



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
LINHA DE PESQUISA: PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL E
PSICANÁLISE
DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**



ANDERSON BARBOSA DE ARAÚJO

**UMA TECITURA ENTRE O FEMININO, A ESCRITA E O *PÁTHOS*
NOS DIÁRIOS DE SYLVIA PLATH**

Recife
2025



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
LINHA DE PESQUISA: PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL E
PSICANÁLISE
DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**



**ANDERSON BARBOSA DE ARAÚJO
ORIENTADORA: PAULA CRISTINA MONTEIRO DE BARROS**

**UMA TECITURA ENTRE O FEMININO, A ESCRITA E O *PÁTHOS*
NOS DIÁRIOS DE SYLVIA PLATH**

Tese apresentada à banca examinadora, como requisito para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica, no programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Universidade Católica de Pernambuco.

Recife
2025

A663t Araújo, Anderson Barbosa de.
 Uma tecitura entre o feminino, a escrita e o páthos
 nos diários de Sylvia Plath / Anderson Barbosa de
 Araújo, 2025.
 226 f. : il.

 Orientadora: Paula Cristina Monteiro de Barros.
 Tese (Doutorado) - Universidade Católica de
 Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Psicologia.
 Clínica. Doutorado em Psicologia Clínica, 2025.

 1. Psicanálise. 2. Mulheres - Aspectos psicológicos.
 3. Plath, Sylvia, 1932-1963. 4. Escrita. 5. Afeto (psicologia).
 I. Título.

CDU 159.964.2

Luciana Vidal – CRB4/1338



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
LINHA DE PESQUISA: PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL E PSICANÁLISE
DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA
UMA TECITURA ENTRE O FEMININO, A ESCRITA E O *PÁTHOS* NOS DIÁRIOS DE SYLVIA PLATH



BANCA EXAMINADORA

Lucia Castello Branco

Prof^ª. Dr^ª. Lucia Castello Branco – Examinador externo

Maria Josefina Sota Fuentes

Prof^ª. Dr^ª. Maria Josefina Sota Fuentes – Examinador externo

Edilene Freire de Queiroz

Prof^ª. Dr^ª. Edilene Freire de Queiroz – Examinador interno

Maria de Fátima Vilar de Melo

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Vilar de Melo – Examinador interno

Paula Cristina M. de Barros

Prof^ª. Dr^ª. Paula Cristina Monteiro de Barros – Orientadora

*A Sylvia Plath,
que escreveu até o auge (edge) da vida
e me acertou, sem que eu soubesse como,
com a palavra escrita.*

AGRADECIMENTOS

À Paula Barros, minha orientadora. Agradeço por acompanhar a minha escrita desde o primeiro momento, por apostar no meu trabalho, às vezes, muito mais do que eu mesmo. Ao fim de uma das orientações, saindo com muitas questões e vontade de voltar a escrever a Tese – depois de um pequeno hiato – escrevi no meu diário que “ter orientação com Paula me dá vontade de escrever”. Acho que não há nada mais precioso do que isso no trabalho de uma orientadora. Despertar o desejo no orientando de seguir estudando, escrevendo, pesquisando, enfrentando a árdua vida acadêmica, é, para mim, o grande dom de Paula na universidade.

Aos meus pais, pois foi com eles que aprendi sobre a arte de tecer e é com os restos dessa arte, desses significantes, dessas palavras no corpo, que escrevo esta Tese.

Aos membros da minha banca. Lucia Castello Branco, pela inspiração em uma temática que descubro com muita curiosidade e afeto e por sua pronta disponibilidade em acompanhar meu trabalho desde o princípio. Maria Josefina Sota Fuentes, pois, desde que escutei um de seus testemunhos de passe – deixar-se escrever – fui fisgado com ainda mais desejo pela própria psicanálise. Edilene Queiroz, professora da casa, a quem admiro desde a minha chegada no Mestrado em 2019, que me inspirou de forma direta em diversos momentos da minha escrita aqui e a quem tenho a honra de dizer que está na minha banca. Fátima Villar, que não conhecia anteriormente, mas que foi uma das surpresas mais agradáveis para mim, ao conhecer a delicadeza de sua leitura.

Aos colegas do Doutorado e da UNICAP pelo companheirismo nessa trajetória, especialmente ao querido Bira.

Aos amigos do coração, Severino, Cynthia, Amanda, por todo apoio e suporte, por também acreditarem muito no meu trabalho e em mim. Por serem suporte na vida e também nos estudos.

A Jéssyca Alana, por sua companhia incansável, sua presença leve, suas palavras de apoio e por me transmitir a certeza de ser alguém que estará sempre ao meu lado.

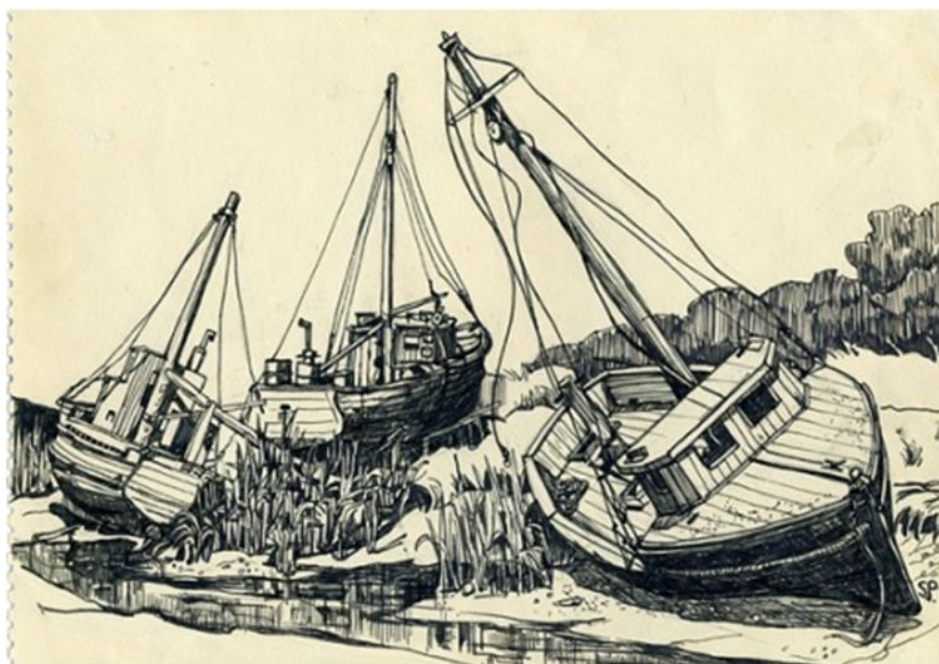
À FACEPE pelo apoio dessa pesquisa na concessão de bolsa pelo projeto intitulado “Aprimoramento dos Sistemas de Saúde e Educação de Pernambuco”.

A Ricardo Seldes, pela escuta atenta, ousada, mobilizadora.

Aos colegas da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP – seção nordeste), pelo apoio, pelo ensino e pela companhia da formação.

Aos alunos, por verem em mim o desejo de saber e de lhes entregar algo disso.

Aos analisantes que, constantemente, ensinam-me sobre o que é a psicanálise, sobre a função da escrita, sobre o *páthos* que atravessa a vida, sobre o feminino que se abriga nas palavras. Esse trabalho também é fruto do que recolhi da escuta de cada um.



Barco ao largo de Rock Harbour (Plath, 1957)

Precisam de pouco para se sentirem felizes –
O corcunda em sua casa limpinha
Sob o arco de trepadeiras.

Não existe um grande amor, só ternura?
Será que o mar

Se lembra do homem que andou sobre suas águas?
O sentido das coisas escorre das moléculas.
Na cidade, as chaminés respiram, a janela transpira,
As crianças pulam nos berços.
O sol floresce, é um gerânio.

O coração continua batendo.
(Místico, Plath, 1962).

