



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

FLORA SOUTELLO MENDES SERGIO

**“I AM THE ARROW”:
A CONSTRUÇÃO DO *EU* POÉTICO DE SYLVIA PLATH**

BELÉM
2025

FLORA SOUTELLO MENDES SERGIO

**“I AM THE ARROW”: A CONSTRUÇÃO DO *EU* POÉTICO DE SYLVIA
PLATH**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares

BELÉM
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S484i Sergio, Flora Soutello Mendes.
"I am the arrow": a construção do Eu poético de Sylvia Plath / Flora Soutello Mendes Sergio. — 2025.
89 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares Dissertação
(Mestrado) - Universidade Federal do Pará.
Belém, 2025.

1. Sylvia Plath. 2. Poesia Lírica. 3. Poesia Confessional. I. Título.

CDD 811

FLORA SOUTELLO MENDES SERGIO

**“I AM THE ARROW”: A CONSTRUÇÃO DO *EU* POÉTICO DE SYLVIA
PLATH**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários

Data de avaliação: _____/____.

Conceito: _____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares
Orientador – PPGL/Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho.
Membro externo – PPGL/Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Prof. Dr.^a. Valéria Augusti.
Membro interno – PPGL/Universidade Federal do Pará

BELÉM
2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus porque ele também é Deus da poesia.

Aos meus pais, Carlos Sérgio e Anna Karen, pelo apoio, amor e confiança incondicionais.

Ao meu orientador, Otávio, pela condução sensível e empática. Carregarei comigo todos os ensinamentos, assim como o amor pela poesia.

Aos membros da banca pelas contribuições enriquecedoras à minha pesquisa, as quais foram feitas com muito respeito e cuidado.

Ao Marcelo, meu companheiro de vida, por todo amor, paciência e zelo comigo.

A todos os colegas que fiz durante o mestrado, mas especialmente ao Ruan e a Anna pela irmandade construída.

Aos meus amigos incríveis, Davi e Manuela, pois sem vocês nada seria possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Sylvia Plath foi uma escritora estadunidense do século XX, associada ao que veio a ser chamado de poesia confessional, ao lado de grandes nomes como Anne Sexton, Robert Lowell e John Berryman. Tal poesia é caracterizada por ser pessoal e de viés autobiográfico, transitando muitas vezes entre o real e o fantasioso, numa espécie de “derramamento de si”. O objetivo deste trabalho é investigar como se estabelece essa relação da poeta com a poesia lírica, a partir da exploração da figura do “Eu” e suas diversas possibilidades presentes em seus poemas. Para lidar com tal problemática utilizamos principalmente os aportes de Jackson e Prins (2014); Culler (1999; 2015); West (1993); Brunhara (2017); Ragusa (2021; 2011; 2005); e Genette (1987). O referencial teórico foi escolhido com o fim de analisar os valores e a relevância das escolhas poéticas de Sylvia Plath através da construção de um panorama do que seria o “lírico” e onde reside sua origem.

Palavras-chave: Sylvia Plath; Lírica; Poesia Confessional.

ABSTRACT

Sylvia Plath was a 20th-century American writer associated with what came to be called confessional poetry, alongside great names such as Anne Sexton, Robert Lowell, and John Berryman. Such poetry is characterized by being personal and autobiographical, often moving between the real and the fantastical, in a kind of “outpouring of self”. The objective of this work is to investigate how this relationship between the poet and lyrical poetry is established, based on the exploration of the figure of the “I” and its various possibilities presented in her poems. To deal with this problem, we mainly use the contributions of Jackson and Prins (2014); Culler (1999; 2015); West (1993); Brunhara (2017); Ragusa (2021; 2011; 2005); and Genette (1987). The theoretical framework was chosen in order to analyze the values and relevance of Sylvia Plath's poetic choices through the construction of a panorama of what one may term as lyrical and its known origins.

Keywords: Sylvia Plath; Lyric; Confessional Poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. A LÍRICA EM SUAS “RAÍZES”: A MÉLICA	
ARCAICA.....	12
2.1. A tripartição de gêneros: “as formas naturais de poesia”.....	24
2.2. Expressão e subjetividade: a lírica na modernidade.....	31
3. “I AM ILL. I HAVE TAKEN A PILL TO KILL”: A SINGULARIDADE E A	
CONSTRUÇÃO DO EU DE SYLVIA PLATH.....	42
3.1 “The blood jet is poetry”: a escrita de Plath e as possibilidades do <i>Eu</i>	47
3.2. <i>Ariel</i> e os “poemas de hospital”	55
4.” TALK, TALK, TALK”: PLATH, O SOM E O TRABALHO DE	
LINGUAGEM.....	63
4.1. “Our voices echo”: entre o grito e o silêncio.....	67
4.2. Sylvia Plath e a poesia lírica: um diálogo possível?.....	76
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS.....	86

1. INTRODUÇÃO

A premiada poeta norte-americana Sylvia Plath é, de acordo com a crítica, amplamente reconhecida como uma figura revolucionária em sua área. *Ariel*, último livro de poemas de Plath, publicado postumamente no ano de 1965 por seu ex-marido, o também poeta Ted Hughes, é descrito pela teórica estadunidense Marjorie Perloff (1990) como um livro "legendário".

Robert Lowell, considerado o pai do movimento de poesia confessional, escreveu a introdução, prefácio e capa da primeira edição de *Ariel*. Em sua apresentação, descreve Plath como totalmente inovadora, indo muito além de uma poeta comum, aproximando-se de uma figura heroica: “dificilmente uma pessoa, ou uma mulher, certamente não mais uma ‘poetisa’ qualquer, mas uma daquelas grande super-heroínas clássicas super hipnóticas” (Lowell, 1966, p. VII, tradução própria).¹

Sylvia Plath, caracterizada por Lowell como uma espécie de “entidade”, teria, de acordo com Steven Axelrod (2006), produzido uma das obras poéticas mais fascinantes da língua inglesa, com um uso da linguagem e perspectiva totalmente únicos. Além disso, Plath é tida como um grande nome dentro da poesia confessional, ao lado de Lowell e outros poetas como Anne Sexton e John Berryman.

Tendo isso em vista, um dos pilares do movimento seria a “inserção” do poeta como figura chave do poema, com um viés autobiográfico, além de certa introspecção na escrita. Ademais, para a maioria dos críticos contemporâneos, a poesia confessional marcou uma revolução no estilo poético, bem como na relação entre o falante do poema e o eu. Os poetas confessionais escreviam em ritmos de fala direta (beirando ao coloquial) e usavam imagens que refletiam experiências pessoais muito intensas, a exemplo de Plath e a constante exploração de temáticas relacionadas a sua vida, como a relação com o pai e o adultério do marido.

Nascida em Boston, Massachusetts e filha de Aurelia Schober, professora de secretariado médico e de Otto Plath, um entomologista e professor universitário que emigrou da Alemanha para os Estados Unidos, Sylvia Plath possuía uma escrita visceral, que para Axelrod (2006) fervilhava de raiva, esperança, assim como desejo e decepção. A escrita de Plath, na visão de Jenifer Saska (2016), aborda temas delicados e, sobretudo, relevantes para a sociedade anglófona de século XX (mas também profundamente atuais), a exemplo da posição social da mulher; aborto; casamento; maternidade; menstruação; assim como guerras

e demais conflitos sociais e políticos. Para além de sua obra poética, Plath também foi contista; publicou histórias infantojuvenis; artigo em jornais; um romance (*The Bell Jar*) e diversos registros em diários e cartas.

Em sua produção poética, Plath foi uma escritora que recorreu constantemente à primeira pessoa – o *Eu* –, como uma espécie de ressignificação de experiências pessoais. Esse *Eu*, que se alimenta do autobiográfico, também é uma construção que permite a exploração de diferentes *personas*. Em alguns poemas assume uma postura quase teatral, enquanto em outros chega a ser cru e direto, revelando uma sensação de desespero e uma urgência no falar.

O eu-lírico de Plath é multifacetado e desfigurado, como pontua Pamela Annas (1984). Ele é capaz de assumir uma voz feroz, desafiadora e, ao mesmo tempo, vulnerável, revelando camadas de ressentimento, dor e até mesmo, de resistência. Além disso, muitas vezes se apresenta como uma figura em conflito, que se debate entre a vida e a morte, repleto de dualidades e se alimentando do lirismo. Partindo dessa problemática, em busca de compreender as escolhas poéticas de Plath e a presença muito marcada da figura do *Eu* em poemas extremamente condensados e complexos, historicizarei a poesia lírica desde a chamada lírica arcaica, a mélica ou *melikē*. Com o intuito de compreender a origem deste *Eu*, retorno então aos gregos e ao que convencionamos chamar de poesia lírica.

Advinda do termo *melos* (canção), a mélica era uma poesia marcada por sua musicalidade e performance. Além disso, na lírica arcaica estava presente uma primeira pessoa que ecoava de forma mais coletiva e politizada, sendo esta engajada com a vida na *pólis*. Dessa forma, no primeiro capítulo me proponho a traçar um panorama do chamado “gênero” lírico, partindo da lírica arcaica com os aportes principais de West (1993), Brunhara (2017) e Ragusa (2021; 2011); para, em seguida, discutir a história da tripartição de gêneros, até chegar na consagrada tríade de épico, lírico e dramático, discutida principalmente através de Genette (1987); culminando na lírica popularizada em meados do século XIX, conhecida por sua extrema subjetividade.

No segundo capítulo, exploro a primeira pessoa nos poemas de Plath propriamente ditos, considerando sua fragmentação, possibilidades de análise e chaves de leitura, fazendo uma espécie de revisão bibliográfica em diálogo com a sua crítica, utilizando teóricos como: Axelrod (2006); Brain (2019); Bassnett (2005); Gill (2006;2008); Kalfopoulou (2012); dentre outros. Além disso, busco traçar os limites desse *Eu* e, a partir disso, estabelecer paralelos com a discussão desenvolvida no capítulo anterior.

No terceiro capítulo, pretendo estreitar as relações entre a obra poética de Plath e a poesia tida como lírica. Dessa forma, busco investigar seus mecanismos de poeticidade e os artifícios que usa em sua escrita, a exemplo dos jogos sonoros; trabalhos de linguagem metafórica e o *Eu* em estado de desconstrução com intuito de compreender o *lócus* de sua poesia em relação à lírica. Para fazê-lo, levo em consideração que Plath é uma escritora do século XX e para Maulpoix (2009) e Tunstall (2020), o lirismo no contemporâneo ocupa um lugar entre elementos aparentemente tão inconciliáveis: o lírico e o crítico, o infinito e o finito, o real e o ideal, e assim por diante.

Considerando que o trabalho é focado na obra poética de Sylvia Plath, o principal *corpus* de análise será o *Collected Poems*,¹ volume editado por Ted Hughes. A versão usada e referenciada aqui é da editora Harper Collins, do ano de 2018. Ainda em termos de material primário, com intuito de fundamentar melhor minha pesquisa, também utilizei a entrevista que Plath deu a Peter Orr em 1966; além de seus diários, organizados por Karen V. Kukil, no ano de 2018 e sua coletânea de textos em prosa *Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos*, traduzidos por Ana Guadalupe e publicados pelo selo da Biblioteca Azul, em 2020.

¹Por não ser um trabalho que lide expressamente com questões tradutórias, opto por usar os poemas em língua inglesa, traduzindo apenas citações diretas que sejam originalmente escritas em outros idiomas.

2. A LÍRICA EM SUAS “RAÍZES”: A MÉLICA ARCAICA

Para Virginia Jackson e Yopie Prins (2014, p. 11) em *The Lyric Theory Reader*, responder à pergunta de como o lírico se tornou um gênero pode ser algo singular. Ao mesmo tempo, podemos considerar como uma pergunta estranha se levarmos em consideração leitores que pensam o lírico como a forma mais fundamental de poesia ou, ainda, no lirismo como a própria essência do poema.

Apesar de aparentar estar enraizada em uma matriz teórica que poderia recuar a Platão e Aristóteles, a ideia de que a lírica sempre foi uma expressão literária é um conceito “surpreendentemente moderno” e sua atribuição aos gregos, segundo Jackson e Prins (2014) seria, dessa forma, anacrônica.

Quando pensamos em lirismo, há um processo quase que natural de “retomada” da tradição grega arcaica. De fato, trata-se de um termo derivado do Grego, usado para designar a canção que era acompanhada pelo instrumento musical “lira”. Portanto, podemos pensar nesse paralelo na contemporaneidade ao olharmos para o termo popular em língua inglesa, o *song lyrics*, usado para designar músicas acompanhadas por instrumentos musicais.

Ademais, segundo Jackson e Prins (2014), a noção de lírica habita um senso-comum de acordo com o qual esta seria associada à essência da poesia na sua mais “pura” forma, se situando para além do cantando, como uma evocação, um poema na sua forma mais poética.

Jonathan Culler (2015, p. 68), em *Theory of the Lyric*, também busca historicizar os exemplos de poesia lírica ao longo de diferentes décadas. Para o teórico, a lírica transcende o mero registro pessoal, se estruturando em torno de uma série de convenções formais e performativas. Para além disso, Culler (2014, p. 65-66) afirma que em seu trabalho sobre a tradição da lírica no Ocidente constatou que muitos poetas e críticos costumam ter concepções equivocadas a respeito da lírica, concepções essas “minadas pelo funcionamento dos próprios poemas, quando vistos no contexto de uma tradição lírica mais longa ou mais ampla.”² Ao que completa:

Esse desejo de corrigir, que impulsiona muitas pesquisas acadêmicas sobre assuntos como esse, pressupõe que a lírica é mais do que uma construção do momento, que o peso da tradição ajuda a fazer com que haja algo certo ou errado sobre ela e, em particular, que uma dada construção histórica ou noção da lírica pode negligenciar ou

² Original em inglês: “In my own work on the Western lyric tradition, for example, I find myself needing to say that poets and critics have had erroneous conceptions of the lyric, which are undermined by the functioning of the poems themselves, when they are viewed in the context of a longer or broader lyric tradition”. (Culler, 2014, p.65-66).

obscurer aspectos cruciais da natureza e função até mesmo dos poemas aos quais a construção supostamente se aplica mais diretamente. (Culler, 2014, p. 65-66)³

Em contraponto, na concepção do pesquisador M. L. West (1993), na introdução da antologia *Greek Lyric Poetry*, publicada pela Universidade de Oxford em 1993, a nomenclatura “poesia lírica grega” funciona como uma espécie de termo “guarda-chuva” para toda forma de poesia grega até os anos 350 a.C., incluindo o épico, o drama e outros versos compostos em hexâmetros. Por tais razões, não pode ser considerada um gênero único, subdividindo-se em: mélica, elegia e iambo. Mas tal divisão também apresenta problemas.

Na visão de West (1993), dentre as três categorias, a elegia seria a mais simples de ser compreendida, pois é definida por sua própria métrica, uma forma de verso poético denominado *dístico elegíaco*, e, pro consequência, toda poesia composta dentro deste esquema métrico seria considerada uma elegia. Já o iambo (ou jambo), a princípio, soa como uma possível outra ‘categoria métrica’, e de fato temos o metro iâmbico. Contudo, originalmente o iambo costumava consistir em um tipo de monólogo ou canção performados em festivais de homenagem à Deusa Demeter e ao Deus Dionísio, caracterizando-se por serem “tipicamente absurdos, obscenos, ou humoristicamente indecentes” (West, 1993, p. VII).⁴

A *mélica* (ou *melikē*) seria, então, advinda do termo *melos* (canção), que na concepção de Giuliana Ragusa e Rafael Brunhara contemplaria a ‘ideia-chave’ da definição da lírica:

Ambas as nomenclaturas guardam a ideia-chave da definição do gênero: Canção para performance com acompanhamento da lira – daí lírica (ou *lyrikē*), que vem a substituir outros mais antigos, com destaque para *melos* (canção), que origina o termo *mélica* (ou *melikē*) e que está presente no léxico musical de nossa língua. (Ragusa; Brunhara, 2017, p. 53-54)

Contudo, West afirma que a *mélica* – assim como a elegia e o iambo – também está longe de ser uma categoria unificada, tendo em vista a abrangência das canções de performance solo aos cantos em coral. E que neste caso, “não seria exatamente lógico distinguir a poesia *mélica* da elegia e do iambo, já que a maioria das elegias eram cantadas, assim como alguns iampos.” (West, 1993, p. VII)⁵.

³ Original em inglês: “This desire to correct, which drives much academic research on subjects like this, presumes that lyric is more than a construction of the moment, that the weight of tradition helps make there be something to be right or wrong about, and in particular that a given historical construction of or notion of the lyric can neglect or obscure crucial aspects of the nature and function even of the poems to which the construction is supposed most directly to apply. (Culler, 2014, p. 65-66).

⁴ Original em inglês: (...) “typically ludicrous, scurrilous, or bawdy”. (West, 1993, p. VII).

⁵ Original em inglês: “In any case, it is not really logical to distinguish ‘melic’ poetry from elegy and iambs, since most elegy was sung, and some iambs”. (West, 1993, p. VII)

Considerando tal contexto, no que tange à subdivisão da lírica grega arcaica: Ragusa, Brunhara e West aparentam convergir em opiniões, respectivamente, quanto a sua “flexibilidade” (Ragusa; Brunhara, 2017, p. 55) ou “inexatidão” (West, 1993, p. VII). Desse modo, Ragusa e Brunhara concluem que a *mélica* seria um termo mais preciso para a lírica, sobretudo ao considerarmos a “edição dos poetas na Biblioteca de Alexandria, notavelmente por Aristófanes de Bizâncio (c. 258-180 a.C.)” (Ragusa; Brunhara, 2017, p. 53). Ao que Ragusa acrescenta:

Nas últimas duas décadas, aproximadamente, foram em muito incrementados no contexto acadêmico brasileiro, os estudos dos gêneros poéticos que, em nomenclatura moderna e econômica – ainda que imprecisa –, são referidos em conjunto como “lírica”, em publicações, em grades curriculares e no mais. A imprecisão reside no fato de que esse nome dispõe, como de um objeto trata-se, o que em verdade são três distintos, independentes e autônomos objetos: a poesia elegíaca, a poesia jâmbica e a poesia mélica. Das três, apenas a última poderia receber o nome de “lírica”, porque apenas como sinônimo daquele – termo mais antigo, derivado de *mélōs* (“canção”) – se sustenta este que, derivado do instrumento essencial à performance da mélica, a *lýra*, só entra em circulação séculos depois do período em que os três gêneros poéticos viveram seu grande momento, em que se situam os poetas deles reconhecidos pelos antigos como os mais representativos: o arcaico (c. 800-480 a.C.). (Ragusa, 2021, p. 1)

No que diz a respeito da divisão feita pelos gregos, Culler (1999, p. 75) afirma que a lírica seria um caso um tanto mais delicado, pois nela, o poeta, canta ou entoando dando as costas aos ouvintes, por assim se dizer, enquanto finge estar falando consigo mesmo ou então com outra pessoa, podendo ser esse “outro”: um espírito da Natureza, uma Musa, um amigo, um amante, um deus, uma personificação poética ou até mesmo um objeto inanimado.

Tendo isso em vista, observemos o poema, que para Culler (2015, p. 12), seria um exemplo “esplêndido” e “paradigmático” de poesia lírica arcaica (*mélica*), “Ode a Afrodite”:

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,

mas para cá vem, se já outrora –
a minha voz ouvindo de longe – me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem

atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra –
rápidas asas turbilhonando céu abaixo e
pelo meio do éter.

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco,

e o que mais quero que me aconteça em meu
desvairado coração: “Quem de novo devo
(?) ao teu amor? Quem, ó
Safo, te maltrata?”

Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará;
e se não ama, logo amará,
mesmo que não queira”.

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e tu mesma,
sê minha aliada de lutas.

(Safo, 2005, p. 263-264, tradução de Giuliana Ragusa)

É o único poema completo de Safo, poeta que na visão de Culler (2015, p. 12) “por tradição funciona como uma poeta lírica por excelência, como Homero é para o épico”⁶. Ademais, Safo (Σαφώ - Sapphó) foi uma poeta de Lesbos, que segundo Clara Sperb (2020, p. 1) teria vivido entre o final do século VII a. C. e começo do século VI e compôs poemas líricos, mais especificamente, *mélicos*. Sobre a poesia mélica de Safo, Ragusa afirma: “é notável em sua mélica o trabalho da linguagem com imagens da natureza, de grande presença e força não raro metafóricas” (Ragusa, 2011, p. 108).

Mais adiante, Ragusa denomina o capítulo de seu livro “Fragmentos de uma Deusa: A representação de Afrodite da Lírica de Safo”, em que analisa “Ode a Afrodite” de “Prece de ‘Safo’ para Afrodite”, exaltando o caráter invocativo do poema, no qual considera ser um “hino clético”:

Afirmo considerá-lo um hino clético, ou seja, uma prece na qual se invoca um deus para instá-lo a sair do local em que se encontra e vir à presença de quem chama. Todavia, ressaltei que essa conclusão se deve mais ao conteúdo daquele texto do que à sua forma, distante do que seria a de uma típica prece literária. (Ragusa, 2005, p. 265).

Ademais, também considerando o aspecto de invocação e oração presentes no poema, Culler argumenta: “Invocando a deusa, o poema segue as convenções de uma oração, começando com os atributos e a ascendência da deusa e mencionando ocasiões passadas em que sua ajuda fora solicitada” (2015, p. 12)⁷; como é possível verificar nos versos:

⁶ Original em inglês: “A splendid, paradigmatic instance of lyric is the only complete poem by Sappho, who for the tradition functions as the lyric poet par excellence, as Homer is the epic poet. Her “Ode to Aphrodite” is a remarkable poem.” (Culler, 2015, p. 12).

⁷ Original em inglês: “Invoking the goddess, the poem follows conventions of prayer in beginning with the attributes and parentage of the goddess and mentioning past occasions on which aid was forthcoming” (Culler, 2015, p. 12).

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
 filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
 [...]
 indagaste por que de novo sofro e por que
 de novo te invoco
 (Safo, 2005, p. 263-264)

De fato, “Ode a Afrodite” é um poema extraordinário, e para além disto, complexo. Temos uma Afrodite que é invocada e em retorno, materializa-se, também adereçando Safo, o que Culler vem a chamar de *fun-house mirror* (2015, p. 12), uma espécie de espelhamento, isto é, uma proliferação de uma série de Afrodites, assim como uma série de Safos:

Diversas Afrodites (o destinatário presente, o destinatário passado, a figura invocada, e a falante temporária) e de Safos (peticionário presente, destinatário passado da deusa, e ainda o peticionário de tempos mais remotos mencionado no discurso passado da deusa)” (Culler, 2015, p. 12)

Essas figuras plurais de Afrodites e de Safos, que ocupam diferentes lugares de discurso (peticionários e destinatários), por assim se dizer, tornam-se mais evidentes nos seguintes versos:

Quem, ó
 Safo, te maltrata?

Pois se ela foge, logo perseguirá;
 e se presentes não aceita, em troca os dará;
 e se não ama, logo amará,
 mesmo que não queira.
 (Safo, 2005, p. 264)

Na concepção de Ragusa, uma das marcações das preces poéticas diz a respeito à maneira pela qual o deus é chamado, ele é invocado pelo seu nome, com uma voz suplicante, ao qual se associa um ou mais epítetos, todos no vocativo. Afrodite é então chamada pelo seu nome e a ele são relacionados quatro epítetos literários da deusa (o aspecto da beleza/sedução, da imortalidade, da filha de Zeus e por fim, da tecelã), além disso, “nenhum deles é atestado em cultos, dado importante para argumentar contrariamente aos que tomam a prece de Safo, que é literária, como cultural” (Ragusa, 2005, p. 265), isto é, a autora considera o poema de Safo como uma prece literária, que seria um “hino clético”, ou seja, uma invocação para que um deus parta de um certo lugar e atenda àquele que o invoca.

