

A MITOLOGIA E A PSICANÁLISE DO FOGO EM "LADY LAZARUS" MYTHOLOGY AND THE PSYCHOANALYSIS OF FIRE IN "LADY LAZARUS"

Mariana Soletti da Silva¹
mariana.soletti@edu.pucrs.br

Resumo: O presente trabalho busca referências míticas no que tange ao fogo na poesia de Sylvia Plath, sobretudo em seu poema "Lady Lazarus" (2007). Para tal, valemo-nos das considerações sobre o mito de Durand (1996, 2010) e Eliade (2016). Utilizamos os escritos de Gaston Bachelard (1994), além de abordarmos questões psicanalíticas do poema de Plath de acordo com Ana Cecília Carvalho (2003). Buscamos inferir como o fogo trabalha no (e com) o sujeito poético a fim de dissecar todos os estratos poéticos possíveis. Enquanto resultado, entendemos que o sujeito poético se distorce, por meio da linguagem, para torná-lo ilegível ao patriarcado e seus processos. Assim, consegue sobreviver em um ambiente hostil.

Palavras-chave: Sylvia Plath. Psicanálise do fogo. Mitologia.

Abstract: The present work aims to identify mythical references regarding the element of fire in the poetry of Sylvia Plath, especially in her poem "Lady Lazarus". For this to happen, we use the considerations about the myth of Durand (1996, 2010) and Eliade (2016). We use the writings of Gaston Bachelard (1994), in addition to addressing other psychoanalytical issues in Plath's poem according to Ana Cecília Carvalho (2003). We will seek to infer how fire mythology works in (and with) the poetic subject to dissect all possible poetic strata. As a result, we understand that the poetic subject distorts itself, through language, to make it unreadable to patriarchy and its processes. Thus, it manages to survive in a hostile environment.

Keywords: Sylvia Plath. Psychoanalysis of Fire. Mythology.

Introdução

Este artigo relaciona o poema "Lady Lazarus", publicado por Sylvia Plath em *Ariel* (2007), com a psicanálise do fogo de Gaston Bachelard (1994). Para tal, busca-se introduzir aqui tópicos específicos no que tange à produção da autora, e mostrar outras perspectivas da psicanálise na poesia de Plath, sobretudo a realizada pela pesquisadora e psicóloga Ana Cecília Carvalho (2003). Não obstante, fala-se também no mítico para a construção da atmosfera plathiana no referido texto, mediante maiores considerações de Durand (1996, 2010) e Eliade (2016) sobre o estudo do mito.

¹ Graduada em Jornalismo, Letras/Inglês, graduanda de Letras/Português e Mestre em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisa literatura em língua inglesa e psicanálise.

Em "Ariel" (2007), há problemáticas que indicam a resistência de toda experiência interna exteriorizada em relação à significação. Segundo Ana Cecília Carvalho (2003, p. 19), “a escrita de Sylvia Plath exhibe o conflito entre forças construtivas e destrutivas operando na cena da criação literária”, como o *pulsar* de um sujeito poético frustrado com suas próprias escolhas e relações. Enquanto obra definitiva, denota em si uma escrita melancólica e ambivalente, com uma auto reflexividade que, quando dissecada, permite ser aplicada erroneamente à própria pessoa que escreve. Tal auto reflexividade faz com que essa escrita não seja meramente guiada pelo "olho representational", mas pela “estranheza apresentação do inconsciente” (CARVALHO, 2003, p. 121).

Sylvia Plath foi uma poeta confessionalista do século XX. Como visto em Friedrich (1978), o confessionalismo esteve presente nos textos dos poetas românticos do século XVIII, cujos textos não hesitavam em expressar o sentimento pessoal do autor. Os momentos de vida, inclusive com marcações de data e lugar, são retratados com aspectos estritamente pessoais do sujeito de enunciação que se coloca como objeto de sua arte. No século XX, em especial entre os anos 1950 e 1960, a poesia confessional ganhou aspecto de gênero poético. Robert Lowell (1959) chama de confessionalistas poetas que revelavam em seus textos os mais íntimos sentimentos e percepções pessoais. Reforça-se que o Confessionalismo, para ele, assemelha-se em alguns aspectos temáticos e estilísticos com o Romantismo, levada a individualização do texto às últimas consequências.