RESUMO

Feminino, escrita e *páthos* foram os fios que atravessaram esta Tese de Doutorado como um todo, costurados a partir de uma articulação entre a psicanálise e a literatura. A obra de Sylvia Plath, especialmente os seus diários, que compreendem um recorte de 1950 a 1962, foram, aqui, o ponto de partida e de chegada de uma produção artesanal. Esta pesquisa teve, então, como objetivo geral investigar a relação entre o feminino, a escrita e o *páthos* nos diários de Plath. Para tal, como proposta metodológica, partiu-se de uma revisão de literatura no campo psicanalítico de Freud a Lacan, perpassando por autores contemporâneos. Tomando a tecitura e seus concomitantes desenodamentos como chave de leitura e como proposta de construção metodológica, esta Tese visou articular, em movimentos de dois a dois, os três fios supracitados, a partir daquilo que Plath escreveu sobre sua vida, seus dilemas, e sobre a sua própria prática com a escrita. O feminino, extraído do último ensino de Lacan, revela-se como uma forma de gozar não toda submetida ao falo e é a reviravolta lacaniana sobre a sexualidade feminina. Nesta Tese, ele foi desdobrado em diversas possibilidades de leitura, desde a questão do infinito, passando pela feminização nas psicoses, até a discussão sobre um feminino de ninguém. A escrita, em seu caráter de letra, descortinou-se como um acontecimento que atravessa o corpo e que, partindo dele, ao mesmo tempo o constitui. O *páthos*, como paixões do ser, mostrou-se como um caleidoscópio de afetos. Partindo dessas elaborações, a Tese articulou o que chamou de três movimentos de uma trança: entre o feminino e o *páthos*, demarcado por um laço que enfatizou a agressividade, a *super-meutade*, e a devastação; entre o feminino e a escrita, na ênfase das dimensões do gozo, da pulsão, do corpo e do acontecimento, até a exposição sobre a forma de uma escrita feminina; e entre escrita e *páthos*, pensando uma escrita *plathológica*, em vias de solução e dissolução. A Tese concluiu com o *páthos*, basculado entre a dor e o júbilo, para enfatizar, por fim, a alegria de viver. Com isso, acredita-se que é possível, a partir da escrita de Plath, pensar que feminino, escrita e *páthos* se articulam, fazendo-nos avançar na própria concepção da clínica psicanalítica a partir da noção de um feminino múltiplo, da prática da letra além do significante e do *páthos* marcado em cada experiência viva.

Palavras-chave: Psicanálise; Escrita; Feminino; Páthos; Sylvia Plath.

ABSTRACT

Feminine, writing, and *páthos* were the threads that ran through this Doctoral Thesis as a whole, woven together through an articulation between psychoanalysis and literature. The work of Sylvia Plath, especially her diaries, covering the period from 1950 to 1962, served here as both the starting and ending point of an artisanal production. The general objective of this research was to investigate the relationship between the feminine, writing, and *páthos* in Plath's diaries. To this end, as a methodological proposal, the study undertook a literature review in the psychoanalytic field, from Freud to Lacan, also engaging with contemporary authors. Taking the fabric and its concomitant unravelings as a key for reading and as a methodological construction proposal, this Thesis sought to articulate, in pairwise movements, the three aforementioned threads, based on what Plath wrote about her life, her dilemmas, and her own writing practice. The feminine, extracted from Lacan's late teaching, reveals itself as a way of jouissance not entirely subjected to the phallus, constituting Lacan's overturning of female sexuality. In this Thesis, it was unfolded into various interpretative possibilities, from the question of the infinite to the feminization in psychoses and the discussion of a feminine of no one. Writing, in its status as letter, unfolded as an event that traverses the body and, originating from it, simultaneously constitutes it. *Páthos*, as the passions of being, presented itself as a kaleidoscope of affects. Based on these elaborations, the Thesis articulated what it called three movements of a braid: between the feminine and *páthos*, marked by a bond that emphasized aggressiveness, *super-half*, and devastation; between the feminine and writing, highlighting the dimensions of jouissance, body, and event, culminating in an exposition on the form of a feminine writing; and between writing and *páthos*, conceiving a *plathological* writing, on the verge of solution and dissolution. The Thesis concluded with *páthos*, oscillating between pain and jubilation, to ultimately emphasize the joy of living. Thus, it is believed that, through Plath's writing, it is possible to conceive that the feminine, writing, and *páthos* articulate themselves, allowing us to advance in the very conception of the psychoanalytic clinic through the notion of a multiple feminine, the practice of the letter beyond the signifier, and *páthos* as inscribed in every living experience.

Keywords: Psychoanalysis; Writing; Feminine; *Páthos*; Sylvia Plath.

RESUMEN

Femenino, escritura y *páthos* fueron los hilos que atravesaron esta Tesis Doctoral en su totalidad, entretejidos a partir de una articulación entre el psicoanálisis y la literatura. La obra de Sylvia Plath, en especial sus diarios, que comprenden el período de 1950 a 1962, sirvió aquí como punto de partida y de llegada de una producción artesanal. El objetivo general de esta investigación fue indagar la relación entre lo femenino, la escritura y el *páthos* en los diarios de Plath. Para ello, como propuesta metodológica, se llevó a cabo una revisión bibliográfica en el campo psicoanalítico, desde Freud hasta Lacan, incluyendo también autores contemporáneos. Tomando la trama y sus concomitantes desenlaces como clave de lectura y como propuesta de construcción metodológica, esta Tesis buscó articular, en movimientos de dos en dos, los tres hilos antes mencionados, a partir de lo que Plath escribió sobre su vida, sus dilemas y su propia práctica de la escritura. Lo femenino, extraído de la última enseñanza de Lacan, se revela como un modo de goce no totalmente sometido al falo, constituyendo el giro lacaniano sobre la sexualidad femenina. En esta Tesis, se desplegó en diversas posibilidades de lectura, desde la cuestión de lo infinito, pasando por la feminización en las psicosis, hasta la discusión sobre un femenino de nadie. La escritura, en su estatuto de letra, se develó como un acontecimiento que atraviesa el cuerpo y que, partiendo de él, al mismo tiempo lo constituye. El *páthos*, como pasiones del ser, se mostró como un caleidoscopio de afectos. A partir de estas elaboraciones, la Tesis articuló lo que denominó tres movimientos de una trenza: entre lo femenino y el *páthos*, marcado por un lazo que enfatizó la agresividad, la *superyomidade* y la devastación; entre lo femenino y la escritura, con énfasis en las dimensiones del goce, la pulsión, el cuerpo y el acontecimiento, hasta la exposición de la forma de una escritura femenina; y entre escritura y *páthos*, pensando en una escritura *plathológica*, en vías de solución y disolución. La Tesis concluyó con el *páthos*, oscilando entre el dolor y el júbilo, para enfatizar, finalmente, la alegría de vivir. Con ello, se considera que, a partir de la escritura de Plath, es posible pensar que lo femenino, la escritura y el *páthos* se articulan, permitiéndonos avanzar en la propia concepción de la clínica psicoanalítica desde la noción de un femenino múltiple, la práctica de la letra más allá del significante y el *páthos* inscrito en cada experiencia viva.

Palabras clave: Psicoanálisis; Escritura; Femenino; *Páthos*; Sylvia Plath.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
------------------------	-----------

Aspectos metodológicos.....	15
-----------------------------	----

PARTE I: NOVELO

Capítulo I: “É impossível capturar a vida se a gente não mantém diários”.....	20
--	-----------

1.1 - João Pessoa, 2023.....	20
------------------------------	----

1.2 - 12 anos com Plath.....	25
------------------------------	----

1.2.1 - “tenho de ir até o fundo”: uma primeira impressão.....	28
--	----

1.2.2 - “planeta alma devastado”: uma segunda impressão.....	34
--	----

1.2.3 - “eu vi as abelhas revoando”: uma terceira impressão.....	38
--	----

1.3 - Tecituras e desenodamentos: uma chave de leitura.....	45
---	----

PARTE II: FIO FEMININO

Capítulo II: “As mulheres também desejam”: a feminilidade desde Freud...51	51
---	-----------

2.1 - <i>Femme: on la diffame</i>	51
---	----

2.2 - “Cheiro de mulher”: a feminilidade na obra de Freud.....	58
--	----

Capítulo III: “minha munição feminina”: uma experiência com o gozo, o infinito e o <i>páthos</i>.....	63
--	-----------

3.1 - Uma voz feminina: Plath, Lacan e o não todo.....	64
--	----

3.2 - Três margens diante do feminino: o infinito, a psicose, o Aberto.....	73
---	----

3.2.1 – O empuxo ao infinito no gozo feminino.....	74
--	----

3.2.2 – Infinito feminino ou empuxo-à-mulher e feminização na psicose?.....	81
---	----

3.2.3 – Terceira via, terceira margem, terceiro sexo: <i>Há Um</i> feminino de ninguém.....	85
---	----

1º movimento da trança: feminino e <i>páthos</i>.....	91
--	-----------

“Guardo em mim uma violência mortífera sanguinária”: feminino plathológico	
--	--

PARTE III: FIO DA ESCRITA

Capítulo IV: “Saia como sair, tenho de escrever”: palavra em ponto de Plath.....	111
---	------------

4.1 - Golpes de machado na madeira: a função do escrito.....	113
--	-----

4.2 - Entre lalíngua e letra: breves ponderações.....	121
---	-----

4.3 - Palavra em ponto de Plath: a prática da letra.....	123
--	-----

Capítulo V: “um veículo do mundo, uma língua, uma voz”: escrita feminina, escrita plathológica.....	137
--	------------

2º movimento da trança: escrita e feminino.....	139
--	------------

Acontecimento de escrita: entre o feminino e o corp’a’screver.....	139
--	-----

Pulsão da escrita em um corpo vivo.....	152
---	-----

A tecelagem de uma escrita feminina.....	156
--	-----

3º movimento da trança: escrita e <i>páthos</i>.....	165
---	------------

Escrita plathológica: solução e dissolução.....	165
---	-----

PARTE IV: FIO DO *PÁTHOS*

Capítulo VI: “a vida que há nisso tudo que é truque”: dor, júbilo, <i>páthos</i>...	186
6.1 - Pra não dizer que não falei do <i>páthos</i>.....	187
6.2 - “A dor que corta”: Plath em “um enjoativo surto de pavor”.....	189
6.3 - “Estou adquirindo o hábito da felicidade”: um júbilo de viver.....	197
Apêndice: O que fiquei sem tecer ou como des-pencar-se	209
Referências.....	217

INTRODUÇÃO

Esta Tese é fruto de um percurso que, irremediavelmente, enoda-se com o produto da finalização de um Mestrado em Psicologia Clínica, cuja investigação versava sobre a depressão na contemporaneidade e sua relação com as dimensões de tempo e de transitoriedade¹. Como caso clínico para a referida pesquisa, escolhemos a personagem Esther Greenwood, do romance semiautobiográfico, publicado pela escritora Sylvia Plath, *A redoma de vidro*².

