso gritar.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

¹⁰ “É o mar que você ouve em mim, / As suas insatisfações? / Ou a voz do nada, era essa sua loucura?”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

¹¹ “O que é isto, essa face / Assassina em seus galhos sufocantes –”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

¹² “Seus venenosos ácidos sibilam. / Petrifica o desejo. Estes são os erros, isolados e lentos / Que matam, matam, matam.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

¹³ “Conheço o fundo, ela diz. Conheço com minha própria raiz: / Você temia isso. / Eu não: já estive lá.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.