

A marca do gozo no texto: Eros vs. Tânatos à luz do conceito de sublimação

The mark of *jouissance* in the text: Eros vs. Thanatos under the light of the concept of sublimation

*Rita Isadora Pessoa Soares de Lima**

* *Universidade Federal Fluminense (UFF)*

Resumo: Este artigo tem como objetivo examinar a relação entre o conceito de sublimação na Psicanálise e o traço melancólico no texto literário. Partimos do pressuposto de que a marca de Tânatos, a pulsão de morte, é ao mesmo tempo o que funda o traço melancólico e aquilo que dá notícias da presença do gozo no texto. Para isso, investigamos alguns dos poemas finais da poeta norte-americana Sylvia Plath, presentes em seu livro *Ariel*, e também o conceito psicanalítico de sublimação, buscando no corpus de análise os vestígios melancólicos de um desaparecimento do eu, que assinalam, por sua vez, a experiência de um eclipse textual.

Palavras-chave: Psicanálise. Melancolia. Traço. Gozo. Sylvia Plath.

Abstract: This article aims to examine the relationship between the psychoanalytic concept of sublimation and the melancholic trait in the literary works. We believe that Thanatos, the death drive according to Freud, imprints a mark, a melancholic trait in the text and give us further notice of the presence of *jouissance* in the text. For that, we investigate some of the late poems of the American poet Sylvia Plath, included in her last piece, *Ariel*, searching in our analysis corpus for the melancholic remnants of a disappearance of the self, which points out the experience of a textual eclipse.

Keywords: Psychoanalysis. Melancholy. Trait. *Jouissance*. Sylvia Plath.

Introdução

O desafio de pensar o diálogo entre a literatura e a psicanálise de alguma forma perpassa não apenas a trajetória deste trabalho, mas também a minha própria trajetória acadêmica – para não dizer pessoal – uma vez que, tendo me graduado em psicologia, enveredei pelos caminhos de interseção e diálogo da psicanálise com o campo estético, sobretudo, com os campos da literatura e das artes plásticas.

A título deste artigo, trata-se, por um lado, de investigar a especificidade do ato do escritor e sua relação com *das Ding*, a Coisa freudiana, pois a atividade escrita, assim como as atividades artísticas, em geral, para além da função de suplência e organização que representam para o artista, prescrevem, por outro lado, um risco: uma possibilidade de deriva e dano para aquele engajado no fazer artístico. O eixo que privilegiamos para delinear a análise é sustentado pelo conceito de sublimação – conceito que agrega sob sua égide o que há de mais elevado na natureza humana, desde a religião até a arte. Na segunda parte deste artigo, privilegiamos uma análise de alguns dos poemas finais da autora norte-americana Sylvia Plath, presentes no livro *Ariel*. A obra poética mais tardia de Plath nos auxilia a pensar a ideia de uma ideia de eclipse textual e assim cernir a marca de Tânatos – a pulsão de morte – no texto, articulando-a com o conceito de sublimação.

1 Sublimação e pulsão de morte: a sombra do objeto

Elevar o objeto à dignidade de Coisa – esta é a célebre fórmula de Jacques Lacan para a sublimação, enunciada por ocasião de seu sétimo seminário, sobre a ética da psicanálise (1959/1960). A arte teria a propriedade de afirmar a gratuidade, a trivialidade de um determinado objeto, revelando, em uma operação admirável, a sua *coisidade*, um vazio primordial que escapa à significação – justamente quando o real se funda enquanto tal.

Do ponto de vista da psicanálise, a sublimação, enquanto destino pulsional possível, distinto do recalque, do retorno em direção ao próprio eu e da reversão ao contrário, possui a principal característica de trazer uma mudança de alvo da pulsão, algo até então inédito no que diz respeito às demais vicissitudes. Isso significa dizer que, diferente dos demais destinos/vicissitudes da pulsão, implica em uma dessexualização do destino pulsional, uma feição singular, que, veremos, será responsável por importantes efeitos no que diz respeito à escrita literária.

A satisfação pulsional é sexual, esclarece-nos Freud, isto é, a descarga do nível de

tensão até o mínimo possível para o funcionamento psíquico, é, sem dúvida, o alvo, o objetivo mais comum, ainda que esta satisfação possa também encontrar a formação sintomática como via para tal. Esta fundamental diferença que a sublimação inaugura, avisa-nos Lacan, sem dúvida há de trazer importantes consequências.

Neste sentido, não é sem efeito que Lacan nos mostra que o empreendimento da sublimação estará imbuído de uma missão *para além do Princípio de Prazer* (1960, p. 145), uma vez que este princípio regula a função significante, isto é, condiciona a satisfação que se desloca ao longo da cadeia significante, em uma articulação, ao passo que o caminho que conduz a *das Ding* prescinde de qualquer homeostasia, ou seja, não está condicionado a um princípio de equilíbrio e harmonia. O que está em jogo parece ser a sublimação e, por consequência, a atividade literária irá responder a um paradoxo, posto que ao mesmo tempo em encontra no terreno significante a sua matéria-prima, por outro lado, o trabalho que opera com a dimensão significante vai além da própria função significante. Escrever inclui o ato de perder[-se] na palavra.