A presença do Holocausto na poesia plathiana pode ser elucidada das mais variadas formas, mas a origem de sua explicação geralmente reside na vida da autora: sua ascendência alemã muitas vezes foi associada à aversão pelos traços de personalidade do pai, Otto Plath, que, até o presente momento, não foi ligado à nenhuma atividade nazifascista. Iremos cautelosamente discutir as comparações entre o simbolismo presente no poema analisado de acordo com Adorno (2003) e Carvalho (2003, 2016), deixando de lado a perspectiva psicológico-biográfica tão recorrente no estudo da autora. Em "Lady Lazarus", segundo Uroff (1977), Plath emprega técnicas de caricatura, hipérbole e paródia que servem para distanciar o poeta do sujeito lírico, e ao mesmo tempo projetá-lo para controlar uma situação incontrolável – a iminência da morte.

"Lady Lazarus", sétimo entre os quarenta poemas publicados na edição definitiva do livro, exemplifica a intimidade entre o eu-lírico e a experiência expressa nos versos. Seja como for, a alusão aos campos de concentração nazistas e aos crimes contra a humanidade e os judeus estão relacionados ao estado interior do eu-lírico, que mescla o genocídio em massa

com o estado de existência do vazio – e, por que não, reduzido às cinzas, cujo significado será mais explorado no decorrer do artigo.

Ash, ash,
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there --- (PLATH, 2007, p. 48)²

1. "Lady Lazarus": uma breve análise

Publicado no póstumo "Ariel", em 1965, "Lady Lazarus" é um dos mais conhecidos poemas de Sylvia Plath. Remetendo a fatos autobiográficos, pois a americana tentou se matar três vezes, "Lady Lazarus" é muitas vezes lido pelos críticos como uma alegoria à modernidade feminina. Acontecimentos posteriores a sua terceira tentativa de suicídio frustrada fazem com que o sujeito poético praticamente suplique pela morte em mãos dignas. Ela nega a ajuda dos homens que são, deliberadamente, a causa de seus problemas – são eles que a permitem viver e são eles que a matam ininterruptamente, e isso é exposto em grande ironia:

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

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern (PLATH, 2007, p. 48)³.

Só atingida a purificação, ou seja, só pela morte digna haveria um renascimento psicológico que a permitiria a expurgação de seus demônios paternos. Até aqui é vítrea a preocupação do eu-lírico em manter a experiência como dele próprio e trazer à superfície o discurso *do eu*. E, sendo este *eu* a única solução para o impasse do espírito, é utilizado o mito cristão de Lázaro. Lázaro é ressuscitado por Jesus em um dos seus mais célebres milagres. Ele o fez sair do sepulcro andando depois de ter sido sepultado. O título *deforma* por si só, como diria Barthes (2003) em relação ao mito, a significação original: "Lady" Lazarus é uma mulher que levanta voo de um patriarcalismo com sangue nas mãos. Uma alusão também é feita ao mito da Fênix, pássaro que renasce das suas próprias cinzas, sendo ambas analisadas em profundidade no tópico seguinte.

2.1 Do conceito de mito em "Lady Lazarus"

² "Cinza, cinza - / Você fuça e atiça. / Carne, osso, não há mais nada ali ---", conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

³ "Sou sua obra-prima, / Sou seu tesouro, / O bebê de ouro puro / Que se funde num grito. / Me viro e carbonizo. / Não pense que subestimo sua grande preocupação", conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

Há diversos significados para a palavra mito. Anterior à própria religião, o mito seria fundamentalmente um modo de explicação do mundo. De acordo com Ruthven (2010, p. 13), a definição é difícil, mas os mitos dos quais temos conhecimento têm "origem obscura, forma protéica e significado ambíguo", sendo imunes à explicação racional. No mesmo texto, citando Malinoski (1926, apud RUTHVEN, 2010, p. 79), depreendemos que os mitos significam "o que dizem". Poder-se-ia pensar em mito e poesia juntos, como conceitua Durand (1996). Ele postula que mito poderia ser, então, como uma narrativa simbólica constituída de uma mentalidade. Como o autor conceitua a poesia como um rito linguístico, um gesto, a poesia seria intraduzível (ou, pelo menos, quase intraduzível) de uma língua para outra, levando em consideração a intuição semântica. Tendo de ser reevocada, nada sobreviveria senão a sua "carcaça conceitual", motivo pelo qual preferimos deixar as citações do poema em sua língua original.