Para Culler (2015, p. 15-16) esse aspecto que Ragusa chama de “hino clético” acaba por evidenciar o teor de performance e de evento como um ato público; características que constituem o que ele denomina de “endereço triangulado”: o falar ao público ouvinte por meio

de um endereço apostrofado a um poder ausente. Nesse caso, invoco Afrodite para o “nada”, pois, é apenas a partir de meu chamado que a deusa vem a se manifestar.

Outro dado importante sobre “Ode a Afrodite” seria o uso do verbo típico de oração, o chamado *líssomai*, no poema expresso através da palavra “suplico”, como no verso: “filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te”, que marca a primeira pessoa do singular da canção, tão importante para a poesia lírica. (Ragusa, 2005, p. 265).

Vários poetas métricos se destacaram na história da poesia grega arcaica, além de Safo de Lesbos, na visão de Sarah Avelar (2023, p. 13); a exemplo de Alceu de Mitilene, poeta que abordava uma variedade de temas em seus versos, entre eles os da política, do amor, da guerra e dos festivais; e Píndaro, considerado um dos maiores poetas métricos, conhecido por suas odes triunfais, que celebravam os vencedores dos jogos atléticos (olímpicos).

Ademais, Culler (2015, p. 16) também acrescenta que poetas como Píndaro e o romano Horácio eram exemplares na construção de um “eu” lírico que, embora pessoal, era profundamente mediado por tradições e formas culturais. Na Grécia, Píndaro compôs alguns gêneros de poesia, entretanto, foi graças ao chamado “epinício” que alcançou posição de destaque. Os epinícios (*epi* + *nikios*) eram homenagens aos vencedores nas maiores competições atléticas da Grécia, sendo elas: os Jogos Olímpicos, Píticos, Nemeus e Ístmicos. Tais poemas, de acordo com João Vitor Chaicoski (2024, p. 41) eram encomendados pelos campeões; e o poeta, recebia uma espécie de gratificação em retorno. Desse modo, observemos um trecho de uma das Odes mais célebres de Píndaro, a “Olímpica 10”, que apresenta a criação dos Jogos Olímpicos:

Do olímpico vencedor lede para mim o nome,
de Arquéstrato o filho, onde no meu
espírito está escrito, pois que devia um doce canto a ele
e esqueci. Ó Musa, e tu também Verdade,
filha de Zeus, com reta mão
afasta das mentiras
a censura ofensiva aos hóspedes.

Pois, de longe tendo chegado, o vindouro tempo
envergonhava minha profunda dívida.
Mas, porém, pode remover o agudo reproche
dos mortais a paga com juros. Agora como a onda fluindo
um seixo rolante submerge,
assim com público elogio
pagaremos à gratidão amiga.

Pois a Retidão vigia a cidade dos lócios zefírios
e eles veneram Calíope
e o brônzeo Ares. E a guerra
contra Cícno pôs em fuga até o superforte
Hércules. Como púgil na Olimpíada vencendo,
a Ilas renda graças

Hagesidamo, como
a Aquiles Pátroclo.
Afiando o nascido com excelência, para
prodigiosa glória pode incitá-lo
um homem, com as mãos de um deus.

[...]

No estádio foi o melhor, em linha reta
com seus pés correndo, o filho de Licímnio,
Eono. Veio de Mídea seu exército guiando.
Na luta Équemo veio distinguindo Tégea.
Dóriclo obteve da pugna o prêmio,
de Tirinto habitante da cidade.
Com os quatro cavalos

de Mantineia Samo, filho de Halirótio.
Com o dardo Frástor acertou o alvo.
Longe Niceu lançou a pedra sua mão girando
sobre todos e seus aliados um grande
aplausos lançaram. Ao entardecer
inflamou a bela de ver
lua sua amável luz.

E ressoava todo o precinto com deleitosos festejos
ao modo do encômio.
Aos princípios antigos seguindo
também agora como epônima graça
da vitória altiva celebraremos o trovão
e o foguimanejado dardo 80
do alcestrondo Zeus,

com todo poder
ardente raio fabricado.
(Píndaro, 2018, p. 95-96, tradução de Bruno Snell)

Para Chaicoski (2024, p. 43) a “Olímpica 10” apresenta propósito semelhante ao dos mitos: o de fazer uma exaltação poética do vencedor ou até mesmo, do próprio poeta. Nesse poema em especial, Píndaro retrata os requisitos que atleta-competidor deveria apresentar para ser um vencedor e dentre eles, destaca-se ter o apoio dos deuses (“um homem com as mãos de um deus”). Cabe também destacar o valoroso trabalho de linguagem metafórica de Píndaro, assim como a presença do “endereçamento triangular” proposto anteriormente por Culler (2015). Na Ode temos diversas invocações diretas à Musas e referência a Deuses, especialmente a Zeus:

Do olímpico vencedor lede para mim o nome,
de Arquéstrato o filho, onde no meu
espírito está escrito, pois que devia um doce canto a ele
e esqueci. Ó Musa, e tu também Verdade,
filha de Zeus, com reta mão
afasta das mentiras
a censura ofensiva aos hóspedes.

(Píndaro, 2018, p. 95, tradução de Bruno Snell)

De acordo com Chaicoski (2024, p. 40), no entanto, muito se discute sobre a presença ou a ausência de um coro nas performances de Píndaro. Um dos aspectos que propiciam tal debate é a presença da primeira pessoa do plural nos poemas, a exemplo da Ode aqui analisada, em que é possível encontrar verbos e pronomes com essa flexão. Chaicoski (2024, p. 41) ainda acrescenta que alguns estudiosos veem no plural um apelo poético aos *coreutas*, enquanto outros entendem apenas como um recurso para dar ênfase e não como um chamado direto. Ademais, no diz a respeito à construção poética de Píndaro, além dos temas abordados em sua escrita, Gustavo Frade (2012, p. 28-29) acrescenta:

Embora Píndaro utilize sequências formulares e temas tradicionais, ele constrói uma unidade orgânica, não mecânica. Ou seja, a progressão de pensamento e significado na ode depende não apenas de uma progressão linear, mas de associações entre imagens, paralelismo entre metáfora e realidade, mito e presente histórico. Além disso, o produto do poeta vai além da glorificação de um atleta particular, partindo dele para tratar de valores da sociedade aristocrática. Transcendendo a função encomiástica, a tarefa do poeta é relacionar a vitória aos assuntos definitivos da vida humana, como mudança, sofrimento, deuses, velhice e morte. (Frade, 2012, p. 28-29).

A partir da colocação de Frade é possível constatar a importância de tais poemas para além da fruição poética, pois os poetas misturavam “metáfora” e “realidade”, com intuito de tratar de temas essencialmente humanos e não somente a exaltação de um atleta vitorioso.

Ao nos movermos da Grécia para Roma, de acordo com Culler (2015, p. 16) encontramos Horácio. O poeta adaptou os metros gregos ao latim, assim como aspirou ser colocado entre chamados *lyrici vates*, os poetas líricos gregos canônicos (Culler 2015, p. 16). Sobretudo, Horácio apresentava-se como um cantor de lira, numa espécie de afirmativa à tradição. Ademais, uma de suas Odes mais famosas possui um minucioso trabalho de linguagem, assim como nos alerta sobre os perigos do amor:

What slim youngster drenched in perfumes
is hugging you now, Pyrrha, on a bed of roses
deep in your lovely cave? For whom
are you tying up your blonde hair?

You're so elegant and simple. Many's the time
he'll weep at your faithlessness and the changing gods,
and be amazed at seas
roughened by black winds,

but now in all innocence he enjoys your golden beauty and imagines you always
available, always loveable,
not knowing about treacherous breezes—

I pity poor devils who have no experience of you
and are dazzled by your radiance.

As for me, the tablet on the temple wall announces
that I have dedicated my dripping clothes to the god who rules the sea.
(Horácio, 2015, p. 17, tradução de David West)

Culler (2015, p. 18) atesta que esse poema de Horácio poderia ser lido como a representação ficcional de um ato de fala, e de fato tem sido lido assim, já que os críticos especulam sobre a relação do orador com Pyrrha, assim como as circunstâncias da declaração e os motivos para se dirigir a ela dessa forma, como se estivéssemos lidando com personagens de um romance. No entanto, o teórico acrescenta que urge resistirmos a esse modelo normativo de lírica próxima de monólogo dramático, pois ele foca no falante como personagem e tende a negligenciar aspectos que seriam essenciais e formadores da poesia tida como lírica, a exemplo da rima, métrica e do refrão.

De fato, o poema aparenta ser muito mais uma reflexão sobre as vicissitudes do amor do que uma declaração à mulher em ocasião. Ainda considerando a visão de Culler (2015, p. 16), é possível compreendermos a Ode se a tomarmos como um “ato de discurso poético”, isto é, uma escrita que imagina o destinatário como imagina o jovem gracioso, com sua excitação presente e suas decepções futuras.

Por fim, em *The Idea of the Lyric*, Ralph Johnson (1982, p. 3) retoma a ideia de acordo com o qual a poesia lírica, herdada dos gregos, deveria ser cantada para uma audiência, de modo que há um “você” e um “eu”, um orador (ou cantor) que estaria cantando para outra pessoa ou até mesmo, para um grupo, como observado na Ode de Horácio:

I pity poor devils who have no experience of **you**
and are dazzled by your radiance.
As for me, the tablet on the temple wall announces
that I have dedicated my dripping clothes to the god who rules the sea.
(Horácio, 2015, p. 17, tradução de David West, grifos meus)

Aqui temos explicitamente uma primeira pessoa (“I”) em diálogo direto com outra (“you”). Isto é, falo a partir de mim, mas estou direcionando a você (ou vocês), numa justaposição entre o pessoal e o coletivo, que movimenta o poema.

Dentro desse contexto, é importante compreender que na Grécia arcaica, segundo John Herington (1985, p. 3), a oralidade se sobrepunha à escrita, a chamada, ou seja, tratava-se da chamada *song culture* ou a “cultura de canção”, servindo a poesia como “o veículo principal à disseminação de ideias morais, políticas e sociais” (Herington apud Brunhara, 2017, p. 54). Poesia essa inteiramente inserida na vida da *pólis*, o que na visão de West seria a “poesia do presente” (1993, p. VIII), onde os indivíduos expressavam seus sentimentos, ideias e preocupações do momento. Tal tipo de poesia seria essencialmente social, funcionando como

uma espécie de “meio de comunicação”, isto é, mesmo que o poema geralmente fosse endereçado a um único indivíduo ou estivesse em forma de prece para um deus, assume-se que, na verdade, a intenção era de que fosse escutado coletivamente. (West, 1993, p. VIII).

Essa “poesia social”, como vimos na Ode de Píndaro, é oral e engajada com os valores da sociedade da época, portanto, está intimamente ligada aos modos de performance, especialmente se tratando da poesia mélica, como acrescenta Laura Swift: “o papel que a ocasião [de performance] desempenha na comunidade que dá forma à natureza da poesia e às reações da audiência a ela”. (Swift, 2010, p. 34).

Dentre os gêneros arcaicos mais performáticos, segundo Ragusa (2021, p.1), destaca-se, sobretudo, a *mélica*. Considerando tal aspecto, assim como a sua musicalidade, observemos, mais aprofundadamente, suas modalidades de performance: a solo, com o acompanhamento da lira (como pontuado anteriormente), e a coral, com a presença de diversos instrumentos musicais e a dança. Esta configuração, que para Thomas Webster (1970, p. XIII) configura uma “unidade de canto, dança e música”, seria chamada de *molpē*, de acordo com Brunhara. (Brunhara, 2017, p. 55). Para mais, West complementa:

É verdade que a maior parte deste tipo de poesia era cantada ou recitada com acompanhamento instrumental, mas o instrumento não era sempre a lira. Em muitos casos era um aulos, uma espécie de oboé, dois dos quais eram tocados simultaneamente por apenas um instrumentista (o aulete), como era de costume com este instrumento em todo Antigo Próximo Oriente. Este era o instrumento que incontáveis escritores sobre o Grego erroneamente chamavam de flauta. A flauta não era totalmente desconhecida na antiguidade, mas o leitor pode entender que toda referência que ele possa ter tido relacionado a flautas ou flautistas [flute-girls] no contexto da Grécia Antiga deve ter sido sobre oboés e oboístas. Além da lira e do aulos, que eram sempre os principais instrumentos gregos, também devemos mencionar a harpa, que é mencionada por alguns poetas (Sappho, Alcaeus, Anacreon) e era presumivelmente como alternativa à lira. (West, 1993, p. VII- VIII).

Doravante, no que diz a respeito à era arcaica, Anne Carson em seu *Eros, o doce-amargo* (2022, p. 37) atesta que foi uma época de grandes mudanças e inquietações. Na política deu-se o surgimento da pólis – como já visto de antemão –; na economia, a invenção da moeda; na tecnologia das comunicações, a introdução do alfabeto fenício na Grécia e, na poética, o estudo dos poetas líricos.

Contudo, de acordo com Carson (2022, p. 37) o fenômeno da alfabetização e por consequência, sua disseminação por toda a sociedade, foi uma das mais dramáticas inovações com as quais os gregos dos séculos VII e VI tiveram de lidar. Portanto, a partir da introdução do alfabeto grego, por volta do século VIII a.C, houve uma revolução na forma como o conhecimento era armazenado e disseminado. A escrita permitiu a fixação das narrativas e das ideias, desvinculando-as do contexto imediato da performance oral. Tal processo criou um

espaço para a reflexão individual, uma vez que os textos podiam ser lidos e analisados em momentos privados, sem a necessidade de um interlocutor.

É fato que tal mudança foi essencial para o surgimento de uma noção mais articulada do *Eu*. Para exemplificar de melhor forma, Carson (2022, p. 29) busca exemplificar o que chama de “locus classicus” sobre o desejo, o Eros. Para a teórica, é no discurso de Aristófanes, presente em *O banquete* de Platão que se encontra uma das explicações para o Eros humano, de uma maneira fantástica:

Os seres humanos eram originalmente organismos redondos, cada um composto de duas pessoas colocadas juntas formando uma esfera perfeita. As esferas perfeitas saíam por aí rolando e eram extremamente felizes. Mas essas criaturas esféricas ficaram ambiciosas demais, queriam rolar para cima até o Olimpo, então Zeus cortou cada uma delas ao meio. Como resultado, agora todo mundo precisa passar a vida inteira buscando aquela outra única pessoa que pode trazer de novo a completude. “Cortado em dois como um daqueles peixes que são planos, o peixe-chato”, diz Aristófanes, “cada um de nós está para sempre caçando a metade correspondente de si mesmo” (191d). (Carson, 2022, p. 29-30, tradução de Julia Raiz)

Para Carson (2022, p. 29), Eros tem a ver com fronteira. Ele existe porque certos limites existem. Os bebês, por exemplo, começam a enxergar a partir da percepção do contorno das coisas, dos limites e a partir desses limites, eles tomam consciência sobre si. Dessa forma, a experiência do Eros como falta, para Carson, serve de alerta sobre os limites de si, dos outros e de todas as coisas.

Ademais, de acordo com Carson (2022, p. 34) alguns historiadores da psique grega, como Bruno Snell, buscaram teorizar o surgimento do individualismo na sociedade grega, durante o período arcaico e clássico. Para Snell, a primeira aparição de uma personalidade autoconsciente e controlada, isto é, consciente de si mesma como um todo, pode ser atribuída a um momento de ambivalência que divide a alma, que Snell denomina de “descoberta da mente” (Snell apud Carson, 2022 p. 34).

Carson (2022, p. 34), no entanto, associa tal “descoberta da mente” a um eros bloqueado, que por consequência, aciona a consolidação de um *Eu*. De sua perspectiva teórica, o eu se formaria no limite do desejo, e a ciência do eu surge do esforço de deixa-lo para trás. Entretanto, para os poetas líricos gregos é uma questão um pouco mais delicada.

Para esses poetas, a mudança do eu configura uma perda, como atesta Carson (2022, p. 35):

Suas metáforas para a experiência são metáforas de guerra, doença e dissolução corporal. Essas metáforas assumem uma dinâmica de ataque e resistência. Uma tensão sensual extrema entre o eu e seu ambiente é o foco dos poetas, e o que predomina é uma imagem particular dessa tensão. Na poesia lírica grega, Eros é uma experiência de derretimento. O próprio deus do desejo é tradicionalmente chamado de “derretedor de membros”. (Carson, 2022, p. 35-36).

Portanto, ao experienciar o derretimento do Eros, os poetas gregos também estão aprendendo sobre seus próprios *eus*. Para além disso, em conjunto com a metáfora do derretimento, Carson também destaca algumas que envolvem “perfurar, esmagar, colocar rédeas, assar, picar, morder, ralar, decepar, envenenar, chamoscar e moer até virar pó, todas usadas pelos poetas para se referir a Eros” (Carson, 2022, p. 36).

Ler e escrever, de fato, muda pessoas e sociedades inteiras, assim como o *Eu* é essencial para aquele que escreve. Levando isso em conta, Carson (2022, p. 37), por fim, questiona-se se seria mera coincidência que os poetas que inventaram Eros foram também os primeiros autores da nossa tradição a nos deixar poemas em forma escrita. Pois, em sua visão, não se dá voz a tal sensibilidade na poesia antes desse período.

É, portanto, em Arquíloco que encontramos o primeiro registro de tal sensibilidade, não se sabe exatamente como ou por que, mas em algum momento entre o século VII ou VI a.C, seus poemas foram escritos. Aqui cabe ressaltar que existe uma divisão clara entre Arquíloco e seus sucessores líricos de tudo que veio antes, não apenas pela maior facilidade de acesso a seus textos, mas também por certas condições “de vida” e “de mente” novas que se consolidaram a partir da alfabetização. Ao que Carson completa: “as culturas orais e as culturas letradas não pensam, percebem ou se apaixonam da mesma maneira.” (Carson, 2022, p. 37).

A partir da mudança de um mundo áudio-tátil oral para um mundo de palavras, um processo de reorientação começa a se desenvolver no âmbito dos indivíduos, tendo em vista que, uma pessoa que vive numa cultura oral pensa e usa seus sentidos de forma diferente daquelas que vivem numa cultura escrita. Existe uma concepção diferente do seu entorno e principalmente, de si.

Para Carson (2022, p. 39-40), são os poetas que registram essa luta de uma consciência que talvez seja nova no mundo: do corpo como unidade, sentidos e eu, mas que ao mesmo também se espanta com a sua própria vulnerabilidade e existência. Para tanto, analisaremos brevemente um poema de Arquíloco, na tradução de David West:

Tal desejo por amor, embolado sob
meu coração,

derramou névoa demais nos meus olhos,

furtando do meu peito os pulmões sedosos—

(Arquíloco, 2022, p. 40, tradução de David West, grifo no original)

Segundo Carson (2022, p. 40), Arquíloco foi o primeiro poeta lírico que descreveu a experiência de ser atravessado por Eros. Aqui o desejo, o amor, é tão grande e desesperador que rouba membros (“furtando do meu peito os pulmões sedosos”). É notável como cada palavra e som são meticulosamente pensados. O trabalho de linguagem e metáfora de Arquíloco é excepcional: existe um desejo de amor que se embola no coração, está enrolado sobre si para depois alcançar o outro, isto é, aqui novamente falamos de limites entre o *Eu* e o outro. No entanto, o desejo de fato, começa em que o sente e não no “objeto” de seu desejo.

Para os gregos, de acordo com Carson (2022, p. 41), a respiração é a consciência. Desse modo, quando Arquíloco registra que o desejo furta seus pulmões fica evidente como para o poeta já é mais claro certas fronteiras do *Eu*, pois o poema é interrompido durante o simular de uma respiração: o limite entre o *Eu*, que sinto o desejo; e você, o objeto de meu desejo.

Por fim, um poeta como Arquíloco, na opinião do historiador Werner Jaeger (1995, p. 114), aprendeu a expressar em si todo o mundo e suas leis. Portanto, é nele e em sucessores líricos, que encontramos novas maneiras de pensar limites: de sons; palavras; letras; emoções e do *Eu*; mecanismos essenciais para o procedimento da poesia lírica.

2.1. A tripartição de gêneros: “as formas naturais de poesia”

Jackson e Prins (2014, p.1) afirmam que se tornou tão difícil definir o lírico quanto é definir o que é a poesia em si. Para elas, passamos a pensar no conceito de forma tão ampla que nos aproximamos da ideia de que toda poesia seria lírica, pecando então, na definição de algo claro e conciso: “como é possível que quase toda poesia venha a ser lida essencialmente como lírica e ao mesmo tempo nós não sabermos como definir o lírico?” (Jackson; Prins, 2014, p. 1).⁸

A verdade é que para visualizar o lírico como um termo ou uma teoria moderna, isto é, ocupando o lugar de um pressuposto “gênero antigo”, é necessário repensar a ideia da tradição ocidental, com a forma mais antiga na tradição, na origem da literatura e da civilização (Jackson; Prins 2014, p. 1). Em uma contribuição para a Enciclopédia de poesia e poética organizada por Roland Greene, Jackson (2021, p. 826) retoma o princípio de que na poética do dito Ocidente quase toda poesia é agora caracterizada como lírica, mas que, contudo, nem sempre foi desta forma.

⁸ Original em inglês: “How is it possible that almost all poetry has come to be read as essentially lyric and at the same time we do not seem to know how to define the lyric?” (Jackson; Prins, 2014, p. 1).

Por mais de três séculos, prossegue Jackson (2014, p.1-2), vimos a lírica mudando de “adjetivo” para “substantivo”, de “qualidade” da poesia para “categoria” e o que, por fim, parece incluir quase todo tipo de verso. Doravante, a categorização da poesia lírica influenciou profundamente como entendemos a história de todos os gêneros poéticos e; para que possamos entender tal fato, é preciso que voltemos ao início do século XIX, período este em que a literatura começou a ser dividida em três grandes categorias, com destaque para as ideias do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe.

De acordo com Ragusa (20021, p.2), “modernamente falando”, a divisão em mélica junto à elegia e ao iambo está na mesma “rubrica”, sobretudo por analogia, com a divisão tripla da literatura em épica, dramática e lírica, que nos remonta à Goethe nos séculos XVIII-XIX. Goethe teorizava a respeito das “três formas naturais de poesia”, as quais designou como sendo a lírica, a épica e a dramática. A forma lírica seria marcada pela forte presença da primeira pessoa do singular, o que que propiciou tal aproximação feita por Ragusa. Desse modo, a respeito de tal “rubrica”, completa:

Desses três o que tem a voz em 1ª pessoa do singular, tradicionalmente referida como “eu lírico”, é, por óbvio, a lírica. Estendo essa característica do gênero moderno de poesia à antiga poesia helênica, convencionou-se chamar de “lírica”, termo fortemente vinculado ao ideário romântico, os gêneros em que os poetas gregos usaram com frequência a mesma 1ª pessoa do singular. (Ragusa, 2021, p. 2)

Tais categorias são comumente associadas, pelo senso-comum, a distinções arcaicas, mais remotas. No entanto, a lírica, de fato, foi um terceiro termo adicionado à esfera das categorizações literárias somente a partir do final do século XVIII e início do XIX. Para tanto, Jackson explicita: “Isso não quer dizer que não tinham na antiguidade ou na era medieval, ou no início da era moderna ou do século XVII ou XVIII poemas líricos, mas que esses poemas não eram entendidos como líricos no seu sentido atual do termo.” (Jackson, 2021, p. 826).⁹

Sabemos que o termo lírica/lírico indubitavelmente deriva-se de uma etimologia grega relacionada ao tipo de poesia/canção (*a mélica*) acompanhada de instrumentos musicais (como a lira, aulos, a harpa e oboé, já discutidos anteriormente). Entretanto, ao adentrarmos em Platão e Aristóteles, respectivamente, com as suas obras *A República* e *Poética*, não é possível encontrar sequer simples menção à *lyrikē* (Jackson, 2021, p. 826-827).

