

A morte e o grotesco em *A Redoma de Vidro*

RESUMO

Isabella Giordano Bezerra
E-mail: giordano.bella@gmail.com
Universidade Federal de
Pernambuco, Recife, Pernambuco,
Brasil.

O artigo pretende realizar uma análise de teoria literária do livro *A redoma de vidro* de Sylvia Plath, com ênfase na teoria crítica feminista. Apresentamos as características da morte e do enlouquecimento feminino presentes no romance, delineando a presença do grotesco e do abjeto como definidores dos corpos mortos. Objetivamos analisar como a obra oferece uma alternativa às representações de mulheres mortas reproduzidas nas obras literárias de autoria masculina. Utilizamos as propostas de Bronfen (1996) para definir como estas diferenças são evidenciadas pelo local que a protagonista ocupa enquanto mulher com ideias suicidas. Revisitamos as interpretações psicanalíticas do romance, com foco no trabalho de Ana Cecília Carvalho (2003), para refletir sobre as limitações que esse modelo impõe. Concluímos com a sugestão de que o uso da ironia e do grotesco em *A redoma de vidro* serve como estratégia para uma crítica aos modelos de vida e de morte destinados às mulheres.

PALAVRAS-CHAVES: Morte. Corpo. Mulher. Teoria feminista. Grotesco.

INTRODUÇÃO

Entre as décadas de 1950 e 1960, nos Estados Unidos, foram lançadas várias grandes obras literárias que trabalhavam com o tema do jovem que é afetado por suas impotências individuais. Nelas, o uso da metáfora da doença e da insanidade aparecem como uma estratégia irônica para lidar com o contexto social.¹ Apesar de *A redoma de vidro* surgir dentro dessa tendência, Linda Wagner-Martin (1992) aponta que ela é a única desse conjunto de obras com uma protagonista mulher, o que a fez ser considerada uma obra feminista para a época. O livro teve sua primeira publicação em 1963 sob o pseudônimo Victoria Lucas e, em 1966, após a ampla publicização da morte da autora, passou a ser publicado com o nome de Sylvia Plath.

A obra conta a história de Esther Greenwood, uma estudante norte-americana que ganha uma bolsa de estágio em uma grande revista feminina de Nova Iorque no ano 1953. Frente às dificuldades de corresponder aos padrões de comportamento femininos, a personagem vive um processo de colapso mental e, após uma tentativa de suicídio, é internada em um hospital psiquiátrico para mulheres.

Fazendo uma sátira da tradição literária em que as mulheres só poderiam ser protagonistas em romances domésticos ou de casamento, Plath oferece uma protagonista que foge dos modelos convencionais de existências femininas e os torna asquerosos e grotescos. No contexto sociocultural estadunidense do pós-guerra, Esther é confrontada com a dificuldade de fugir do destino que é considerado ideal para a sua vida. A questão da classe social das mulheres é marcada como sinalizador da liberdade que cada uma pode exercer sobre seu destino. E, como Esther não possui uma vida financeiramente abastada, ela se encontra frente à encruzilhada de ter que optar por apenas um projeto: ser uma dona de casa ou seguir suas aspirações profissionais. Diante da percepção de que existiria uma enorme quantidade de modos de vida impossíveis (viajar, ter muitos amantes ou ser algo que nunca pensou ser), a personagem começa a ter sua sanidade deteriorada.

Paralelamente a esses acontecimentos, Esther Greenwood se encontra obcecada com a história de Julius e Ethel Rosenberg, um casal de judeus condenado à pena de morte por espionagem. Plath constrói uma correlação entre a morte por eletrocussão do casal com o tratamento de eletrochoque ao qual Esther é submetida, relacionando ambos à tortura, à punição e ao sacrifício. Dessa forma, a autora cruza a narrativa da vida psíquica de Esther com a Guerra Fria, revelando uma instância de inseparabilidade entre história e subjetividade.

Apesar de trabalhar com a temática do adoecimento feminino, a protagonista de *A redoma de vidro* se diferencia do imaginário da histórica, comum ao discurso masculino. Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017) apontam que, frente ao culto à invalidez feminina que ocorre na cultura ocidental, as autoras mulheres têm a necessidade de efetuar uma luta revisionista em relação à leitura que o mundo faz do adoecimento feminino. Segundo as teóricas, redefinir o enlouquecimento feminino, diferenciando-o das representações ancoradas pela psiquiatria e pela psicanálise, faz parte do projeto literário no qual as escritoras têm a necessidade de se inserir.

A seguir, discutiremos como *A redoma de vidro* coloca em xeque as imagens do corpo da mulher morta. Frente ao abafamento do desejo feminino pelas demandas por identidades tidas como ideais, Plath oferece modos de subjetivação que não são passíveis de apreensão por teorias hegemônicas do sujeito. Fazendo uma paródia de narrativas nas quais a morte feminina surge como uma instância do sublime ou da transcendência, *A redoma de vidro* se utiliza do grotesco e do abjeto para representar o suicídio feminino de forma diferenciada.