Como bem lembra Freud (1912/2019), é preciso um segundo tempo, *à posteriori* (*nachträglich*), para que algumas questões possam se precipitar e outros relevos possam surgir. Precipitar não como pressa, mas, a partir da química, como aquilo que resta/decanta de uma operação complexa, sendo, portanto, os elementos de real que despontam, precisando ser tomados em um só depois da experiência, inclusive com a própria pesquisa.

Foi nesse percurso de Mestrado que, a partir da obra de Plath, outras questões surgiram. Já se podia ver como a questão do feminino, o *páthos* e seu tratamento pela escrita tangenciava toda a discussão. Uma escrita que parte do real e avança sobre ele, buscando uma forma possível de dizer daquilo que Lacan (1972-73/2008) lembra que “não cessa de não se escrever”, uma vez que denota o real da inexistência da relação sexual. Furo presente no *falasser*³ e que teria suporte apenas na função do escrito, já que, como ele afirma: “tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual” (p. 40).

É nesse tecido entre o feminino, o *páthos* e a escrita, que um rico material surge como forma de fazer enlace. Republicado em 2017, sob organização de Karen V. Kukil, uma reedição completa dos diários de Plath, com uma quantidade surpreendente de material escrito durante doze anos de vida da autora, entre 1950 e 1962. Compreendendo

¹ Dissertação intitulada “A depressão como marca do mal-estar contemporâneo e sua relação com a experiência do tempo e da transitoriedade”, publicada em 2021.

² “A redoma de vidro” (*the bell jar*) é o único romance em formato de prosa publicado por Sylvia Plath, em 1963, poucas semanas antes de seu suicídio, sob o pseudônimo de Victoria Lucas.

³ A palavra *falasser* é a tentativa de tradução do neologismo feito por Lacan, *parlêtre*, que condensa as dimensões da fala (*parole*) e do ser (*être*). Segundo Caldas (2007), “o conceito de *falasser*, por sua vez, é o que melhor contempla a relação da linguagem com o corpo, tendo sido cunhado por Lacan para possibilitar o equívoco entre o ser falante, que remete à oralidade, e ser de escrita, isto é, ser feito de letra, e também de um corpo que funciona como campo de gozo” (p. 20). Nesse sentido, o conceito de *falasser* vem a tentar dizer melhor do que o controverso conceito de sujeito.

quase a totalidade de sua vida adulta, essa edição dos diários parte, segundo a organizadora, de uma transcrição exata e completa dos 23 originais manuscritos presentes no acervo do *Smith College* em *Massachusetts*.

Com quase 800 páginas de registros, os diários compreendem o recorte desde seus anos como estudante, o casamento com o escritor Ted Hughes, dois anos como professora e escritora na Nova Inglaterra, fragmentos de diários entre 1960 e 1962 (um ano antes de seu suicídio), os anos como professora no *Smith College*, como escritora em Boston, e anotações sobre suas sessões de análise com Ruth Beuscher. Desenhos, cartas e fragmentos que representam um material de raridade ímpar.

“Saia como sair, tenho de escrever”, esta é a direção que Plath (1950-62/2017, p.22) nos apresenta, já no início dos seus diários, com apenas dezoito anos, tentando cindir, a nosso ver, nas inúmeras páginas que se seguem a partir daí, uma letra possível para dar conta disso que se apresenta como excesso, gozo desmedido, invasão de um real representado por uma vida que ela sente como limitada e restrita.

Sufocada diante de uma dor que ela chama de “nó cego”, “coágulo”, “batida suspense”, fala em seus diários de sua relação com os homens, com o próprio corpo, com as faltas, frustrações e a dor de existir que a esmaga e que encontra algum alívio nas inúmeras tentativas de algo se escrever em torno do furo, como ela mesma diz: “é aí que entra escrever. É tão necessário para a sobrevivência de minha sanidade arrogante quanto o pão para o corpo” (p. 122).

Seria então possível pensar, em alguma medida, a escrita em sua dimensão pulsional? Pulsão da escrita, escreve Branco (2019a), a partir de Maria Gabriela Llansol, para destacar o caráter de uma escrita que atravessa o corpo e que se dá em um fora do campo da representação. Uma espécie de “poema sem eu”, que subsiste em uma matéria que é mesmo externa ao próprio sujeito, fora da metáfora e em relação com o objeto voz, no entanto, não prescindindo do sujeito e de seu corpo.

Em *O ser e o um*, Miller (2011a) vai tomar Joyce como representativo do que seria uma “pulsão escritural” (p. 130). Destacando, assim, também a dimensão pulsional que está presente no ato da escrita, que faz Joyce atingir um real, especialmente em *Finnegans Wake*. Real esse que desnuda a literatura de seu sonho ficcional, produzindo uma mostraçãõ do que há de mais material no uso da letra. A pulsão escritural, diz Miller, precisaria ser entendida no nível do autoerotismo do *fallasser*.

Fazendo da necessidade das palavras uma tentativa de solução para o que não cessa de não se escrever, Plath nos apresenta também o caráter pulsional da escrita, o real

nos limites da experiência com o *páthos*. E se a mulher é mais verdadeira e mais real, como afirma Lacan (1962-3/2005), no *Seminário 10*, é disso que parece nos falar Plath em seus diários.

A partir de uma verdade que só pode ser semidita, ela nos fala de sua aproximação com o real e da dor de existir como uma das expressões de um *páthos* que não pode ser completamente recoberto pelo simbólico, tal como lembra Vieira (1997), ao situar essa dor no contexto extremo em que todas as vias do desejo foram apagadas, levando ao termo final de confronto do sujeito com o seu vazio constituinte. Mas, revela-nos, também, como veremos, uma gama de afetos que estão para além da dor.

Pensando nos elementos já destacados, surgiu, como **problema de pesquisa**, a saber: como se dá a relação entre o feminino, a escrita e o *páthos* na escrita de Plath? Muitas inquietações sustentam esse problema, tais como: o que os seus diários podem ensinar sobre essa articulação? Em que medida essas dimensões se enlaçam e/ou se desenodam de variadas formas? De que faces do feminino se tratam em Plath? Qual a função do escrito? Como se dá a chamada escrita feminina? Em que medida a escrita é contorno ou precipitação da dor de existir como um *páthos* preponderante em sua escrita?

Mirando essas questões, o **objetivo geral** dessa pesquisa consistiu em investigar a relação entre o feminino, a escrita e o *páthos* nos diários de Plath. Para tal, foram propostos os seguintes **objetivos específicos**: (1) apresentar um percurso na psicanálise acerca da feminilidade e do feminino; (2) Propor uma costura entre o feminino e o *páthos* (3) discutir sobre a função do escrito; (4) Destacar uma costura entre a escrita e o feminino; (5) Sugerir uma costura entre a escrita e o *páthos*; (6) discutir sobre um *páthos* que, na escrita de Plath, vai da dor ao júbilo.

Mas quais os **impactos desse estudo**? A pesquisa, em psicanálise, precisa sempre se orientar no sentido de atingir, em seu horizonte, a subjetividade de sua época, como indica Lacan (1953/1998) em *Função e campo*. Nessa direção, algo fica em evidência no contemporâneo, como questiona Kehl (2015): como uma sociedade essencialmente antidepressiva teria como efeito rebote cada vez mais sujeitos deprimidos, tristes e suicidas? Esse é um dos paradigmas importantes para pensar a relevância clínica e social do presente tema, que toca em uma noção clínica de base, o *páthos*, o qual se apresenta através de uma série de manifestações, como a tristeza, a depressão e a melancolia, mas também como uma paixão que visa a força motriz de Eros.

Os diários de Plath, como pouquíssimos materiais tão amplos sobre alguém que conviveu durante anos com sintomas depressivos, culminando em uma passagem ao ato

suicida em 1963, foi para essa pesquisa um material contundente para pensar não só sobre o *páthos* e as formas como ele se manifesta na experiência e na escrita, mas também podem ser um ponto de partida para estabelecer uma articulação entre esse fenômeno, o feminino e a escrita. Seria a escrita uma forma possível de circunscrever algo disso que Plath (1950-62/2017, p. 519) chama de “o caos da experiência”?