Tal problemática foi discutida por Gerárd Genette em seu *Introdução ao Arquitexto* (1987), em que o teórico parte do princípio de verificação, assim pode-se dizer, que “domina

⁹ Original em inglês: “This is not to say that there were no ancient or med. or early mod. or 17th- or 18th- lyric poems, but that these poems were not understood as lyric in our current sense of the term.” (Jackson, 2021, p. 826).

os estudos literários sobre a matéria” (Genette, 1987, p. 11). Desse modo, o dito “domínio” constatado por Genette reside na errônea atribuição (e teorização) da divisão triádica de gêneros literários (nesse caso em épico, lírico e dramático) à Aristóteles, sobretudo no Ocidente entre os séculos XIX e XX.

Em suma, Genette busca explicitar (e exemplificar) como a teoria da lírica está completamente ausente da obra de Aristóteles, a *Poética*. Entretanto, segundo o teórico, tal ausência não constitui perda ou falta, mas sim a presença de uma ideologia e práticas literárias específicas de um período. (Genette, 1987, p. 20) Além disso, Genette também buscava problematizar essa espécie de fascinação por divisões genealógicas, numa tentativa de sistematizar para explicar possíveis construções poéticas. Ao que a tradutora Maria Alzira Seixo acrescenta:

Genette salienta justamente a fascinação exercida pelos esquemas de repartição genealógica, por mais redutores ou imperfeitos que se revelem, no sentido de orientarem a pesquisa para o entendimento de um sistema que passa explicar a construção poética, ou de algum modo revelar os seus misteriosos segredos. (Seixo, 1987, p. 12)

Essa falsa atribuição de uma teoria relativamente moderna à Aristóteles, o que Genette compreende por “presunção de eternidade” (Genette, 1987, p. 21), aparece até mesmo em James Joyce em seu *A Portrait of the Artist as a Young Man* em que o personagem Stephen Dedalus expõe a “sua” teoria de três formas estéticas fundamentais (em que a lírica fala da relação da imagem do artista consigo mesmo) a Lynch; ao que Genette (1987, p. 19) critica como não sendo das mais originais.

Partindo deste princípio, é possível observar nos estudos da história da divisão de gêneros inúmeras associações semelhantes à de Joyce (Genette, 1987, p. 22). No entanto, é Bahktin que nota o “silêncio maciço” da *Poética* em relação ao gênero lírico, ilustrado na concepção de Genette, como:

A ilusão retrospectiva pela qual as poéticas modernas (pré-românticas, românticas e pós-românticas) projetam cegamente sobre Aristóteles, ou Platão, as suas próprias contribuições, e assim ocultar sua própria diferença - a sua própria modernidade. (Genette, 1987, p. 23)

Contudo, essa atribuição hoje tão difundida não é inteiramente produto do século XIX e XX, pois é possível encontrá-la em Batteux no século XVIII. Batteux, de acordo com Mariana Silva (2021, p. 348) divide tipos de artes. Aqui não há ainda uma definição precisa, por assim se dizer, mas há uma percepção que fala especificamente sobre a poesia.

Temos as artes mecânicas e artes liberais, com caráter de utilidade. Entretanto, são as belas-artes, onde há espaço para o deleite de quem as aprecia, que importam para a poesia lírica, como destaca Silva (2021, p. 348). O autor reitera que os sentimentos e o entusiasmo do

sujeito são tanto princípio, quanto a finalidade da poesia. Batteux (2009), portanto, a partir da “imitação da natureza”, evoca a 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)

A respeito da categorização de Batteux, Genette acrescenta: “[Batteux] demonstra que Aristóteles distinguia na arte poética três gêneros, ou, diz Batteux por meio de um termo tomado de Horácio, três cores fundamentais.” (Genette, 1987, p. 24). Dessa forma, tais cores seriam o ditirambo (ou a poesia lírica), a epopeia e o drama. Por fim, o teórico conclui: “Nada há aqui, [na *Poética*] portanto - muito pelo contrário -, algo que autorize o apresentar o ditirambo como ilustrando em Aristóteles (ou em Platão) o gênero lírico”, explicitando a equivalência equivocada que Batteux fizera entre ditirambo e a poesia lírica. Genette considera, portanto, um “erro” tradutório. Ademais, é importante destacar que Batteux foi tradutor de Horácio, e, portanto, possivelmente influenciado pelas ideias do poeta do que diz a respeito da poesia lírica e sua interrelação com a outras artes.

Horácio, por sua vez, assim como Aristóteles, escreveu sua obra *A arte poética* na qual, de acordo com Dante Tringali (1993), busca estabelecer diretrizes acerca de como deve ser a arte, assim como os modelos a serem seguidos e por consequência, o que deve ser evitado. A obra consiste em uma epístola dirigida à família dos Pisões, com o objetivo de responder às indagações acerca dos problemas da arte de escrever. No entanto, Horácio não fala apenas da arte literária, mas busca fazer comparações entre poesia, pintura, escultura e música:

A poesia é como a pintura, haverá a que mais ti cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agradecerá (Horácio, 1993, tradução de Dante Tringali)

Foi a teorização de Batteux, a partir das ideias de Horácio, que abriu brechas para as elucidações de John Stuart Mill, o qual considerava que a poesia lírica como uma “elocução ouvida ao acaso, sem querer”. (Mill apud Culler, 1999, p. 77).

Além disso, essa “verdade com traços da verossimilhança” que Batteux argumenta (2009, p. 128-129) parece ser, de certa forma, reproduzida por Culler (2015), quando este

afirma que os poemas líricos seriam imitações ficcionais de elocução pessoal. Dessa forma, considerando o “acaso”, reconstruiríamos desde o tom de voz, postura e até as próprias preocupações do falante.

Regressando, contudo, para a “raíz” das questões, vemos Genette afirmando que para destrinchar a problemática é necessário então “regressar mais uma vez à fonte” (Genette, 1987, p. 25), isto é, voltar para o sistema de gêneros proposto por Platão e elaborado por Aristóteles. Em que, no entanto, o termo “gênero” passa por uma concessão provisória, em que, no entanto, o termo “gênero” passa por uma concessão provisória, pois, como nota Genette (1987), o conceito aqui é impróprio e diverso.

Em contraponto à Genette, temos uma visão problemática de Yves Stalloni a respeito de gênero no contexto da *Poética*, em que o teórico afirma que a poesia não constituiria um (gênero) e, portanto, o tratado de Aristóteles teria se absterido da descrição dessa “forma original” por uma dificuldade constituinte de três critérios, que até então poderiam ser definidores tanto para poesia quanto para o lírico, sendo eles: “a utilização do verso, o papel da subjetividade, a relação à ficção.” (Stalloni, 2007, p. 129). No entanto, sabe-se que Aristóteles buscava teorizar a tragédia em sua obra e não a poesia lírica.

Aqui cabe ressaltar que não estamos pensando “gêneros” no sistema “moderno” do termo (como já discutido anteriormente). No entanto, de acordo com Genette, por aproximação podemos chamar de *modo*, assim como os “meios para imitar” de *forma*, e que sobretudo, Platão e Aristóteles estavam preocupados em retratar *situações de enunciação*. (Genette, 1987, p. 29).

Vale pôr em evidência que a *mímesis* aristotélica não pode ser compreendida como uma mera cópia. O objeto imitado consiste exclusivamente em ações possíveis, isto é, em seres humanos atuantes e que, por isso, podem ser representados, de acordo com Genette como “superiores (*beltionas*)”; iguais (*kat 'hémas*) ou inferiores (*kheironas*). (Genette, 1987, p. 28). Para além disso, Paulo Pinheiro em sua tradução de a *Poética*, acrescenta a respeito da *mímesis*:

Por meio da *mímesis*, também se poderia difundir a representação de uma ação também viciosa, pois o poeta mimético se duplica e se multiplica e não está comprometido unicamente com a *mímesis* das ações virtuosas (corajosas, sábias, prudentes). Essa é uma das ações que pesa sobre as artes miméticas e que, desde Platão, separa – ou pretende ao menos separar – o universo mimético das artes do campo das ações propriamente reguladas pelo conhecimento ético. (Pinheiro, 2017, p. 14)

Por fim, as duas categorias de objeto que estão interligadas às outras duas de modo irão determinar uma grade de quatro classes de imitação, que é o que a tradição clássica chamará

de “gêneros” propriamente ditos (Genette, 1987, p. 30), sendo eles então, três gêneros miméticos, segundo Stalloni: “a tragédia, a epopeia, a comédia, mas nada que designe uma escrita específica baseada na utilização do verso.” (Stalloni, 2007, p. 132).

A *Poética*, ou “o que nos resta dela”, na verdade é uma teoria essencialmente sobre a tragédia, seja por valorizações “implícitas” e “motivadas” de superioridade, como coloca Genette (Genette, 1987, p. 31) ou “grau de nobreza” do modelo, para Stalloni (2007, p. 131). Sobre as motivações de Aristóteles para teorizar a tragédia, conclui Pinheiro:

A tragédia é para Aristóteles, uma forma magistral de arte poético-mimética. Por essa razão ele opta por se dedicar, preferencialmente, a essa forma de expressão mimética. Aristóteles está basicamente preocupado em apresentar o que as artes poéticas têm em comum, assim como os elementos em função dos quais é possível diferenciá-las. A primeira preocupação é, portanto com a definição. Aristóteles é certamente um dos maiores taxonomistas da história. (Pinheiro, 2017, p. 15-16).

É notável um certo preciosismo com o ato de “taxonomizar” em Aristóteles, assim como em outros estudiosos (de Batteux à Goethe, por exemplo), e por consequência, uma urgência por sistematizar para então compreender. Já em outros, como Paz (2012), vemos o oposto, isto é, uma concepção de que o categorizar equipara-se ao reduzir, e que, desse modo, perder-se-ia a pluralidade do poema, pois entra-se numa espécie de catalogação sem fim:

A ciência da literatura pretende reduzir a gêneros a vertiginosa pluralidade do poema. Por sua própria natureza, a pretensão padece de uma dupla insuficiência. Se reduzirmos a poesia a umas tantas formas— épicas, líricas, dramáticas —, o que faremos com os romances, os poemas em prosa e esses livros estranhos que se chamam *Aurélia*, *Os cantos de Maldoror* ou *Nadja*? Se aceitarmos todas as exceções e as formas intermediárias — decadentes, incultas ou proféticas —, a classificação sé converterá num catálogo infinito. (Paz, 2012, p. 17).

O fato é, como se retorna, enfim, à problemática da ausência da lírica e sua errônea associação à Aristóteles (e Platão), que em analogia à Genette, sintetiza-se em: notar-se que não se dava e afinal, nem se podia dar lugar a lírica.

É fato que durante muitos séculos a “redução” platônico-aristotélica, como comenta Genette (1987, p. 40), gera certa confusão e insegurança sobre a teoria dos gêneros. O estudioso afirma que a noção de poesia lírica certamente não é ignorada, mas ainda é puramente técnica e restritiva na poética clássica (poemas acompanhados da lira). No entanto, Aristarco, por exemplo, propõe a criação de uma tábua de nove poetas líricos, dentre os quais Alceu, Safo, Anacreonte e Píndaro estão presentes. (Genette, 1987, p. 40).

A verdade é que nessa busca por sistematizar, urge a necessidade de teorizar sobre os chamados “grandes gêneros” e então, o desprezar outros. Ao lado deles, surge o que Genette (1987, p. 44) denomina de “poeira de pequenas formas”, lançada sobre tudo aquilo que não seria imitação das ações possíveis: “A ode, a elegia, o soneto, etc., não imitam nenhuma ação,

pois que em princípio mais não fazem que enunciar, como um discurso ou uma prece, as ideias ou os sentimentos, reais ou fictícios, do seu autor” (Genette, 1987, p. 44).

Para o teórico comparatista Earl Miner (apud Culler, 2015, p. 1) o lírico é o gênero base, fundador da poética e dos sistemas literários ao redor do mundo, isto é, até mesmo as grandes civilizações que não demonstraram necessidade de desenvolver uma poética sistemática, como por exemplo, as islâmicas, basearam comprovadamente seus ideais literários em suposições do lírico. Ademais, na visão de Culler, o primeiro grande fato a se considerar quando se trata do lírico, é que ele não é um sistema poético-mimético, como acrescenta:

A primeira coisa a ser dita sobre os sistemas poéticos líricos é que eles não são miméticos. Poderíamos argumentar que isso ocorre por razões bastante contingentes – o fato de Aristóteles ter escrito um tratado sobre poesia mimética, a poesia como uma imitação da ação, e não sobre as outras formas poéticas que eram centrais para a cultura grega - que a teoria literária ocidental negligenciou a lírica e, até a era romântica, tratou-a como uma coleção diversificada de formas menores, apesar do florescimento da lírica na Roma antiga, na Idade Média, e no Renascimento. (Culler, 2015, p.1) ¹⁰

Culler prossegue, nessa premissa, numa concepção que vai em direção oposta àquela teorizada por Genette, afirmando que a escolha de Aristóteles por não incluir a lírica em seu tratado de poesia mimética seria pelo fato de que ele a compreendia como uma categoria pertencente à retórica, sendo possível encontrar diversos exemplos líricos em sua obra *Retórica*. (Culler, 2015, p. 51). Tal discussão torna-se extremamente problemática, tendo em vista que a lírica arcaica seria, na verdade, a *mélica*, como já evidenciado anteriormente por West (1993), Brunhara (2017) e Ragusa (2021; 2005) e que não se encontra nenhuma alusão à poemas líricos na obra citada.

Já se sabe que para Genette, a associação errônea “da tripartição de gêneros poéticos em lírico, epopeia e drama atribuída à Aristóteles (com ponto de partida platônico), parte de uma notação estilística”, a qual o teórico chama de “marginal”, em que o ditirambo foi interpretado como um exemplo de “gênero lírico”, criando espaço para uma ideia falsa de uma tríade nunca pensada pelos filósofos. (Genette, 1987, p. 50).

Contudo, a ideia de categorizar todas as “espécies” de poemas não miméticos em uma terceira categoria (a poesia lírica) não é uma invenção somente da modernidade. Na realidade,

¹⁰ Original em inglês; “The first thing to be said of lyric poetic systems is that they are not mimetic. One might argue that it is for quite contingent reasons— the fact that Aristotle wrote a treatise on mimetic poetry, poetry as an imitation of action, and not on the other poetic forms that were central to Greek culture— that Western literary theory has neglected the lyric and, until the romantic era, treated it as a miscellaneous collection of minor forms, despite the flourishing of lyric in ancient Rome, the Middle Ages, and the Renaissance. (Culler, 2015, p. 1)

a poética clássica fez sim tentativas de sistematização, mas que, no entanto, ficaram à margem de exploração em relação a poesia épica, por exemplo.

É possível encontrar a primeira tentativa em Minturno, com a divisão em cênica, lírica e épica. Já em Dryden vemos as três maneiras (*ways*): dramática, épica e lírica; Baumgarten em 1735 com o lírico, épico e dramático e assim por diante. Contudo, para Genette “nenhuma dessas proposições é verdadeiramente motivada e teorizada” (Genette, 1987, p. 45-46).

O esforço mais antigo, nesse sentido, parece estar em Francisco Casales, tendo em vista que para Casales, o lírico seria: “a propósito do soneto, tem por fábula não uma ação, como o épico ou o dramático, mas um pensamento (conceito)” (Casales apud Genette, 1987, p. 46).

No entanto, é em Batteux, com seu esforço para defender uma unicidade referente às belas artes (com a poesia inserida), que se estende até mesmo à poesia lírica, que encontramos uma rasura, uma pequena brecha, do que viria a ser a lírica teorizada no período romântico: Para Batteux, as odes de Píndaro e Horácio são “fogo, sentimento, embriaguês...canto que inspira a alegria, a admiração, o reconhecimento... grito do coração, ímpeto em que a natureza tudo faz, e a arte nada”. (Batteux apud Genette, 1987, p. 47).

Para Batteux, ademais, o poeta exprime seus sentimentos e, portanto, nada imita. Tal expressão se encontra nos cânticos sagrados, em que “o próprio Deus as dita, e Ele não tem necessidade de imitar, cria”. (Genette, 1987, p. 48).

2.2. Expressão e subjetividade: a lírica na modernidade

De acordo com Stalloni (2007, p. 129), a poesia lírica representa a extrema subjetividade através do uso do verso. Ao que corrobora Batteux, discorrendo que a poesia representa o “lugar” onde o poeta exprime o seu “grito do coração”; como já atestado anteriormente. Sobretudo, na visão de Batteux, o poeta criaria “como um Deus” (Batteux apud Genette, 1987, p. 47-48).

Com a chegada do século XIX e início do XX, a partir desse cenário de valorização da subjetividade e do poeta, como descrito por Stalloni e Batteux, surgiu a necessidade de um novo sistema que se instalou: “por um jogo sutil de resvalamentos, de substituições e de reinterpretções inconscientes ou inconfessadas”, segundo Genette (1987, p. 52).

Encontramos, dessa forma, os primeiros passos em Johann Adolf Schlegel, tradutor alemão e grande teórico do romantismo. Schlegel, por conseguinte, foi tradutor do próprio Batteux, e, muito provavelmente, bebeu das teorizações do estudioso (assim como Batteux fez com Horácio). Para Schlegel o poeta lírico: “[...] canta os seus sentimentos reais, mais que

sentimentos imitados” (Schlegel apud Genette, 1987, p. 53). Sobre tal contexto, Culler completa:

Entre o final do século XVIII e a metade do século XX, a lírica, um poema não narrativo curto, passou a ser identificada com a essência da literatura. Vista outrora principalmente como uma modalidade de expressão elevada, a formulação elegante de valores e atitudes culturais, a poesia lírica passou mais tarde a ser vista como a expressão de sentimento poderoso, lidando ao mesmo tempo com a vida quotidiana e com valores transcendentais, dando expressão concreta aos sentimentos mais interiores do sujeito individual. (Culler, 1999, p. 76)

Johnson (1987), contudo, menciona um fato a respeito da natureza da poesia lírica que os “modernos” reconheceram de prontidão e que os “antigos” não puderam reconhecer: é a importância das *inner stories* (histórias de cunho pessoal) que a lírica buscar imitar. (Johnson apud Jackson, 2021, p. 826).¹¹ Isto é, o compartilhar, a partir da escrita, seus sentimentos mais íntimos e pessoais.

Para Jackson (2021, p. 826) a teorização da lírica ligada a um conceito de subjetividade não é apenas uma invenção moderna, mas sim um tipo de poesia que a modernidade veio a reconhecer, isto é, a nossa noção de emoções (e do *Eu*) era muito diferente do que aquela até então vivida na Antiguidade, com a poesia *mélica*.

A tríade da lírica, tragédia e epopéia, como afirma Genette, irá “dominar toda a teoria literária do romantismo” (1987, p. 54). Desse modo, pós Schlegel, teremos então: uma *forma* épica, uma *forma* lírica e uma *forma* dramática. Nessa tríada, a forma lírica será considerada pura e unicamente subjetiva. O que, por fim, colocará Goethe em evidência, tendo em vista que, para o teórico existe uma espécie de espectro dos “gêneros”, algo cíclico e contínuo, onde combinam-se os três elementos em questão, o lírico; o épico e o dramático.

Entretanto, sem “o espírito dos antigos gêneros poéticos que tiveram esses nomes, mas separadas entre si por uma diferença determinada e eterna” (Genette, 1987, p. 66). Sobre essa nova divisão encontrada em Goethe, Genette conclui, por fim:

Este esquema põe em evidência uma dissimetria inquietante, quem sabe se inevitável (já estava em Goethe, onde a voltaremos a encontrar): é que, contrariamente ao epos e ao drama, cujo traço específico é a forma (narração, diálogo), o lirismo define-se aqui por um traço temático: é o único a tratar não uma ação mas uma situação; e, por este fato, o traço comum ao drama e ao epos é o traço temático (ação), ao passo que o lirismo partilha com os seus dois vizinhos dois traços formais (monólogo e representação). (Genette, 1987, p. 67)

A crítica à tríade cíclica de Goethe por Genette pode ser compreendida a partir da visão de Culler (2015, p. 1); em que a lírica, com a ascensão de uma concepção mais desenvolvida

¹¹ Original em inglês: “One thing about the nature of poetry that moderns have steadily recognized and that ancients could not recognize is the significance, the importance, of the inner stories that personal lyric imitates.” (Jackson, 2021, p. 826).

do sujeito possibilitou seu entendimento como mimética, isto é: uma imitação da experiência do sujeito, isto é, uma representação. Ela, então, se distinguiria em sua forma de enunciação, uma vez que o poeta fala em sua própria *persona*, de forma extremamente pessoal, subjetiva, diferenciando-se assim, do épico e do drama (Culler, 2015, p.1-2).

Em suma, uma robusta concepção de um sujeito individual, de um *Eu* mais subjetivo e elaborado, com suas raízes no século XIX. Marcado pelo nascimento das “subjetividades modernas”, de acordo com Culler, (2015, p. 54), nesse século os poetas passaram a olhar para si mesmos como indivíduos portadores de uma “vida interior”. Tal processo de reconhecimento ocorreu principalmente através da articulação de uma série de valores ou julgamentos atrelados a um contexto social e norma — que deu espaço para que a lírica fosse então entendida como mimética – como mimese dos estados internos do espírito –, de tal forma que passasse a ser um lugar em que esta *persona* poderia vir a expressar suas intensas (e internas) experiências.

Esse “espaço” ganhou força com a chamada “Virada Romântica”, no início do século XIX, em oposição às correntes filosóficas iluministas que valorizavam a razão, pois, em contraponto, os românticos viriam a consagrar as experiências sensoriais, as emoções e a subjetividade.

Para Stephen Burt em seu *What Is This Thing Called Lyric?* (2016, p. 423), o chamado *Lyric Reading* tem raízes no período romântico, porém, veio a dominar o contexto Anglo-Americano apenas a partir do início do século XX, quando as teorias e pedagogias de um grupo comumente chamado de *New Criticism* chegou nas universidades. É o que Jackson e Prins (2014) irão chamar de *lyricization*, a lirização:

No resumo de Christopher Nealon, Jackson argumentou que a profissionalização da crítica literária desde a época dos New Critics produziu uma tendência de ler todos os poemas como líricos, onde o ‘lirico’ significaria um registro ou a voz da mente falando consigo mesma” (Burt, 2016, p. 423) ¹²

A partir do processo de *lirização* descrito por Jackson e Prins (2014, p. 1): para um poema ser considerado lírico ele precisaria ser escrito em primeira pessoa como a expressão de algo pessoal e extremamente intimista, falado para si próprio, num tom de autoconfissão e reconhecimento de si. Ainda como alternativa a essa “leitura expressiva” de si, o poema lírico ainda poderia ser aquele que tem como plano de fundo a musicalidade, apelando para a

¹² Original em inglês: “In Christopher Nealon’s summary, Jackson has argued that the professionalization of literary criticism from the time of the New Critics has produced a tendency to read all poems as lyrics, where ‘lyric’ means a record or the voice of the mind speaking to itself (...)” (Burt, 2016, p. 423).

sonoridade daqueles que o escutam (reminiscências da *mélica*). Além disso, também podemos achar associado ao lírico, poemas curtos ou simplesmente a oposição à narrativa. (Jackson; Prins 2014, p. 1).