A Coisa não possui qualquer parentesco com o bem do sujeito (tal como entendemos o bem), tampouco trilha o caminho que leva ao ajuste ou à harmonia. Pelo contrário, a Coisa representa (ou melhor, não representa) aquilo que se filia ao gozo, ao excesso – um campo opaco, cego, perdido por excelência. Lacan caracteriza a Coisa como o único bem supremo, posto que perdido, sendo justamente esta perda a condição de possibilidade para o interdito ao incesto, interdito cuja estrutura funda a Lei que irá, por sua vez, balizar a dialética do gozo e da transgressão (via de acesso ao gozo), e em última análise viabilizar a emergência de um desejo.

O ato do escritor porta consigo uma ruptura com aquilo que o precede, cingindo uma descontinuidade entre o antes e o depois, com toda a contrapartida de horror que isto possa acarretar. O ato primordial da fala, que significa, que nomeia, rompe com o gozo ilimitado de *das Ding* na medida em que a nomeação implica uma perda, extraindo nesta operação um objeto que imediatamente se perde. *Das Ding*, a Coisa Freudiana se estrutura então como o objeto perdido, interditado, cuja distância se mostra fundamental para que uma via desejante seja instaurada para o sujeito.

A morte da Coisa, que inaugura a palavra enquanto representação, abre-nos espaço para pensar outros conceitos enunciados por Lacan, sobretudo o conceito de objeto *a* e também o de mais-de-gozar, este sendo tomado como aquilo que confere a função do objeto *a*. Partindo do entendimento do objeto *a* enquanto algo que resulta como queda, que cai da extração de gozo do corpo no campo do Outro, não podemos deixar de pensar que esta operação traduz toda a radicalidade do ato, descrita por Lacan em seu décimo quinto seminário (1967/1968), sobre o ato psicanalítico.

Aliás, a distância que situa *das Ding* como perdida, interditada, é fundamental para

que seja possível vislumbrar o problema colocado por Lacan quando ele afirma que “[...] faltando significante, não há distância entre gozo e corpo.” (1963, p. 168). Se o objeto de gozo é extraído do corpo pela via do significante, podemos pensar em uma descontinuidade, uma disjunção entre significante e gozo. Não é irrelevante que a distância entre o sujeito e *das Ding* seja justamente a condição de fala. Freud dirá que não há *Bem Supremo*, ele é interditado já enquanto tal, o que já abre em *das Ding*, o campo do mal e da própria ética. O conceito de mais-de-gozar inscreve então o seu duplo aspecto, uma vez que se inscreve tanto no registro de veículo, quanto no do limite: o impulso em direção a uma repetição do gozo e sua interdição, um basta de gozar.

Seguindo nesta formulação, como pensar o problema que a sublimação apresenta para a escrita literária? Ela realiza o que Lacan chama de uma “tarefa antipsíquica” (1960, p. 145), revelando a possibilidade inaudita de extrair uma satisfação que não se apresenta atrelada à articulação da cadeia significante, isto é, uma satisfação para além do princípio de prazer. Entendemos, portanto, que o significado se produz a partir desta articulação significante, isto é, o significante nada significa, exceto em cadeia, a não ser pela relação que trava com os demais significantes que se posicionam encadeados. Entretanto, não é justamente aí que a arte realiza algo de inovador? Ela inverte o mecanismo primordial que conduziu nosso ingresso na fala (fundado pelo nosso ato de fala), quando então perdemos a Coisa para sempre, interditando-a, velando-a, estabelecendo em relação a ela uma distância fundamental a partir da intervenção significante, para que possamos extrair um objeto de gozo, em perda.

A arte vai circunscrever um percurso em sentido inverso. Partimos do objeto e o elevamos a uma dignidade que ele perdera; expomos o que “do real padece de significante”, um real que não é *a priori*, que se constitui como isto que resiste à simbolização, permanecendo no campo do impossível. Na lição sobre a sublimação, ainda no seminário sobre a ética, Lacan discorre sobre alguns exemplos que buscam nos aproximar do que estaria em questão na operação da sublimação. O exemplo das caixas de fósforos de seu amigo Jacques Prévert é bastante feliz ao assinalar o abandono do aspecto funcional do objeto para destacar então outra [C]oisa: uma gratuidade, um aspecto supérfluo e luxuriante de uma coleção que nada em si visava em termos de objetivo, a não ser buscar algo do opaco enigma que um objeto qualquer nos causa antes que possamos – através do registro do significado – atribuir-lhe sentido e uso apropriado.

Este movimento de retorno em direção à Coisa diz muito respeito à problemática do gozo, tal como Lacan desenvolve. O interdito ao incesto, o inacessível, o que de real é portado pela Coisa mantida à distância, assumem um papel essencial para a regulação (e desregulação) do gozo. Essa regulação controla o regime de transgressão da proibição, entendido aqui como forma de aceder a este gozo. Lacan usa o exemplo dos dez mandamentos esclarecendo que a existência deles se justifica pela sua própria transgressão.

Esta proibição é justamente o que possibilita a existência de um desejo, Lacan aponta. No entanto, o que nos perguntamos a título deste trabalho é se a elevação do objeto ao estatuto de Coisa – a tarefa da sublimação – pode estar também submetida ao registro do mais-degozar? É possível que não possamos responder esta pergunta antes – se é que poderemos neste trabalho – de examinar alguns aspectos.