O mito, cuja matéria prima é existencial, estaria acima do nível habitual da expressão linguística. Ao contrário da poesia, a consciência mítica não faz parte de um jogo linguístico, mas, sim, de estados naturais ou sociais. O mito é um modo de conhecimento científico e um modo de conservação: por meio da metalinguagem dos símbolos, há persuasão. No coração do mito, está a semelhança entre estruturas ao nível de imagens naturais e de símbolos sociais, de onde derivam os grandes esquemas e arquétipos que estruturam o mito. Por isso a sua universalidade, que só atingiria o seu limite com o rito.

Durand (2010) exemplifica que há, na projeção imaginária, uma convivência dos contrários, uma cumplicidade onde um elemento existe *pelo* outro: no sistema mítico, cada termo antagonista precisa do outro para existir e se definir. Essa é a lógica do mito, que se encontra exatamente na sua diferença em relação à lógica clássica. Nesse sistema, vários elementos podem ser contrários ou contraditórios – por isso, a coerência cai no fato da sua natureza sistêmica e no princípio do "terceiro dado", que permite inferir correlações. Os processos do mito ou do sonho consistem na repetição das ligações simbólicas que os compõem. Com efeito, o mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer por essa repetição, que se dá através dos mitemas, já explicados pelo autor: no mais, Durand (2010) compreende que cada uma destas unidades é portadora de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito, seu limite de expressão. Portanto, conclui-se que o imaginário (nele o sonho, o mito...) é *alógico*: a identidade não-localizável, o tempo não-assimétrico (tempo mítico) e a redundância criam uma lógica totalmente diferente da que conhecemos.

Enquanto a redundância do mito incide sobre a semanticidade, e é assim como ocorre a sua convicção, a redundância rítmica do poema recai sobre os caracteres da linguagem. Mas

Durand (1996) ressalta que a poesia contemporânea é diferente: a desintegração semântica é acentuada, reata-se com o interesse semântico do poema para descobrir-se portador de uma mensagem. Assim, parte-se para uma nova integração entre mito e poesia:

A poesia contemporânea define-se como uma re-evocação pelo verbo de um "sentido" senão mais puro, pelo menos mais autêntico, conferido às palavras do grupo social. É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse subitamente pelo jogo de sua linguagem, **os arcanos dos grandes mitos**. Esta reavaliação do mito transparece tanto na preocupação da psicanálise que redescobriu a infância enquanto experiência privilegiada, pela descoberta da libido censurada pelo mecanismo da civilização, como na curiosidade etnológica pelas múltiplas sociedades reais que torna a favorecer um pluralismo de que o nacionalismo e autonomia dos poetas não são senão um aspecto (DURAND, 1996, p. 50, *grifos meus*).

Enquanto Durand (1996) aprofunda-se na questão do mito e poesia, reforçando que o mito sobrevive sempre no modo narrativo, já que o pensamento racional erradicou a explicação do mundo enquanto cosmogonia mítica, Eliade (2013) continua em sua tentativa de definição do mito enquanto entidade própria, buscando, de forma complexa, uma "menos imperfeita". O mito, mediante suas colocações,

conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente (ELIADE, 2013, p. 11, *grifo do autor*).