Ademais, dentro do contexto da lirização destaca-se o trabalho de Gillian White, *Lyric Shame: The Lyric Subject of Contemporary American Poetry* (2014). White busca investigar como a poesia lírica, em uma concepção contemporânea, é frequentemente marcada por tensões entre a expressão pessoal e as expectativas críticas de autenticidade. Seu trabalho foca em três dimensões principais: a vergonha associada à exposição emocional, a performance do eu lírico e as implicações de gênero na recepção de sua obra.

Doravante, White (2014, p. 104) argumenta que o *lyric shame*, a vergonha lírica, refere-se ao desconforto gerado quando a poesia é percebida como excessivamente pessoal ou narcisista. Essa vergonha não é inerente à escrita, mas emerge da interação entre expectativas culturais, o olhar crítico e o próprio ato de ler poesia lírica como uma confissão.

Já Heather Dubrow, busca, em *Lyric Forms* (2000) busca elencar alguns elementos gerais comumente associados a poesia lírica, também a partir da perspectiva de teóricos do século XX. Dubrow ressalta que na tentativa de definir e descrever a lírica, tais teóricos acabam por se deparar com os mesmos problemas enfrentados pelos *earlier writers*, fazendo referência à toda discussão elaborada sobretudo por Genette.

Todavia, algumas das características elencadas por Dubrow são: poemas curtos (como já assinalado por Jackson e Prins), no entanto, tal associação também é relativa e inexata; forma de versificação específica, que também não seria homogênea; a comum ligação entre poesia e musicalidade, principalmente a partir de referências à Keats e sua “Ode to a Nightingale” e o forte apelo sonoro; a relação com o tempo, num intuito de constatar que a poesia lírica rejeita ou ignora a noção de temporalidade como conhecemos; e por fim, através da definição do falante, o *lyric speaker*. (Dubrow, 2000, p. 114-115).

Tal falante, prossegue Dubrow (2000, p. 115), seria então o próprio poeta expressando seus sentimentos reais. Para alguns teóricos, como Helen Vendler, no entanto, este falante estaria isolado e representaria uma certa universalidade, convidando o leitor a participar do poema: “o lírico é um papel oferecido ao leitor, para que ele seja a voz falante do poema” (Vendler, 1991, p. 184).¹³

Aqui também cabe lembrar características estruturais da poesia lírica assinaladas por Culler (2015, p. 33-34), a exemplo do endereçamento triangular; a importância do trabalho de

¹³ Original em inglês: “lyric is a role offered to a reader; the reader is to be the voice speaking the poem.” (Vendler, 1991, p. 184).

linguagem (rima, refrão e metáforas) e a tentativa de ser um evento e não apenas a representação de um, constituindo certo caráter ritualístico. Dessa forma, observemos então o poema “Metaphors” (inicialmente “Metaphors for a Pregnant Woman”) escrito por Sylvia Plath em março de 1959, ano em que a autora acreditava estar grávida:

I'm a riddle in nine syllables,
 An elephant, a ponderous house,
 A melon strolling on two tendrils.
 O red fruit, ivory, fine timbers!
 This loaf's big with its yeasty rising.
 Money's new-minted in this fat purse.
 I'm a means, a stage, a cow in calf.
 I've eaten a bag of green apples,
 Boarded the train there's no getting off.

(Plath, 2018, p. 116)

Assim como Jackson e Prins e Dubrow pontuam, “Metaphors” é um poema curto, escrito em primeira pessoa (“I” /Eu) e de temática extremamente pessoal e intimista, considerando o envolvimento de uma possível gestação, como acrescenta a própria poeta em um trecho de seu diário:

Ontem fui até o fundo do poço, ou quase. Acordei cedo, o gato começou a miar às seis. Cólicas. Gravidez, pensei. [...] Acabei dois poemas, um longo ‘Electra on Azalea Path’ e ‘Metaphors for a Pregnant Woman’ (Plath, 2017, p. 548-549)

É possível notar um reconhecimento de si, uma autorrealização de seu estado - neste caso, o estar grávida - a exemplo do último verso “Boarded the train there's no getting off” com a metáfora de estar dentro de um trem onde a única alternativa depois de um embarque é seguir, o continuar, o fim, o prosseguir o curso da gestação, sem escapatória, sem “getting off”.

Estão presentes inúmeras outras metáforas para gravidez, como: “an elephant” / “a fat purse” / “a cow” / “a bag of green apples”; ela é “means”, o final, “a riddle” /um enigma, algo incerto. Fato interessante a respeito do poema é que ele é escrito em nove versos, com cada verso apresentando exatamente nove sílabas, cuidadosamente pensado ao levar em conta o período gestacional:

I'm / a / rid / dle / in / nine / syll / a / bles,
 An / el / e / phant / , a / pond / er / ous / house,
 A / mel / on stro / lling / on / two / ten / drils.

Há forte tom de oratória e preocupação sonora, como na repetição de sons/palavras com s: syllabes/pouderous/house/strolling/tendrils/timbres; costura perfeita para a

preocupação da reprodução de atos de fala presente em poemas tidos como líricos, pontuados por Culler (1999, p. 76).

Mais adiante, Culler (1999, p. 77-78) afirma que é impossível imaginar o falante do poema lírico imitando situações comuns de atos de fala, de forma que ele geralmente direciona-se ao Deuses, ao vento, natureza, dentre outros. O ato, no entanto, parece imitar o próprio “fazer poesia”, o que ele chama de “extravagância lírica”, cheias de inflexões hiperbólicas: “o nome do jogo aqui é exagero: o tigre não é apenas ‘cor de laranja’, mas flamejante” (Culler, 1999, p. 78). Tal extravagância, segundo o autor, reside no âmago da poesia desde os clássicos para representar algo que transcenderia a capacidade de explicação humana, seria o sublime, a mais pura personificação do etéreo, do fazer poético.

Sylvia Plath recorria muito ao uso da primeira pessoa em sua construção poética, como uma forma de ressignificar suas experiências pessoais (suas dores) e situações cotidianas vivenciadas, que, no entanto, eram evocadas e transformadas em algo “etéreo” e até mesmo distante, característica essa muito comum e constituinte da linguagem lírica, descrita por Culler, e encontrada em diversos de seus poemas, a exemplo de “Lady Lazarus”, publicado em 1965 no livro *Ariel*:

I have done it again.
 One year in every ten
 I manage it——
 A sort of walking miracle, my skin
 Bright as a Nazi lampshade,
 My right foot
 A paperweight,
 My face a featureless, fine
 Jew linen.
 Peel off the napkin
 O my enemy.
 Do I terrify? ——

The nose, the eye pits, the full set of teeth?

The sour breath
 Will vanish in a day.
 Soon, soon the flesh
 The grave cave ate will be
 At home on me
 And I a smiling woman.
 I am only thirty.

And like the cat I have nine times to die
 This is Number Three.
 What a trash
 To annihilate each decade.

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

Them unwrap me hand and foot——
 The big strip tease.
 Gentlemen, ladies

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

Nevertheless, I am the same, identical woman.
 The first time it happened I was ten.
 It was an accident.

The second time I meant
 To last it out and not come back at all.
 I rocked shut

As a seashell.
 They had to call and call
 And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying
 Is an art, like everything else.
 I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
 I do it so it feels real.
 I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.
 It's easy enough to do it and stay put.
 It's the theatrical

Comeback in broad day
 To the same place, the same face, the same brute
 Amused shout:

'A miracle!'
 That knocks me out.
 There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge
 For the hearing of my heart——
 It really goes.

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

Or a piece of my hair or my clothes.
 So, so, Herr Doktor.
 So, Herr Enemy.

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.

Ash, ash—
 You poke and stir.
 Flesh, bone, there is nothing there——

A cake of soap,
 A wedding ring,
 A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
 Beware
 Beware.

Out of the ash
 I rise with my red hair
 And I eat men like air.

(Plath, 2018, p. 244-247)

É possível notar a constante repetição do “I”, o *Eu* na língua portuguesa, repetição provavelmente proposital para expressar o tom intimista e colocar-se como temática central da poesia, a exemplo dos versos: “I have done it again” / “I manage it” / “I am only thirty”. Da mesma forma verifica-se a presença do “O”, o “Oh” que segundo Culler (1999, p. 79) seria a invocação de uma figura poética, o poeta como uma *persona*, dando espaço para a atmosfera de “sonho”, algo distante e etéreo:

O ‘Oh’ da invocação é uma figura de vocação poética, uma providência pela qual a voz que fala afirma não ser um mero falante de versos, mas uma corporificação da tradição poética e do espírito da poesia. Conclamar os ventos a soprar ou exigir que o não nascido escute seus gritos é um ato de ritual poético. (Culler, 1999, p. 79)

Ademais, ao considerarmos a concepção de *lyric shame* de White (2014) na obra de Plath, poderíamos concluir que sua escrita não apenas abordaria a vergonha, mas também a utilizaria como uma espécie de dispositivo estético. Em “Lady Lazarus” temos um que parece se regozijar na exposição pública, transformando a vergonha em espetáculo:

Dying
 Is an art, like everything else.
 I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
 I do it so it feels real.
 I guess you could say I’ve a call.

It’s easy enough to do it in a cell.
 It’s easy enough to do it and stay put.
 It’s the theatrical
 (Plath, 2018, p. 244)

Este trecho exemplifica como Plath combina vulnerabilidade e teatralidade, apropriando-se da vergonha associada à exposição. A autora cria uma persona que não é simplesmente vítima de sua dor, mas uma performer que a manipula, usando-a como arma contra os julgamentos do público. Aqui o “superpoder” do eu-lírico é morrer. Ele morre e renasce como uma fênix. Seu renascimento, no entanto, é transformado numa grande exposição, como se nem na morte, quando se é apenas “pele” e “osso” (“skin and bone”), fosse permitido que ele “descanse”:

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

 Nevertheless, I am the same, identical woman.
 The first time it happened I was ten.
 It was an accident.

 The second time I meant
 To last it out and not come back at all.
 I rocked shut

 As a seashell.
 They had to call and call
 And pick the worms off me like sticky pearls
 (Plath, 2018, p. 25)

Além disso, há na poesia de Plath o trânsito entre o real e o fantasioso. Tal fato se dá principalmente a partir da inserção de elementos da natureza, como comentado por Culler (1999) e corroborado por Judith Kroll (1970), crítica plathiana que busca catalogar os diversos símbolos aparentes na obra de Plath, a exemplo da lua, que irá aparecer em diversos poemas, como: “Medallion” (1959); “The Moon and The Yew Tree” (1961) e “Moonrise” (1958).

Axelrod (2006, p. 102), sobretudo, chama tais poemas de “nature poems”, poemas esses em que a autora busca observar a cena disposta, “meditar” a respeito do que foi visto e ressaltar uma unidade entre o *Eu* e o ambiente.

Da mesma forma, também é evidente a relação intertextual com figuras mitológicas. Dessa vez, Holly Ranger (2019) elenca algumas entidades como Electra; Dafne; Penelope Pigmaleão; Medusa e Perséfone; assim como figuras bíblicas, sendo algumas delas: Eva; Jesus; Lázaro (como visto em “Lady Lazarus”) e anjos caídos. Observemos então um dos poemas exemplificados anteriormente, “The Moon and The Yew Tree”, do ano de 1962:

This is the light of the mind, cold and planetary.
 The trees of the mind are black. The light is blue.
 The grasses unload their griefs at my feet as if I were God,

Prickling my ankles and murmuring of their humility.
 Fumy spiritous mists inhabit this place
 Separated from my house by a row of headstones.
 I simply cannot see where there is to get to.

The moon is no door. It is a face in its own right,
 White as a knuckle and terribly upset.
 It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet
 With the O-gape of complete despair. I live here.
 Twice on Sunday, the bells startle the sky –
 Eight great tongues affirming the Resurrection.
 At the end, they soberly bong out their names.

The yew tree points up. It has a Gothic shape.
 The eyes lift after it and find the moon.
 The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
 Her blue garments unloose small bats and owls.
 How I would like to believe in tenderness –
 The face of the effigy, gentled by candles,
 Bending, on me in particular, its mild eyes.

I have fallen a long way. Clouds are flowering
 Blue and mystical over the face of the stars.
 Inside the church, the saints will be all blue,
 Floating on their delicate feet over cold pews,
 Their hands and faces stiff with holiness.
 The moon sees nothing of this. She is bald and wild.
 And the message of the yew tree is blackness – blackness and silence.
 (Plath, 2018, p. 172-173)

Vemos um tom quase narrativo de descrição da paisagem, no entanto, ainda com a inserção bem marcada e trabalhada do *Eu*, numa espécie de integração com a paisagem, como pontuado por Axelrod (2006):

I simply cannot see where there is to get to.
 [...]
 How I would like to believe in tenderness –
 [...]
 I have fallen a long way. Clouds are flowering.
 (Plath, 2018, p. 172-173, grifo meu)

A relação entre a lua (“the moon”) e a árvore (“yew tree”) estruturam o poema. A árvore “aponta” para cima (“points up”), o observador segue com os olhos (“the eyes lift after”) e se depara com a lua, que por sua vez, se revela como sua mãe. No entanto, essa “mãe” é uma figura desconstruída da Virgem Maria, ela não é sacra como na imagem cristã, seu manto é composto por morcegos e corujas (“Her blue garments unloose small bats and owls”), ela é distante, rígida e julgadora.

Doravante, neste poema também é possível observar o que foi elencado por Ranger (2019), tendo em vista que o uso de imagens como “fallen a long way”, com a ideia de ter

caído por muito tempo e o céu estar tão distante que as nuvens parecem pequenas flores “clouds are flowering”, nos faz pensar na imagem de um anjo caído, assim como o distanciamento do sagrado, através do julgamento dos santos “Inside the church, the saints will be all blue”.

Em suma, o poema revela uma profunda integração entre o sujeito poético (o *Eu*) e a paisagem, numa espécie de choque entre eu-lírico e seu entorno, característica muito presente em diversos poemas de Plath.

3. “I AM ILL. I HAVE TAKEN A PILL TO KILL”: A SINGULARIDADE E A CONSTRUÇÃO DO *EU* DE SYLVIA PLATH

A poesia singular de Sylvia Plath, na visão de Axelrod (2006, p. 95) se alimenta das retóricas modernistas, renascentistas e românticas, assim como da Guerra Fria. No entanto, em uma roupagem “pós-moderna” que evoca uma atmosfera social e política de uma mulher submersa na sociedade estadunidense do século XX, sociedade essa sexista, racista e classista, com culto ao individualismo exacerbado.

Nesse sentido, o contexto histórico e literário de Sylvia Plath é, para Jo Gill (2008, p. 14), surpreendentemente amplo, isto é, ela navega entre uma série de diferentes tradições e discursos, não se inserindo seguramente em nenhum. Além disso, por escrever na década de 50 e estar situada na metade do século, Plath estava inserida no que se convergia chamar de *middle generation poets*.

Jane Goldman (2004, p. 8) comenta sobre essa transitoriedade e certa “fluidez” de estilos que pode ser encontrada em Plath, a partir de um destrinchamento de contextos históricos. Para Goldman (2004, p. XIII-XIV) existe um terreno instável entre os termos críticos modernismo, pós-modernismo, vanguarda e neovanguarda. Tal mistura marca bem o momento histórico de explosão com o surgimento de novidades, tendo em vista que, no pós-Segunda Guerra, os Estados Unidos experimentaram considerável evolução em diversos setores como o armamentista, econômico, agrário e tecnológico, consolidando-se como uma superpotência capitalista mundial.

A evolução da ciência, com novas descobertas e hipóteses sobre a estrutura da matéria, espaço e tempo, assim como processos de percepção e a compreensão de um *Eu* individualista tiveram grande impacto na produção literária da época. Marinho e Rocha (2024, p. 475) ressaltam que a partir dos anos 50 e 60, impulsionada por diversos círculos – acadêmico, editorial, cultural e político – a poesia começou a ganhar grande destaque, onde vários poetas buscavam uma “voz pessoal” que rompesse com as “convenções mais tradicionais”.

No que diz a respeito à essa busca por uma voz mais pessoal e uma expressão do *Eu*, Georges Gusdorf (1956) no ensaio “Conditions and Limits of Autobiography”, conclui que a escrita autobiográfica, isto é, a escrita de si (e sobre si), só é possível em cenário em que exista tal consciência da singularidade de cada indivíduo, como assinalado anteriormente por Goldman (2004).

Em contraponto, para a teórica de estudos feministas Susan Stanford Friedman (1998, p.72), o conceito de Gusdorf reproduz um modelo extremamente ocidentalista e individualista

que não contemplaria a escrita de grupos minoritários, a exemplo do das mulheres e das pessoas de identidade *queer*.

Friedman (1998, p.72), no entanto, reconhece que Gusdorf estava correto ao afirmar que os *Eus* autobiográficos se constroem através do processo de escrita e, portanto, não tem a função de reproduzir fielmente a realidade vivida. Ao que Gill (2008, p. 25-26) complementa levando em consideração o contexto de Plath: para ela, é na implementação do regime da Guerra Fria que reside a chave crucial para o entendimento do meio cultural e literário da autora, principalmente a partir do desenvolvimento (e uso) das bombas atômicas pelos Estados Unidos, como as de Hiroshima e Nagasaki. Plath não vivenciou tais desastres, entretanto, escreve sobre eles e os absorve como uma espécie de “plano de fundo” em seus poemas:

Eu acho que a experiência pessoal é muito importante, mas certamente não deve ser um tipo de experiência narcisista, de caixa fechada e de espelho. Eu acredito que ela deva ser relevante, e relevante para as coisas maiores. As coisas maiores, como Hiroshima e Dachau. (Plath, 1966, p. 169-170)¹⁴

É fato que muitos poemas de Sylvia Plath, especialmente os presentes no livro *Ariel*, foram escritos nesse período e que, na opinião de Gill (2008) evocam o clima tenso e dúbio da época. Além disso, de acordo com Robin Peel (1979, p. 138–52) tais circunstâncias históricas oferecem um pano de fundo altamente carregado e propiciam o surgimento de pensamentos com tendências destrutivas que aparecem na poesia da autora.

Também é importante destacar que Plath escreveu entre as duas primeiras ondas do feminismo, com seu trabalho antecipando uma série de questões que continuariam a ser discutidas nas décadas posteriores, e que para além disso, por ser uma estadunidense que se mudou para a Inglaterra mais de uma vez, carrega heranças (literárias e linguísticas) tanto estadunidenses quanto europeias, ocupando um espaço definido por Tracy Brain (2019) como “*midatlantic position*”, uma posição no meio do Atlântico, um entrelugar. Ademais, a respeito de seu contexto histórico, Gill completa:

Em termos históricos mais amplos, a vida de Plath atravessa os incertos anos da depressão da década de 1930, a ansiedade da Segunda Guerra Mundial (uma ansiedade que, como *Letters Home* e *Johnny Panic and the Bible of Dreams* mostram, ela sentiu particularmente intensamente como filha de uma família alemã) e a opressão fria da Guerra Fria. A ideologia da Guerra Fria, como mostraram Deborah Nelson, Elaine Tyler May e entre outros, era profundamente ambígua. Ao mesmo tempo, exaltava as virtudes da família e do lar e a segurança da esfera doméstica, enquanto considerava as vidas e desejos privados dos americanos como

¹⁴ Original em inglês: “I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn’t be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience. I believe it should be relevant, and relevant to the larger things. The bigger things such as Hiroshima and Dachau.” (Plath, 1966, p. 169-170). Entrevista concedida à Peter Orr.

potencialmente suspeitos e, portanto, dignos de um exame minucioso (Gill, 2008, p. 15).¹⁵

Tal dualidade advinda das guerras e explicitada por Gill é muito palpável na poesia de Plath, pois a poeta frequentemente explora temas como vida e morte; claro e escuro; bem e o mal; submissão e dominação; assim como ser mãe, esposa e estar no lar *versus* o usufruto do livre arbítrio e do exercício de posições que tidas como exclusivamente masculinas, como poder se dedicar exclusivamente à escrita. Observemos, desse modo, alguns trechos do poema “Cut”, escrito no ano de 1962:

What a thrill ——
My thumb instead of an onion.
The top quite gone
Except for a sort of a hinge

Of skin,
A flap like a hat,
Dead white.
Then that red plush
[...]
(Plath, 2018, p. 235)

Notemos em primeira instância a representação de um fazer que aparenta ser puramente “doméstico”: o ato de cortar uma cebola. No entanto, ao invés de uma cebola, corta-se o pedaço de um dedo. Tal fato, a laceração de um dedo, dá espaço para a criação de um cenário de guerra, explicitando a ambiguidade colocada por Gill (2008), presente nos seguintes trechos:

A celebration, this is.
Out of a gap
A million soldiers run,
Redcoats, every one.

Whose side are they on?
O my
Homonculus, I am ill.
I have taken a pill to kill.

The thin
Papery feeling.
Saboteur,
Kamikaze man -

¹⁵ Original em inglês: “In broader historical terms, Plath’s life straddles the uncertain depression years of the 1930s, the anxiety of World War II (an anxiety which as *Letters Home* and *Johnny Panic and the Bible of Dreams* show, she felt particularly acutely as the daughter of a German family), and the chill oppression of the Cold War. Cold War ideology, as Deborah Nelson and Elaine Tyler May, among others, have shown, was itself profoundly ambiguous. At one and the same time, it extolled the virtues of family and home and the security of the domestic sphere, while regarding the private lives and desires of Americans as potentially suspect and thereby worthy of close examination.” (Gill, 2008, p. 15)

The stain on your
 Gauze Ku Klux Klan
 Babushka
 Darkens and tarnishes and when
 The balled
 Pulp of your heart
 Confronts its small
 Mill of silence

How you jump -
 Trepanned veteran,
 Dirty girl,
 Thumb stump.
 (Plath, 2018, p. 235)

É importante ressaltar que mesmo com a evocação de uma série de figuras bélicas, ainda é um poema escrito em primeira pessoa e com a presença explícita do *Eu/I*. De fato, a série de construções imagéticas/metafóricas — como um humano deformado (homúnculo), ingleses na Guerra Civil (os *Redcoats*, além de uma possível referência a seu marido inglês, Ted Hughes); um peregrino escalpelado; um membro da Ku Kux Klan, veterano de guerra; etc — se dão a partir do corte no dedo da persona desse poema, desse *Eu*, que para sanar a dor sentida, toma um remédio ou até mesmo, em outro viés interpretativo, toma esta pílula (“I have taken a pill”) e acaba sua dor, suicidando-se (“to kill”):

[...]
 I am ill.
 I have taken a pill to kill.
 (Plath, 2018, p. 235)

Convém salientar a maestria com que Plath mistura temas que seriam facilmente atribuídos a funções femininas com imagens tão gráficas, bélicas e de certa forma, políticas. Diante desse contexto, Friedman (1998, p. 76) argumenta que as mulheres, ao tomarem o poder das palavras, da escrita e do espaço de representação em suas próprias mãos, projetam na história uma identidade que não é puramente individualista e nem coletiva. Ao invés disso, adquirem uma “nova” identidade que funde o compartilhado e o único, como no poema “Cut”.

Na autobiografia, segundo Friedman (1998, p. 76), o *self* criado no texto de uma mulher não é só uma "entidade teleológica", um "ser isolado" completamente separado de todos os outros, como Gusdorf (1956) atesta. Ele existe (e resiste) no coletivo. Para além disso, também não é uma imagem falsa de alienação ou um “jogo vazio de palavras” desconectado da realidade.