Os seus diários, talvez, possam ensinar um pouco mais sobre a imbricada relação entre essas três dimensões – o feminino, o *páthos*, a escrita –, propiciando um avanço teórico importante, com repercussões significativas para o campo clínico e psicanalítico. Plath encerra os atos de sua vida com o suicídio, depois de diversas tentativas, deixando uma série de registros sobre a sua dor.

O suicídio também encerra, cada vez mais, os atos de inúmeras vidas no Brasil e no mundo. Dados do Ministério da Saúde de 2024 mostram que, a cada ano, mais de 700 mil pessoas cometem suicídio no mundo. No Brasil, os índices têm apresentado significativa tendência de aumento, desde 2014, e hoje se apresentam como a segunda principal causa de mortes de adolescentes de 15 a 19 anos e como a quarta principal entre jovens de 20 a 29 anos. Vê-se, com isso, a urgência de se estudar cada vez mais temas que indaguem sobre o sofrimento humano em sua forma mais radical e as soluções possíveis para lidar com ele, ainda que, talvez provisórias, que os sujeitos as encontram, a exemplo da arte e da escrita.

Aspectos metodológicos

A questão com a pesquisa, em psicanálise, no que diz respeito a sua presença na universidade, sempre foi uma questão polêmica. Se, para Freud (1912/2019), um dos méritos da psicanálise é justamente o de fazer coincidir pesquisa e método de tratamento, visto que, em sua matéria, o psicanalista não pode esquecer do campo transferencial que se impõe, é para demarcar que a teorização precisa caminhar lado a lado com a escuta das experiências e, mais do que isso, com o real em jogo nas tentativas, sempre lacunares, de escrita.

Isto é, a partir da singularidade das experiências, é possível bordejar o real que extrapola o domínio simbólico, o que significa que, no final das contas, a pesquisa psicanalítica se propõe a construir uma ficção que não tem compromisso direto com a realidade objetiva, mas com a verdade que toca cada sujeito naquilo que ele deixa de seus rastros (Vorcaro, 2020).

Marcos (2018) lembra que é, em decorrência dessa especificidade presente na psicanálise, de estar sempre às voltas com um real em jogo que impede a universalização e generalização dos fenômenos, que diversas formas de narrativas estiveram presentes desde sempre nos estudos em psicanálise, tais como, os relatos de caso, as vinhetas clínicas, as dissertações monográficas, os registros diários de sessões de análise, os relatos de passe, entre outros.

O que se visa na escrita de um caso singular, nesse sentido de orientação ao real em jogo, é algo da ordem da verdade do sujeito, tomada pelo avesso, no que diz respeito às categorias universais. Por mais que a intensão de formar estruturas, como as conhecidas estruturas clínicas, tenha marcado o pensamento de Lacan, o que se visa, no decorrer de seu pensamento, é passar, como coloca Marcos (2018): “do universal da classificação ao singular de cada caso, da estrutura aos modos de gozo” (p. 107).

Para tal, como caminho metodológico na presente pesquisa, a proposta é partir da revisão de literatura, com vistas ao que Zanotti e Miura (2020) destacam sobre o déficit na psicanálise em programas de pós-graduação, no que diz respeito à questão metodológica, principalmente no que tange às revisões de literatura, muitas vezes sequer referenciadas como metodologia. As autoras defendem que a elaboração teórica vem sempre em função de uma compreensão e aprofundamento do que emerge na escuta clínica e das indagações diante da própria teoria psicanalítica.

Mas a revisão de literatura não esgota a intensão metodológica desta pesquisa. A articulação que aqui se propõe entre o feminino, a escrita e o *páthos* é marca do campo transferencial entre o pesquisador e a obra de Plath, especificamente no que ela escreve sobre si mesma, como foi na ficção semiautobiográfica de *A redoma de vidro*, e como é agora em seus diários, que aqui servirão de ponto de partida e de chegada.

Muito mais do que utilizá-los como “ilustração” da articulação que aqui se propõe, a escrita de Plath, sobre sua experiência, foi o motor que provocou a reflexão. Um motor que implica necessariamente a transferência do pesquisador ao “caso Plath”, sendo a noção de caso aqui compreendida, a partir de Vorcaro (2018), como algo que “não se limita ao paciente, mas refere-se ao encontro que a clínica promove” (p. 56), como se viu em diversos momentos da obra psicanalítica, a exemplo do encontro de Freud com a obra de Sófocles, ou de Lacan com a obra de James Joyce. Nessa direção, a autora ainda lembra que, entre a transferência e a transmissão, o desejo do analista é o terceiro termo que anima a pesquisa psicanalítica.

A autora ainda destaca que, se para Freud a referência maior ao lidar com as experiências e os casos é o romance, para Lacan é a poesia. Os diários de Plath, nessa perspectiva, servirão de ensinamento, inspiração poética, subvertendo a noção de mera ilustração, visto que não se busca “demonstrar” a teoria psicanalítica através de suas falas.

Tão pouco se visa tomar o seu caso como uma construção em formato memorial, exaustiva e detalhada, como relembram Siqueira e Queiroz (2020), acerca da mudança de apresentação clínica em Lacan, que se vale muito mais de vinhetas que visam indicar o “ponto nevrálgico do caso que o tornasse a um só tempo singular e paradigmático” (p. 77). Portanto, o que se busca é, inicialmente, uma revisão na literatura psicanalítica de Freud, Lacan e autores contemporâneos (a leitura que Miller faz de Lacan é uma dessas vias escolhidas), com vistas a articular teoricamente a escrita, o feminino e o *páthos*, a partir de publicações diversas em artigos, livros, bases de dados, dissertações e teses, seguindo as orientações propostas por Zanotti e Miura (2020).

O motor virá daquilo que Plath apresenta de sua própria experiência como um ponto nevrálgico que ensina sobre os objetivos dessa pesquisa, em uma leitura flutuante de seus diários, compostos por registros, cartas e desenhos. Dessa leitura, surgirão vinhetas que visam problematizar pontos de discussão, podendo, inclusive, subvertê-los. Os diários, entretanto, não serão o único meio para tal, mas sim a enunciação de Plath, que está presente nas diversas expressões de sua obra, em prosa, poesia e imagem.

Carvalho (2010), justamente na elaboração de estudos sobre escrita e sublimação em autores como Plath, destaca, como o fez Lacan, que buscar no texto de um escritor que se suicidou as explicações psicológicas ou diagnósticas de seu suicídio não é o melhor dos caminhos. Seria preciso privilegiar a enunciação e prevenir o mergulho do pesquisador no imaginário especular do texto.

O que se visa, como já dito, não é tomar a escrita de seus diários como um caso clínico em formato memorial, mas seguir os rastros que provocaram o desejo de propor essa pesquisa. Sem pretensão de dar conta de todos os elementos presentes no extenso material, de elaborar um diagnóstico ou elencar sintomas, o caminho foi seguir a singularidade do texto, que, como aponta Vorcaro (2018), “[...] não é nem apenas da estrutura do paciente, nem de suas manifestações sintomáticas, mas refere-se ao encontro desencontrado do sujeito com o analista” (p. 59).

Uma homenagem à Plath, pela enunciação em seus diários, é, talvez, a proposta metodológica que mais se aproxime do que se propõe aqui, visando algo semelhante ao que faz Lacan (1965/2003), ao homenagear Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol

V. Stein. Se as escritoras precedem os psicanalistas, como bem lembrou Freud, é esse o campo de articulação que aqui se objetiva, isto é, dar voz a essa precipitação, para aprender com o *sinthoma* Plathológico⁴.

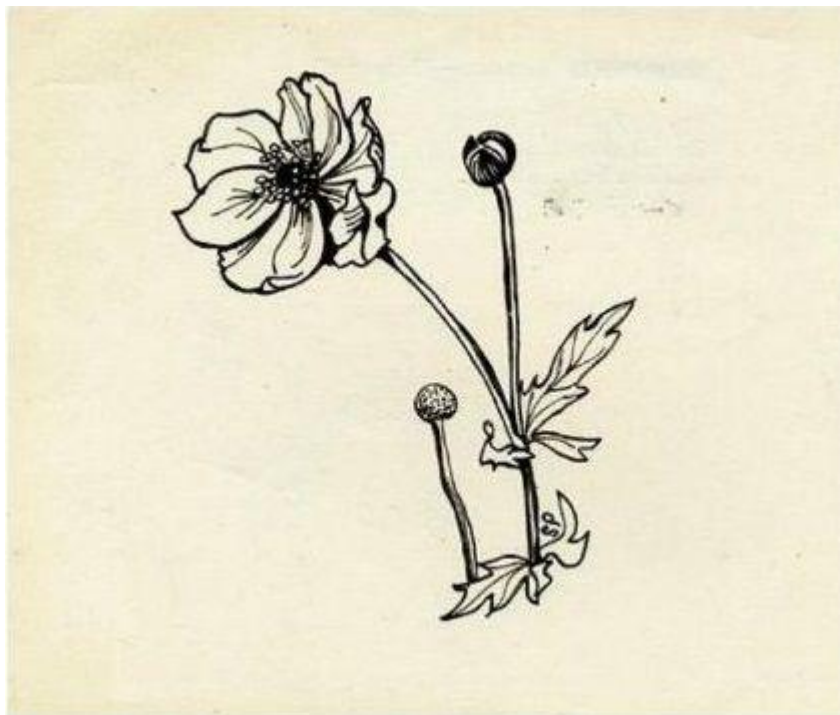
Aprender com esse *sinthoma* abre a escrita dessa Tese na direção de construir uma escrita a partir do que se lê, em uma posição que está para além do leitor passivo, mas que convoca a posição de legente, como coloca Lucia Castello Branco, em vários de seus textos, a partir de uma referência a Llansol. Isso diz respeito, no fundo, a uma “tarefa séria do legente”, como ela situa: “sustentar, com seu corpo, a expansão do *corp’a’screver*, permitindo-se tangenciar, com a leitura intensiva, a dimensão do eterno a que o texto se abre” (Branco & Andrade, 2018, p. 179-180).