Sabemos que a atividade artística foi considerada por Freud uma das mais importantes formas pelas quais o psiquismo realiza a sublimação, no entanto, há que se ponderar que os fazeres artísticos são distintos entre si. Dentro das artes plásticas, constatamos que a escultura difere da pintura, que, por sua vez, pode desencadear derivas muito heterogêneas no que diz respeito, por exemplo, à pintura representativa e à pintura abstrata (e toda a miríade de possibilidades entre ambas). A música por si só já se apresenta envolta de mistério, visto que parece ser a mais universal de todas as expressões artísticas. E a literatura não esconde sua prole pródiga: a prosa e a poesia. Por mais que a contemporaneidade traga em seu encaço alguns sintomas, como a suavização dos limites que separam ambas – a prosa interpenetrando a poesia e vice-versa – estamos tratando, a princípio, de propostas distintas, até mesmo historicamente.

A literatura é decerto o nosso recorte, mas também ela encontra suas bifurcações e desvios. A ideia de apontar neste momento tais distinções se justifica pelo fato de que se faz necessário estabelecer nem que seja uma simplificação grosseira no que concerne estes diferentes fazeres, pois se estamos interessados em investigar o que se opera na sublimação, sem dúvida, o que quer que seja terá respectivamente uma especificidade tanto no que tange à prosa quanto à poesia.

Destacar e expor os objetos em questão na prosa e na poesia sem dúvida constituem um desafio para este trabalho, todavia, sem este esforço a dificuldade de avançar nos imobiliza, de modo que seguiremos adiante, com todo o risco, esboçando hipóteses, com o maior cuidado que pudermos. Partiremos então do fascínio expresso por Freud em seu texto de 1908, *O escritor criativo e o devaneio*:

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade — como o Cardeal que fez uma idêntica indagação a Ariosto — em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes.

Freud aproximará o trabalho do escritor criativo com algo remanescente das atividades lúdicas infantis, aparentadas com o seu desenvolvimento da dinâmica da fantasia

na neurose. Não obstante esta consideração ter importantes efeitos, gostaríamos de nos deter em algumas outras formulações de Freud ainda neste texto.

Freud chama atenção para a “irrealidade” que marca o mundo imaginativo do escritor, salientando que se não fosse isso, boa parte do prazer fruído pelo leitor seria eliminado. A relação da escrita criativa com a fantasia é, portanto apresentada por Freud. A fórmula da fantasia $S/ \langle \rangle a$, enunciada por Lacan pela primeira vez em 1957, assinala uma relação intrincada entre o sujeito barrado e o objeto causa do desejo, relação esta que passa pela imagem do outro como semelhante, isto é, pela identificação narcísica. O losango aponta para uma dissimetria entre sujeito e objeto, sendo maior (\rangle) ou menor (\langle) do que ele, nunca representando, porém, uma igualdade entre ambos. Parece que a fantasia efetua uma mediação entre o real e o sujeito, como uma espécie de anteparo para *das Ding*. Pela via da fantasia se constrói uma possibilidade de mediar o real de *das Ding*, estabilizando a cada vez o sujeito em uma certa relação com o objeto *a*.

No entanto, o que a arte viabiliza, quase via de regra, não é da ordem de um tamponamento do furo do real, ou seja, o vazio de *das Ding* não é escondido ou preenchido. Pelo contrário. É justamente a exposição, o desvelar deste vazio constitutivo que compõe aquilo que de mais singular existe no ato artístico. No que diz respeito à literatura, podemos retornar à ideia de Freud sobre a irrealidade característica do campo do escritor, esta, por sua vez, invocando o leitor, convidando-o a por intermédio da identificação, fruir o trabalho operado pela ficção. E que trabalho seria este? Nesse ponto, reconhecemos a necessidade de finalmente traçar algumas linhas minimamente divisórias dentro da literatura e do que ela busca atingir enquanto arte, pois não por acaso mencionamos acima a separação entre prosa e poesia.

Quando Freud faz alusão à irrealidade que o trabalho do escritor dá contorno – a qual Freud associa à fantasia e à brincadeira infantil (1908) – podemos questionar se esta irrealidade não se encontra de alguma forma filiada àquilo que pode ser entendido como ficção. A ficção (aqui incluímos diversos gêneros que não se apartam da poesia como a epopeia e a tragédia, por exemplo) possui a propriedade de absorver, enredar e promover desde as mais variadas e inusitadas pontes identificação até profundas e transformadoras catarses no sujeito. Sendo assim, cabe prosseguir e indagar o que opera a ficção para que Freud se veja compelido a associar este trabalho ao trabalho da fantasia e do brincar infantil.

Não podemos deixar de lembrar que Lacan afirma que a verdade possui a estrutura de ficção:

[...] em toda ficção corretamente estruturada, pode-se constatar essa estrutura que, na própria verdade, pode ser designada como a mesma da ficção. A necessidade estrutural que é carregada por toda expressão da

verdade é justamente uma estrutura que é a mesma da ficção. A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção. (LACAN, 1957, p. 259).

Esse caráter de estrutura, informa-nos Lacan, remonta ao mito, por sua vez, pelo autor legado como a principal maneira infantil de estruturar o mundo. Ainda: o mito, ele afirma, estrutura-se como uma narrativa; enquanto ficção, ele possui uma relação com “uma coisa que está sempre implicada por trás dela, e da qual ela porta, realmente, a mensagem formalmente indicada, a saber, a verdade”.¹

No seminário sobre a ética, Lacan, afirma que o processo de ficção está ao lado do princípio de prazer, compondo juntamente com os processos de pensamento, a chamada realidade psíquica. (1959, p. 46). Contudo, ainda neste seminário, Lacan sugere que o próprio princípio de prazer estaria para além do princípio de prazer. E as atividades de pensamento, Lacan chamará de “processo apetitivo” – uma busca de reencontro com o objeto. De maneira análoga, Lacan toma o texto *Moisés e o monoteísmo* (1939) para examinar a questão do Nome-do-Pai e sua função significante, assinalando que a própria introdução da função do pai constitui uma sublimação e, que esta não se justifica exceto pelo mito à qual se torna a voltar (LACAN, 1960, p. 174). Essa seria a base para que Freud introduzisse o mito moderno da morte de Deus em seu texto de 1939.