DESENVOLVIMENTO

A musa morta

Assim como a verdade masculina delinea, com muita frequência, as possibilidades da vida e da arte da mulher, ela também circunscreve a representação do seu fim. Segundo Elisabeth Bronfen (1996), em uma cultura pautada pelo olhar do homem, o corpo da mulher morta oferece uma promessa de resposta aos enigmas da mortalidade, da sexualidade e da origem da existência humana.

Citando as clássicas musas mortas representadas por Beatriz (Dante), Leonore (Burguer), Carmem (Mérimée) e Annabel Lee (Poe), Bronfen (1996) mostra como a imagem do corpo da mulher morta foi idealizado como um tópico estético na literatura de autoria masculina. Nesse cânone literário, o corpo da mulher morta é o objeto que desenfrea a ação da criação, se contrapondo ao sujeito de focalização: o olhar masculino que cria a partir da observação da morte.

Segundo a teórica, o cadáver e a produção que é gerada a partir de sua observação obedece à lógica de que a arte é sempre encarada como uma representação simbólica do real. Ao colocar o corpo em oposição à criação, o discurso inscreve a autoridade da linguagem do homem em relação à materialidade do corpo da mulher. Assim, o corpo da mulher morta funciona como o lugar através do qual o real pode ser traduzido em uma versão simbólica que carrega a assinatura do homem, o seu olhar, sua análise e sua inscrição de autoria.

A partir da perspectiva da teoria feminista, podemos questionar sobre como essas narrativas contribuíram para a constituição da representação da mulher e, conseqüentemente, para o próprio gênero enquanto categoria ideológica. Partindo da premissa de que “A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 2019, p. 126), entendemos que produções artísticas e científicas fazem parte das tecnologias de gênero que constituem indivíduos concretos em homens e mulheres.

Bronfen (1996) assinala que as mulheres mortas do cânone literário masculino são sempre belas, seus corpos são passivos e estabilizados pelo olhar do homem. Em contraposição ao corpo da mulher morta, o homem se define como observador consciente, autor e sobrevivente. É a partir desse imaginário sobre a morte da mulher que localizamos uma das contribuições de *A redoma de vidro*. Ao assumir uma aparente cumplicidade com os clichês da cultura, Plath promove uma paródia sobre a morte feminina, desnaturalizando qualquer ideia de sublime que poderia haver em um corpo morto.

Riscos e sintomas da mística feminina

Plath (2014) se utiliza de vários elementos inusitados para compor seu romance sobre o enlouquecimento. Através de imagens ambivalentes como fetos mortos, partos com aspectos de tortura e belas mulheres em “piscinas” de vômito, as fronteiras entre vida e morte parecem se diluir no limite da abjeção.

Na primeira parte do livro, somos apresentados à iniciação da protagonista ao mundo adulto feminino. As doze mulheres que são escolhidas para o estágio em Nova Iorque são tidas como privilegiadas por poderem passar por essa experiência no próprio ambiente em que esse mundo é criado: uma revista feminina. Essas moças não apenas irão “aprender” a ser mulheres, mas também constituirão os modelos da feminilidade: seus rostos e corpos irão estampar e padronizar o texto que compõe o discurso da mídia.

O estágio na revista feminina *Ladies' Day* caracteriza o contexto de criação da mística feminina da década de 1950. Betty Friedan (2020) aponta que esse tipo de revista ganhou um lugar de grande importância no processo de estruturação da sociedade estadunidense após a Segunda Guerra Mundial. De acordo com a autora, é possível observar que entre as décadas de 1940 e 1960, esse meio editorial provocou uma mudança na imagem da feminilidade, estabilizando um modelo que influenciou na identidade e na vida psíquica das mulheres desse período. Graças à mística feminina criada por essa mídia, as mulheres do contexto de *A redoma de vidro* eram levadas a crer que o ápice da realização feminina era ser esposa e dona de casa. O desejo feminino era, assim, moldado em uma lógica doméstica do casamento e da maternidade.

No romance, são apresentadas diversas mulheres que encarnam os modelos de existência aceitáveis para os padrões da época. Apesar da idealização da imagem da dona de casa, Esther tem expectativas de uma vida profissional trabalhando no ramo editorial ou se tornando escritora. Porém, como aponta Miller Budick (2012), mesmo as personagens do romance que não encarnam o ideal doméstico precisam reproduzir um discurso masculino para garantir o seu sucesso. Isso é observável na chefe de Esther, Jota Cê, que, apesar de não precisar assumir um padrão de beleza — “pois tinha cérebro, de modo que aquele visual feioso não fazia muita diferença” (PLATH, 2014, p. 13), — não tem a autonomia do nome próprio (seu nome precisa ser abreviado, tal qual um pseudônimo) e sua atuação é apenas na edição do discurso orientado pela lógica masculina. Apesar de trabalhar com a circulação de discursos, Jota Cê é excluída da possibilidade da autoexpressão, ela apenas edita (BUDICK, 2012).

No processo de iniciação de Esther é demandado que ela escolha seu destino de modo mais rápido possível, com o risco de perder as chances oferecidas para um futuro promissor. Porém, refém da ideia de que a escolha da vida profissional anule a possibilidade de “casar e ter um monte de filhos” (PLATH, 2014, p. 246)² e vice-versa, Esther acredita que precisa escolher apenas uma imagem e viver uma entrega total. A dor de Esther se manifesta, portanto, no movimento que a personagem empreende em se definir como uma identidade fixada pelo discurso masculino, mas que sempre falha ao se dar conta de uma multiplicidade que não pode ser encarcerada em um modelo. Podemos questionar se não é justamente na falta de identificação com as imagens femininas que se localiza o gatilho para o

colapso mental da protagonista, de forma que ele se dá entreposto a um colapso de identidades femininas.