Sendo os Entes Sobrenaturais os personagens dos mitos, os quais descrevem a forma como o sagrado se imerge no Mundo (e o fundamenta), tais personagens sempre se referem à realidade, mas são tidos como *modelos exemplares* de ritos e atividades humanas devido às suas façanhas. Por meio deles, os mitos narram a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem. Pode-se tratar um paralelo como este, "um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras – tornou-se o que é hoje, o resultado de eventos míticos (ELIADE, 2013, p. 16). Seus modos de explicação podem ser totalizantes ou simplesmente como fragmento de cosmos. Todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo cotidiano, pois desenvolveram, no passado, uma atitude criadora no "princípio". Para o homem das sociedades arcaicas, o que aconteceu no momento de origem de um estado pode ser repetido através do poder dos ritos, entendido por Durand (1996) como a expressão máxima dos mitos. O tempo cronológico é substituído por um tempo "sagrado" e recuperável. Logo, conhecendo-os, apreende-se o segredo da origem das coisas", "como as coisas vieram à

existência" e também "onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem" (ELIADE, 2013, p. 18).

Enquanto o mito de origem é estudado em sociedades arcaicas e indígenas contando histórias da Criação e dos Ancestrais, entende-se que a aplicação do mito de origem funciona com uma renovação periódica do Mundo. A mudança de ano cronológico traz à tona a mobilidade da origem quando pensamos nas referências de idade do sujeito poético em "Lady Lazarus", que conta sobre suas três tentativas de suicídio durante o poema. Criando um escopo individual e intimista para a renovação do Mundo, a partir da abordagem escatológica difundida pelo autor, a morte transforma o Fim em um novo começo.

A história de Lázaro (uma derivação grega do nome hebraico "Elzeário", que significa "Deus ajudou") é contada pelo Evangelho de João. Marta, Maria e Lázaro são irmãos. Quando este último fica doente, as irmãs imploram ajuda a Jesus, que chega à cidade e encontra Lázaro sepultado há quatro dias. Jesus Cristo então vai ao sepulcro onde está o corpo e ordena: "Lázaro, vem para fora!". E assim ele o fez, sendo ressuscitado pelo Senhor.

Embora os teólogos cristãos negassem, evidentemente, que os Evangelhos fossem "mitos" ou "histórias maravilhosas", Eliade (2013, p. 144) aponta que a historicidade não pode existir em totalidade, entendendo os testemunhos enquanto mitos, pois é difícil encontrar o mito original, de autor para autor, há mais de dois mil anos. Portanto, Lázaro é em "Lady Lazarus" um mito de origem religioso que não só se apegua à renovação padrão em mitos de origem eliadeanos, como também segue os preceitos religiosos de prender-se entre um ser superior (num modelo exemplar) a fim de adentrar em uma experiência temporal do cristão que vive "a repetição litúrgica" da vida, morte e ressurreição do Senhor (ELIADE, 2013, p. 147). O mito cristão renova-se novamente quando o eu-lírico puxa as figuras masculinas poderosas de Deus e Lúcifer como colocados em um pedestal para decidir a vida (principalmente a morte) dos oprimidos, daqueles que tentam, mas que não conseguem reagir. Lázaro personifica a renovação do eu-lírico que, reforçando a ideia de que "ministra a capacidade de morrer de forma excepcional", faz da morte um simbolismo do reinício contínuo de algo, "um recarregar de forças para uma existência mais plena" (CASAGRANDE e SOUZA, 2009, p. 920). Não à toa Lázaro tornou-se o primeiro bispo de Marselha, cidade portuária no sul da França.

O mito da fênix, por sua vez, surgiu no Egito, milhares de anos antes de Cristo. A ave, quando sentia a morte em iminência, montava um ninho com sumos de plantas e incensos para ser incinerada pelos raios do sol. De suas cinzas, renascia e estava apta a transportar as cinzas de onde surgiu para o templo do deus Rá, o deus Sol, como uma espécie de oferta.

Segundo a mitologia, a fênix poderia viver mais de mil anos e, durante todo esse período, só existiria uma única fênix. Por isso, além de representar a imortalidade, ela simbolizava os grandes ciclos da natureza. Tais representações chegaram até a sua representação moderna de ressurreição e de vida após a morte.

Reforçando a força interior do sujeito poético, que sofre agora para manter-se enquanto ser humano e busca resiliência para sobreviver nas mãos dos homens que o oprimem, o mito da fênix opera como uma resistência ao patriarcado em vigência: “And I a smiling woman. / I am only thirty. / And like the cat I have nine times to die”⁴ (PLATH, 2007, p. 46).