A poesia, por outro lado, podemos cercar em outra visada. A metáfora, um dos principais mecanismos poéticos: “se coloca no ponto preciso em que o sentido se produz no não-senso”.² Essa independência de um significado atrelado *a priori* ao significante permite que novos sentidos se produzam nos versos, elevando a palavra a algo que ela só alcançasse talvez antes que um significado lhe rompesse a potência de enigma, quando ainda era Coisa. A própria ausência constitutiva de uma linearidade na articulação da cadeia significante parece ter sua função na poesia, como enuncia Lacan:

A linearidade não parece ser um fator constitutivo da cadeia significante, a articulação parece se dar a partir de contextos atestados na vertical. O fenômeno poético porta frequentemente uma polifonia, como “pautas de uma partitura”. (1971, p. 506-507).

O fato de inicialmente não haver uma articulação horizontal, isto é, linear, entre os significantes apenas demonstra que a aquisição da fala, assim como a inserção no universo do sentido é feita em ato. Para aceder ao significante é preciso romper com a Coisa,

¹ Ibidem, p. 259

² Idem, 1971, p. 512

perdendo-a para sempre. Essa perda, que é perda de gozo, extrai um objeto, o objeto *a*, e ao mesmo tempo situa a Coisa a uma certa distância como perdida: um vazio, um fora-de-significado. A função do objeto *a* é o que Lacan chamou de *mais-de-gozar*, que regula, por sua vez, o gozo em direção à sua repetição, a uma parcela a mais de gozo, ao excesso e ao mesmo tempo porta a sua interdição: o basta de gozar.

Se é pela via do ato que se abandona a Coisa para recepcionar o significante, sem dúvida, o negativo desta operação – a sublimação – só pode ser concebido também sob a égide do ato. Sabemos que o escritor se move no sentido de dizer o impossível. No entanto, há sempre uma dimensão de fracasso que acompanha este ato, pois o impossível de dizer resiste – e como resiste – à significação, tal como Lacan coloca: a Coisa permanece semivelada, à distância, como algo de real golpeado pelo significante, um furo. Há inúmeros relatos de escritores que reportam com ou sem bom-humor o descompasso entre o que se pensou em dizer e aquilo que de fato terá sido dito.

Na poesia, isto é ainda mais dramático, pois o que se revela no jogo de palavras, escansões, ritmos e ressonâncias é a palavra em sua dimensão de casca. Não há nada de intrínseco, de garantido em termos de sentido; o que há é o significante em sua opacidade e um movimento que segue o ritmo pulsional, movimento este elevado pela voz do poema que brada altissonante ou, dependendo, por balbucios. O triunfo do poema parece residir justamente em sua dimensão de fracasso, pois as figuras de linguagem e estilo permitem erosões, montagens e artifícios, contudo todas as translações, metáforas e metonímias estão ao alcance do leitor, a quem o embuste sem dúvida não visa enganar.

Por outro lado, seria possível pensar num outro movimento presente também na poesia? Metáfora e metonímia são processos primários, Freud nos diz, e como tais obedecem à organização do princípio do prazer. Entretanto, vimos também que a sublimação porta um sentido que vai contra Eros e segue ao lado de Tânatos, para além do princípio de prazer. O percurso do gozo no texto pode ser silencioso, decerto, porém não podemos desconsiderar sua existência, ainda que ela não se mostre manifesta, afinal essa é principal característica da pulsão de morte: ela opera em silêncio. A nossa principal pista é sempre a repetição, a repetição não-lírica e até mesmo cacofônica, uma vez que foi a compulsão à repetição que levou Freud a inferir e formular a existência da pulsão de morte.

2 *Ariel, Elm e Words*: inscrição e apagamento na escrita poética final de Sylvia Plath

A letra, enquanto suporte material que o discurso concreto toma emprestado da

linguagem, apresenta o seu parentesco com a Coisa perdida. Trata-se de uma função de rasura, de apagamento:

Antes, como mais tarde vai ser explicitado em *Lituraterra*, trata-se de uma dimensão da letra ligada ao traço, ao risco, ao que mancha e é apagado. Um sentido que já encontramos na etimologia do verbo ler, como nos mostra a delicada erudição de Joaquim Brasil Fontes:

Em latim, *legere* significa primitivamente “colher”: olivas, nozes, pequenos frutos; indicando, entretanto, o gesto da mão que recolhe, no sentido de ajuntar. A este, outros sentidos se entreteceram: *ossa legere* é “recolher ossos de um morto após a incineração” e *legere oram*, “ladear uma margem”. Agora não são a mão e o olho que constroem o semantismo do verbo; todo o corpo participa dele: “caminhando, recolho os traços que figuram uma orla”. (FONTES, 2000: 77 apud SOUZA, 2007, p. 240).