Trata-se, assim, de uma postura metodológica que visa ao encontro com a legência, que coloca aquele que escreve na condição de ser sonhado pela própria escrita, classificados por Branco e Andrade (2018) como dormentes: “os que dormem na insônia do escrever” (p. 178). Parafraseando Llanson, trata-se de saber em que real se entra e se há algum meio de abrir o caminho para outros.

A partir dessa introdução, essa Tese se desenvolve em 6 capítulos-movimentos. O primeiro, de caráter essencialmente pessoal, visa demonstrar o percurso do pesquisador com a leitura dos diários, sendo escrito eminentemente a partir do que chama de seu “diário de notas”; o segundo visa destacar a questão da feminilidade desde Freud; o terceiro debruça-se sobre o feminino para Lacan, findando na tentativa de demonstrar uma tecitura entre feminino e *páthos*; o quarto sobre a questão específica da escrita e sua função; o quinto sobre o enodamento entre escrita e feminino e entre escrita e *páthos*; o sexto e último capítulo dessa Tese retorna a primeira pessoa do singular para falar um pouco mais sobre o *páthos*. A Tese se finaliza com um apêndice de considerações finais.

⁴ Pego aqui carona com o neologismo proposto por Rodrigo Garcia Lopes (2007, p. 120), um dos mais conhecidos tradutores da obra de Plath no Brasil, em seu artigo “Sylvia Plath: delírio lapidado”, presente no compilado “Poemas” da editora Iluminuras, no qual ele usa a expressão “imagismo plathológico” para definir a poesia de Plath. Esse ponto será retomado ao longo da Tese.

PARTE I: NOVELO



Flores-do-campo (Plath, 1956)

CAPÍTULO I:

“É IMPOSSÍVEL CAPTURAR A VIDA SE A GENTE NÃO MANTÉM DIÁRIOS”⁵

“Atenha-se ao agora, ao aqui, por onde todo o futuro submerge no passado”.

James Joyce⁶

1.1 - João Pessoa, 2022

Amor, o mundo

Muda de cor de repente.

É como Plath (1965/2010, p. 145) abre o poema que denominou *Carta de novembro*, e é como decide abrir a coletânea *Ariel*, com a palavra “amor”. É com o frescor de um mundo que muda de cor de repente que eu mesmo peço licença para ser informal no início desta Tese. Não gostaria de começar a escrever o que quer que fosse que não fosse com amor. Quis fazer com que fosse essa a primeira palavra. Ainda assim, não é que eu não saiba que a universidade tem as suas próprias regras e seu jeito particular de lidar com o saber e o modo como ele se escreve.

Estive na universidade durante muitos anos de minha vida até agora e aprendi, não sem uma certa dose de mal-estar, a me formatar também. Mas, nesse último grande escrito da vida acadêmica, desafio-me a deixar, parcialmente, de lado o que aprendi para experimentar algo novo. São as palavras que brotam da minha própria enunciação, restos do que aprendi de meu encontro com Plath e com seus diários, que se decantarão nesse trabalho.

Escrevo esse primeiro capítulo como um experimento. Como quem registra também um diário. Como quem tenta, de algum modo cambaleante, cindir elementos de sua experiência nas páginas, não mais datilografadas, como fez Plath, mas digitalizadas em um computador. O exercício de se expor sem se revelar de todo não é dos mais simples. A tentativa de falar da própria transferência para atravessar por ela e não mergulhar no especular do texto também não é simples.

⁵ Plath (1950-1962/2017, p. 316).

⁶ Sylvia Plath era uma grande entusiasta e estudiosa da obra de James Joyce. Essa citação abre a escrita de seus diários de 1950, e é utilizada na organização de Karen V. Kukil.

Em seu primeiro seminário, Lacan (1953-54/2009) destaca como é paradoxal a posição do analista. Se está diante da palavra plena, por um lado, é aí que se poderia intervir no que do sujeito é seu discurso; por outro lado, o inverso é igualmente verdadeiro. Quanto mais o discurso é vazio, mais o analista é empurrado a procurar o que está além do discurso, fazendo a análise operar no eixo do imaginário, a partir de suas próprias projeções.

Sair desse círculo vicioso é a tarefa que deve orientar a nossa escuta analítica, diz Lacan. Nesta Tese, esse paradoxo se apresenta, para mim, com grande pungência e dificuldade. Mas, sobre isso, na abertura de seu *Seminário 20*, Lacan (1972-73/2008) me apresenta outra perspectiva. A de quem só consegue transmitir algo aos seus ouvintes a partir da posição de analisante e não de analista.

Creio que seja algo disso que tento produzir nesse texto. Fugir do círculo vicioso de ler Plath além de seu discurso, isto é, a partir das minhas próprias projeções, é um desafio dos mais difíceis, mas que só é possível de se realizar, em parte, a partir de uma posição de analisante. A dificuldade está em se manter no nível de sua letra. Um desafio que faz parte dos atravessamentos necessários a todos os que se propõem a trabalhar com a psicanálise na universidade e na pesquisa acadêmica.

“Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” é o que Clarice Lispector (1977/1998, p. 11) me ensina em *A hora da estrela* sobre a tentativa que aqui me proponho, sempre claudicante. O paradoxo de atingir o simples através de muito trabalho. O trabalho começa por situar ao meu leitor o campo transferencial que se impõe, para ficar claro, desde o princípio, que me proponho a fazer a ficção de uma ficção.

Uma ficção da ficção é o meu ponto de partida. Escrever minha própria narrativa e tecer minhas próprias articulações a partir da ficção que Plath fez de si mesma em seus cadernos de diários, uma vez que não é da realidade que aqui se trata, nem no meu escrito e nem no dela. A verdade para além de qualquer suspeita. Os seus diários não revelam os fatos um a um e a minha Tese não resgatará a verdade do que foi ou não foi, objetivamente. No texto sobre a juventude de Gide, Lacan (1958/1998) dirá que uma análise da mensagem poética e sua abordagem exigem um método compatível com sua natureza, isto é, só é possível abordar a poética de Plath a partir também de uma certa poética. Esta Tese, então, visa produzir uma literatura possível diante do impossível, transformando-a em um contingente, nos lapsos de uma escrita. Uma escrita que tenta

encontrar uma saída, uma vez que, como diz a própria Plath, em seus diários: “só escrevo aqui quando estou no fundo do poço, num beco sem saída” (1950-62/2017, p. 606).

Essa escrita, que parte do fundo do poço e que configura o que Foucault (1983/1992) chamou de uma pedra de toque para o autor, realiza o exercício de uma “escrita de si”. Uma escrita que teria o poder de salvar o seu autor dos perigos da solidão e fornecer um olhar ao que simplesmente era pura experiência. O escrito, então, ele continua, é meio para a própria possibilidade de construção de si. O seu papel se expande à própria possibilidade da construção de um corpo. Um corpo capaz de ir até o limite, como diz Plath, e de fazer dessa experiência uma escrita.

Não sei se apenas quando estou no fundo do poço, mas também escrevo quando há diante de mim um beco sem saída. E é essa escrita que faz das próprias contingências uma literatura, que, preferencialmente, interessou-me durante a vida até agora. É esse tipo de escrita que promoveu, tanto tempo atrás, meu primeiro encontro com Plath, e tantas outras escritoras, majoritariamente mulheres, que fazem dessa voz e desse ritmo próprio ao feminino o objeto de seu texto, buscando encontrar uma saída, um litoral entre a terra árida e as profundezas oceânicas.

É em *Lituraterra* que Lacan (1970-71/2009) vem a nos lembrar que a letra é da ordem de um litoral. Isto é, o elemento que promove uma borda possível entre dois campos heterogêneos: o saber e o gozo. Entrelaçar saber e gozo é poder escrever uma letra que diga de algo que, apesar de estar para além dos semblantes, não deixa de ser a minha ficção, um pedaço possível que o mar abocanha da areia da praia e um pedaço possível que da praia mergulha no mar. A arte com isso, diz Frieda Hughes⁷ no prefácio de *Ariel*, é não despençar.