Diante das figuras estereotipadas da feminilidade, reconhecer a si mesma como processo e não como fim parece um risco para a personagem. Como Mary Russo (2000) postula, a heterogeneidade pode ser muito arriscada, mas “o risco não é um mal a ser evitado, mas sim uma condição de possibilidade produzida, com efeito, pela normalização do corpo através de disciplinas na era moderna” (RUSSO, 2000, p. 23). Em relação a uma prescrição disciplinar das possibilidades de si, a formação da personagem passa pelo enfrentamento do risco de ser outra coisa ou coisa nenhuma.

É pela impossibilidade de circunscrever sua existência enquanto *una* que a protagonista questiona os fins da mulher proveniente de uma classe economicamente desprivilegiada. Esther constata que ela está diante de um destino único e, conseqüentemente, de uma escolha fatal. É o que observamos no icônico trecho onde ela compara sua vida a uma figueira:

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.

Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens a Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar.

Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés. (PLATH, 2014, p. 88-89)

Qualquer fruto que Esther colha dirá respeito ao apodrecimento de outros e, conseqüentemente, toda escolha de vida implica uma morte. É através desse eterno luto de si mesma que a protagonista entra em uma espécie de depressão. Com o decorrer da narrativa, o signo da morte reverbera com cada vez mais densidade no discurso de Esther, até começar a aparecer como continuidade de elementos tradicionalmente conectados à vida, como a natureza e o nascimento.

Com o fim do estágio, Esther retorna para sua casa no subúrbio. Logo na sua chegada, ela recebe a notícia de que sua matrícula em uma oficina de ficção ministrada por um famoso escritor havia sido negada. Essa notícia é recebida com choque, pois, além de Esther ter sua escrita rejeitada, a oficina era a chance de permanecer longe de casa durante o verão. A negação da possibilidade de exercer a escrita ficcional afeta a protagonista de forma radical. Esther percebe que está presa ao ambiente familiar e se sente sufocada por imagens de donas de casa, grávidas e bebês. Com isso, o colapso mental da personagem é acentuado, havendo o início de uma grande gama de fantasias suicidas, além de um sintoma que se destaca: Esther não consegue mais ler nem escrever. Ao tentar ler, as palavras “se separavam uma das outras, agitando-se estupidamente” (PLATH, 2014, p. 140) e ao tentar escrever sua mão começava “a desenhar letras gordas e tremidas, como as de uma criança” (PLATH, 2014, p. 146).

Mariana Petersen (2016) propõe que este sintoma de afasia simboliza o cerceamento do uso da linguagem pelo discurso masculino, representando a condição da mulher como aquela que está excluída da linguagem. É importante notar que, nessa interpretação, narrar é um exercício de poder e essa possibilidade é continuamente negada a Esther até que ela se torne, de fato, incapaz de exercê-la. Apesar da protagonista entender que a perda da possibilidade de narrar é a maior manifestação da fragilidade do seu estado, não existe uma abertura para que ela expresse seu incômodo nos ambientes que propõem uma cura.

Após passar vários dias sem dormir e tomar banho, Esther é levada a um psiquiatra. Dr. Gordon funciona como todos os personagens masculinos do romance: utiliza um tom professoral e controla a direção da narrativa sem ao menos ouvir Esther (WAGNER-MARTIN, 1992). O médico assume a condição de Esther pela fala da sua mãe e inicia a sessão com a frase “Sua mãe diz que você anda nervosa” (PLATH, 2014, p. 144) sem dar agência à protagonista na definição de seu próprio estado. E continua:

- Que tal tentar me contar o que você acha que está errado?
Desconfiada, deixei as palavras rolarem dentro da minha cabeça, como pedrinhas redondas e polidas que de uma hora para outra pudessem desenvolver garras e se transformar em outra coisa.
O que eu *achava* que estava errado?
Aquilo dava a entender que nada estava *realmente* errado, eu só *achava* isso.
(PLATH, 2014, p. 146)

Através do posicionamento do médico, a narrativa de Esther é deslegitimada de forma muito semelhante ao episódio em que ela foi rejeitada pelo escritor da oficina de ficção. Segundo a perspectiva da narradora, Dr. Gordon não tem nenhum interesse no que ela tem para falar. Após a protagonista contar sobre sua situação, o psiquiatra prontamente muda o assunto para fazer um comentário sobre as mulheres da faculdade de Esther: “Eu fui médico por lá, antes de embarcar para a Europa. Que lindas garotas eram aquelas!” (PLATH, 2014, p. 147).