Por outro lado, de acordo com David Holbrook (2019, p. 6), que analisa as obras de Sylvia Plath por um viés psicanalista, alguns poemas, como “Tulips” (1961) e “Daddy” (1962) seriam amplamente autobiográficos. No entanto, em certa instância, também não deixariam de ser ficção. Na opinião Holbrook (2019, p. 5-6) —ainda que bastante problemática — Plath teria uma “personalidade esquizóide” (*schizoid personality*), isto é, estaria constantemente em processo de “dissociação de seu próprio corpo” e com a realidade interior em “outro lugar”. Portanto, caberia a nós leitores, nos “defender” contra suas falsificações.¹⁶

Entretanto, aqui cabe destacar o perigo de tal categorização, ainda mais se tratando de uma mulher que busca ser disruptiva no que tange a sua escrita, como novamente pode ser observado no poema “Cut”. Em suma, ao “sair da curva” e explorar outras realidades para além do fazer puramente doméstico e tido como “feminino”, podemos acidentalmente reproduzir um estereótipo de uma mulher e escritora com a mente em processo de adoecimento.

Ademais, no que diz propriamente a respeito de sua poesia, especialmente em sua fase inicial de poemas, Plath costumava a empregar estruturas mais complexas, a exemplo da *terza rima* e a “rima royale”, o que para Gill (2008) seria uma forma de “pagar a dívida” com a tradição poética (Gill, 2008, p. 14), considerando que as versificações foram introduzidas por Dante Alighieri e Geoffrey Chaucer, respectivamente. No entanto, Plath também lia, apreciava e tomava como inspiração o trabalho de contemporâneos — tanto os mais próximos do grupo tido como confessional, a exemplo de Lowell e Sexton, quanto outros inteiramente alheios ao mesmo, como Elizabeth Bishop e Allen Ginsberg.

Doravante, na coleção de poemas denominados “Juvenilia”, tidos como escritos antes de 1956 no período em que Sylvia Plath ainda era estudante na Smith College, é possível identificar um uso mais denso de formas fixas, a exemplo do poema “Lament”, uma *villanelle*, que consiste em uma forma composta por cinco tercetos e um quarteto com um esquema específico de rimas:

The sting of bees took away my father
and scorned the tick of the falling weather.

Lightning licked in a yellow lather
but missed the mark with snaking fangs:
the sting of bees took away my father.

¹⁶ Original em inglês: [...] “another schizoid characteristic of Sylvia Plath—her dissociation from her own body, and the inner reality of ‘somewhere else’.” (Holdbrook, 2019, p. 6). / [...] “as I have suggested already, we must defend ourselves against her falsifications”. (Holdbrook, 2019, p. 5).

Trouncing the sea like a ragin bather,
 he rode the flood in a pride of prongs
 and scorned the tick of the falling weather.

A scowl of sun struck down my mother,
 tolling her grave with golden gongs,
 but the sting of bees took away my father.

He counted the guns of god a bother,
 laughed at the ambush of angels' tongues,
 and scorned the tick of the falling weather.

O ransack the four winds and find another
 man who can mangle the grin of kings:
 the sting of bees took away my father
 who scorned the tick of the falling weather.
 (Plath, 2018, p. 315)

O poema “Lament” apresenta padrões de rima bem marcados como em “father” / “weather” / “lather” / “bather” / “bother” / “mother” e “wings” / “fangs” / “gongs” / “prongs” e “tongues”. Há também a presença de aliterações nos versos “scorned the tick” e “pride of prongs” e a repetição de “the sting of bees took away my father” funciona como uma espécie de refrão de grande apelo sonoro, que também nos faz pensar no próprio pai da poeta, especialista em abelhas e com morte prematura.

No entanto, tal recorte é muito bem costurado e cheio de metáforas, como a ideia de o “pai” andar num enxame (swarming) que, no entanto, também é uma mortalha (shroud) de asas (wings), isto é, temos uma temática extremamente pessoal transmutada de linguagem metafórica intensa que a coloca beirando o impessoal, ressaltando a *craftsmanship* da escrita de Plath.

3.1. “The blood jet is poetry”: a escrita de Plath e as possibilidades do *Eu*

Plath, que considerava a escrita como um processo religioso – “escrever é um ato religioso: uma missão, uma reforma, um reaprendizado” (Plath, 2018, p. 505) – era muito criteriosa em suas escolhas poéticas, tendo em vista que para além de poeta, também era uma figura que estava inserida no meio acadêmico (como estudiosa da literatura e posteriormente, professora universitária), fato que fez seu ex-marido, o também poeta Ted Hughes comparar seu exercício de escrita com as habilidades necessárias a um artesão:

Até onde sei, ela nunca abandonou nenhum de seus esforços poéticos. Com uma ou duas exceções, ela trouxe cada peça em que trabalhou para alguma forma final

aceitável para ela, rejeitando no máximo o verso estranho, sem falsos começos ou fins. Sua atitude em relação ao verso era de artesã.¹⁷ (Hughes, 1981, p. 13)

Gill (2008) corrobora a respeito da noção de Plath como escritora, afirmando que apesar de seu grande reconhecimento (e vocação) ter se concretizado através da poesia, fato que lhe rendeu diversas premiações, como o prêmio *Pulitzer* no ano de 1981, a autora preferia se definir como escritora ou até mesmo, artista. Para tanto, Gill conclui:

Ela almejava alto com a sua poesia, submetendo seus trabalhos para editoras bem aclamadas e para prêmios de prestígio, no entanto, ela também tinha interesse em cultura popular e um bom conhecimento de diversos mercados para seu trabalho. Ela foi uma escritora de grandes conquistas, além de mãe em uma cultura de meio de século que tinha poucas ideias sobre como combinar papéis aparentemente tão irreconciliáveis. (Gill, 2008, p. 14)¹⁸

De acordo com a estudiosa Susan Bassnett (2005), ser escritora, para Sylvia Plath significava ser diferente, tenda em vista que o ofício de escrever, em sua visão, estava intimamente atrelado a um senso de vocação, quase como um chamado, um fluxo a ser seguido, principalmente numa sociedade que possivelmente viria a marcá-la apenas como mulher, mãe, esposa ou dona de casa. Ao que Plath registra no poema “Kindness”, de 1963:

The blood jet is poetry,
There is no stopping it.
(Plath, 2018, p. 270)

Através dessa escrita que é visceral, um jato de sangue (“blood jet”) que não pode ser parado, e que na visão de Axelrod (2006), emana um calor capaz de queimar aquele que se aventura a ler: Sylvia Plath consagrou-se como uma das mais relevantes figuras dentro do cenário de poesia anglófona do século XX.

Sobre a poesia de Plath, Axelrod pontua que apesar de muito ter se discutido a respeito da mudança de estilo na escrita dos poemas iniciais em comparação aos poemas finais de Plath, a partir de um olhar minucioso, é possível estabelecer certa unicidade entre eles. Tal união, portanto, reside em alguns fios condutores e aqui destaco especialmente dois: o material tido como de cunho extremamente pessoal e o que Axelrod intitula de

¹⁷ Original em inglês: “To my knowledge, she never scrapped any of her poetic efforts. With one or two exceptions, she brought every piece she worked on to some final form acceptable to her rejecting at the most the odd verse, or a false head or a false tail. Her attitude to her verse was artisan-like [...]” (Hughes, 1981, p. 13). Por “false head” e “false tail”, Ted Hughes faz referência a sistemas métricos (*head* e *tail rhyme*) que não existem na poesia de língua portuguesa e, portanto, funcionam apenas na sonoridade e versificação anglófona. O objetivo, no entanto, não é de se aprofundar na fala do poeta, considerando o viés da pesquisa.

¹⁸ Original em inglês: She aimed high with her poetry, submitting her work to acclaimed publishers and for prestigious prizes, yet she also had a keen interest in popular culture and a sure sense of the diverse markets for her work. She was a high-achieving writer and mother in a culture which had few ideas about how to combine these apparently mutually exclusive roles. (Gill. 2008, p. 14).

“*selfreferentiality*” (2006, p. 95), a autorreferencialidade, isto é, a sua inserção como figura central do poema.

Tal mudança de estilo e unicidade de temas pode ser constatada ao compararmos a *villanelle* “Lament” de 1956, uma forma fixa escrita em tom mais impessoal, sem a marcação do *Eu* (apesar de ser escrito em primeira pessoa) e, no entanto, com referências a fatos ressignificados da vida da autora (a morte de seu pai e sua conexão com abelhas), com outros poemas já analisados anteriormente, a exemplo de “Metaphors” (1959); “Lady Lazarus” (1962); “The Moon and The Yew Tree” (1962) e “Cut” (1962) que apresentam a inserção de um eu-lírico mais trabalhado.

Sylvia Plath foi de fato uma escritora conhecida por pertencer ao grupo chamado de poetas confessionais, um movimento que se caracterizava justamente por colocar o falante (eu-lírico) como o centro do poema (a autorreferencialidade). Ao lado de poetas como Robert Lowell, Anne Sexton e John Berryman, o confessionalismo teve início na década de 50, mais especificamente nos Estados Unidos. É pensado pelo crítico Macha Louis Rosenthal (1974) como sendo uma nova poesia que, de acordo com ele, era terapêutica e de viés autobiográfico. Ao que ele afirma: “[o poema] coloca o próprio orador no centro do poema de tal forma que torna sua vulnerabilidade psicológica e vergonha a personificação de sua civilização” (Rosenthal, 1974, p. 79).¹⁹

Para Marinho e Rocha (2024, p. 474) essa safra de escritores que trazem à luz o *Eu* como cerne de suas produções poéticas, principalmente no cenário da Literatura Norte Americana da metade do século XX, fundaram território frutífero e de bases sólidas, servindo de inspiração para futuras gerações de escritores.

Dessa forma, o termo “confessional” foi especialmente difundido a partir da publicação da obra *Life Studies* pelo poeta Robert Lowell em 1959. Rosenthal fez uma crítica de tal obra usando o termo pela primeira vez para descrever a então poesia de Lowell, em um artigo chamado *Poetry as Confession*, também do ano de 1959.

De acordo com Gill (2008), a maturidade poética de Sylvia Plath coincidiu com o *breakout* do modo de poesia confessional que se instaurou a partir de “rachaduras” da escola dominante, o *New Criticism*, e por consequência, com a ascensão de poetas como W. D. Snodgrass. Isto é, o que Gill está sugerindo é que a ascensão da poesia confessional, com poetas como Sylvia Plath, coincide com a “queda”, por assim se dizer, de uma corrente crítica.

¹⁹ Original em inglês: “[the poem] put the speaker himself at the center of the poem in such a way as to make his psychological vulnerability and shame embodiment of his civilization”. (Rosenthal, 1974, p. 79).

Desse modo, o movimento confessional teria surgido como uma forma de resistência a esse modelo dominado pela objetividade, ao trazer para o centro da poesia temas que o *New Criticism* tendia a evitar ou minimizar: a vida emocional e pessoal do autor. Tal quebra representa um rompimento com premissas anteriormente ditadas pela crítica, que viam o poema e o poeta como elementos separados e que não dialogavam entre si, isto é, viés oposto ao que os “confessionais” viriam a empregar (e valorizar). Sobre a definição de poesia confessional e a inserção de Plath no movimento, S. Rosenbaum, completa:

No contexto literário americano, a poesia confessional se refere a um grupo de poetas que escreveram durante as décadas de 1950 e 1960 (Robert Lowell, W. D. Snodgrass, John Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton), que frequentemente empregavam a primeira pessoa, voz para explorar assuntos autobiográficos transgressivos, incluindo doenças mentais, traumas familiares, gênero e sexualidade, e iconoclastia moral e política. (Rosenbaum, 2021, p. 296)²⁰

Considerando tal cenário, Marinho e Rocha (2024, p. 474-475) atestam que a inserção de Plath no movimento se deu pelo fato de sua obra ser “atravessada” tanto pelo autobiográfico, quanto pela ficção. Desse modo, caberia à crítica *plathiana* percorrer o “labirinto biográfico-poético” construído pela autora, usando como ferramentas de análise além de sua obra literária, seus diários.

Ademais, é possível averiguar a importância atribuída ao emprego da primeira pessoa (o *Eu*) dentro do poema tido como confessional, funcionando como uma espécie de escape para explorar assuntos íntimos e por consequência, complexos.

Dentro dessa perspectiva, o crítico literário Irving Howe (1977) considera que para um poema ser confessional é necessário que o escritor fale diretamente com o leitor como se estivesse contando uma história, algo muito íntimo sobre a sua vida. No entanto, sem presença mediadora de um evento ou persona imaginado; o que nos faz pensar as ideias explícitas por Culler (1999) a respeito do falante dos poemas líricos com a invocação de uma persona poética.

Já para Rita Felski em seu artigo “On Confession”, presente na coletânea *Women, Autobiography, Theory* (1998), a confissão funciona como um subgênero da autobiografia, principalmente ao considerarmos a escrita feminina como plano de fundo; que de acordo com a autora, estaria diretamente conectado à um modelo de “despertar da consciência” (Felski,

²⁰ Original em inglês: “In an American literary context, confessional poetry refers to a group of poets writing during the 1950s and 1960s (Robert Lowell, W. D. Snodgrass, John Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton), who often employed the first-person, voice to explore transgressive autobiographical subjects incl. mental illness, familial trauma, gender and sexuality, and moral and political iconoclasm. (Rosenbaum, 2021, p. 296)

1998, p. 83).²¹ Doravante, Felski (1998, p. 83) acrescenta que o termo “confissão” (*confession*) adquiriu “conotações desdenhosas” ao longo dos anos. Ao que completa:

Nenhuma conotação desse tipo é pretendida aqui; eu uso "confissão" simplesmente para especificar um tipo de escrita autobiográfica que tem como propósito destacar os detalhes mais pessoais e íntimos da vida do autor. Frances Hart escreve: "Confissão" é uma história pessoal que busca comunicar ou expressar a natureza essencial, a verdade do Eu. (Felski, 1998, p. 83)²²

Por outro lado, Felski (1998, p. 87) também coloca que autobiografia, no sentido moderno do termo, se legitima como gênero literário no XVIII a partir das confissões de Rousseau, geralmente consideradas como primeiro exemplo de escrita autobiográfica com a exaltação do *Eu* e, portanto, completamente diferentes das confissões religiosas de Santo Agostinho e Santa Teresa, que buscavam evolução moral e espiritual.

De fato, temos a autobiografia alimentando-se da confissão religiosa. Segundo Felski (1998) sobretudo na Língua Inglesa, tal dualidade fica ainda mais explícita, tendo em vista que existe apenas uma palavra (*confession*) para englobar mais de um significado ou ato. Isto é, o confessar religioso com intuito de buscar perdão, da mesma forma que o confessar para expor sua vida por um viés mais emocional.

Mais adiante, a teórica ainda argumenta que o ato de confessar pode até mesmo potencialmente exacerbar, em vez de aliviar, problemas de autoidentidade, gerando uma dialética na qual a escrita, como meio de definir um centro de significado, passa a ressaltar a alienação do sujeito, corroborando com a ideia de dissociação do próprio corpo, discutida por Holdbrook (2019).

Por fim, Felski (1998, p. 88) completa que a confissão feminina, ironicamente, busca fazer o oposto da religiosa, isto é, de forma a acentuar a culpa, como uma rasura sob o sagrado. Desse modo, o que Felski sugere é que a confissão feminina, ao contrário, não busca libertação nem absolvição da culpa, mas sim sua evidencia de forma deliberada. Essa atitude, em certo sentido, subverte o conceito tradicional de confissão, no qual a culpa é um peso a ser eliminado. Para a mulher que se “confessa” na literatura, a culpa não é algo a ser "apagado" ou "purificado", mas sim enfrentado e até reafirmado.

²¹ Original em inglês: “Consciousness-raising” (Felski, 1998, p. 83).

²² Original em inglês: “No such connotation is intended here; I use "confession" simply to specify a type of autobiographical writing which signals its intention to foreground the most personal and intimate details of the author's life. Frances Hart writes: 'Confession' is personal history that seeks to communicate or express the essential nature, the truth of the self.” (Felski, 1998, p. 83)

De tal forma, ao levarmos em consideração o contexto de Sylvia Plath, é possível constatar que existe de fato um processo que beira a dessacralização, tendo em vista que a escritora frequentemente retrata figuras religiosas em seus poemas e, no entanto, as “desconstrói”, a exemplo da figura da Virgem Maria que possui um manto de morcegos e corujas em “The Moon and The Yew Tree”:

The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
Her blue garments unloose small bats and owls.
How I would like to believe in tenderness –
The face of the effigy, gentled by candles,
Bending, on me in particular, its mild eyes.
(Plath, 2018, p. 172-173)

Ademais, ainda no que tange a respeito da escrita confessional e do uso do *Eu*, Judith Kroll (1976) em seu *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath* busca estabelecer uma comparação entre as vozes confessionais presentes nas poesias de Lowell, Sexton e Plath, isto é, os diferentes usos do *Eu*. Para Kroll, nas obras de Lowell e Sexton a voz presente é tão pessoal que se aproxima do relato jornalístico. Tal visão parece corroborar com as ideias de Howe (1977) e Felski (1998) a respeito do tom intimista, contudo muito próximo da contação de história, que estaria presente nos poemas confessionais, como completa:

Em grande parte da obra de Robert Lowell e Anne Sexton, frequentemente considerados os poetas "confessionais" paradigmáticos, a voz — intensamente pessoal e quase jornalística — é a voz direta do autor em um papel cotidiano (Kroll, 1976, p. 2).²³

Kroll (1976) prossegue com a sua comparação, explicitando enfim, que essa voz extremamente íntima (e jornalística), — como pontuado anteriormente por Felski (1998) — não acontece na poesia de Plath. Para Kroll, a presença de elementos autobiográficos é facilmente constatada, porém, o papel do cotidiano e as preocupações pessoais são transmutadas em algo impessoal e distante.

Seguindo esse mesmo princípio, Margaret Uroff (1977), a partir dos aportes de Mariana Silva (2021), também propõe uma distinção entre essas diferentes figuras de *Eu* aparentes nos poemas confessionais, desta vez comparando a primeira pessoa em Robert Lowell com a de Plath:

O *eu* de Sylvia Plath, então, não chega a ser desonesto, mas omisso, pois não entrega toda a verdade como Robert Lowell o faz. Enquanto Lowell confessa toda a sua fraqueza, Plath ‘emprega todas as suas forças para manter uma defesa ritualística

²³ Original em inglês: “In a great deal of the work of Robert Lowell and Anne Sexton, often considered the paradigm "confessional" poets, the voice—intensely personal and almost journalistic—is the direct voice of the author in an everyday role.” (Kroll, 1976, p. 2).

contra a sua situação, controlando suas emoções.’ (Uroff apud Silva, 2021, p. 352-353).

A visão de Silva (2021) a respeito desse *Eu* “omisso” de Sylvia Plath é que a poeta não apenas despeja um *Eu* literal, ela cria uma série de personagens e rituais, assim como manipula o tom, o ritmo, a rima e a linguagem. Ela também pontua a presença de um mundo externo, visível e palpável, mas, no entanto, intermediado “experiência interna do sujeito poético” (Silva, 2021, p. 351). A respeito desse processo ritualístico, Marinho e Rocha acrescentam:

Contudo, considerando-se o risco de um possível empobrecimento estético e teórico, a literatura plathiana não deve se restringir apenas à égide do confessionalismo norte-americano, no que concerne à relação entre obra-autor; em Plath, torna-se imperativo o estudo de uma série de recursos, como as descrições, a linguagem e os simbolismos – não à toa, tornou-se uma das escritoras mais aclamadas da segunda metade do século XX (Marinho e Rocha, 2024. p. 478)

Considerando tais recursos de linguagem e simbolismos usados por Plath, analisaremos trechos do poema “Elm”, escrito em 1962:

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.

Is it the sea you hear in me,
Its dissatisfactions?
Or the voice of nothing, that was your madness?
[...]

(Plath, 2018, p. 192-193)

Em “Elm”, temos um poema escrito em catorze estrofes de três linhas, com quarenta e dois versos no total. O ritmo e a sonoridade são muito fortes, com cortes e períodos curtos, construindo uma atmosfera enigmática e sombria, típicos de poemas tidos como líricos, de acordo com a visão de Culler (1999) e Dubrow (2020):

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, 2018, p. 192)

Para Silva (2021) o falante presente em “Elm” é um “sujeito livre”, no entanto, há a criação de “diversas vozes da psique”, em que a primeira pessoa expressa no “I” se mistura com uma segunda voz, o “she”, o “ela” para o português, retomando a ideia da evocação de um sujeito lírico que fala através de personas.

Ademais, dentro da autobiografia, James Olney (1972, p. 22) também revela a presença de personas. No entanto, para ele, o escritor de si é cercado e isolado por sua própria consciência, dessa forma, o autobiógrafo cria um *Eu*, um novo *self*, no próprio ato de buscá-lo, ou seja, escrevo sobre o *Eu* porque estou à procura de compreendê-lo com profundidade.

Doravante, Silva também ressalta elementos da natureza, como pontuados anteriormente por Kroll (1970) e Axelrod (2006), expressos na presença do mar e da lua. Notemos também a importância da sonoridade na segunda estrofe a partir da repetição de sons de /s/:

Is it the sea you hear in me,
Its dissatisfactions?
Or the voice of nothing, that was your madness?
(Plath. 2018, p. 192-193)

A estrofe parece brincar com os sonoridade numa tentativa de representar os sons das ondas do mar, num movimento de “vai e vem”.

Para além disso, numa leitura mais autobiográfica, Silva (2021) faz a associação das raízes da árvore de olmo com a depressão da poeta: “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” (Silva, 2021, p. 355).

Em contraponto, tal visão inteiramente autobiográfica pode vir a abrir brechas para uma interpretação universalizada do *Eu*, como afirma Jackson em seu livro *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* (2005). Para ela, a ideia de que o lírico é uma expressão direta e imediata das emoções de um *Eu* universal e atemporal é um anacronismo, uma leitura retroativa imposta sobre textos que originalmente não foram escritos ou lidos dessa maneira. No mais, Sylvia Plath compartilhou um pensamento semelhante ao da teórica em uma entrevista concedida a Peter Orr do British Council em 1962, que posteriormente foi registrada em um livro escrito pelo jornalista, o *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary* de 1966, ao que a poeta argumenta:

Experiência pessoal é muito importante, mas certamente não deve ser uma experiência fechada e espelhada, narcisista. Acredito que deve ser relevante e relevante para as coisas maiores, as coisas maiores como Hiroshima e Dachau e assim por diante (Orr, 1966, p. 169)²⁴

É importante destacar que a colocação de Plath na entrevista não significa que a autora não use de elementos de sua vida pessoal em sua escrita e que a figura íntima (expressa no

²⁴ Original em inglês: “personal experience is very important, but certainly it shouldn’t be shut-box and mirror-looking, narcissistic experience. I believe it should be relevant and relevant to the larger things, the bigger things such as Hiroshima and Dachau and so on” (Orr, 1966, p. 169–170).

Eu) não tenha sua devida importância, tendo em vista que é de senso-comum a existência de elementos autobiográficos em sua obra, principalmente ao considerarmos o fato de que a própria autora registrou em seus diários e cartas tais referências (como visto no poema “Metaphors”). No entanto, o que Plath pretendia com tal afirmação é que a interpretação apenas por esse viés é, de certa forma, limitante e passível do “empobrecimento estético” colocado por Marinho e Rocha (2024). Dessa forma, é possível (e necessário) explorar outras temáticas e chaves de leitura em seus poemas.