Existe uma série de sentidos associados ao que Edson Luís André de Sousa desenvolve acima. No ensino de Lacan, a própria noção de letra possui diferentes conotações. A que mais nos interessa é apresentada por ele em seu texto de 1971, *Lituraterra*. Um ravinamento, ele nos diz, uma sulcagem produzida pelos efeitos do real, pela ruptura do semblante (semblante entendido como aquilo que encobre o real, sem constituir uma oposição dicotômica à verdade) – o sulco produzido pela imagem no inconsciente. Algo de uma marca que se produz e se rasura no corpo, em função da perda de gozo, da perda:

Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta.

O que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas.

É pelo mesmo efeito que a escrita (*écriture*) é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante [...] Ela só remonta a isso se disso receber um nome, como sucede com os efeitos entre as coisas eu a bateria significante denomina por havê-las enumerado. (2003, p. 21-22).

O campo da letra é incognoscível e Lacan nos lembra que é um erro confundi-la com

o significante. Assim como “[...] Freud faz todo acesso ao objeto derivar de uma dialética do retorno”³, a relação existente entre escrita e inconsciente consiste em um processo contínuo de reescritura, cifrando e decifrando as marcas apagadas. Há uma relação entre o próprio traço e sua rasura, seu apagamento:

O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura.

Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. Litura pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste”⁴.

Lacan vai entender as figuras de estilo como a perífrase, o hipérbato, a elipse, a suspensão, a antecipação, a retratação, a denegação, a digressão, a ironia, a catacrese, a litotes, a antonomásia e a hiptipose como mecanismos de defesa que se encontram presentes no discurso do analisante. É interessante considerar que no caso da metáfora, pensar a dimensão de defesa implica logicamente em apresentar o contraponto da literalidade – como uma oposição àquilo que é metafórico. Isso que do litoral, faz terra é nada menos do que um bordejar, um contornar:

Ler os traços que figuram uma orla – esta é uma acepção cara ao Lacan de Lituraterra para o desenvolvimento do conceito de letra como traço, como marca do que faz furo e que se apaga: “Orientada pelo chão, pela terra, pela litura-terra, a atividade poética marca-se por esse movimento de jogar (-se) por terra, de colher coisas, nada, em suma, restos. (AZEVEDO, 2007, p. 42-43).

Em Sylvia Plath, há, por um lado, o que pode ser chamado de *cluster of metaphors*: imagens que se sobrepõem e que são acionadas e novamente acionadas em sua obra poética. O poema *Words* exemplifica essas metáforas em cacho, em enxame, de maneira muito clara:

And the echoes!
Echoes traveling
Off from the center like horses.

³ LACAN, ibidem, p. 523

⁴ Ibidem, p. 21

The sap
Wells **like tears, like the**
Water striving
To re-establish its mirror
Over the rock

That drops and turns,
A white skull,
Eaten by weedy greens.
[...]
(Trecho de *Words*, 1963, grifos nossos.).

As palavras descritas no poema estão desembestadas; são secas, ocas e nada mais ecoam além de cascos infatigáveis (*Words dry and riderless, / The indefatigable hoof-taps.*). Há em *Words*, segundo o autor Steven Axelrod, uma alegoria que problematiza a própria relação da autora com a poesia:

The poem's images alter alarmingly, evading our preconceived categories with a discordant dynamism of the grotesque [...] "Words" deliberately exposes its status as verbal play through an endless process of figuring, disfiguring, and refiguring. This improvisational linguistic dance of arbitrary images acknowledges the *mise en abîme* of poetry (AXELROD, 1990:72-3).

A *mise en abîme* a que o Axelrod faz alusão é digna de nota, uma vez que reflete o jogo especular e labiríntico da própria linguagem, sendo um recurso particularmente preciso para pensar o próprio processo de criação polifônico de Sylvia Plath, desenvolvido no item anterior. O conceito de *mise en abîme* remonta a um processo de desconstrução, onde a repetição aparentemente arbitrária possui uma função demolidora. Há uma retomada infinita de um mesmo processo narrativo:

O poeta é que tem "vistas de um olho anômalo, que é o olho com que os poetas enxergam as coisas, aquele restolho estaria escrito em pauta errada". Restos de olho que, como o movimento da pulsão – erram o itinerário – e reiteram. A letra, como resto, como resto de corpo, então, não apenas incide, ela também insiste e repete, como também indica Lacan, desde *A instância da letra* [...] (AZEVEDO, 2007, p. 43).

No seu artigo *Sylvia Plath: Delírio lapidado*, Garcia Lopes desenvolve a ideia de um eclipse textual na obra da poeta. Dentre outras importantes colocações como a filiação de Plath ao gênero “conficcional” e a existência de um “imagismo plathológico”, Lopes identifica o que chama de “canon plathiano”, que torna quase impossível – por mais incessantes que sejam as tentativas – desvendar o interior do processo criativo da autora.