Apesar da internação e do tratamento de eletrochoque vivido por Esther, suas experiências traumáticas nunca são sequer verbalizadas. Dessa forma, uma tentativa de estupro sofrida na primeira parte do romance nunca é expressa para os psiquiatras que a atendem. Sobre as experiências abusivas vividas por mulheres, Laura Brown (1995) analisa o quanto é comum a negação do caráter traumático dessas situações. A autora afirma que, em relação às mulheres, o discurso psiquiátrico tende a reconhecer muitos sintomas como consequências de doenças mentais, de forma que comportamentos desviantes são tidos como resultado de uma formação da estrutura psíquica e não como uma resposta à opressão social vivida diariamente. É a partir dessa concepção que as pessoas que constituem o entorno de Esther nunca interpretam que o enlouquecimento da protagonista está ligado à sua condição social, mas sim a uma fraqueza ou falta de força de vontade.

Ser enquadrada como neurótica ou histérica é uma constante na história das mulheres e a relação que a protagonista cria com o processo de psiquiatrização demonstra a tendência que o discurso médico tem de fixar identidades femininas em um sistema de patologias centrado no desejo masculino. Como consequência, a vida da mulher é projetada em uma estética de doença e de morte. Essa condição de existência se reproduz nos próprios escritos de autoria feminina, como demonstram Gilbert e Gubar:

Cercada como está por imagens, tradições e convites tanto a doenças quanto a mal-estares, não é surpreendente que a escritora venha espelhando os desconfortos da sua própria natureza. Como veremos, a noção de que “A infecção na sentença se espalha” tem sido uma verdade tão central para as autoras literárias, que as grandes conquistas artísticas das romancistas e poetisas do século dezanove, de Austen a Shelley a Dickinson e Barrett Browning, frequentemente, literal e figurativamente, versam sobre doença, como se para enfatizar o esforço com que saúde e integridade foram conquistadas contra os “vapores” infecciosos do desespero e da “fragmentação”. (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 204-205)

Apesar de se utilizar do imaginário literário citado pelas teóricas, Plath propõe uma forma diferente de agenciar a subjetividade feminina. Linda Wagner-Martin (1992) mostra que, diferente dos romances domésticos em que as protagonistas se realizam através do amor de um homem, a jornada de Esther está em negar o futuro comum das mulheres da década de 1950, de forma que a personagem gasta a maior parte da sua energia tentando evitar o casamento e o ambiente doméstico.

Além do mais, a Esther que “renasce” da tentativa de suicídio não é uma versão melhor de si mesma, mas uma mulher revoltada que expressa atos hostis abertamente (LAURETIS, 1976). A alta de Esther do hospital psiquiátrico, apesar de parecer um final positivo, se nega a ser um final feliz, visto que ela permanece sob a constante ameaça de ser novamente capturada pela redoma: “Eu não tinha certeza de nada. Como eu poderia saber se um dia — na faculdade, na Europa, em algum lugar, em qualquer lugar — a redoma de vidro não desceria novamente sobre mim, com suas distorções sufocantes?” (PLATH, 2014, p. 270).

A morte das mulheres e a psicanálise

Como a morte de Sylvia Plath se configurou de uma maneira muito trágica, a percepção de que sua obra possuía diversos traços autobiográficos levantou os mais diversos tipos de especulações. Em um movimento conjunto às acusações ao seu ex-marido, Ted Hughes, a crítica começou a analisar uma tentativa de censura à voz de Plath através das modificações que foram empreendidas por Hughes nas publicações póstumas da obra da autora (ROSE, 2013). Esse desdobramento levou a dois caminhos opostos: tanto Plath foi elevada a símbolo da causa feminista quanto sua obra foi lida como indício de uma mulher histérica. Ana Cecília Carvalho (2003) afirma que

a partir do final da década de 60, a voz da mulher enraivecida de *Ariel* seria usada tanto como bandeira para a causa feminista, que então despontava [...] como para alimentar um certo tipo de crítica literária que, em nome da psicanálise, pretendia psicopatologizar seu texto [...] (CARVALHO, 2003, p. 41)

A leitura da crítica feminista sondava uma denúncia ao patriarcado nas vozes da poesia e da ficção de Plath. Já a interpretação psicanalítica procurava patologizar a autora e ler sua escrita como um sintoma de uma doença mental. Para a segunda, a única contextualização possível era um complexo de Édipo mal resolvido e um suposto luto eterno que Plath nutria em relação ao seu pai (PERLOFF, 1984). Este segundo tipo de interpretação, porém, encontrou um obstáculo em *A redoma de vidro*, visto que as figuras de médicos, psiquiatras e psicanalistas salpicam a narrativa de forma crítica e irônica, muitas vezes articuladas ao lugar de opressão do discurso masculino.

Diferenciando-se da tendência patologizante, algumas teóricas utilizaram a psicanálise para uma interpretação que não diminuísse a obra de Plath a um teste projetivo ou a um diagnóstico. Dentre elas, destacamos o livro *A poética do suicídio de Sylvia Plath* de Ana Cecília Carvalho (2003), que é um dos trabalhos que irá pautar os questionamentos que se seguem.

Carvalho (2003) define que a obra de Plath não atesta uma precariedade da estrutura do eu, mas sim os limites sublimatários da escrita (CARVALHO, 2003, p. 170). De acordo com a teórica, o suicídio de Plath reposicionou a sua obra ao recolocar o problema da finalidade da escrita, pois a função de traduzir a realidade encontra seu limite na impossibilidade da representação especular. A forma como Plath problematiza os limites da linguagem encontra um paralelo no caráter duplo de completude e aniquilação da tentativa de suicídio que inspira o romance.