Desse modo, numa outra proposta de leitura da figura do eu-lírico, Michel Collot (2018, p. 52) propõe um sujeito que realiza a si mesmo a partir do contato com o exterior, em que o lirismo se encontraria na projeção de um ser “fora de si”, numa espécie de massa entre sujeito e objeto, mundo exterior e interior. Voltemos então a “Elm”:

I am terrified by this dark thing that sleeps in me.
(Plath, 2018, p. 193)

Neste pequeno trecho de “Elm” é possível visualizar essa mistura do *Eu* com essa massa de sujeito poético descrita por Collot (2018), uma projeção para o exterior em tom de autoconfissão que se emaranha com esta “coisa negra”.

3.2. *Ariel* e os “poemas de hospital”

Para Axelrod (2006) essa primeira pessoa de Sylvia Plath, sua autorreferencialidade, aparenta ser um elemento mais periférico em sua primeira fase de poemas (como visto em “Lament”) para então vir a ocupar um espaço central nos poemas escritos a partir do ano de 1962, ganhando seu protagonismo enfim, mais especificamente, em outubro de 1962, no mês que a poeta completou 30 anos. Tal constatação é corroborada por Adrienne Kalfopoulou (2005), ao notar a presença do dominante do *Eu* nos poemas do livro *Ariel* e em outros como “Walking in Winter,” “Tulips,” e “Three Women” que datam de 1960 a 1962, os chamados pela teórica de “hospital poems”, os poemas de hospital. Notemos então o poema “Walking in Winter”, de 1960:

I can taste the tin of the sky — the real tin thing.
Winter dawn is the color of metal,
The trees stiffen into place like burnt nerves.
All night I have dreamed of destruction, annihilations —
An assembly-line of cut throats, and you and I
Inching off in the gray Chevrolet, drinking the green
Poison of stilled lawns, the little clapboard gravestones,
Noiseless, on rubber wheels, on the way to the sea resort.

How the balconies echoed! How the sun lit up

The skulls, the unbuckled bones facing the view!
 Space! Space! The bed linen was giving out entirely.
 Cot legs melted in terrible attitudes, and the nurses —
 Each nurse patched her soul to a wound and disappeared.
 The deathly guests had not been satisfied
 With the rooms, or the smiles, or the beautiful rubber plants,
 Or the sea, Hushing their peeled sense like Old Mother Morphia.
 (Plath, 2018, p. 151)

O poema usa de plano de fundo o inverno, como forma de expor uma certa dureza, frieza e distanciamento e a partir disso criar uma atmosfera propícia para explorar temas relacionados à hospitais. Contudo, de acordo com Kalfopoulou (2005) a *landscape* do poema, seu “céu de metal”, se integra e se torna parte de um cosmos sensorial e tátil do “eu”, esse eu que consegue provar e sentir o gosto do céu como algo real e concreto, palpável.

Para Kalfopoulou (2005, p. 364) o “I” de “Walking in Winter” se move com uma intimidade crescente para a paisagem do poema, quebrando as distâncias “gramaticais” e “conotativas” entre o falante e o seu entorno. Além disso, ela também ressalta o uso do “can”, verbo modal da língua inglesa que significa conseguir, ser capaz de algo; o que para Kalfopoulou seria um ato de volição, de absorver, de saborear.

Esse choque entre o eu-lírico com o seu entorno, o *Eu (I)* que se mescla com o céu (“sky”) é muito semelhante ao que se observa em “The Moon and The Yew Tree”, assim como em vários poemas mais tardios de Plath, presentes em sua grande maioria em sua publicação, no livro *Ariel*, do ano de 1965.

É facilmente notável o tom de urgência do poema, explicitado na escolha do uso do tempo presente, assim como uso constante de exclamações “Space! Space!”, mostrando exageradamente dor e revolta, desespero, ao que Kalfopoulou (2005, p. 365) acrescenta dizendo que o “I dream” rapidamente se torna um “I am”, dramatizando a vulnerabilidade do falante.

Pamela Annas (1984) pontua que o *Eu* de Plath presente nos “poemas de hospital” apresenta uma despersonalização com consequências sentidas fisicamente, no corpo e que o ambiente é muito propício e representativo espaços onde os tratamentos do corpo podem reduzi-lo a um “anonimato burocrático e despersonalizado” (Annas, 1984, p. 130-140). Em um trecho do poema “Three Women” é possível observar a colocação de Annas:

The body is resourceful
 The body of a starfish can grow back its arms
 And newts are prodigal in legs. And may I be
 As prodigal as what lacks me.
 (Plath, 2018, p. 184)

A menção ao corpo está em evidência, no entanto, esse corpo está em desestrutura, em falta (“what lacks me”). Ademais, é interessante notar a escolha por não usar a preposição “in” (what lacks *in*) me, realçando a ideia de uma falta de si, uma lacuna do que sou “eu” e por consequência, do que pertence a mim.

Joyce Carol Oates (1974, p. 9-14) em um ensaio sobre a poesia de Sylvia Plath, o “The Death Throes of Romanticism” de 1974, articula que o eu-lírico da poeta está excessivamente preocupado, examinando tudo meticulosamente, o que entende e o que não entende e ao mesmo tempo, não se identifica com nada ou ninguém. Ao que Plath acrescenta:

I Am Vertical

But I would rather be horizontal.
I am not a tree with my root in the soil [...]
(Plath, 2018, p. 162)

Kalfopoulou (2005) conclui sua linha de raciocínio ao pontuar que essa série de “Eu’s” em desestabilidade (e hospitalizados) configuram algo que será recorrente no livro *Ariel*, numa proposta de ser mais que um sujeito, mas sim uma figura que confronta e está imersa no mundo em toda a sua (caótica) totalidade.

Axelrod (2006, p. 95) acredita que os poemas de Sylvia Plath estão focados num centro de literariedade, no fazer poético (o que nos faz pensar na associação dos poemas líricos às ditas formas “naturais” de poesia). Contudo, os poemas de Plath nunca pretendem ser “atos de comunicação”, são habitantes rebeldes da entidade poética, sempre dispostos a criar buracos nos limites convencionais, criando assim, sua própria tessitura textual.

De acordo com Christina Britzolakis (1999, p. 121) os poemas presentes em *Ariel* configuram uma “performance hiperbólica”, isto é, o exagero ao que acrescenta Axerold (2006, p. 94) ao dizer que eles protagonizam uma paradoxal autoexposição encenada, onde o teatro de Plath duela entre subjetividade e algo impessoal, característica da cultura de Guerra Fria.

Esse exagero presente nos leva a pensar nas elucidações propostas por Culler (1999, p.78) a respeito da lírica na modernidade. Uma de suas ideias centrais é de que o lírico opera através do chamado “apostrophe”, uma figura de linguagem em que o eu-lírico se dirige a uma entidade ausente, inanimada ou abstrata, como se estivesse presente, como no poema de Safo “Ode A Afrodite”. Esse recurso cria uma sensação de proximidade e urgência, intensificando a relação entre o eu-lírico e o leitor.

Da mesma forma, também é possível lembrar de Batteux com a ideia de poeta criar como um Deus que se expressa com fogo e sentimento. Para tanto, analisaremos o poema homônimo “Ariel”:

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.

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

Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch,

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks—

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else

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

White
Godiva, I unpeel—
Dead hands, dead stringencies.

And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
The child’s cry

Melts in the wall.
And I
Am the arrow,

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

Eye, the cauldron of morning
(Plath, 2018, p. 239-240)

“Ariel” é a personificação do exagero de Plath, o que para Culler seria a “extravagância lírica”, repleta de imagens hiperbólicas: “[...] o nome do jogo aqui é exagero: o tigre não é apenas ‘cor de laranja’, mas flamejante [...]” (Culler, 1999, p.78).

Em primeira instância a palavra “Ariel” significa “leoa de Deus” em hebraico, presente no livro do profeta Isaías (29:1; 29:7) (Bíblia, 2002). No entanto, ao mesmo tempo é uma referência ao espírito do ar e fogo na peça de Shakespeare *The Tempest*, escrita em 1610-

1611. Doravante, também era o nome do cavalo que Plath costumava cavalgar durante sua moradia em Devon, segundo Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo (2018, p. 203).

Isto é, “Ariel” é desde seu título, repleto de dualidades. Há no poema um jogo de eu-lírico e autor (autorreferencialidade); ar e terra – possível referência *shakespereana* –; cavaleiro e cavalo, submissão e dominação, fundindo-se numa cavalgada que beira a insanidade de constatar estar tão perto da morte, sendo também suicida e homicida, ao passo que o “Eu” é o alvo, mas ao mesmo tempo, a flecha:

And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red
(Plath, 2018, p. 240)

Fica explícito em “Ariel” a exploração extrema física-corpórea, semelhante a despersonalização descrita anteriormente por Annas (1984). No entanto, aqui não temos um sujeito meramente fragmentado ou com a ideia uma falta de si. Na verdade, a fusão entre o *Eu* e o *landscape* (explorados por Kalfopoulou [2005]) se dá, dessa vez, entre o humano e o animal, a falta de “mim” se mostra na integração e mistura com o outro (o cavalo), nos levando a pensar até onde vão os limites do *Eu* e quando exatamente começa o animalesco, isto é, a perda física (e racional) de si.

O poema é escrito em tercetos e mostra um habilidoso uso de rimas e aliterações. Além disso, Plath emprega o *enjambment*, instâncias em que as linhas quebram antes de seus pontos de parada naturais, contribuindo para uma sensação de pressa e agitação presente na cavalgada. No entanto, notemos que a ambientação começa estática, parada, como expresso em “stasis”:

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances
[...]
(Plath, 2018, p. 239)

A partir do começo da cavalgada, o eu-lírico começa a perder partes de si, seu passado, suas “dead stringencies” e fundir-se ao cavalo, virando um só:

God’s lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees! —The furrow
[...]
(Plath, 2018, p. 239)

Vemos que o eu-lírico consegue ver o seu entorto apenas através de *flashes* (“Splits and passes”), considerando a ferocidade da cavalgada, totalmente disruptivo da ideia de integrar-

se ao meio ambiente pontuada anteriormente. Doravante, a partir disso faz uma tentativa falha de agarrar-se ao pescoço do cavalo, perdendo então o controle:

Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch
[...]
(Plath, 2018, p. 239)

Ademais, também é possível notar a presença de uma dualidade marcada tanto a nível semântico quanto rítmico, expressa especialmente no jogo de palavras “heels”/ “knees”; “splits”/ “passes” e “neck” e “catch”.

Mais adiante, temos um falante que visualiza frutas (“Berries cast dark”), no entanto, as imagina com um gosto que encheria sua boca de sangue, negro e doce (“Black sweet blood mouthfuls”), numa construção totalmente sombria. A escolha pelo uso da palavra "sangue" evoca uma sensação de desespero, pavor, como a iminência que algo perigoso, fatal, está prestes a ocorrer:

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks—

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else
[...]
(Plath, 2018, p. 239)

A sensação de perigo também fica em evidência a partir do emprego da palavra “sombras” (“Shadows”) e o visualizar “outra coisa” (“Something else”), o desconhecido. Essa “outra coisa” o arrasta pelo ar, reforçando a ideia da fusão e falta de escolha, já está feito e não há como voltar e recuperar o que foi perdido de si:

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

White
Godiva, I unpeel—
Dead hands, dead stringencies
[...]
(Plath, 2018, p. 239)

Aqui o eu-lírico começa a se despedaçar, flocos caem dos seus calcanhares (“Flakes from my heels”). Seus pés, sua forma de “transporte” e o que o faz ser bípede, humano, está em desintegração, tornando-se outra coisa, misturando-se ao animal.

O falante também se compara a uma figura histórica do século XI: Lady Godiva, esposa de de Leofrico, o Duque da Mércia, que no intuito de salvar seu povo de altos impostos cobrados por ser marido, o desafia ao andar pelas ruas de sua cidade montada em um cavalo completamente nua. No entanto, no poema o falante perde a si mesmo ao invés da roupa, a nudez está expressa na perda do *Eu*.

O poema então encaminha-se para o fim a partir da constatação de que essa cavalgada em “Ariel” é mais do que apenas um encontro com o desastre; é um chamado, uma oportunidade para mudar sua vida, tendo em vista que ele muda da “espuma” (“foam”) para o “trigo” (“wheat”) e há uma criança chorando, com a ideia de abandonar o passado, renascer:

And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
The child’s cry
[...]
(Plath, 2018, p. 239)

No entanto, a conclusão deste cenário se dá de forma totalmente subversiva, em que o eu-lírico e o cavalo avançam para um novo dia, uma nova manhã (“the cauldron of morning”), mas este renascer configura-se em forma perda de controle, levando a morte:

Melts in the wall.
And I
Am the arrow,

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

Eye, the cauldron of morning
(Plath, 2018, p. 239-240)

A fusão aqui, por fim, transmuta-se em “flecha” (“I am the arrow”) e “alvo”, culminando então em um suicídio, a quebra total de expectativa, feita num tom quase irônico em que se perde a esperança da renovação, pois ela vira a morte da maneira mais cruel possível.

Dessa forma, “Ariel” seria um poema à altura do que Britzolakis (1999) nomeou de “performance hiperbólica”, alimentando-se da ideia de Culler (1999) de “apostrophe” e que, por instância, também nos dá espaço para pensar nas reminiscências da poesia mélica e seu aspecto performático e quase musical, como pontuado anteriormente por Brunhara (2017), Ragusa (2021) e West (1993).

Por fim, também é possível pensar nos limites estabelecidos por Arquíloco e atestados por Carson (2022) anteriormente. Em “Ariel”, no entanto, Plath não aparenta querer pensar sobre os limites do *Eu* e do outro, pois não há mais *Eu* a partir da fusão com o animal. A expropriação, o derretimento do Eros aplicado ao poema não está na perda de um membro ou de um órgão, como o pulmão: não resta mais nada.

4. “TALK, TALK, TALK”: PLATH, O SOM E O TRABALHO DE LINGUAGEM

David Holbrook (2019) acredita que é impossível compreender precisamente a poesia de Sylvia Plath a menos que reconheçamos que ela possui uma topografia própria. Ao que Britzolakis (Britzolakis apud Gill, 2008) corrobora a respeito do livro *Ariel*, argumentando que para verdadeiramente entendê-lo dependemos de elementos orais/auditivos e encantatórios no nível da linguagem, isto é, com destaque para sonoridade e trabalho poético da linguagem.

Doravante, a própria Plath chega a comentar na entrevista concedida à Peter Orr (1966) sobre a excitação que sentia ao ler os poemas em voz alta. Fato que certamente Jill (2008) observou ao analisar alguns de seus poemas, sobretudo os de *Ariel*; tendo em vista que ela ressalta a presença marcada de jogos sonoros que, por sua vez, transitam entre o barulho (com uma voz quase que em desespero); o silêncio e por fim, o eco.

Segundo Culler (2015, p. 34), desde os gregos, a poesia lírica tem sido associada a escritas em que os leitores articulam, silenciosa ou oralmente. Na poesia de Plath, Britzolakis (Britzolakis apud Gill, 2008, p. 53) denomina essa “brincadeira” sonora e performativa de “imagens de uma voz sepultada” (*images of entombed voice*). Ademais, ela interpreta esse “sepultamento” da voz como a mistura de imagens de vazio, de algo estático, com o ato de não “articular” uma voz propriamente dita. Observemos, novamente, um trecho do poema “Elm”:

[...]
Or the voice of nothing, that was your madness?
(Plath. 2018, p. 192-193)

Em “Elm” é possível notar a representação dessa voz que “não articula”, uma não-voz: a voz do nada (*the voice of nothing*). Entretanto, para além de “Elm”, diversos outros poemas também buscam mostrar essa posição de estagnação e silêncio, a exemplo de “Berck-Plage” (1962) com as “vozes encolhidas” (*shrunk voices*); “escuridão e silêncio” (*blackness and silence*) em “The moon and Yew tree” (1961); a “estase na escuridão” (*statis in the darkness*) de “Ariel” (1963) e a falta de uma língua em “Paralytic” (1963) “no fingers to grip, no tongue”, que explora o silenciamento ao extremo através da perda de uma parte de si, uma mutilação e desfragmentação, muito recorrente nos poemas de Plath.

Para Wallace Stevens (1951, p. 32) “a poesia é composta de palavras e, acima de tudo, as palavras, na poesia, são sons.”²⁵ Dessa forma, o mito de Narciso e Eco nos ajuda a pensar sobre a movimentação presente no livro *Ariel*. Frequentemente testemunhamos algo estático, seguido de uma explosão, para então culminar numa desfragmentação, uma perda de si (do “Eu”), até que sobre pouco mais do que a voz, do que o som.

Em síntese, na versão do mito narrado por Ovídio em *Metamorfoses*, temos a ninfa Eco se apaixonando perdidamente pelo jovem Narciso e, no entanto, é rejeitada. Tal rejeição a causa tanta dor que ela “se esvai”, restando apenas a sua voz:

No entanto, arde o amor e cresce com a dor;
a insônia lhe consome o corpo miserável,
a magreza lhe enrugou a pele e no ar se esvai
o suco corporal. Restam só voz e ossos.
A voz vive; viraram pedra os ossos, dizem.
(Ovídio, 2017, p. 189, tradução de Bocage)

O eco é uma das estratégias literárias mais fascinantes e complexas presentes nos poemas de Sylvia Plath. Culler (2015, p.180), que analisa o fenômeno pelo viés da poesia lírica, identifica o eco como sendo uma ramificação de rimas, assim como a repetição de letras, sílabas e palavras; com a presença de aliterações e “rimas-estrofes” articuladas e entrelaçadas.²⁶

Podemos encontrar em Plath, de certa forma, um exemplo direto do que Culler atesta; em “Elm” (1962) com “echoing, echoing” e “that kill, that kill, that kill”; e “The Applicant” (1962) com “talk, talk, talk” e “marry it, marry it, marry it”. Para Jill (2008, p. 54), no entanto, Plath usa dessas repetições para sugerir que o eu-lírico está preso na linguagem e que as palavras que ecoam ao seu redor formam uma barreira inquebrável, sem saída. O eco aqui é uma armadilha, um recurso meticulosamente pensado:

The Applicant

First, are you our sort of a person?
Do you wear
A glass eye, false teeth or a crutch,
A brace or a hook,
Rubber breasts or a rubber crotch,

Stitches to show something's missing? No, no? Then
How can we give you a thing?
Stop crying.
Open your hand.
Empty? Empty. Here is a hand

²⁵ Original em inglês: “Poetry is words; and ...words, above everything else, are, in poetry, sounds.” (Stevens, 1951, p. 32)

²⁶ Original em inglês: [...] “articulated and interlaced rhyme-strophes” (Culler, 2015, p.180).

To fill it and willing
 To bring teacups and roll away headaches
 And do whatever you tell it.
 Will you marry it?
 It is guaranteed

To thumb shut your eyes at the end
 And dissolve of sorrow.
 We make new stock from the salt.
 I notice you are stark naked.
 How about this suit —

Black and stiff, but not a bad fit.
 Will you marry it?
 It is waterproof, shatterproof, proof
 Against fire and bombs through the roof.
 Believe me, they'll bury you in it.

Now your head, excuse me, is empty.
 I have the ticket for that.
 Come here, sweetie, out of the closet.
 Well, what do you think of that?
 Naked as paper to start

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

It works, there is nothing wrong with it.
 You have a hole, it's a poultice.
 You have an eye, it's an image.
 My boy, it's your last resort.
Will you marry it, marry it, marry it.
 (Plath, 2018, p. 221-222, grifos meus)

“The Applicant” foi inicialmente publicado em 1963 pela revista *The London Magazine* para posteriormente sair em *Ariel*, em 1965. O poema então se inicia com uma espécie de interrogatório de um “candidato” não identificado, com intuito de saber se ele atende um certo perfil (“our sort of a person”). Em seguida, o “entrevistador” averigua se alguma parte do corpo do indivíduo entrevistado está em falta; assim como se ele usa próteses; precisa de ajuda para se locomover ou então teve algo removido, deixando pontos, o que possivelmente pode ser uma referência à soldados que lutaram em guerras:

Now your head, excuse me, is empty.
 I have the ticket for that.
 Come here, sweetie, out of the closet.
 Well, what do you think of that?
 Naked as paper to start
 First, are you our sort of a person?
 Do you wear

A glass eye, false teeth or a crutch,
A brace or a hook,
Rubber breasts or a rubber crotch

Stitches to show something's missing? No, no? Then
How can we give you a thing?
Stop crying.
Open your hand.
Empty? Empty. Here is a hand
(Plath, 2018, p. 221)

À medida que o poema avança, torna-se aparente que o entrevistado é um homem e que está recebendo a oportunidade de ganhar algo, uma “coisa” (“a thing”). No entanto, ele precisa atender certas condições para ganhar o objeto, especialmente: ter algo “falta”, para que então, essa “coisa” possa preencher o vazio deixado pela ausência de um membro ou a presença de uma prótese.

No entanto, fica aparente que o candidato em questão não tem algo “removido” ou em falta. Ao ser confrontado a respeito, ele começa a chorar e como que para cessar sua lamúria, o entrevistador considera a sua *empty hand* (“mão vazia”) como apta ao processo:

Stitches to show something's missing? No, no? Then
How can we give you a thing?
Stop crying.
Open your hand.
Empty? Empty. Here is a hand
(Plath, 2018, p. 221, grifos meus)

Contudo, mais adiante descobrimos que tal objeto na verdade é uma mulher, uma futura esposa. A esposa, no entanto, é retratada como uma mercadoria; uma boneca (“a living doll”); um objeto perto do robótico. Tal fato é evidenciado com o uso do pronome “it”²⁷, assim como a descrição das suas funcionalidades, “à prova d’água”; “inquebrável”:

[...]
It is waterproof, shatterproof, proof
Against fire and bombs through the roof.

[...]
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk, talk.
(Plath, 2018, p. 221-222, grifos meus)

²⁷ Pronome neutro e singular, geralmente usado na língua inglesa para referenciar objetos e animais.

Notemos o quanto Plath é disruptiva e performática ao utilizar o som. Aqui o ecoar é utilizado como mecanismo para enfatizar o tom satírico ao retratar papéis de gênero: o “talk talk talk” pode vir a representar as esposas agindo como robôs e à disposição de seus maridos; assim como também um possível deboche à um clichê machista que reproduz a ideia de que mulheres falam apenas de forma superficial e fútil.

Em Simone Beauvoir (2009), é possível refletir sobre tais papéis de gênero satirizados por Plath em “The Applicant”, especialmente no que diz respeito às expectativas sociais e culturais impostas sobre homens e mulheres. Para Beauvoir (2009, p. 452) o homem, desde a infância, é privilegiado porque sua identidade como ser humano está em harmonia com seu destino de ser homem, ou seja, ele é encorajado a se desenvolver plenamente como sujeito ativo e racional, com suas realizações sociais e espirituais sendo vistas como afirmações de sua virilidade. Ele se mantém inteiro.

Ao olharmos para o poema, temos na repetição sonora “marry, marry, marry” uma alusão ao “último recurso” do homem (“last resort”), como se o casar fosse a sua única alternativa depois de se tornar “inválido” (mesmo que tal invalidez seja apenas uma mão vazia). Isto é, seu privilégio masculino de se “manter inteiro” (mesmo que aos pedaços), o possibilita alcançar o objeto almejado (a esposa) de qualquer forma.

Em contraste, a mulher, segundo Beauvoir (2009, p. 452) para que se realize como tal, deve se submeter à objetificação (ou a robotização?), renunciando à sua autonomia e ao seu desejo de ser um sujeito soberano. Para conquistar sua liberdade, sua autonomia, ela passa por um processo de mutilação, de perda do *Eu*. Ela se fragmenta.