Ele não é auxiliado por ninguém, mas é ressuscitado por suas próprias forças, reforçando a imagem de autossuficiência do eu-lírico frágil e doentio, mas empoderado e dono de si.

Há também um estrato sócio-histórico, na poesia de Plath, que conversa com seu psiquismo. O Holocausto é ressignificado para que, em forma de mito purificador, encontre propósito em uma linguagem voltada para si, que se renova a cada tentativa de supressão – por ela mesma ou por outros. De acordo com Casagrande e Souza (2007), tal acontecimento que abalou a humanidade é universalizado, colocando a perspectiva da condição humana em foco e generalizando sua dor e estados particulares. Adorno (2003) entende que o universal humano é essencialmente social; logo, a composição lírica pode, em sua máxima expressão, extrair da individuação o universal. A metáfora apontaria para uma irrepresentabilidade dos sentimentos, o que também explicaria os momentos em que o sujeito poético *ecoa*, feito como se estivesse procurando as palavras corretas – o poeta estaria enunciando “o sonho de um mundo em que a situação seria diferente” (ADORNO, 2003, p. 67). Para Carvalho (2016), Plath *torna-se testemunha da testemunha* pelo trabalho incessante de inscrição de algo indizível, numa cadeia histórica de sentido. Aproxima-se do assunto por meio da sensibilidade poética e, ao mesmo tempo, há o distanciamento como um “esforço permanente de ficcionalização e metaforização que é tanto inscrição como transformação e busca de sentido” (CARVALHO, 2016, p. 8). O Holocausto “parece colocar-se fora do domínio da própria linguagem”, podendo a alguns teóricos representar apenas a si mesmo e fracassar na tentativa de ser representado (CARVALHO, 2003, p. 91). Precisa-se, então, somente revesti-lo em representação do *eu*.

⁴“E eu uma mulher sempre sorrindo. / Tenho apenas trinta anos. / E como o gato, nove vidas para morrer.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

Eliade (2013, p. 65) discute um pouco mais sobre a liberdade que tamanha metáfora pode traduzir:

A mitologia escatológica e milenarista reapareceu nestes últimos tempos na Europa, em dois movimentos políticos totalitários. Embora radicalmente secularizados na aparência, o nazismo e o comunismo estão carregados de elementos escatológicos; eles anunciam o Fim deste mundo e o início de uma era de abundância e beatitude [...] Cohn (1957, p. 208) escreve a propósito do nacional-socialismo e do marxismo-leninismo: [...] "A batalha final e decisiva dos Eleitos (sejam eles a "raça ariana" ou o "proletariado" contra as hostes do mal (sejam eles os judeus ou a "burguesia"); um decreto da Providência, pelo qual os Eleitos serão amplamente compensados por todos os seus sofrimentos, com as alegrias do domínio total ou da comunidade total ou de ambos ao mesmo tempo; um mundo purificado de todo mal e no qual a história irá encontrar sua consumação – eis algumas antigas quimeras que ainda hoje".

Vale ressaltar as considerações de Paz (1982) acerca das conexões entre a poesia e o mito. De antemão, ao autor, o homem funciona como uma metáfora de si mesmo e não se separa ele da linguagem, pois, se não, não haveria poesia. Para ele, a função do ritmo como forma mítica no poema é recriar o tempo arquetípico assim como Eliade (2013) o ressignifica.

O mito é um passado que é também um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar. O mito transcorre no tempo arquetípico. [...] O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente (PAZ, 1982, p. 75).

Mais do que isso, a ordem mítica inverteria os termos temporais que conhecemos enquanto padrão: "o passado é um futuro que desemboca no presente" (PAZ, 1982, p. 76). O autor finaliza sua linha de pensamento com uma frase cuja importância se faz relevante ao presente trabalho: "Nem todos os mitos são poema, mas todo poema é mito" (PAZ, 1982, p. 77).