A escola de poesia confessional, como vimos, reunia uma série de autores como Robert Lowell, Anne Sexton, John Berryman, Theodore Roethke, muitos dos quais tiveram grande impacto na poesia de Plath. Isso de alguma forma autorizou a leitura do poeta e crítico literário, Al Alvares de que todos estes autores (inclusive a própria Plath) eram escritores que partilhavam o mesmo projeto poético. Alvarez inscrevia esta tradição em uma espécie de poética do exorcismo, “uma autoterapia desgovernada” (apud LOPES, 2005, p. 118). Tal leitura entra em conflito, todavia, com a própria posição de Plath (essa sim confessada) que enfatizava o controle e a manipulação da técnica, burilando a experiência. Sylvia ressaltava “que o uso de material autobiográfico deveria ser relevante para coisas maiores e mais amplas. Afinal, ela sabia que nem todo colapso nervoso ou registro instantâneo de um delírio pode resultar num bom poema...”⁵. Ainda, segundo Lopes: “O material autobiográfico, ou mesmo as referências históricas são sempre represados e filtrados pelo equilíbrio e artesanato furioso com que Plath manipula sua emoção”.⁶

Isto sendo dito, torna-se muito difícil, quiçá impossível, como já afirmamos, situar Sylvia Plath no movimento confessional, ainda que a autora possua sim algumas identificações (Plath inclusive é primorosa em suas identificações intercambiáveis) com o gênero, pois como bem disse o também poeta Paulo Leminski: “a sinceridade é só uma jogada de estilo”, o que permite ao poeta partir do confessional e desembocar no ‘conficcional’. Garcia-Lopes vai desenvolver a ideia de que os poemas finais de Plath descrevem uma trajetória rumo à própria extinção:

Ao perseguir uma ‘voz’, ao tentar marcar em sua linguagem uma presença que lhe desse ‘um nome, um sentido’, Plath acabou tomando a via negativa: seus poemas finais narram, em sua técnica e seus temas, o próprio processo de nascer e morrer desta escrita, pois têm a capacidade de prova e simular, via linguagem, sua própria extinção. (LOPES, p. 125).

⁵ Ibidem, p. 119

⁶ Ibidem, p. 120

Garcia Lopes esclarece que alguns dos poemas de *Ariel* deixam bem claro o que ele chamou de um eclipse textual, um registro de um processo que celebra a sua própria desapareição:

Na fúria criativa dos poemas finais, as imagens recorrentes de sua poesia vão se rarefazendo, a ponto da poeta ir cada vez mais deixando de designar os objetos, tornando os seus poemas mais ambíguos e subjetivos. Essa característica chegará ao extremo em “Ariel”, em que o tempo todo descreve um cavalo, sem mencioná-lo.⁷

Ariel é um dos poemas mais intrigantes que integram a produção final de Plath. As imagens são poderosas: alguém cavalgando no limiar entre madrugada e manhã, em um estado de tamanha fusão com o animal, que este é apenas sugerido através de menções fragmentadas: olhos, pelos, pescoço, cascos:

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks --

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else

Hauls me through air --
Thighs, hair;
Flakes from my heels.

A velocidade de galope que o poema alcança nos informa que amazona e cavalo são uma unidade, mais ainda: a amazona é a um só tempo centauro e seta, ela é a flecha suicida disparada em direção ao sol vermelho da manhã:

God's lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees! -- The furrow

Splits and passes, sister to
The brown arc

⁷ Ibidem, p.122

Of the neck I cannot catch

[...]

And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning.

A concisão, as palavras compactas e supersignificadas em *Ariel* são algumas das marcas que mais nos chamam atenção e apontam para o que Garcia Lopes indica: uma escassez de palavras, cada vez mais rarefeitas em um ritmo implacável.

O processo através do qual a escrita encontra o seu zênite para em seguida arrefecer foi um dos temas que levou o escritor catalão Enrique Vila-Matas a escrever sobre os escritores ágrafos, em seu livro *Bartleby & Cia* (1999). Vila-Matas identifica a síndrome de Bartleby, conhecida também simplesmente como *o Mal*. Dentre uma série de outros autores acometidos diferentemente pelo *Mal*, expostos por Vila-Matas ao longo do seu ensaio literário, é interessante destacar: Rimbaud, Robert Walser, Jaime Gil de Biedma e a própria Marguerite Duras, de quem ele aponta o seguinte excerto: “A história da minha vida não existe. Não há centro. Não há caminho nem linha. Há vastos espaços onde se fez acreditar haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém.” (DURAS apud VILA-MATAS, 1999, p. 29). As palavras de Duras vão bastante ao encontro do que é a própria experiência psicanalítica, uma vez que contempla a própria evanescência do sujeito. O que a psicanálise vai possibilitar é justamente alguma historicidade: através das construções, onde não havia ninguém, terá havido.

Seguindo *a lógica do Não*, Vila-Matas persegue através da literatura o que ele chamou de eclipses literários – autores fabulosos e, não raro invulgarmente talentosos que sob a influência de uma pulsão negativa são impelidos ao silêncio, eclipsando a si próprios e tornando-se fatalisticamente ágrafos. Seu percurso pela negativa o conduziu a algumas conclusões enigmáticas:

Quem afirma a literatura em si não afirma nada. Quem a procura, procura apenas aquilo que lhe escapa, quem a encontra, encontra apenas aquilo que está aqui ou, o que é pior, para além da literatura. Por isso, cada livro persegue a não-literatura como a essência daquilo que quer e

que gostaria apaixonadamente de descobrir. (VILA-MATAS, 1999, p. 168).

Em outras palavras, Vila-Matas é levado pelos seguidores de Bartleby – os ágrafos – à constatação de que na contemporaneidade toda literatura é a negação de si mesma⁸. Ao enveredar pelo *Labirinto do Não*, resta apenas a imobilidade melancólica: tudo o que poderia ser dito em literatura já o foi e o que ainda poderia ser, talvez não valha a pena ser dito.