Foi na minha própria tentativa de não despençar que conheci a escrita de Plath em uma idade que já não me recordo, pouco antes da adolescência, quando o corpo passava a ser uma questão e quando os afetos banhavam a carne, fazendo dela um enigma quase insolúvel. A experiência com o *páthos* que me fez descobrir a literatura, também me fez descobrir Plath em uma época na qual procurava no *Google* por “livros tristes”. Esse foi meu primeiro encontro com *A redoma de vidro*, uma obra que se revela como um misto de romance, diário e confissão.

⁷ Frieda Hughes é a primeira filha do casal Sylvia Plath e Ted Hughes, nascida em 01/04/1960, escreve o prefácio da edição restaurada de *Ariel*.

Como um livro pode ser triste? É uma questão que me perseguia, uma vez que sempre me interessei por essa literatura que faz da própria experiência um meio de escrita. Especialmente das experiências mais radicais. E nesse universo, os diários, a poesia confessional, os relatos pessoais, as autobiografias, sempre me chamaram a atenção. Talvez por que esse modo de escrita, como diz Branco (1991/2024), em *O que é escrita feminina*, revele-se como não-linear, urdido no esquecimento, configurando-se como textos que não apresentam um sujeito pleno. Textos femininos que se tecem ao modo confessional.

Hoje, eu me pergunto qual escrito não é, em alguma medida, confessional. Não necessariamente por confessar o íntimo, mas por trazer à tona, à maneira de cada escritor, o seu encontro contingencial com a língua. Encontro que produz uma literatura que faz dessas contingências uma escrita possível, fazendo-me questionar, desde muito cedo, o quanto as paixões podem ser cindidas no papel, o quanto a letra pode promover, como diz Plath em seus diários: “o doloroso violentar da primeira folha, toscamente” (1950-62/2017, p. 327). Um *páthos* que se escreve? Um excesso que encontra litoral na escrita? Um livro triste, que carrega por aí a marca de um *páthos* que atravessou o corpo de alguém que, dentre tantas invenções possíveis, escolheu escrever.

Branco (2019a) me leva a pensar isso quando afirma que não é possível dizer o real, mas que talvez seja possível, através de algum meio, dele nos aproximarmos, ao seu redor, bordejarmos, afinal como coloca Lacan (1970/2003), em *Radiofonia*, o real, apesar de não ser entendível, é demonstrável. Branco afirma que talvez a experiência da escrita seja essa demonstração, que é da ordem de um acontecimento. Com isso, ela resgata o “pensamento do sonho” em Freud para propor um “pensamento da escrita”. Aqui eu me aproximo dela, de Branco (2019a), para propor um acontecimento de escrita⁸.

Um acontecimento de escrita, um acontecimento de leitura, foi o que o encontro com a escrita de Plath provocou em mim, quando, buscando por “livros tristes”, sabe-se lá, quanto tempo atrás, encontrei sua letra em *A redoma de vidro*. Fiz desse livro o motor de minha Dissertação de Mestrado. À época, antes mesmo de entrar, tentando falar sobre verdade, melancolia e arte, em um pré-projeto germinal, citei várias obras, entre filmes e livros, e a redoma estava lá perdida entre tantos. Resgatei-a, como retirando do lixo um livro esquecido, e fiz dela o motor de minhas elaborações no Mestrado.

⁸ Essa noção será resgatada no quinto capítulo.

Depois desse encontro na infância, resgatei Plath em vários momentos da minha vida, tal como sua escrita também me resgatou em tantos outros. Esquecido em um passado distante, depois de uma primeira leitura enigmática, meu segundo encontro com seu livro se deu entre 2010 e 2012, na leitura de *O lado bom da vida*⁹. Em um trecho, paradigmático para mim, o protagonista Pat está na leitura de *A redoma de vidro*, quando descobre que Sylvia Plath, sua autora, havia posto fim à própria vida. Ele diz:

Quando o sol começa a brilhar através da janela do meu quarto, leio a biografia resumida na parte de trás do livro e descubro que todo o “romance” é, basicamente, a história de vida de Sylvia Plath, e que a autora acabou enfiando a cabeça em um forno, matando-se como Hemingway, só que sem a arma, e eu percebo que esse é o fim implícito do livro, já que todo mundo sabe que o romance é, na verdade, uma biografia de Sylvia Plath. Chego a rasgar o livro ao meio e jogar as duas metades na parede do meu quarto (Quick, 2008, p. 97).

Esse fora de sentido traumático, que se produziu na articulação entre escrita e vida, e que leva Pat a rasgar o livro em duas partes, recapturou-me para a releitura do livro, nessa época, e não me largou mais. A pedra no meio do caminho de uma existência, que a escrita faz caber no papel, o *nonsense* presente na ligação dos sujeitos com a vida, e nas tentativas mancas de fazer laço com ela, e que encontra em Plath uma expressão radical, capturou-me desde então.

Segui tentando elucubrar algum saber sobre isso, que, na escrita, esbarra-se, ou, nas palavras de Marcos (2018): “enquanto, através da palavra, o sujeito vai em busca de uma significação, através da escrita, ele esbarra com um real sem sentido” (p. 105), pois, uma vez dividido no campo da linguagem, alguma coisa se diferencia entre as funções da fala e da escrita. Capturar algo disso, na enunciação de Plath, tem sido a porta de abertura ao meu desejo, desde então, na pesquisa acadêmica, ao tentar promover articulações possíveis entre psicanálise e literatura.

Desse meu encontro com Plath, que atravessou meu Mestrado, decantou-se o projeto de meu Doutorado em Psicologia Clínica. Os seus diários, o que havia lido deles, até então, apresentaram-se para mim como um meio frutífero de articular os elementos que restaram ao fim da minha pesquisa. É minha leitura desses diários que dá corpo aos próximos tópicos.

⁹ Publicado em 2008 por Matthew Quick, o livro foi adaptado para o cinema em 2012 em filme com mesmo título, com atuações de Bradley Cooper e Jennifer Lawrence. Indicado em várias premiações internacionais, o filme vence o Oscar de melhor atriz. Aqui, no entanto, a referência feita se encontra no livro.

1.2 - 12 anos com Plath: de um sujeito atravessado a um atravessar pelos diários

Cabe agora expressar a minha própria experiência com a leitura dos diários e que elementos recolhi deles e além deles, em uma visão quase panorâmica, antes de me ater aos seus recortes, vinhetas e trechos nos capítulos que se seguem nesta Tese. Encontrei os diários de Plath em concomitância com o restante de sua obra. Sempre soube que Plath manteve diários de sua vida. Cadernos que ela escrevia ou datilografava com intensidade, desde os onze anos de idade, afirma Kukil (2017), no prefácio da edição mais recente.

No entanto, nunca os quis ler por completo ou nunca consegui. Temia encontrar alguma coisa que não visava procurar. Achava e ainda acho, de alguma forma, que a obra poética e em prosa que ela produziu, em sua curta vida, eram suficientes para lê-la. Eu não previa a surpresa que tive ao constatar que os seus diários eram, eles também, uma expressão refinada de sua capacidade literária. Que eram eles também um registro vivo de sua letra, de sua capacidade de escrita, e que poderiam ser lidos ouvindo a mesma dicção feminina que tudo que já havia lido anteriormente.

Essa elevação artística que faz do objeto uma obra é própria do saber-fazer (*savoir-faire*) do qual o artista é testemunha, diz Lacan (1975-76/2007) a respeito de Joyce em seu seminário sobre o *sinthoma*. Saber e fazer que a tradição cristã imputa a Deus na criação do universo, encontra no artista um modelo que inclui o artifício. Modelo esse do qual o oleiro seria o primeiro representante.

Essa elevação, própria da obra de arte, apresenta-se em uma escrita de intersecção, na qual é difícil discernir entre o que é factual e o que é literário, entre a fantasia e o ocorrido. Os diários de Plath se mostraram, para mim, como um grande laboratório do uso do artifício da letra de uma autora que tinha a prosa como seu “verdadeiro trabalho”, mas a poesia como seu *sinthoma*.

Por mais que tenha ficado conhecida pela experiência limite presente em seus poemas reunidos em *Ariel* e tivesse na poesia o seu mais profundo meio de expressão, esta era tida, para ela, como uma fuga do trabalho de escrever prosa, e os seus diários são uma expressão de suas incansáveis tentativas de, como coloca Malcolm (2012, p. 96): “bater com a cabeça na parede”. Uma insistência que ela testemunha em seus diários para circunscrever alguma coisa do que nela sangrava. Não à toa ser o sangue uma imagem tão recorrente em sua obra.

É esse pedaço de real perturbador que faz com que a edição de seus diários seja incompleta. Sabe-se que alguns dos cadernos ou se perderam ou foram destruídos pelo próprio Ted Hughes (marido de Plath), assim como se soube que parte dos poemas de

Ariel, deixados no dia do suicídio, também foram subtraídos da edição póstuma, como esclarece Frieda Hughes no prefácio da edição restaurada de *Ariel*.