É importante lembrar que Sylvia Plath frequentemente explora a perda de si em sua obra poética. O *Eu* parece estar em constante fratura, em um processo de dissociação e autodestruição, como descrito por Annas (1984) e observado no poema “Ariel”, em que em uma cavalgada o eu-lírico se desfragmenta; se funde ao animalesco e morre. É, de fato, incontestável como Plath articula isso de forma visceral e totalmente performática, a partir de estratégias como o uso de certa teatralidade; ironia; exagero e quebra de expectativas.

4.1. “Our voices echo”: entre o grito e o silêncio

Sylvia Plath explora a técnica do eco de diversas maneiras, não apenas através da repetição de palavras ou sons, mas também a partir da exploração de temas; imagens; sentimentos e vozes que conversam entre si, mostrando uma unicidade. Dessa forma, observemos então o poema “Morning Song”, escrito em 1961 e presente no livro *Ariel*:

Love set you going like a fat gold watch.
The midwife slapped your footsoles, and your bald cry
Took its place among the elements.

Our voices echo, magnifying your arrival. New statue.
In a drafty museum, your nakedness
Shadows our safety. We stand round blankly as walls.

I'm no more your mother
Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow
Effacement at the wind's hand.

All night your moth-breath
Flickers among the flat pink roses. I wake to listen:
A far sea moves in my ear.

One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral
In my Victorian nightgown.
Your mouth opens clean as a cat's. The window square

Whitens and swallows its dull stars. And now you try
Your handful of notes;
The clear vowels rise like balloons.
(Plath, 2018, p. 156-157)

Aqui retornamos à Ovidio, já que de acordo com Jill (2008, p. 54) “Morning Song” faz clara alusão à ninfa Eco em *Metamorfoses*. No poema, vemos um choro de um bebê (“your bald cry”) ecoando entre os pais e a parteira, isto é, para criar um som (o choro), é necessário que ele seja replicado coletivamente (“our voices echo”); e assim, o eco em seu estado puro, se manifeste:

The midwife slapped your footsoles, and your bald cry
Took its place among the elements.

Our voices echo, magnifying your arrival. New statue.
(Plath, 2018, p. 156, grifos meus)

Com seis estrofes carregadas de metáforas e figuras de linguagem, configurando um “jogo” de respostas de uma mãe às demandas de um recém-nascido: “Morning Song” é o poema de abertura do livro *Ariel*. Marjorie Perloff em seu ensaio “The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon” (1990), comenta que o poema é primeiro no que chama de “as duas versões do livro”; a que seria a “original”, deixada previamente organizada por Plath, antes de sua morte; assim como a “alterada” e publicada postumamente por Ted Hughes, em 1965. Ao que declara:

Ambas as versões de *Ariel* abrem com ‘Morning Song’, um poema de carinhosa ambivalência sobre a maternidade. Na poesia posterior de Plath, como sugeri em outro lugar, o parto é considerado o maior dos presentes, mas também é fonte de

ansiedade severa. Pois se carregar uma criança dá à poeta uma sensação de ser, de ter peso, de habitar seu próprio corpo, a separação do corpo da criança do seu próprio é considerada um estado assustador no qual a pessoa se sente sem peso, vazia, morta. (Perloff, 1990, p. 185).²⁸

É interessante que Perloff opte por associar o poema a algo carinhoso, fofo. De fato, Marinho e Rocha (2024, p. 482) atestam que o poema foi inspirado pelo nascimento da primogênita de Plath, Frieda Hughes, nascida em 1960, um ano antes da escrita do poema; o que certamente pode levar um leitor mais desatento a pensar que se trata de um poema inteiramente tenro sobre maternidade. Além disso, o título “Canção da Manhã” também sugere a criação de um espaço sereno e onírico, como o de uma melodia matinal. No entanto, tal construção logo entrará em desestrutura.

O poema se inicia com a ideia de que o amor funciona como um relógio de ouro (“Love set you going like a fat gold watch”); em outros termos, é necessário que seja ativado para que suas engrenagens funcionem e a vida então comece, o bebê nasça. No entanto, observemos o quanto é um tanto excêntrico a associação de um sentimento tão idealizado como amor à um dispositivo como o relógio. Há uma ambiguidade, assim como certa frieza e distanciamento.

Ademais, aqui também cabe destacar que o próprio bebê pode ser entendido como o “relógio gordo” que “começa a funcionar”, isto é, ele nasce. Nesse poema, sobretudo, a símile é uma das ferramentas literárias mais utilizadas para comunicar o estado emocional do eu-lírico (presumivelmente a mãe) em relação à experiência de dar à luz e ao relacionamento com o bebê.

A símile, em particular, destaca a fragilidade do bebê, a desconexão inicial entre mãe e filho, a dualidade de sentimentos e a transformação do amor materno ao longo do tempo. A escolha de um “relógio de ouro” não é apenas uma referência ao valor do bebê, mas também ao fato de que o bebê, de certa forma, inicia uma nova “contagem” no mundo da mãe, trazendo consigo uma nova rotina e os ciclos da vida.

A escolha pelo uso da palavra “relógio” também pode evocar uma sensação de desconexão ou até alienação, já que um relógio é um objeto impessoal, inanimado, o que pode refletir a sensação inicial de distanciamento da mãe em relação à criança. Mesmo com toda a

²⁸ Original em inglês: “Both versions of Ariel open with ‘Morning Song’, a poem of cute ambivalence about motherhood. In Plath’s later poetry, as I have suggested elsewhere, childbirth is regarded as the greatest of gifts, but it is also the source of severe anxiety. For if carrying a child gives the poet a sense of being, of having weight, of inhabiting her own body, the separation of the child’s body from her own is regarded as a frightening state in which one feels weightless, empty, disembodied” (Perloff, 1990, p. 185).

sua beleza e importância, o amor e o vínculo materno ainda precisam se desenvolver e se ajustar ao longo do tempo.

Mais adiante, Perloff chega a admitir a presença de tal dualidade, reconhecendo-a como uma “ambivalência”. Isto é, como anteriormente constatado, ao mesmo tempo que temos a chegada de um bebê, de uma nova vida, também há, inevitavelmente, o vazio: a separação da mãe da criança. A partir disso, desenvolve-se um novo tom, quase fúnebre, como nos seguintes versos:

I'm no more your mother

Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow
Effacement at the wind's hand.
(Plath, 2018, p. 156-157, meus grifos)

“Não sou mais a sua mãe”: a quebra. A partir do momento em que a criança nasce, ela então deixa de ser parte de mim, do meu *Eu*; vira uma estranha, uma estátua de um museu (“new statue”). Há amor, sim, mas esse amor habita no estranhamento, na incerteza. O eu-lírico, como já constatado anteriormente, vê o bebê como uma coisa, e, no entanto, também se enxerga como uma nuvem, evidenciando tal distanciamento:

New statue.
In a drafty museum, your nakedness
Shadows our safety. We stand round blankly as walls.
(Plath, 2018, p. 156)

Em outra parte do poema, o bebê é descrito de uma maneira mais delicada e vulnerável, quando o som da sua voz é comparado a algo muito suave, como balões (mais uma vez evidenciado o jogo de contrastes). A comparação sugere que o som do bebê, embora frágil, tem algo de leve e etéreo, quase mágico. As “vogais claras” e a imagem das “balões” criam uma sensação de suavidade e de algo que flutua no ar. Ao mesmo tempo, pode-se perceber que o amor pela criança começa de maneira quase distante e etérea, mas que esse sentimento vai ganhando consistência à medida que o tempo passa.

No entanto, a presença da criança, sua chegada, é ameaçadora. Tal fato deixa os pais “blankly as walls”, como paredes pálidas e estáticas, sem saber como agir diante da chegada do novo integrante. Ademais, novamente o distanciamento e o desconforto ficam explícitos com a escolha de evidenciar a nudez do recém-chegado (“your nakedness”), causando estranhamento. Há, portanto, o uso de uma linguagem crua e brutal, de modo a evidenciar a presença de sentimentos conflitantes e ambíguos, muitas vezes típicos da maternidade.

Aqui cabe destacar como o poema transita de um coletivo, como notável a partir do uso dos pronomes “we” (nós) e “our” (nosso), possivelmente representando os pais e a

parteira, responsáveis pela vinda do bebê; até o chegar no individual, numa justaposição entre macro e micro. Dessa forma, o nascimento da criança, seu choro, faz tal mistura coletiva reaja, ecoando. Posteriormente, o processo de “estranhamento” se instala e então o poema parte do coletivo para uma instância completamente pessoal, no que é sentido pela “mãe”:

All night your moth-breath
Flickers among the flat pink roses. I wake to listen:
A far sea moves in my ear.

One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral
In my Victorian nightgown.
Your mouth opens clean as a cat's. The window square
(Plath, 2018, p. 156-157, grifos meus)

Doravante, “Morning Song” mais uma vez nos convida a analisar como Sylvia Plath explora questões que a princípio são associadas a papéis tradicionalmente femininos, como a maternidade — da mesma forma que no poema “Cut” com os fazeres domésticos — e os desconstrói, os fragmenta. Dessa vez, temos a comparação do espaço de maternidade a um museu, em que a criança é como uma estátua nua em exibição; semelhante a outro poema também de 1961, “Barren Woman”:

Empty, I echo to the least footfall,
Museum without statues, grand with pillars, porticoes, rotundas.
In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself,
Nun-hearted and blind to the world. Marble lilies
Exhale their pallor like scent.

I imagine myself with a great public,
Mother of a white Nike and several bald-eyed Apollos.
Instead, the dead injure me with attentions, and nothing can happen.
The moon lays a hand on my forehead,
Blank-faced and mum as a nurse.
(Plath, 2018, p. 157)

Aqui novamente temos o museu sendo retratado como um espaço sem grande valor ou mérito, pois está sem estátuas (“Museum without statues”) que o fazem ter prestígio. No entanto, em “Barren Woman” estas características se fundem àquelas atribuídas a uma mulher, no caso, uma mulher estéril, e, portanto, vista como escória pela sociedade.

Os museus são conhecidos por guardarem a história das civilizações, portanto, a escolha de usar esse espaço específico na poesia, destaca o peso que o corpo da mulher carrega dentro da sociedade, o peso de ser o corpo que gera a criança, de continuar a humanidade. O corpo da mulher então seria esse museu, que carrega histórias (e filhos) e ao falhar nesse papel imposto pela sociedade, é visto como inútil e descartável, vazio. Para além disso, “Barren Woman” também evidencia como Plath utiliza o artifício do som de forma performática e teatral, como que para dar destaque a imagem que está sendo criada:

Empty, I echo to the least footfall,

Museum without statues, grand with pillars, porticoes, rotundas.
 In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself,
 Nun-hearted and blind to the world. Marble lilies
 Exhale their pallor like scent.
 (Plath, 2018, p. 157)

Como sou “vazia”, um museu sem estátuas, o mínimo de som aparenta ser estrondoso, enorme, ele ecoa e chama atenção até ao mínimo passo. Até a lua é pálida e silenciosa. O uso da linguagem é meticulosamente pensado para ampliar, colocar em destaque, o quão pesado é o julgamento que uma mulher estéril pode vir a sofrer.

Já ao retornarmos para “Morning Song”, é possível dizer que o foco central do poema está na ambiguidade e na “brincadeira” entre o pessoal e o coletivo, assim como entre a proximidade e o distanciamento. De acordo com Marinho e Rocha, o cenário da parentalidade é muito propício para que essas “experiências”, por assim se dizer, se sobreponham:

A parentalidade é representada não como uma experiência estritamente pessoal, mas como algo coletivo que, ao mesmo tempo, delimita o espaço privado. A negatividade associada a essas limitações espaciais é, de certa forma, mitigada: a linguagem que é, em sua essência, simples e primitiva, é retratada como algo que constitui um espaço positivo, uma canção—é nesse espaço que se inicia a relação entre a mãe e o recém-nascido. (Marinho; Rocha, 2024, p. 482)

Carson (2022, p. 32) coloca que a mistura entre o *Eu* e o outro acontece mais facilmente na linguagem do que na vida real, semelhante à ideia de Collot (2018) de um eu-lírico que se mistura com o mundo exterior, como já discutido anteriormente. De certa forma, em “Morning Song” conseguimos observar tal mistura entre esse *Eu/I* do poema com outros. Apesar de ser escrito em primeira pessoa (o “*T*”), como característico dos poemas de Plath, especialmente aqueles presentes em *Ariel*, é preciso que mais de uma voz se manifeste para que as ações prossigam. Os pais, a parteira e o bebê recém-nascido se unem em um grito, um choro, para que então o poema se movimente.

À título de comparação, olhemos o Fragmento 31 de Safo analisado por Carson (2022, p. 18). A teórica nos convida a observar a importância da *mise en scène* do poema, pois temos um cenário que, em sua visão, “flutua” até nós:

He seems to me equal to gods that man
 who opposite **you**
 sits and listens close
 to your sweet speaking

 and lovely laughing—oh it
 puts the heart in my chest on wings

for when I look at you, a moment, then no speaking
is left in me

no: tongue breaks, and thin
fire is racing under skin
and in eyes no sight and drumming
fills ears
and cold sweat holds me and shaking
grips me all, greener than grass
I am and dead—or almost
I seem to me.
(Safo, 2022, p. 17, tradução de Anne Carson, grifos meus)

Há a presença de três sujeitos, assim como em “Morning Song”. No entanto, para Carson, (2022, p. 18) o poema não é sobre os três como indivíduos, pois eles “entram” e “saem de foco” completamente anônimos. Aqui não é possível saber o motivo da risada da mulher (“lovely laughing”) ou o que ela sente de fato pelo homem. O poema é sobre a figura geométrica – um triângulo – que se forma a partir da percepção que um tem do outro, assim como sobre as lacunas dentro dessa percepção. Isto é, temos a presença do amante, amada e aquilo que se interpõe entre elas, uma terceira figura (Carson, 2022, p. 18-20).

Não obstante, Carson (2022, p. 20) destaca que o fragmento é essencialmente sobre desejo. Mais especificamente, é sobre a mente da amante no ato de construir desejo primeiramente por si. Por assim se dizer, a presença da pessoa amada me faz perder a voz; suar; tremer, mas por fim, percebo **a mim** (“I seem to me”):

[...]

for when I look at you, a moment, then no speaking
is left in me

no: tongue breaks, and thin
fire is racing under skin
and in eyes no sight and drumming
fills ears
and cold sweat holds me and shaking
grips me all, greener than grass
I am and dead—or almost
I seem to me.
(Safo, 2022, p. 17, tradução de Anne Carson)

Para Carson (2022, p. 20), na mente de Safo é nítido o desejo em forma de um circuito de três pontos. Para além disso, como já constatado anteriormente, também se nota que Safo lida com desejo, com o Eros, como ele aparece para ela em primeira instância. A presença de um "terceiro" cria uma espécie de distorção e ampliação do desejo, em que Safo não é apenas

uma amante, mas também uma observadora de seu próprio amor, o experienciando através do olhar do outro:

O terceiro componente desempenha um papel paradoxal, pois ao mesmo tempo conecta e separa, marcando que dois não são um, irradiando a ausência cuja presença é exigida por eros. Quando os pontos do circuito se conectam, a percepção dá um salto. E algo se torna visível, na trajetória triangular onde estão se movendo os volts, que não seria visível sem a estrutura de três partes. (Carson, 2022, p. 20)

Fica claro a partir da fala de Carson que é o desejo que move o poema: “O desejo se move. Eros é um verbo”, completa (Carson, 2022, p. 20). E é na triangulação que conseguimos visualizar o seu cerne.

Culler (2015) também se propõe a discutir a triangulação, como já visto de antemão, no entanto, a compreende como um movimento estrutural essencial na poesia lírica. Segundo Culler (2015, p. 186) a triangulação se dá a partir de um endereçamento ao leitor através do falar ou invocar, algo ou alguém, isto é, um terceiro, semelhante ao que acontece com outro poema de Safo, “Ode a Afrodite”.

Dessa forma, Culler (2015, p. 16) atesta que o “endereçamento triangular” pode facilmente ser compreendido como puramente ritualístico e performático. Todavia, é um tanto mais complexo que isso. Ao levarmos em conta poemas líricos, *mélicos* é importante considerar a existência de um trabalho de linguagem, o que ele vem a chamar de “fenomenalização da voz poética” (Culler, 2015, p. 35); que seria o empréstimo de uma “forma excepcional” a algo como a voz (ou uma “não-voz”: como a da Ninfa Eco), para que nos convençamos que estamos de fato ouvindo algo.²⁹

Por fim, é importante lembrar que para Culler (2015), a poesia lírica seria caracterizada pela expressão de sentimentos e pensamentos de um *Eu* poético frequentemente em uma relação de tensão com o "outro", seja este um interlocutor, o leitor ou uma figura externa, como visto no endereçamento triangular.

De certa forma, Plath aparenta subverter essa estrutura de forma única, muitas vezes colocando em cena temas que representem dor, angústia e desafios identitários, como pode ser visto em poemas como "Lady Lazarus" e "Ariel". A “triangulação” presente em sua obra — entre a poeta, suas experiências pessoais e o outro — reflete a complexidade do desejo, do sofrimento e da busca por significado.

Para Tracy Brain (2019, p. 84) uma das maneiras pelas quais Plath faz com que os leitores se “sintam menos sozinhos” é fazendo com que sua “persona poética” fale

²⁹ Original em inglês: “The principle of intelligibility, in lyric poetry, depends on the phenomenalization of the poetic voice. That is to say, to read something as lyric is alleg- edly to lend phenomenal form to something like a voice, to convince ourselves that we are hearing a voice” (Culler, 2015, p. 35)

diretamente com eles. Tal fato pode ser compreendido a partir do uso da segunda pessoa (“you”) em seus poemas.³⁰ Em “Morning Song”, se levarmos em conta a discussão de Brain em corroboração à Culler, o “você” pode fazer referência ao bebê da mesma forma que conversa com um possível leitor:

Love set **you** going like a fat gold watch.
[...]
(Plath, 2018, p. 156, grifos meus)

Em síntese, em “Morning Song” é possível certa aproximação da ideia de um “circuito de três pontos”, no entanto, ele é disruptivo. Sim, temos os pais, a parteira e o bebê em uma espécie de triangulação que movimenta o poema, porém, essa tríade sofre uma mudança brusca partir da terceira estrofe, como já atestado anteriormente, fazendo com o que o triângulo entre em choque.

No trecho “não sou mais sua mãe” (“I’m no more your mother”) associado à ideia de uma nuvem que passa (“Than the clouds”), pode ser entendida como uma tentativa de negar a responsabilidade materna, tratando-a como algo efêmero, assim como a nuvem que se descarrega com a chuva. Além disso, há o medo de ser tão profundamente transformada a ponto de colocar em risco a própria individualidade, isto é, de se tornar Eco e ser reduzida apenas a uma voz. Entretanto, no caso de “Morning Song” essa redução pode ser vista como o rompimento da fronteira do *Eu* pessoal com àquele que agora irá se integrar ao bebê, exercendo assim o papel de mãe.

Nota-se no final da terceira estrofe a metáfora de algo que está lentamente desaparecendo, entrando em extinção de si próprio (“own slow effacement”); muito próximo do que ocorre em “Ariel” quando o eu-lírico nota que está perdendo partes de si. No entanto, logo em seguida, como que acordada de um sonho, a mãe é chamada a atender as necessidades do recém-nascido, primeiramente ouvindo um chamado de um oceano distante (“a far sea moves in my ear”), para então se levantar, cambaleante e desengonçada em sua camisola:

[...]
I wake to listen:
A far sea moves in my ear.

One cry, and **I** stumble from bed, cow-heavy and floral
In my Victorian nightgown.
Your mouth opens clean as a cat's. The window square

³⁰ Original em inglês: “One of the fundamental ways that Plath makes readers ‘feel less alone’ is having her fictional characters and poetic persona speak to them directly. The second person direct address that she deploys repeatedly in her writing is a key mechanism for achieving this.” (Brain, 2019, p. 84).

(Plath, 2018, p. 156-157, grifos meus)

Aqui não é o desejo que move o poema, é o desespero. O medo. Percebo a mim durante o processo, assim como Safo experiencia o desejo primeiro em si. Entretanto, nesse processo o *Eu* se perde e entra em desestrutura. Deixo de ser *Eu* para ocupar outro papel, me tornar outra coisa, seja uma mãe ou até mesmo, um cavalo.

Carson (2022) explora a ideia de Eros não apenas como um desejo amoroso, mas como uma força ambígua que provoca tanto a atração quanto a separação, sendo uma experiência que coloca em risco a estabilidade do sujeito. Para Carson, *Eros* está intimamente relacionado à perda do eu, pois o desejo erótico não é apenas uma união com o outro, mas também uma experiência de separação, uma dissolução das fronteiras do próprio ser:

A quem falta o objeto de amor? A quem ama. Se acompanharmos a trajetória de eros, encontraremos consistentemente esse mesmo caminho: ele se move de quem ama em direção à pessoa amada, depois ricocheteia de volta a quem ama e ao buraco que existe em quem ama, que antes tinha passado despercebido. Quem é o verdadeiro sujeito da maioria dos poemas de amor? Não é a pessoa amada. É aquele buraco. Quando eu desejo você, uma parte de mim vai embora: a falta que eu sinto de você faz parte de mim. (Carson, 2022, p. 29).

Isto é, como visto anteriormente, segundo Carson (2022, p. 35), ao levarmos em conta os poetas líricos gregos, essa experiência de transformação do *Eu*, significaria sua perda. Tais poetas, ao aprenderem sobre os limites do outro, aprendiam também sobre os seus próprios limites e, portanto, descreviam essa experiência de ser atravessado por Eros, como um derretimento.

Entretanto, ao aplicar essa ideia ao contexto de Sylvia Plath, podemos ver como sua poesia dramatiza um tipo de Eros “destrutivo”, que, em vez de ser uma união que possibilita o autoconhecimento e a realização, é uma força que corrói e desintegra. Plath frequentemente descreve experiências de desintegração, isto é, o *Eu* de Plath não aparenta está na busca pelo outro a fim de se tornar inteiro, mas sim ser atraído pela transmutação, mesmo que ela signifique a perda; a morte ou a fusão com outra coisa.

4.2. Sylvia Plath e a poesia lírica: um diálogo possível?

Na visão de Lucy Tunstall (2019, p. 94) o mistério que parece inerente à poesia lírica (“a ideia de algo que ocorre”); assim como o foco no *Eu*; o zelo pelo som e trabalho elaborado de linguagem, foram um fascínio vitalício para a escritora Sylvia Plath. De acordo Tunstall, o

trabalho de Plath pode ser lido como “um diálogo contínuo com o funcionamento, possibilidades e hostilidades do modo lírico” (Tunstall, 2019, p. 94).³¹

Ademais, no que diz a respeito de tal fascínio, Tunstall (2019, p. 94) afirma que Plath aparenta ter perseguido a mesma faísca que sentiu quando sua mãe, Aurelia, leu em voz alta o poema “The Forsaken Merman” de Matthew Arnold; fato descrito no ensaio “Ocean 1212–W” presente no livro *Johnny Panic and The Bible of Dreams*:

Percebi que eu estava arrepiada. Não sabia por quê. Não estava com frio. Será que tinha sido um fantasma? Não, era a poesia. Uma faísca saiu do poema de Arnold e me sacudiu, como um calafrio. Tive vontade de chorar; senti uma coisa muito estranha. Tinha descoberto por acaso uma nova forma de ser feliz”. (Plath, 2020, p. 153. Tradução de Ana Guadalupe).