No conjunto de poemas que compõem *Ariel*, além do próprio homônimo, consideramos que alguns em particular ilustram esse movimento textual de desaparecimento. Vamos nos deter e analisar alguns aspectos de *Elm* e *Words*. O primeiro, embora tenha sido escrito ainda em 19 de abril de 1962 (assim como *Ariel*, também escrito em 1962) já prenuncia alguns dos elementos sombrios, que parecem fazer parte da própria “mitologia pessoal” de Sylvia Plath. Os significantes cascos, fios, cavalos, espelhos, lua, garras e ecos, por exemplo, já apontam para uma recorrência em diversos outros poemas, inclusive *Words* e *Ariel*:

Love is a shadow.
How you lie and cry after it.
Listen: these are its **hooves**: it has gone off, like a **horse**.

All night I shall **gallup** thus, impetuously,
Till your head is a stone, your pillow a little turf,
Echoing, echoing.

[...]

The **moon**, also, is merciless: she would drag me
Cruelly, being **barren**.
Her radiance scathes me. Or perhaps I have caught her.

I let her go. I let her go
Diminished and flat, as after radical surgery.
How your bad dreams possess and endow me

[...]

(Trechos de *Ariel*. Grifos nossos.)

And the **echoes!**

⁸ Ibidem, p. 188

Echoes traveling
Off from the center like **horses**
[...]
(Trecho de *Words*. Grifos nossos)

Veremos que a forma com que esses significantes se articulam e se repetem nestes últimos poemas nos parece fornecer indícios de uma falência da palavra em simbolizar e conter o jorro pulsional e o próprio des-continente e a desorganização pulsional acarretada pelo ato de escrever, isto é, pela sublimação, que como vimos no primeiro capítulo possui uma estreita relação com a pulsão de morte e sua predominância.

Elm, traduzido em português por Olmo, é um poema de quatorze estrofes, divididas em tercetos; é dedicado à psiquiatra e psicanalista de Plath, Ruth Fainlight, tratando da relação analista-paciente de maneira árida e irônica. O primeiro registro à árvore olmo na literatura é em *A Ilíada*, de Homero, fazendo referência às árvores que foram plantadas nos túmulos de Thracian Chersonese. Há também a antiga superstição romana de que os olmos seriam árvores de mau-agouro, pois seus frutos não são comestíveis ou aproveitáveis. Essa dimensão de alguma forma comparece no poema com a presença do significante “barren” (estéril), cuja sonoridade ainda assemelha-se ligeiramente a de *buried* (sepultado, enterrado).

O eu-lírico transmuta-se em árvore, uma árvore queimada até a raiz pela atrocidade dos poentes:

I have suffered the atrocity of sunsets.
Scorched to the root
My red filaments burn and stand, a hand of wires.

O cenário descrito é de devastação: a árvore é tostada pelo sol e envenenada pela chuva e mesmo o vento a parte em pedaços que voam como clavas. A lua também é uma ameaça, assim como o sol, a chuva e o vento, porém todas estas ameaças parecem ser suportadas secamente. O que mais aterroriza esta árvore que fala é, na verdade, o grito que a habita, a coisa sombria que se revolve com suas garras, na procura de algo para amar:

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

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

[...]

Clouds pass and disperse.
Are those the faces of love, those pale irretrievables?
Is it for such I agitate my heart?

(PLATH, 1962, p. 32-35, grifos nossos).

“O amor é uma sombra” é o verso de abertura da terceira estrofe e este amor é retratado tão fugidio e passageiro quanto o som dos cascos do cavalo, cascos que passaram e deixaram apenas seu eco. Essa imagem nos causa, sem dúvida, uma impressão de melancolia extrema. Em vista desta recorrência dos significantes que mencionamos, consideramos possível uma análise pautada em uma analogia entre o ritmo dos cascos e suas batidas do coração. A própria estrutura de *Elm* nos permitiu pensar isto, uma vez que é produzida num ritmo sincopado de terceto, que é o mesmo de um galope moderado, um trote mais veloz: três versos e uma respiração:

I am incapable of more knowledge.
What is this, this face
So murderous in its strangle of branches?--

Its snaky acids kiss.
It petrifies the will. These are the isolate, slow faults
That kill, that kill, that kill.

Essa estrutura ternária, isto é, o ritmo de três batidas também reproduz uma batida cardíaca anormal, apontando frequentemente a presença de um sopro cardíaco anômalo e às vezes p(l)at(h)ológico: “These are the isolate, slow faults/That kill, that kill, that kill”.

Por sua vez escrito em primeiro de fevereiro de 1963 (apenas dez dias antes do suicídio de Plath), *Words* é um poema curto com uma estrutura de quadra: quatro estrofes, divididas em quatro versos. Os cavalos e os ecos também estão presentes, mas agora os cascos soam como machadadas, violentas e cortantes, em um ritmo de quatro batidas.

Seguindo uma análise análoga a de *Elm*, o ritmo de quadro batidas de *Words* remete não propriamente a um galope ou um trote, mas a uma cavalgada lenta, caminhada, errância (palavras secas a esmo, *riderless*):

Axes
After whose stroke the wood rings,
And the echoes!

Echoes traveling
Off from the center like horses.