Os diários e os poemas subtraídos, segundo o próprio Ted Hughes, compreendiam os piores momentos da experiência subjetiva de Plath, indo até três dias antes da sua morte. A sua destruição se deu, segundo ele, na tentativa de poupar os filhos de lê-los, uma vez que, como ele mesmo afirma: “naquele momento, eu considerava o esquecimento parte essencial da sobrevivência”¹⁰.

Essas subtrações auxiliaram a fundação do que Malcolm (2012) chamou de “lenda de Sylvia Plath”. A autora se debruçou sobre leituras e entrevistas com personagens importantes da vida de Plath, bem como com os cinco biógrafos que até aquele momento haviam escrito sobre ela, para encontrar os limites da biografia. Destaca como as condições trágicas e extremas de seu suicídio e de seu turbulento relacionamento com Ted, além das decisões tomadas por ele nas publicações póstumas, serviram de alimento para essa lenda que fez da morte de Plath um enigma longamente explorado por leitores e mídias em geral.

No prefácio da edição restaurada de *Ariel*, Frieda sai em defesa do pai que, segundo ela, acabou tornando-se não mais que uma vítima de calúnias feitas por todos aqueles que teriam assumido a angústia de sua mãe, a possuído e a reformulado, fazendo dela um reflexo de suas próprias personalidades. Sobre isso ela comenta:

Era como se o barro da energia poética dela tivesse sido absorvido, e versões de minha mãe fossem feitas disso, inventadas para refletir apenas os inventores, como se pudessem possuir minha mãe real, verdadeira, agora uma mulher que havia deixado de se parecer consigo mesma na mente daquelas pessoas (Hughes, 2010, p. 19).

A fúria, o ciúme e a angústia de Plath, que havia descoberto em junho de 1962 a traição de Ted, culminou na separação definitiva do casal em outubro daquele mesmo ano. Foi em um apartamento em Londres, antes residência do escritor Yeats, por quem Plath nutria muita admiração, que ela pôs fim à própria vida enquanto os dois filhos dormiam em um quarto ao lado. Essa mesma fúria, ciúme e angústia, matéria-prima de sua mais exaltada produção poética, nos últimos meses de sua vida, elevaram-na a um patamar notável na literatura universal, mas também a ícone feminista, defendida por inúmeras mulheres que se viam nas palavras daquela que, dilacerada pela dor, acusava o mundo masculino e destronava, via palavra, o seu ímpeto fálico.

¹⁰ Essa citação está presente no prefácio escrito por Ted para as primeiras edições dos diários de Sylvia Plath publicadas em Londres.

Mas gostaria de destacar que a minha leitura de seus diários me mostrou uma literatura muito além de sua morte. E o seu suicídio, motor da criação da “lenda de Sylvia Plath”, como afirmou Malcolm (2012), e talvez um dos principais responsáveis por sua obra se tornar famosa no mundo, configurou-se para mim como um detalhe entre os outros, distanciando-se de meus objetivos aqui.

Sua morte era, em toda a imensidade de temas presentes, apenas mais um detalhe, insipiente diante da quantidade de suas referências ao ato de escrever e seus limites; a experiência com o transbordamento em si mesma, que chamo aqui de feminino; e um *páthos*, que diferente do que esperei inicialmente quando pensei neste trabalho de Tese e quando iniciei a leitura de seus diários, não era só dor. Sobre essa complexidade, escreve Frieda (2010):

Ela usou cada experiência emocional como se fosse um retalho que pudesse ser reunido para fazer um vestido maravilhoso; não desperdiçou nada do que sentia e, quando no controle desses sentimentos tumultuados, conseguia focar sua energia poética e dirigi-la para conseguir um grande efeito. E aí estava *Ariel*, sua realização extraordinária, equilibrada, como ela, entre um estado emocional volátil e a beira do precipício. A arte era não despencar. (p. 21)

Dona de um “olhar impiedoso”, como diz sua filha, perante a vida, aos homens e à existência, Plath me mostrou não apenas nos seus poemas, mas também nos seus cadernos de diários, que aqui serão meu material principal¹¹, as nuances presentes entre um estado emocional volátil e à beira do precipício. Expressão maior da arte de não despencar, que monta peça por peça, palavra por palavra, uma invenção singular para lidar com o real.

Recorto, a seguir, a partir da minha experiência de leitura dos diários, o que acabei por chamar de três impressões. Do latim *imprimere*, imprimir diz respeito ao ato de apertar contra, de estampar, de comprimir. Se refere a deixar um sinal ou uma marca em alguma coisa¹². Parece que aqui é justamente disso que se trata, de tentar imprimir no papel as impressões que a leitura me causou, as marcas que afetaram o meu corpo. Dentre as inúmeras que poderia destacar, separo três impressões: a de ir até o fundo, de um planeta alma devastado e de abelhas que revoam.

¹¹ Cabe lembrar novamente que, apesar de seus diários configurarem o meu material principal de investigação e pesquisa nesta Tese, sua obra como um todo me impulsionou a essa escrita, estando presente de algum modo em tudo que se segue, abrangendo seus poemas, contos, desenhos, cartas, seu romance, entre outros elementos que aqui puderem me servir de inspiração.

¹² Miller (1984/2024), em *Respuestas de lo real*, afirma que, na abordagem da obra literária, seria mais adequado falar de impressão do que de expressão.

1.2.1 – “tenho de ir até o fundo”: uma primeira impressão

Minha primeira impressão dos diários remonta a um período de sua juventude que consta entre 1950 (ano a partir do qual a publicação dos diários inicia) e 1953 (ano de sua conhecida primeira tentativa de suicídio e internação psiquiátrica subsequente). Encontrei-me com uma jovem de dezoito anos de idade, que tinha, na descoberta da sexualidade, do amor e dos homens, o seu maior interesse de narrativa. Uma “virgem americana”, como ela diz, “vestida para seduzir” (Plath, 1950-62/2017, p. 26).

A personagem da virgem americana, posada, atraente, que viria a se tornar aluna exemplar de uma renomada universidade para mulheres dos Estados Unidos, o *Smith College*, em contraste com a mulher que “devora homens como ar” (Plath, 1965/2010, p. 51) de *Ariel*, é um traço que atravessa os seus interesses literários desde sempre e que cria, por exemplo, toda a tensão e plano de fundo emocional e sociocultural presente nos colapsos de Esther Greenwood em *A redoma de vidro*.

Em seus diários, são vários os homens e os encontros presentes nesse intervalo de 1950 a 1953. Richard Sasson é, talvez, o mais notável desses homens, que viria a ser superado em definitivo apenas por Ted Hughes anos depois. O seu encontro com o outro sexo, parece-me, é a expressão da experiência de sua relação singular e inquietante com o gozo. Esse gozo que representa o maior dos empuxos para um infinito inapreensível. Feminino por excelência, que a puxa, como ela mesma diz, até o fundo: “eu gosto muito das pessoas ou as detesto. Tenho de ir até o fundo, mergulhar nas pessoas, conhecê-las de verdade” (Plath, 1950-62/2017, p. 31).

Mas, como mergulhar sem se afogar? Plath nunca se deu a rasos mergulhos. Em *Olmo*, ela diz que conhece o fundo com sua própria raiz, sem temer. Os perigos do afogamento estão aí desde o início de seus registros, no encontro com o outro sexo e com a letra escrita. Diz que “gostaria de ser qualquer um, aleijado, moribundo, puta, e depois retornar para escrever sobre meus pensamentos, minhas emoções enquanto fui aquela pessoa. Mas não sou onisciente” (Plath, 1950-62/2017, p. 21). E é isso o que ela revela sobre o empuxo ao infinito que a habita no mergulho nas águas profundas do Outro.

Sabendo-se não onisciente e profundamente impotente diante de seus próprios limites, ela pergunta: “Será que você pode me compreender um pouquinho, me amar um pouquinho?” (p. 39), aos diversos homens que passaram por sua vida nesse primeiro intervalo que aqui recorto. Questiona se é possível alguém amar a pessoa básica que ela diz ser, a pessoa mundana que ela se acredita, que deseja coisas que a destruirão no final.

Enfrentar a árdua tarefa de ter que lidar com uma vida que é “movimento rápido, um fluir contínuo, mutante” (p. 81) que exige que todo sujeito esteja o tempo inteiro a se despedir é, para ela, um dos maiores desafios, que escancara a ambivalência entre o que é, ao mesmo tempo infinito de possibilidades, mas também paralisa, limitação e o pânico de quem sente o dia escorrer pelos dedos. Ela escreve:

E você analisa o que tem aos dezoito anos, pensa no modo como consegue, com dificuldade e concentração, trazer de volta um dia, um dia de sol, céu azul e aquarelas à beira-mar. Consegue se recordar das observações sensuais que tornaram aquele dia real, e pode se iludir – quase – pensando que seria capaz de retornar ao passado e reviver os dias e as horas num curto período. Que nada, a busca do tempo passado é mais difícil do que você pensa, e o tempo presente acaba devorado por essas buscas melancólicas. (Plath, 1950-62/2017, p. 81)

Esvaziada do tempo presente, é aí que se encontra, por outro lado, ao lidar com as buscas e as rejeições que a entrada no jogo entre os sexos implica, travando uma batalha que consiste em deixar de viver na sombra das vidas alheias. Sua entrada no *Smith*, nesse período, é marcada por essa tentativa de amadurecimento, tão explícita em *A redoma de vidro*, e da também tentativa de dissociação das imagens materna e paterna.