Carvalho (2003) analisa a poética do suicídio na obra de Sylvia Plath como um indício da crise da representação. A impossibilidade de simetria entre o simbólico e o real abriria um abismo que seria responsável pela mobilização do sujeito em busca de um tamponamento do desejo de unidade impossível. Partindo desse desamparo primordial e do medo da aniquilação, a teórica define que Plath escreveria sobre uma dor comum ao “sujeito do desejo” lacaniano:

Não estamos longe de ver que, para Sylvia Plath, trata-se de lidar com um mundo que se recusa a ser representado, isto é, transformado em texto, havendo sempre um fracasso nesse trajeto em que a escrita busca mimetizar: “Minha árvore permanece sendo sempre apenas uma árvore.” Tudo caminha para o reconhecimento dos limites da representação, tendo-se em vista que aquilo que o escritor, por assim dizer, re-trata é o que é representado. O texto só pode ser lido como uma transformação (o re-trato) que resulta em algo diferente daquilo que se falava. (CARVALHO, 2003, p. 106-107)

Para Carvalho, a dor plathiana estaria na impossibilidade de a linguagem apreender o real em si mesmo. Entendemos, porém, que essa seria uma interpretação que poderia se estender a qualquer motivação de produção artística, já que a inovação na arte está na busca de novas formas de significação para o vivido. Dentro da historicidade de tentativas de elaborar representações não apenas para a morte do sujeito, mas para a morte da mulher, como a obra de Plath se diferencia? Quais os aspectos estéticos que permitem processos de subjetivação outros?

A psicanálise estabelece que a diferenciação do real e do simbólico é determinada por uma ordem fálica que localiza a mulher como um lugar de ausência no discurso (BRONFEN, 1996). A partir da lógica da representação, o si mesmo só encontra suas fronteiras pela diferenciação do outro, necessitando, assim, de uma alteridade. A percepção da diferença sexual funcionaria como a primeira violência simbólica, em que a falta é imposta pela presença ou ausência de um significante fálico, de forma que a mulher é estruturada pela ausência. Teresa de Lauretis (2019) postula que, na psicanálise, a “mulher” é uma categoria fundamental, mas apenas enquanto “fantasia” ou “sintoma” do homem:

a psicanálise define a mulher em relação ao homem, com base no mesmo referencial e com as mesmas categorias analíticas elaboradas para explicar o desenvolvimento psicossocial masculino. E é por isso que a psicanálise não aborda, e não pode abordar, a complexa e contraditória relação entre mulheres e Mulher, o que passa então a definir como uma simples equação:

mulheres = Mulher = Mãe. E isso, conforme já sugeri, é um dos efeitos mais profundamente arraigados da ideologia de gênero. (LAURETIS, 2019, p. 144)

De acordo com a teórica, a psicanálise faria parte do conjunto das teorias do sujeito que, mesmo se preocupando com a questão do gênero, oferece um modelo baseado em uma oposição universal do sexo, de forma a fazer uma manutenção da concepção do feminino a partir da lógica patriarcal. A perspectiva psicanalítica contribuiria, então, para a identificação da mulher dentro de uma mística que não dá conta da multiplicidade de processos de subjetivação femininos.

Propomos que o vazio que mobiliza a protagonista de *A redoma de vidro* não é a dor comum do sujeito universal, mas a dor de um sujeito pertencente a um grupo socialmente circunscrito. Acreditamos que é importante questionar sobre até que ponto uma interpretação psicanalítica da morte em *A redoma de vidro* nos tira de vista todas as outras particularidades da obra, tornando a narrativa normalizada por uma dor “comum” do humano.

O corpo que fede

Em *A redoma de vidro*, Plath se apropria do imaginário da loucura e da morte das mulheres de maneira particular. A construção da autora se afasta da ideia do sublime inspirador, estando cheia de elementos que geram repúdio como cadáveres, necrotérios, vômitos, vermes etc. As imagens grotescas que a narrativa carrega são sempre contrabalanceadas com comentários irônicos que transformam o trágico em ridículo de forma cortante.

Grande parte das particularidades do imaginário de Plath decorre das metáforas utilizadas. Por exemplo, na cena onde Esther presencia um parto, o local onde a mulher é colocada é comparado a uma “mesa de tortura”, a barriga da grávida é equiparada a um “imenso ventre de aranha” e a mulher passa o parto inteiro soltando “gemidos inumanos”. Através de imagens de sofrimento e animalização, Plath desnatura o romantismo sobre o parto ao mesmo tempo que torna ridícula a comoção da protagonista ao finalizar sua descrição com “A primeira coisa que o bebê fez foi mijar na cara do médico” (PLATH, 2014, p. 77) ou com a ironia “Maravilhoso, [...] eu poderia assistir a uma coisa dessas todos os dias” (PLATH, 2014, p. 77).