2. 2 A psicanálise do fogo presente em "Lady Lazarus"

O fogo está repleto de convenções subjetivas que aparecem como formas de convicção como o calor, o entusiasmo e todo tipo de devaneio que retorna a temas primitivos. Ao discutir os mitos de origem e de fim do mundo, que serviriam como renovação, Eliade (2013, p. 54) explana: tal ato simboliza a regressão do Caos e à cosmogonia pela "imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida pela imersão de uma Terra virgem". Bachelard (1994), em sua "A psicanálise do fogo", desmistifica o fogo e traz à tona a permanência de uma idolatria ao elemento, podendo ser enxergado em períodos remotos a complexos que se aplicam na Idade Moderna. Organizando os tópicos de acordo com diferentes narrativas míticas sobre o fogo, o complexo de Prometeu denota o desejo de possuir o fogo junto à necessidade de aprender; o complexo de Empédocles, denota o desejo de

dominação *pelo* fogo, utilizando-se do exemplo daquele que é hipnotizado pelo fogo na lareira; o complexo de Hoffmann, da poesia em chama que coloca o álcool enquanto comunhão de vida e morte; o complexo de Harpagão, vide *quem bebe álcool pode queimar feito álcool*; o complexo de Novalis, relacionando o fogo ao amor; e, a partir do fogo sexualizado, o autor assim encontra maneiras de explicar o percurso histórico de suas significações partindo do inconsciente, denunciando a falácia da fricção.

"Lady Lazarus" utiliza das inúmeras facetas do fogo para personificar o sentimento de renovação, o que denota, por detrás de todas as significações possíveis colocadas anteriormente, que o fogo é na realidade *um ser social*. Não se coloca o dedo na chama e no interruptor porque *as interdições sociais* são as primeiras quando pensamos no fogo, e esse é o nosso primeiro conhecimento sobre ele (pense comparado às coisas pontiagudas). Todavia, castiga sem necessidade de queimar, pois vem acompanhado de conotações negativas – desobediência e vigilância, por exemplo. O seu aspecto de perigo é acentuado na poesia que tratamos aqui, pois na realidade o que o eu-lírico faz no final é desafiar uma vingança àqueles que a submetem ao sofrimento, e desafiá-los no sentido de que, depois de todo o sofrimento possível, ela ainda continua viva (e expõe as suas cicatrizes aos homens, “There is a charge / For the eyeing of my scars, there is a charge / For the hearing of my heart --- / It really goes⁵”, caçoa do que fazem ao seu corpo, “Do not think I underestimate your great concern⁶”, e demonstra que está, indubitavelmente, no controle da situação: “I do it so it feels like hell. / I do it so it feels like real. / I guess you could say I’ve a call.⁷” (PLATH, 2007, p. 46).

O eu-lírico demonstra sua subversão justamente por tratar de sua purificação através do fogo prevalecendo-se das cinzas, o que diminuiria a purificação. Elas são consideradas como excrementos, “donde a necessidade de renovar o fogo, de retornar ao fogo original que é o fogo puro” (BACHELARD, 1994, p. 153). Logo, as cinzas são nada mais do que um lembrete esperto do sujeito poético para que ele não rompa o seu próprio ciclo de sobrevivência. O fogo mais puro, o do sangue, personificado pela febre, é somente evocado como um fardo que ela tem de carregar. Pois morrer é fácil, mas sobreviver continua um constante desafio: “And there is a charge, a very large charge / For a word or a touch / Or a bit of blood⁸” (PLATH, 2007, p. 48). Por isso, entre as intermitências da morte, o sujeito poético expurga

⁵ “Para as minhas cicatrizes, há um preço / Para ouvir meu coração - / Ele bate, afinal.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁶ “Não pense que subestimo sua grande preocupação.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁷ “Desse jeito faço parecer infernal. / Desse jeito faço parecer real. / Vão dizer que tenho vocação.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

⁸ “E há um preço, um preço muito alto / Para cada palavra ou cada toque / Ou mancha de sangue”, , conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

lentamente seus demônios e se faz um pouco mais forte para as privações que terá de superar. O fogo, então, “se desmaterializa, se desrealiza, torna-se espírito”, enquanto a carne, embora ela mesma sendo pele e osso, prepara-se (ou melhor, tenta preparar-se) para mais um desafio (BACHELARD, 1994, p. 153).