Na medicina, a quarta batida cardíaca, chamada de galope pré-sistólico e, em quadros patológicos de galope quádruplo, pode evoluir em alguns casos para o chamado galope de soma, que une os quatro sons em um ritmo de três batidas. Como mencionado, o galope quádruplo possui vinculação com quadros patológicos e é algumas vezes letal. Em *Words*, há, portanto, uma desaceleração das palavras, um colapso iminente:

Words dry and riderless,
The infatigable hoof-taps.
While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life.

Os versos finais de *Words* denunciam uma entrega, não tanto uma desorganização, mas uma desgorvenança. Observamos que o eu-lírico parece nesse momento subjugado por forças contra as quais não consegue lutar. As palavras são secas, ressoam, mas não significam. Os dois últimos versos dialogam com os versos de *King Lear*: “The stars above us, govern our conditions” – uma fala de Kent ao cavaleiro, considerada enigmática e de difícil interpretação por diversos autores. Essas estrelas-fixas governam a vida não do céu e sim do fundo do lago e aqui novamente a dialética especular de Plath comparece.

De acordo com Garcia Lopes, em última instância as palavras *riderless*, também são *readerless* (sem leitor), uma vez que perdem sua significação, apontando para um colapso simbólico: uma perda da função de significação – e contenção – das palavras.

A pergunta que nos move e que decerto constitui o núcleo medular desta pesquisa é: estaríamos no caminho correto ao pensar à luz destes conceitos que estando a literatura sob a égide da sublimação, – e, de acordo com Lacan, fora (e ao mesmo tempo dentro, paradoxalmente, como vimos) do registro do princípio de prazer que rege Eros e a vida – ela, a literatura, nasceria então para desembocar em sua própria desapareição? Inspirados pelas palavras de Maurice Blanchot (1984) e tendo percorrido todo o caminho desta pesquisa, podemos dar a esta questão uma resposta afirmativa. A propósito da direção da literatura, Blanchot afirma que: “[ela] vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento” (apud VILA-MATAS, 2005).

A infatigável tensão entre palavra e silêncio na literatura nos é assim revelada não apenas por aqueles que escrevem (e aqueles que não escrevem – os ágrafos), mas pelo próprio texto e nada menos. O ponto de falência da palavra e seu limite se evidenciam, assim como a própria natureza ambígua da sublimação e também a dimensão paradoxal da

satisfação pulsional mostram a sua face mortífera.

Neste sentido, a escolha pela poeta Sylvia Plath nos afigura particularmente preciosa, pois sua produção poética, sobretudo a final, denuncia justamente esse colapso textual, essa desembocadura em uma gradativa anomia até resvalar no silêncio derradeiro.

Se o que buscamos cingir ao longo deste artigo é a marca do gozo da melancolia no texto, não podemos de forma alguma ignorar que a verdade brutal da qual se tem notícias na melancolia é uma verdade atada pela dimensão objetual e que insinua, por sua vez, a própria ficcionalidade do eu – enquanto condicionada pelo Outro. Já definia Freud em 1923 o eu como “um precipitado de investimentos objetais abandonados” (p. 42), pois que a cada perda objetual, pode-se verificar a instalação de traços identificatórios do objeto perdido no eu.

Na melancolia é o objeto que fala, – até desembocar na mudez completa – no auge da sua opacidade e nos esclarece: atesta que não há nada lá. Não há eu, há, exceto, na melhor das hipóteses, um eu cindido, constituído narcisicamente a partir do Outro; não há imagem de si, a não ser quando recoberta simbolicamente. É preciso que o reflexo seja apropriado, pois a imagem que se vê diante do espelho não quer dizer nada em termos da verdade do sujeito. Da mesma forma, a historicidade do sujeito é um trabalho de construção, isto é, não é um dado a priori. Não há nada lá, até que tenha havido. E este estatuto de “ter havido”, a psicanálise nos mostra que está intrinsecamente atrelado à dimensão da responsabilidade através da qual o sujeito deve advir. Por outro lado, o traço melancólico nos dá notícias justamente do inverso deste movimento, pois revela na construção literária precisamente a dimensão de embuste e o fracasso, sempre presente da linguagem.

Referências

AZEVEDO, Ana Maria Vicentini de. As bordas da letra: questões da escrita na psicanálise e na literatura. In: *Escrita e Psicanálise* [Org. Ana Costa; Doris Rinaldi] – Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e Devaneios* (1908). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Dir. de tradução: Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Lituraterra. In: *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. Para que serve o mito. In: *O Seminário, livro 4, A Relação de Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *Seminário, livro 7: A ética da psicanálise (1959-1960)*; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira Antônio Quinet]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Seminário, livro 15: O ato (1967-1968)*; notas de curso. Seminário ainda não publicado.

LOPES, Rodrigo Garcia. Sylvia Plath: delírio lapidado. In: *Poemas escolhidos*. [Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça] – 2. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2005.

PLATH, Sylvia. *Ariel – edição restaurada e bilíngue com os manuscritos originais*. [Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo] – Campinas: Verus, 2007.

_____. *Poemas escolhidos*. [Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça] – 2. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2005.

SOUSA, Edson Luiz André de. Escrita das utopias: litoral, literal, litoral. In: *Escrita e Psicanálise – [Org. Dóris Rinaldi; Ana Costa]* – Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby & companhia*. [Trad. de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista] – São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RITA ISADORA PESSOA SOARES DE LIMA

Especializada em Literatura Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Teoria Psicanalítica (UFRJ) e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa o tema do duplo e o traço melancólico no texto literário de Sylvia Plath; heteronímia em Virgílio de Lemos. E-mail: ritaisadora@gmail.com.