Com o aprofundamento do seu colapso mental, a protagonista fantasia inúmeras possibilidades de suicídios e, nesse desfile macabro, são consideradas várias mortes que fazem referências a imagens clichês, cada uma sendo minada por algum motivo supérfluo. O resultado é a criação de uma ambivalência entre o desejo de morte e o desejo de estilizar o suicídio. Segundo Bronfen (1996), o uso dessa ambivalência é uma estratégia que permite Plath criar uma paródia com as imagens culturais da morte, levando certas convenções ao extremo para apenas descartá-las de maneira irônica.

É importante notar que raramente as representações de mulheres mortas em obras do cânone de autoria masculina lidam com o cadáver em vias de apodrecimento, sendo mais comum o uso da “bela mulher morta”. É apenas em um momento muito fugaz, no qual a morte ainda é passível de contemplação, que há espaço para o desejo masculino. Esse corpo morto, ainda belo, funciona como um representante de um corpo clássico, do qual fala Russo:

O corpo clássico é transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico e liso; identifica-se com a cultura “superior” ou oficial do renascimento e de épocas posteriores, com o racionalismo, o individualismo e as aspirações normalizadoras da burguesia. O corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretamente múltiplo e mutável; está identificado com a cultura “inferior” não-oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social. (RUSSO, 2000, p. 21)

Os corpos que circulam na narrativa de Sylvia Plath são, portanto, corpos abertos e grotescos. Nas descrições de *A redoma de vidro* os corpos mortos são asquerosos e inumanos, é o que podemos observar quando Esther relaciona sua obsessão pelos Ethel Rosenberg com a primeira vez que viu um cadáver:

Passei tanto tempo ouvindo falar dos Rosenberg no rádio e no escritório que não conseguia mais tirá-los da cabeça. Foi como a primeira vez em que vi um cadáver. Passei as semanas seguintes com a cabeça do cadáver — ou o que tinha restado dela — flutuando entre os ovos e o bacon do café da manhã e atrás da cara de Buddy Willard, o responsável por me fazer vê-la, e logo senti que estava levando a cabeça do cadáver por aí, presa por uma cordinha como um balão preto e sem nariz fedendo a vinagre. (PLATH, 2014, p. 7-8)

Os mortos de *A redoma de vidro* cheiram a pickles ou a vinagre, são feios e às vezes até ocupam um lugar cômico como o de um balão de hélio. Essas imagens se afastam da possibilidade do sublime e se aproximam do cadáver abjeto tal qual fala Julia Kristeva (1982, p. 3)³:

The corpse (or cadaver: *cadere*, to fall), that which has irremediably come a cropper, is cesspool, and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance. A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of signified death — a flat encephalograph, for instance — I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpse *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with my difficulty, on the part of death.

Notamos que o enfrentamento do corpo abjeto produz uma reação completamente diferente daquela gerada pela morte contextualizada pela ciência. A noção de abjeto de Kristeva permite que a autora proponha um modelo de subjetividade diferente da concepção clássica da psicanálise freud-laciana. O sujeito de Kristeva tem como pré-condição a abjeção, processo que aconteceria em um espaço pré-discursivo em que o reconhecimento do Eu depende da abjeção do outro. Esse estado constitui os limites do próprio corpo e reverbera nas relações com tudo aquilo que é repudiado a ponto de não possuir representação linguística. Por não se constituir enquanto um objeto, o abjeto atua perturbando a identidade, o sistema e a ordem.

Judith Butler (2003) define o conceito de abjeto formulado por Kristeva como aquilo que é expulso e repudiado pelo corpo, definindo as limitações do interno e externo. Socialmente, a fronteira mediadora que estabelece essa diferenciação é dada, em grande parte, pelas ordens culturais que, ao sancionarem o sujeito, reconhecem o abjeto como o excesso que deve ser expulso. A diferença da concepção laciana é que a definição da interioridade não ocorre apenas com o reconhecimento da exterioridade, mas pelo repúdio de tudo aquilo que não é “o mesmo”. A partir da leitura de Iris Young, Butler (2003) entende que o abjeto é definido culturalmente pelas minorias sociais:

o sexismo, a homofobia e o racismo, o repúdio de corpos em função do seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma “expulsão” seguida por uma “repulsa” que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade. (BUTLER, 2003, p. 231)

Nesse sentido, as paródias de gênero funcionariam para questionar uma suposta originalidade representacional. Acreditamos que essa é a estratégia utilizada por Plath quando a autora leva até o limite os clichês das realizações femininas (como a maternidade e o casamento) e a catarse discursiva (a representação do sublime por via de uma morte bela) criando um excesso grotesco. Como afirma Wagner-Martin (1992), a voz narrativa de Esther Greenwood é intencionalmente cômica e, inicialmente, a comédia em um romance sobre suicídio, colapso mental e hospitalização parece inapropriada, senão macabra. É através desse tipo de ironia que Plath transgride tanto os romances domésticos quanto os romances domesticados. Bronfen (1996) chama essa construção de “estratégia histérica”:

The problem is that if the mastering gaze which separates subject from object of gaze is inherently masculine, can there be a feminine gaze? In response to this impasse hysterical writing installs conventions such as the masculinity of the gaze, the deadness of the feminine body, only to subvert and disturb the security of these stakes in cultural self-representation. (BRONFEN, 1996, p. 406)⁴

A partir de uma aparente cumplicidade, Esther não apenas assume uma perspectiva masculina da retórica da morte, performando a posição de ausência e de duplo, mas o faz por uma via do excesso e do despendido. Bronfen (1996) afirma que em *A redoma de vidro* a construção social do feminino é tanto confirmada quanto ironizada já que o corpo enquanto local de inscrição é consciente da sua própria presença. Diante do conjunto de representações da mulher morta que é estabilizada pelo olhar masculino, tornar essa mulher autoconsciente e narradora de sua própria história funciona como uma estratégia parodística (BRONFEN, 1996). Esther é cúmplice da própria morte, mas a torna grotesca, quando não ridícula.