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

Nevertheless, I am the same, identical woman. (PLATH, 2007, p. 48)⁹.

O sujeito poético trata de desafios que podem ser interpretados de variadas maneiras. Há aqueles que optam pela leitura focada nos *shoá*, intercalada com aspectos biográfico-psicológicos da própria autora, descendente de austríacos e muito interessada pela cultura judaica em geral. É uma leitura possível, sobretudo pelas imagens evocadas de um sujeito raquítico, sustentado pelo inexplicável e invencível pelo espírito, sendo reduzido a objetos de valor e traduzido em “barras de sabão”, aludindo à lenda de que a pouca gordura dos prisioneiros era utilizada para fabricar sabonetes nos campos de concentração. É possível pensar no fogo como instrumento literal de aniquilação de corpos judeus, podendo ser utilizado aqui o complexo de Empédocles bachelardiano (o fogo enquanto instinto de viver *versus* instinto de morrer). Mas as seguidas interações do sujeito poético com indivíduos do sexo masculino de grande poder (“Herr Doktor”, “Herr Enemy”, até mesmo “Herr God”) apoiam a leitura de um manifesto contra o patriarcado, contra os homens que colocaram as mãos em um corpo imaculado. Esse corpo não só é imolado, mas erotizado para o bel-prazer de outras pessoas. Assim, são expostas as suas inseguranças para seus maiores inimigos, os homens que controlam seus pensamentos, trejeitos e, sobretudo, escolhas.

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

Them unwrap me hand and foot---
The big strip tease.
Gentlemen, ladies (PLATH, 2007, p. 46)¹⁰.

O que podemos inferir é que o patriarcado é atacado enquanto sexualiza a imagem de um sujeito poético morfético, que está apenas sobrevivendo. Ao recapitularmos a estrofe sobre o sangue, podemos adicionar uma falsa evidência entre a vida e o fogo, que segundo

⁹ “Eis minhas mãos / Meus joelhos. / Posso ser só pele e osso, / No entanto sou a mesma, idêntica mulher.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

¹⁰ “Um milhão de filamentos. / A multidão, comendo amendoim, / Se aglomera para ver / Desenfaixarem minhas mãos e pés -/ O grande striptease. / Senhoras e senhores,”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

Bachelard (1994) é supervalorizado no mito da potência ígnea. No entanto, o autor reitera que o princípio de toda semente é o fogo. Todo devaneio sexual é “um devaneio da lareira”, manipulado enquanto fogo fechado, restringido “em benefício de um sonho mais preciso e condensado” (BACHELARD, 1994, p. 77). Na alquimia, majoritariamente composta por homens, há três tipos de fogo: o natural, masculino, principal agente, responsável pela abertura dos corpos e a possessão sexual; o inatural, o feminino, que corresponde ao eu-lírico, o “dissolvente universal que alimenta os corpos e o cobre com suas asas a nudez da Natureza”, aparecendo como uma “sublimação física” (BACHELARD, 1994, p. 78); e o anti-natural, que tem o poder de dissolver o que a Natureza havia ligado. A ambiguidade do fogo sexualizado é que ele une tanto a matéria quanto o espírito – ou seja, quando ocorre a aniquilação da matéria, o espírito ainda é capaz de reproduzir seu semelhante, e tamanha força sexual poderia explicar como, entre seus nascimentos e mortes, o sujeito poético é valorizado enquanto “Lady”, uma mulher que está “sempre sorrindo”.

Como bem coloca Casagrande e Souza (2009, p. 921):

As estratégias em busca de diálogo com a herança literária e cultural representadas pelo mito, são visíveis. Plath utiliza-se do conteúdo mítico da linguagem poética, mas busca formas alternativas, “originais” para expressar sua subjetividade conjuntamente com temas e assuntos atemporais e contemporâneos. Não há uma dissolução das formas, mas uso de metáforas, de mitos clássicos, buscando formas alternativas para se expressar, mas sem abandonar o passado. Não pretende copiá-lo, mas também não o nega; é um diálogo entre passado e presente que se estabelece de forma respeitável. Os mitos e alusões a mitos e intertextualidades são retirados de seu contexto e retrabalhados, não de maneira depreciativa, mas como uma ferramenta para enriquecer, intensificar a mensagem poética. No momento que são retirados do contexto original e reapropriados, adquirem outro sentido além do original. Esse tipo de composição poética exige grande conhecimento da poeta e do leitor, para ativar seu sentido de maneira mais ampla, requer conhecimento histórico do passado.