Aparentemente, para Tunstall (2020, p. 95) era explícito que Sylvia Plath tinha sede de aprender mais sobre a “faísca” misteriosa e brilhante que saía dos poemas de Arnold, tendo em vista que seu constante interesse pela “mecânica” da poesia lírica, influenciariam diretamente os “incendiários” poemas de *Ariel*, cheios de exageros e processos peculiares.

Por fim, a teórica conclui que o diálogo de Plath com a poesia lírica se baseia fundamentalmente na exploração do lirismo e transcendência, a busca por certa pureza/purificação e ascensão. (Tunstall, 2020, p. 95). Considerando esse contexto, observemos o poema “Fever 103^o”:

Pure? What does it mean?
The tongues of hell
Are dull, dull as the triple

Tongues of dull, fat Cerberus
Who wheezes at the gate. Incapable
Of licking clean

The aguey tendon, the sin, the sin.
The tinder cries.
The indelible smell

Of a snuffed candle!
Love, love, the low smokes roll
From me like Isadora’s scarves, I’m in a fright

One scarf will catch and anchor in the wheel,
Such yellow sullen smokes
Make their own element. They will not rise,

But trundle round the globe
Choking the aged and the meek,
The weak

³¹ Original em inglês: “her work can be read as a continuing dialogue with the workings, possibilities and hostilities of the lyric mode.” (Tunstall, 2019, p. 94).

Hothouse baby in its crib,
The ghastly orchid
Hanging its hanging garden in the air,

Devilish leopard!
Radiation turned it white
And killed it in an hour.

Greasing the bodies of adulterers
Like Hiroshima ash and eating in.
The sin. The sin.

Darling, all night
I have been flickering, off, on, off, on.
The sheets grow heavy as a lecher's kiss.

Three days. Three nights.
Lemon water, chicken
Water, water make me retch.

I am too pure for you or anyone.
Your body
Hurts me as the world hurts God. I am a lantern——

My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten skin
Infinitely delicate and infinitely expensive.

Does not my heat astound you! And my light!
All by myself I am a huge camellia
Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,
I think I may rise——
The beads of hot metal fly, and I love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean!
Not you, nor him

Nor him, nor him
(My selves dissolving, old whore petticoats) ——
To Paradise.
(Plath, 2018, p. 231-232).

O poema logo se inicia com uma pergunta que parece subverter essa noção idealizada de pureza: “Puro? O que isso significa?” (“Pure? What does it mean?”). É como se tal pureza estivesse tão distante que há dúvida se ela sequer existe. A partir desse ponto, nas dezessete estrofes seguintes, embarcamos em uma jornada que procura encenar o estado delirante de uma pessoa com uma muito febre alta.

Portanto, o trabalho metafórico aqui é crucial, tendo em vista que as figuras de linguagem aparecem ritmadas, em sequência e com rapidez; elas surgem uma após a outra para simular as ondas de calor e delírio. Ademais, a combinação de imagens infernais e celestiais potencializam, com teatralidade, um estado de angústia física e mental.

Após o questionamento de abertura, o eu-lírico enfrenta um percurso *Dantesco* que começa no inferno, com as línguas de Cérbero, até chegar ao Paraíso, carregada por querubins. O poema, no entanto, parece sugerir que, para atingir essa ascensão, é necessário que o falante destrua seu antigo *Eu* por meio de um processo de sofrimento, de purgação. Cabe ressaltar como novamente vemos Plath usando da transformação/transmutação como mecanismo de poeticidade. Dessa forma, esse poema sugere que, para atingir tal objetivo celestial, é necessário que o falante destrua seu antigo *Eu*, como já constatado anteriormente.

Nas primeiras estrofes, nos deparamos com a ambientação de um cenário infernal, onde as chamas de fogo são como as línguas do cão Cérbero, guardião do portão do inferno. No entanto, Cérbero é transformado em um cachorro gordo e estúpido, enquanto as chamas, por conseguinte, são incapazes de “lamber” a febre do corpo e purificar os pecados:

Pure? What does it mean?
The tongues of hell
Are dull, dull as the triple

Tongues of dull, fat Cerberus
Who wheezes at the gate. Incapable
Of licking clean

The aguey tendon, the sin, the sin.
The tinder cries.
The indelible smell
(Plath, 2018, p. 231)

O frequente tom de ironia, assim como a alternância entre metáforas infernais e celestiais nos faz recorrer ao que Felski (1998) argumenta a respeito da escrita autobiográfica e confessional feminina que, por muitas vezes, aparenta evidenciar a culpa ao invés de saná-la. Além disso, é possível notar o processo de dessacralização mais uma vez, tendo em vista que é um poema que usa de imagens religiosas, como a Virgem em ascensão, porém apresenta uma construção de linguagem altamente sexualizada.

Doravante, a culpa da oradora parece ser causada por seu "pecado" de promiscuidade — ela menciona outro "ele" além de seu "amor", por exemplo. No entanto, ao longo do poema, suas ideias sobre luxúria mudam de um estado de condenação para aceitação, ou até

mesmo celebração, da sexualidade feminina. No fim, o poema se subverte a ponto de, no final, a luxúria (um dos pecados mortais) ser elevada ao "Paraíso":

I think I am going up,
I think I may rise——
The beads of hot metal fly, and I love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean!
Not you, nor him

Nor him, nor him
(My selves dissolving, old whore petticoats) ——
To Paradise.
(Plath, 2018, p. 232)

De início, temos um estado de negação, como se os sentimentos de luxúria a tornassem tão impura a ponto de desqualificá-la de sequer saber a definição de pureza. Ademais, a primeira referência explícita ao amor/luxúria está na quarta estrofe, onde há um grito de "Amor, amor" ("Love, love"), que ao mesmo tempo que expressam desespero, medo, também podem simular o ato sexual:

Of a snuffed candle!
Love, love, the low smokes roll
From me like Isadora's scarves, I'm in a fright

One scarf will catch and anchor in the wheel,
Such yellow sullen smokes
Make their own element. They will not rise,

But trundle round the globe
Choking the aged and the meek,
The weak
(Plath, 2018, p. 231)

Esse medo, entretanto, é explicado a partir da comparação com Isadora Duncan, bailarina estadunidense que morreu quando seu cachecol ficou preso nas rodas de um carro, quebrando seu pescoço. Desse modo, as famosas últimas palavras de Duncan foram supostamente "*Je vais à l'amour*" ("Eu vou amar"), implicando que ela estava tendo um caso.

A partir desse ponto, imagens violentas de vergonha em resposta à própria sexualidade culminam na horrível descrição de uma radiação que atinge os corpos adúlteros, as comparando com as vítimas queimadas de Hiroshima. A vergonha está literalmente dissolvendo seu corpo:

One scarf will catch and anchor in the wheel,

Such yellow sullen smokes
Make their own element. They will not rise,

Devilish leopard!
Radiation turned it white
And killed it in an hour.

Greasing the bodies of adulterers
Like Hiroshima ash and eating in.
The sin. The sin.
(Plath, 2018, p. 231)

Aqui novamente cabe lembrar de Carson (2022) e sua tese sobre Eros, mais especificamente como ele era percebido pelos gregos, como o Deus “derretedor de membros” (Carson, 2022, p. 35), que Arquíloco descreve com a perda de seus pulmões. Ademais, Carson também destaca que isso se dava principalmente através das metáforas que os poetas líricos utilizavam para se referir a Eros, a exemplo de palavras: como perfurar; esmagar; picar; chamouscar; e assim por diante.

Em “Fever 103^o”, no entanto, não é o desejo que aparenta expropriar o falante do poema. É a vergonha. É, na verdade, a repressão de tal desejo que está comendo a pele dos corpos daqueles que o sentem, assim como às vítimas de Hiroshima.

Temos, como já atestado anteriormente, um ponto de virada de impureza para a pureza. Inicialmente, parece que sua nova pureza é do tipo virginal, e, portanto, é descrita a partir da construção de imagens religiosas. Por exemplo, o falante diz que seu corpo é “puro demais para você ou qualquer um” (“I am too pure for you or anyone”), acrescentando: “Seu corpo me machuca como o mundo machuca Deus” (“Your body hurts me as the world hurts God”).

I am too pure for you or anyone.
Your body
Hurts me as the world hurts God. I am a lantern——

My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten skin
Infinitely delicate and infinitely expensive.
(Plath, 2018, p. 232)

Evitar a penetração masculina é o que o cristianismo exige das mulheres puras e casta, assim como a referência à dor nos faz pensar na ideia de que perder a virgindade “machuca” a mulher.

Seguindo o fio de pureza, a falante descreve a si mesma como se separando do mundo (incluindo suas luxúrias terrenas); se desprendendo, como quando se descreve como uma lanterna de “papel japonês” (“My head a moon of Japanese paper”), flutuando para longe.

Além disso, a metáfora da pele da falante como “banhada a ouro” também faz alusão aos mosaicos bizantinos (um estilo de arte nascido no Império Romano do Oriente durante a Idade Média), que são quase sempre de natureza religiosa:

My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten skin
Infinitely delicate and infinitely expensive.

Does not my heat astound you! And my light!
All by myself I am a huge camellia
Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,
I think I may rise—
The beads of hot metal fly, and I love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

(Plath, 2018, p. 232)

No entanto, essas descrições religiosas logo são dessacralizadas, tendo em vista que o eu-lírico parece apropriar-se de sexualidade, tornando-se cada vez mais autoconfiante, tendo em vista que ele proclama seu “calor” “assombroso” e se descreve “Brilhando e chegando [...] rubor sobre rubor”:

Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,
I think I may rise—
(Plath, 2018, p. 232)

Ademais, a palavra "coming" na língua inglesa pode ser usada como alusão ao orgasmo; o ápice, assim como o rubor pode ser entendido como uma resposta automática à excitação sexual. Dessa forma, fica evidente a partir desse ponto que o novo senso de pureza da falante está começando a se combinar com sua sexualidade em vez de lutar contra ela.

Há o uso de uma série de palavras comumente associadas ao desejo sexual, como “calor” e a flor Camélia (“I am a huge Camellia), uma possível referência ao órgão sexual feminino. No final, sua descrição como uma Virgem de Acetileno é quase um oxímoro: o acetileno é um gás inflamável, que é explosivo quando entra em contato com o fogo; como o calor representa a luxúria, emparelhar o acetileno com um emblema de castidade (a Virgem Maria) significa redefinir radicalmente a pureza.

O poema, por fim, sugere que uma mulher "pura" não depende mais dos homens ("Not you, nor him"), ela está no comando de sua própria sexualidade e, por isso, ascende. Ao abraçar sua "luxúria", consegue escapar da vergonha e subir ao seu próprio paraíso.

Para Tunstall (2020, p. 96) diversos poetas líricos abordam temas de purificação, ascensão e desejo, como Plath fez em "Fever 103^o". Além disso, para a teórica, a "intervenção lírica" de Plath está principalmente no registro da ambiguidade e a mistura de temas aparentemente tão inconciliáveis, como: o religioso e o profano. Há o exagero e a exposição ao extremo, a criação de cenários pitorescos. No entanto, o cerne de seu diálogo com a lírica, de acordo com Tunstall, reside em outro fator:

Os poemas de *Ariel* de Plath mostram que não é o ego que destrói a lírica, mas o esquecimento do ego, aqueles momentos em que o ego não tem consciência de sua própria subjetividade limitada e da parcialidade de suas próprias percepções. (Tunstall, 2020, p. 103).³²

Tunstall nos faz pensar, por fim, como a presença do ego, isto é, do *Eu* de Sylvia Plath é complexo. Para ela, a inserção da primeira pessoa nos poemas de Plath se relaciona à dos poemas tidos como líricos quando essa "pessoa" se desprende de sua "parcialidade" e transcende (ou ascende com em "Fever 103^o"): funde-se ao animal como em "Ariel" ou então morre e renasce novamente como em "Lady Lazarus", está em constante transformação.

³² Original em inglês: "Plath's *Ariel* poems shows that is not the ego that scuppers lyric, but the forgetting of ego, those moments where the ego is unaware of its own limited subjectivity and the partiality of its own perceptions." (Tunstall, 2020, p. 103)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Sylvia Plath é marcada principalmente por seu exímio trabalho com a linguagem metafórica, assim como pela frequente inserção da figura da primeira pessoa do singular, expressa em forma de *Eu* (“I”). Desse modo, buscou-se explorar as múltiplas camadas que compõem o *Eu* poético na obra *plathiana*, partindo de uma perspectiva que transita pela poesia tida como lírica; da mesma forma que atravessa os campos do movimento confessional e da escrita de si. A análise, portanto, demonstrou que a poeta não apenas utiliza o *Eu* como uma espécie de recurso central de sua escrita, mas também o reinventa, fragmentando-o, ressignificando experiências pessoais e dialogando com as tensões entre autobiografia e performance poética.

Dessa forma, ao pensarmos na poesia lírica, caracterizada por Jonathan Culler (1999; 2015) pela expressão de sentimentos e pensamentos de um *Eu* poético, em que este *Eu*, no entanto, encontra-se em uma relação de tensão com o “outro”. Nesse contexto, o *Eu* de Plath pode ser entendido como veículo não apenas para a expressão de emoções e vivências pessoais, mas também, como um meio de questionamento e exploração de identidades femininas, como também da própria condição humana.

Para além disso, Culler, ao historicizar o conceito de lírica, também enfatiza sua dimensão performativa, assim como o aspecto que chama de endereçamento triangular, no qual o eu-lírico do poema fala consigo mesmo, mas também está em diálogo com o outro. Tal aspecto, de certa forma, se faz presente em Plath, que explora o eu-lírico não apenas como um reflexo de si mesma, mas como um mecanismo de multiplicidade e complexidade identitária. Sua obra, assim, desafia a ideia de uma subjetividade estática, evidenciando o lirismo como um espaço de fragmentação e reconstrução contínua.

Virginia Jackson e Yopie Prins (2014) destacam que a noção de lírica como um gênero coeso é, na verdade, uma construção moderna. Plath, que transita entre uma série de tradições, num terreno instável entre modernismo, pós-modernismo, vanguarda e neovanguarda, como apontado por Jane Goldman (2004), opera nessa interseção subvertendo tradições e confundindo os limites entre o pessoal e o coletivo, assim como o real e o onírico.

Ademais, Anne Carson (2022), ao discutir os limites do desejo e do *Eu*, oferece uma nova perspectiva para entender o lirismo de Plath como um espaço de conflito e fusão. Para Carson, a experiência do Eros é uma metáfora para o reconhecimento das fronteiras entre o Eu e o outro. Essa tensão é evidente na poesia de Plath, que explora a vulnerabilidade e o poder do sujeito lírico em um mundo repleto de opressões e expectativas. Por outro lado, Pamela

Annas (1984) argumenta que o eu-lírico de Plath é desfigurado e contraditório, assumindo vozes que alternam entre a resistência e o desespero. Essa multiplicidade não apenas reflete a subjetividade da autora, mas também aponta para uma crítica às normas sociais e literárias que definem a voz poética.

Em conclusão, a poesia de Plath pode ser associada à lírica a partir do seu uso de metáforas viscerais, aproximando da performance e teatralidade, argumentada especialmente por Culler (1999; 2015), Axelrod (2006) e Britzolakis (1999). A poeta, dessa forma, não se limita a expressar emoções em um formato tradicional; ao contrário, ela as subverte, transformando sua experiência de sofrimento em exposição, especialmente no que diz a respeito da condição feminina e ao estigma de fragilidade emocional, corroborado por Gillian White (2014).

No livro *Ariel* a tensão entre o eu-lírico e a construção social da mulher se faz palpável, como destacado por Rita Felski (1998). Ao passo que, ao mesmo tempo, a autora se reconcilia com sua própria voz poética — uma voz que, ao ser simultaneamente autêntica e transgressora, faz da poesia uma forma de transgressão do próprio ser e do seu lugar no mundo.

Sylvia Plath, portanto, desafia convenções e ressignifica o eu poético, oferecendo novas possibilidades de compreensão e chaves de leitura, isto é, como poeta ela transcende categorizações simplistas, situando-se no limiar entre a tradição lírica e a modernidade crítica. Sua obra, ao revisitar conceitos históricos e expandir os limites da subjetividade poética, demonstra como o lirismo pode ser ao mesmo tempo pessoal e universal, íntimo e performativo.

REFERÊNCIAS

- Annas, Pamela. *The Self in the World: The Social Context of Sylvia Plath's Late Poems. Critical Essays on Sylvia Plath*. Ed. Linda W. Wagner. Boston: G.K. Hall & Co., 1984.
- Avelar, Sarah Moreira. *A poesia de safo de lesbos: educação, performance e o feminino na grécia arcaica*. Dissertação. (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás. 2023.
- Axelrod, Steven Gould. *The poetry of Sylvia Plath*. In: Gill, Jo (ed.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Bassnett, Susan. *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. New York: NY. British Library, 2005.
- Batteux. In.: Silva, Mariana Soletti. *Sylvia Plath: um olhar crítico sob “Olmo”*. Palimpsesto, v.20, n. 35, p. 346-360, jan-abril, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2021.52941>.
- Beauvoir, Simone. *O Segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2009.
- Brain, Tracy. *Sylvia Plath in Context*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press. 2019
- Britzolakis, Christina. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Britzolakis, Christina. In.: Gill, Jo. ed. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Brunhara, Rafael. *Paideia na ‘lítica’ grega arcaica: a poesia elegíaca e mélica*. Revista Filosofia e Educação. Volume 9, Número 1 – Campinas, SP. 2017.
- Carson, Anne. *Eros, o Doce-Amargo*. Tradução de Júlia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- Chaicoski, João Vitor. *Olímpicas 10 e 11 de Píndaro: introdução, tradução e notas*. Revista Língua, Literatura e Ensino, dez. 2024, São Paulo– SP. Vol. XVII. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/le/article/view/6754>
- Collot, Michel. *A matéria-emoção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- Culler, Jonathan. *Teoria Literária: Uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos – São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda. 1999.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 2015.

Dubrow, Heather. *Lyric Forms*, 2000. In: Jackson, Virginia. Prins, Yopie. *The Lyric Theory Reader*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press. 2014.

Felski, Rita. *On Confession*. In: Smith, Sidonie. Watson, Julia. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: Wisconsin. The University of Wisconsin Press, 1998.

Genette, Gérard. *Introdução ao Arquitexto*. Tradução Cabral Martins. Lisboa, PT: Editora Vega, 1987.

Gill, Jo. ed. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Goldman, Jane. *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

Gusdorf, Georges. *Conditions and Limits of Autobiography*. Trad. James Olney. Berlin: Duncker and Humblot, 1956.

Holbrook, David. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. Bloomsbury Academic Collections: English Literary Criticism. London, UK. 2019.

Horácio. *A arte poética*. Tradução, notas e comentários de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

Howe, Irving. *The Plath Celebration: A Partial Dissent*, In: Butscher, Edward. *Sylvia Plath, The Woman and the Work*. New York: Dodd, Mead and Company, 1977. 223- 35.

Hughes, Ted. Introduction. In: *Collected Poems*. Edited by Ted Hughes. New York: NY: HarperCollins Publishers. First Harper Perennial Modern Classics, 2018.

Jaeger, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Jackson, Virginia. Prins, Yopie. *The Lyric Theory Reader*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press. 2014.

Kalfopoulou, Adrienne. *Endangered Subjects: The First-person Narrator in Sylvia Plath's Hospital Poems "Waking in Winter," "Tulips," and "Three Women"*. *Plath Profiles*. vol. 5. p. 362-371. Published: Jun 21, 2012. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/plath/article/view/4389>

Kroll, Judith. *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper and Row, 1976.

Lopes, Rodrigo Garcia. Macedo, Cristina. Notas. In: Plath, Sylvia. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. Campinas, SP. Verus Editora, 2018.

Marinho, José Ignacio Ribeiro. Rocha, Mathias Vinícius Santos. *Morning Song: um dos labirintos poético-biográficos de Sylvia Plath*. *Palimpsesto*, v. 23, n. 45, p. 473-488, maio – ago. 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/79854/50026>

Maulpoix, Jean-Michel. *Pour un lyrisme critique*. Paris: José Corti, 2009.

Oates, Joyce. *Sylvia Plath and the Death Throes of Romanticism*. IN: *The Southern Review*; Baton Rouge Vol. 9, Ed. 3, (Jul 1, 1973).

Olney, James, ed. *Metaphors of Self The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Orr, Peter. (ed). *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

Ovídio. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2017.

Paz, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Perloff, Marjorie. *The Two Ariels: The (Re) Making of the Sylvia Plath Canon*. In: *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

Pinheiro, Paulo. In: Aristóteles. *Poética*. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro - São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª Edição).

Plath, Sylvia. *Collected Poems*. Edited by Ted Hughes. New York: NY: HarperCollins Publishers. First Harper Perennial Modern Classics, 2018.

Plath, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath (1950-1962)*. Org. Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2018.

Plath, Sylvia. *Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos: e outros textos em prosa*. Trad. Ana Guadalupe. Rio de Janeiro, RJ. Biblioteca Azul, 2020.

Ragusa, Giuliana. *Fragmentos de uma Deusa: A representação de Afrodite da Lírica de Safo*. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

Ragusa, Giuliana. *Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.

Ragusa, Giuliana. Para conhecer a lírica grega arcaica - edição 2021: *os gêneros poéticos da mélica, da elegia e do jambo*. In: Faria, João Roberto. (Org.). *Guia bibliográfico da FFLCH* (<http://fflch.usp.br/guiabibliografico>). 1ed. São Paulo: FFLCH, 2021, v. 1, p. 1-17.

Ranger, Holly. *Plath and the classics*. In: Brain, Tracy. *Sylvia Plath in Context*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2019.

Rosenthal. Macha Louis. *Poetry as Confession*. Critics on Robert Lowell. Ed. Jonathan Price. London: Allen & Unwin, Ltd, 1974.

Rosenthal, Macha Louis. *Sylvia Plath*. Oxford: Columbia University Press, 1985.

Silva, Mariana Soletti. *Sylvia Plath: um olhar crítico sob “Olmo”*. Palimpsesto, v.20, n. 35, p. 346-360, jan-abril, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2021.52941>.

Sperb, Clara Mossry. *Safo e suas companheiras: análise dos fragmentos de Safo*. Nau Literária: Crítica e teoria da literatura portuguesa. vol. 16. n. 2., p. 53-64. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.105770>.

Smith, Sidonie. Watson, Julia. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: Wisconsin. The University of Wisconsin Press, 1998.

Snell, Bruno. In.: Rocha, Roosevelt. *Píndaro. Epinícios e Fragmentos*. Curitiba: Kotter, 2018.

Stalloni, Yves. *Os gêneros Literários: A comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Difel, 2007.

Stevens, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Vintage Books, 1951.

Swift, Laura. *The hidden chorus: Echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Tunstall, Lucy. *Plath and Lyric* In.: Brain, Tracy. *Sylvia Plath in Context*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press. 2019

Tringali, Dante. In.: Horácio. *A arte poética*. Tradução, notas e comentários de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

Uroff, Margaret Dickie. *Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration in Iowa Review*, vol.8. 1977.

Vendler, Helen. *Tintern Abbey: Two Assaults*. Wordsworth in Context, ed. Pauline Fletcher and John Murphy (Lewisburg and London: Bucknell University Press and Associated University Presses, 1991.

Webster, Thomas Bertram Lonsdale. *The Greek chorus*. London: Methuen, 1970.

West, Martin Litchfield. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

White, Gillian. *Lyric shame: The “lyric” subject of contemporary American poetry*. London: England. Harvard University Press, 2014.