Esther empreende uma tentativa de suicídio que acaba por não ser fatal para si, mas parece fatal para outra mulher. Após ser resgatada e internada, ela encontra a personagem que encarna seu duplo: Joan Giling. Joan mostra vários recortes de jornais sensacionalistas que contam sobre a tentativa de suicídio de Esther. A personagem confessa que ficou obcecada por Esther e refez seus passos para cometer seu próprio suicídio. A grande piada com clichês suicidas parece tomar tons mais macabros quando o ato de Esther se torna apenas mais um deles: uma representação que incita o imaginário de outra mulher que, ao colocar Esther em um lugar de ícone, reproduz seu comportamento.

Talvez aqui possamos retomar Laurentis (2019) e pensar como as representações sociais afetam os processos de subjetivação e determinam as realidades materiais. Esther passa boa parte do livro sendo incitada por jornais sensacionalistas e imagens clichês de suicídios, ao ponto de reproduzi-las em sua própria materialidade. Seu ato não se resume à sua individualidade, mas funciona dentro de um ciclo de representações: produto e produção. Apesar de esvaziar o sentido da morte enquanto redenção, Esther continua sendo apreendida enquanto uma imagem, um objeto voyeurista do espectador. Nem a morte, nem

o suicídio e nem a estetização de ambos são apresentados como solução, mas como um eterno ciclo de condenações a penas de morte.

CONCLUSÕES

A forma como a mulher é representada nas produções literárias faz parte do conjunto de tecnologias que organiza os corpos de indivíduos em categorias ideológicas de gênero. Diante de um cânone literário que idealiza o corpo da mulher morta como um tópico estético do sublime, as autoras mulheres encaram a necessidade de uma revisão das representações das subjetivações femininas, assim como da materialidade de seus corpos.

A redoma de vidro é um romance de autoria feminina que revisita as imagens estereotipadas da morte da mulher através de uma estratégia parodística. No romance, toda possibilidade de transcendência é rebatida com um comentário irônico, assim como todo clichê do sublime é contrabalanceado com uma contaminação pelo grotesco. O corpo fechado e simétrico, passível de ser contemplado pelo olhar do homem, é substituído por um corpo aberto que jorra tripas e vômitos.

Fazendo uma sátira dos romances domésticos e de casamento, Plath oferece uma personagem que está sempre tangenciando o destino comum das mulheres do seu contexto. Ao criar uma intimidade com o grotesco e uma identificação com o lugar do abjeto, Esther Greenwood se contrapõe ao ideal feminino e constrói um discurso com características feministas. A tentativa de suicídio da heroína se afasta da apoteose pelo renascimento e se configura como um excesso que precisa ser expulso e repudiado do corpo social através da categoria da loucura.

O romance intervém nos padrões de figurações da morte da mulher, expondo os corpos femininos a partir do excesso e do despendido. Ao ironizar o trágico com imagens abjetas e ao tornar as tentativas de suicídio de Esther uma repetição grotesca de clichês da cultura, o romance faz uma paródia da tradição de musas mortas.

Reconhecendo as tendências representacionais da mulher morta, *A redoma de vidro* transborda o corpo sublime da musa e apresenta os cadáveres femininos que vinham sendo postos de lado em nome da manutenção da ordem do discurso masculino. A travessia de Esther serve de crítica aos modelos de vida e de morte aos quais as mulheres são destinadas.

The death and the grotesque in The bell jar

ABSTRACT

The article conducts a literary theory's analysis of the book *The bell jar*, by Sylvia Plath, with an emphasis on feminist critical theory. We present the characteristics of the woman's death and madness that is present in the novel, outlining the manifestation of grotesque and the abject as definitions of dead bodies. We aim to analyze how the work offers an alternative to representations of the dead women reproduced in literary works of male authorship. We use Bronfen's (1996) proposals to define how these differences are evidenced by the place that the protagonist occupies as a woman with suicidal thoughts. We revisited the psychoanalytical interpretations of the novel, focusing in the work of Ana Cecília Carvalho (2003), to reflect on the limitations that this model imposes. We conclude with the suggestion that the use of irony and the grotesque in *The bell jar* serves as a strategy for criticizing the models of life and death intended for women.

KEYWORDS: Death. Body. Woman. Feminist theory. Grotesque.