Quando o fogo cumpre as suas funções obscuras, a sua imagem sexual é renovada para que seja manipulada concomitantemente, tendo o poema inclusive nos dado a intensidade do problema: um ano em cada dez, o eu-lírico tenta purificar-se desfazendo-se do fixo e buscando a sublimação física bachelardiana.

O sujeito poético não consegue uma purificação completa por causa das cinzas, dos resíduos de vida, e, então, abraça sua bizarra sobrevida aos trinta anos de idade. Ciente do que emana, a única escapatória é vestir a carapuça e tornar-se uma “Lady”, despir-se em frente aos homens, entregar-lhes bens preciosos e vomitar as suas verdades em uma posição desconfortável para ela, que ainda assombra seus adversários, ironicamente indagando-os de seu ímpeto (“Do I terrify?¹¹”), mas honestamente bradando: “cuidado”.

¹¹ “Eu te aterrorizo?”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

Herr God, Her Lucifer
Beware.
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
and I eat men like air (PLATH, 2007, p. 50)¹².

Considerações finais

O sujeito lírico em “Lady Lazarus” utiliza de sistemas míticos para exteriorizar a sua mensagem. Como um estado que funciona como um cosmo, o mito aqui traz um ensinamento que se coloca sempre como verdadeiro, ou seja, positivo: na cosmovisão mítica de “Lady Lazarus”, a redenção faz parte da vida do sujeito poético que luta contra as forças psicossociais do patriarcado – bem colocado na história, mesmo que o mito escape de seu tempo e fluir. Com isso, alusões ao mito de Lázaro e da Fênix fazem com que a relação do eu-lírico com o fogo, na perspectiva bachelardiana, tenha consequências no estrato psicológico do texto, fazendo da estrutura da imaginação uma chama, como mesmo propõe o autor. As imagens evocadas pelo sujeito lírico se tornam psiquicamente ativas pelas metáforas construídas no plano da linguagem. As metáforas dialetizam o fogo, e, em suas somas de contrários, fazem os mitos de Fim do Mundo purificarem o eu-lírico na ambivalência não só da vida e da morte, mas de querer viver ou morrer em uma realidade sufocante. O corpo humano, cuja referência de temperatura é essencial para traduzir a vida. Em “Lady Lazarus”, ele expurga o fogo de si para colocá-lo no exterior e ratificar o que o calorismo, conceito bachelardiano, pode proporcionar ao texto: a materialização da alma e a animação da matéria. A unidade do poema, o ritmo, a sonoridade e sobretudo e o seu significado, mais explorado em nosso estudo, corroboram o relacionamento estreito entre o fogo e a redenção almejada pelo eu-lírico. Concluímos, por fim, que o sujeito poético distorce o seu próprio recurso para torná-lo ilegível aos homens, mas que ele sobrevive, tal como o empírico.

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.
- BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Algés: Difel, 2003.
- CARVALHO, C. A. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

¹² “Herr Deus, Herr Lúifer / Cuidado. / Cuidado. / Saída das cinzas / Me levanto com meu cabelo ruivo / E devoro homens como ar.”, conforme tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

- CARVALHO, A. C. Sylvia Plath e o Impossível no Holocausto. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 10, n. 18, maio 2016.
- CASAGRANDE, S; SOUZA, A. O. Sylvia Plath e pós-modernidade: “Lady Lazarus”, na sua tradução para o português. In: **CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS**. Maringá: 2009.
- DURAND G. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, G. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Algés: Difel, 2010.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- 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.
- LOWELL, R. **Life studies**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1959.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PLATH, S. Olmo. In: **Ariel**. São Paulo: Versis Editora, 2007.
- PLATH, S. **Letters home**. Nova York: Harper Perennial, 1992.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 2010.