La muerte y lo grotesco en La campana de cristal

RESUMEN

El artículo realiza un análisis de teoría literaria del libro *La campana de cristal* de Sylvia Plath, con acento en la teoría crítica feminista. Presentamos las características de la muerte y la locura de la mujer en la novela, destacando la presencia de lo grotesco y lo abyecto como la definición de los cadáveres. El objetivo es analizar cómo la obra ofrece una alternativa a las representaciones de las mujeres muertas reproducidas en obras literarias de autoría masculina. Se emplean las propuestas de Bronfen (1996) para definir cómo se evidencian estas diferencias en el locus que ocupa la protagonista como mujer con ideas suicidas. Se revisarán las interpretaciones psicoanalíticas de la novela, centrándonos en el trabajo de Ana Cecília Carvalho (2003), para reflexionar sobre las limitaciones que impone este modelo. Se concluye con la sugerencia que el uso de la ironía y de lo grotesco en *La campana de cristal* sirve como estrategia para criticar los modelos de vida y muerte destinados a las mujeres.

PALABRAS CLAVE: Muerte. Cuerpo. Mujer. Teoría feminista. Grotesco.

NOTAS

¹ Exemplos dessas obras são: *Um estranho no ninho* (1962) de Ken Kesey, *O apanhador do campo centeio* (1951) de Salinger, *Catch-22* (1961) de Joseph Heller, *Herzog* (1961) de Saul Bellow etc.

² Apesar de Esther expressar, durante todo o romance, que nunca iria se casar e parecer repudiar a maternidade, ao fim do livro ela demonstra uma postura contraditória ao narrar uma conversa com uma poeta famosa: “Quando contei a ela que um dia queria me casar e ter um monte de filhos, ela me olhou horrorizada. – Mas, e a sua *carreira*? – ela exclamou” (PLATH, 2014, p. 246). Dessa forma, entendemos que Esther não está certa de suas escolhas, estando em um constante processo de diferenciação de si mesma.

³ “O corpo (ou cadáver: *cadere*, cair), que irremediavelmente desabou, é fossa e morte; perturba ainda mais violentamente a quem o encara como uma possibilidade frágil e falaciosa. Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro doentio e acre do suor, da putrefação, não *significa* morte. Na presença de uma morte significada – um encefalograma plano, por exemplo – eu entenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como no verdadeiro teatro, sem maquiagem ou máscaras, o dejetivo e o cadáver *me mostram* o que eu permanentemente joguei de lado para poder viver. Esses fluidos corporais, essa contaminação, essa merda são o que é, o que a vida suporta, dificilmente e com a minha dificuldade, por parte da morte.” (Tradução da autora)

⁴ “O problema é que, se o olhar dominador que separa o sujeito do objeto é inerentemente masculino, pode existir um olhar feminino? Em resposta a este impasse, a escrita histórica instala convenções como as da masculinidade do olhar, a inanição do corpo feminino, apenas para subverter e incomodar a segurança dessas concepções na autorrepresentação cultural.” (Tradução da autora)

REFERÊNCIAS

BRONFEN, Elisabeth. **Over her dead body**: death, femininity and the aesthetic. New York: Manchester University Press, 1996.

BROWN, Laura. Not outside the range: one feminist perspective on psychic trauma. *IN*: CARUTH, Cathy. **Trauma**: Explorations in Memory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. p. 100-112.

BUDICK, Miller. The Feminist Discourse of Sylvia Plath’s *The Bell Jar*. *IN*: MCCANN, Janet (org.). **Critical insights: The Bell Jar by Sylvia Plath**. Pasadena: Salem press, 2012. 201-221.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

GILBERT, Sandra.; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. *IN*: BRANDÃO, Izabel. **Traduções da Cultura**: Perspectivas críticas feministas. Florianópolis: EDUFAL, 2017. p. 188-210.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia de gênero. *IN*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 121-155.

LAURETIS, Teresa De. Rebirth in The Bell Jar. **Women's Studies**, Claremont, v. 3, n. 2, p. 173-183, 1976. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.1976.9978385>. Acesso em: 28/06/2020.

PERLOFF, Marjorie. The two Ariels: The (re)making of the Sylvia Plath Canon. **American Poetry Review**, Filadélfia, v. 13, p. 10-18, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/27777491.pdf>. Acesso em: 28/06/2020.

PETERSEN, Mariana. A perda da linguagem na narrativa de Sylvia Plath: a redoma de vidro, “línguas de pedra” e “mães”. **Revista mulheres e literatura**, v. 18, 2016. Disponível em: <https://litcult.net/2016/08/05/a-perda-da-linguagem-na-narrativa-de-sylvia-plath-a-edoma-de-vidro-linguas-de-pedra-e-maes/>. Acesso em: 28/06/2020.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

ROSE, Jacqueline. **The haunting of Sylvia Plath**. Londres: Virago, 2013.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WAGNER-MARTIN, Linda. **The bell jar, a novel of the fifties**. Nova Iorque: Twayne's masterwork studies, 1992.

Recebido: 20/04/2020.

Aprovado: 23/07/2020.

DOI: 10.3895/cgt.v14n43.12039.

Como citar: BEZERRA, Isabella Giordano. A morte e o grotesco em A Redoma de Vidro. **Cad. Gên.**

Tecnol., Curitiba, v. 14, n. 43, p. 263-277, jan./jun. 2021. Disponível em:

<https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>. Acesso em: XXX.

Correspondência:

Isabella Giordano Bezerra

Av. Parnamirim, no 58, apto 502, Parnamirim, Recife - PE

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