Em maio de 1952 ela comemora sua presença no *Smith* e as possibilidades e os sonhos que lá brotam, como ela diz: “estou no Smith! O que era um sonho duvidoso há dois anos – e a mudança fortuita de sonho para a realidade me levou a desejar mais, e a me lançar para frente – adiante” (Plath, 1950-62/2017, p. 127). Lançar-se para frente em um “mundo composto de dualidades” (p. 169) fazia-a dividir-se entre as exigências de sua escrita, seu desejo de publicação (igualmente dual entre a *New Yorker* e a *Ladie's Home Journal*¹³), seu desejo de fama e sua angústia perante as demandas de amor que sempre endereçou aos vários homens que encontrou pelo caminho, esses que ela colocava em “um pedestal alto demais, muda de admiração” (Plath, 1950-62/2017, p. 173).

A dualidade sempre foi uma figura presente em sua obra. Em *A redoma de vidro*, por exemplo, diz, através de Esther, que é neurótica pelo fato de desejar coisas que se anulam entre si. Em seus diários, apesar da realização do sonho de estar no *Smith*, da descoberta dos homens e do corpo e do desejo de ir sempre até o fundo, sente-se oprimida

¹³ Essa dualidade é um ponto interessante nos desejos de Sylvia Plath, no que diz respeito a sua carreira literária desde o princípio. As revistas *New Yorker* e a *Ladie's Home Journal* estão entre as buscas para publicação de Plath durante esse período, principalmente. Margaret Atwood (2020), por exemplo, fala de seu susto, ao descobrir que Sylvia Plath, “uma poeta de extrema seriedade”, tinha o desejo de ser amplamente publicada em revistas, fossem elas as sérias e exponentes revistas literárias como a *New Yorker*, fossem as de conteúdo banal destinado às donas de casa norte-americanas, como a *Laddie's Home Journal*.

ante as demandas de uma vitalidade que ela supostamente deveria esbanjar e não consegue.

Diz querer afastar-se de todos os marcos dessa dita vitalidade e “ser um galhinho retorcido enroscado na beira de um rio a rugir jubiloso, continuamente vergado pela correnteza ruidosa” (Plath, 1950-62/2017, p.142). Absolutamente perspicaz, na construção de imagens, é assim que ela se apresenta constantemente nesse período: como um galhinho retorcido diante da correnteza ruidosa.

Querendo ir até o fundo, vive o conflito entre os opostos nesse auge de sua juventude. Entre sua frágil estrutura de galho e a força ruidosa da correnteza¹⁴. As imagens que contrastam força e fragilidade, galhos tortos e águas fluidas, o raso e o profundo são abundantes. É com esses opostos combinados que ela cria uma paisagem subjetiva admirável. Em uma carta destinada a Hughes, tempos depois, em 1956, diz: “continuo vendo o infinito num grão de areia”¹⁵.

A inconformidade com o limitado na/da existência e o empuxo ao infinito é uma dessas dualidades sobre as quais escreve. Tema a ser trabalhado com mais detalhes, posteriormente, nessa Tese, é representativo de seus impasses com o gozo feminino e com a posição enquanto mulher. Diante dos homens, sucumbe em um chamado “complexo de inferioridade”. Diz desejar desesperadamente ser querida. “Ao conhecer as pessoas”, ela escreve, “coloco-as num pedestal, adorando-as por sua surpreendente gentileza em relação a mim, pela benevolência em notar minha existência” (p. 174).

É em meio a esse turbilhão de sentimentos que, em três de novembro de 1952, Plath já dizia que “se em algum momento cheguei perto de querer cometer suicídio foi agora” (p. 177) apesar de apontar que seria essa a “saída mais simples de todos os becos sem saída”. Chama de egoísmo o ato de aniquilar o mundo pela aniquilação de si mesma, uma vez que era isso que, em alguma medida, ela visava aniquilar: o mundo e seu caráter opressivo.

A hostilidade do mundo diante da sua própria fragilidade poética sempre foi uma imagem presente na obra de Plath. Aquela que nunca teve medo de invocar os demônios

¹⁴ Explorei esse paradoxo no meu estudo sobre *A redoma de vidro*, ao tomar a personagem Esther Greenwood como impulsionadora de uma reflexão acerca da depressão na contemporaneidade e do modo como a racionalidade neoliberal promove uma gestão do sofrimento depressivo. Racionalidade que aqui pode ser posta em analogia com a “correnteza ruidosa” de que fala Plath (Araújo, 2021).

¹⁵ Alusão ao verso de William Blake em “Auguries of innocence”: “To see a World in a Grain of Sand. And a Heaven in a Wild Flower. Hold Infinity in the palm of your hand. And Eternity in an hour”.

mais assustadores que representam esse universo hostil, como o holocausto, as bombas de Hiroshima, os campos de concentração, as execuções cruéis. No ápice de sua angústia, na elaboração dos mais emblemáticos poemas de *Ariel*, nos quais são abundantes as referências ao nazismo (como em *Papai*), escreve uma carta à sua mãe, Aurélia, em outubro de 1962, em que diz: “você sempre teve medo de olhar para as coisas mais difíceis desse mundo – como Hiroshima, a inquisição ou Belsen”.

Sem temer as “coisas mais difíceis desse mundo”, não recuou diante do insuportável do real. Fez dele sua ferida incurável, como Esther em *A redoma de vidro*, que diz que seu caso não tinha cura. Plath condena sua mãe, que, em resposta a alguns dos poemas de *Ariel*, envia-lhe uma carta na qual “metade das palavras era medo”.

As coisas mais difíceis do mundo configuraram, para Plath, o signo de sua fragilidade perante o incurável da vida e a brutalidade masculina que domina o mundo com seus tiros de canhão, bombas e choques elétricos. Ela começa *A redoma de vidro*, por exemplo, evocando a imagem da eletrocussão do casal Roserberg¹⁶. Os choques elétricos que serviram para a execução do casal acusado de suposta espionagem são equiparáveis aos que Esther e a própria Plath receberam como forma de tratamento. Sabe-se que é em 1953 a sua primeira tentativa de suicídio, como dito, e que os choques elétricos foram uma alternativa de tratamento na época para sua crescente depressão.

Oprimida diante da violência do mundo, constrói as imagens de sua experiência com um *páthos* que a absorve em uma dor de alguém que está, tal como diz em seus diários, “para além da ajuda” (p. 180). Despedaçada diante de uma existência sem Deus, sem pai e clamando a um céu vazio, Plath pode mesmo ser como uma judia, escreve em *Papai*, com destino à Dachau, à Auschwitz e a Belsen. Sobre o uso dessas figuras, Malcolm (2012) comenta:

Dizer que Sylvia Plath abusou de seu direito a nossa simpatia não é muito preciso. Ela nunca pede a nossa simpatia; não se rebaixaria a tanto. A voz de sua “verdadeira identidade” é notável por seu tom agudo de desdém e sua profunda melancolia. Os “torturados e massacrados” nunca estão longe de seus pensamentos. (Dizem que ela comentou ao poeta escocês George MacBeth: “Estou vendo que você também tem um campo de concentração na cabeça”.) Dizer que Sylvia Plath não conquistou o direito a invocar os nomes de Dachau, Auschwitz ou Belsen é um equívoco. Somos nós os

¹⁶ Julius e Ethel Rosenberg foram acusados e condenados por espionagem comunista nos Estados Unidos em 1953, década em que se ambienta *A redoma de vidro*. O caso, envolto em polêmicas e controvérsias, tomou conta da mídia internacional em sua época. A primeira execução de civis por espionagem na cadeira elétrica serviu de matéria para inúmeros jornais. Ingressos foram vendidos para o dia da execução. Na abertura do romance, Esther diz: “eu não tinha nada a ver com aquilo, mas não conseguia parar de pensar em como seria acabar queimada viva até os nervos. Eu achava que deveria ser a pior coisa do mundo” (Plath, 1963/2014, p. 7).

acusados, os que não têm direito, os que não aceitaram o desafio de imaginar o inimaginável, de decifrar o código de atrocidade de Sylvia Plath. (p. 76)

A construção figurativa que Plath faz com “as coisas mais difíceis do mundo”, seu código de atrocidade, que estão presentes em toda a sua obra, foram alvo das críticas que Malcolm (2012) destaca, uma vez que ela foi vista como uma jovem moça branca norte-americana que não tinha dimensão dos horrores da Alemanha nazista. George Steiner, em 1965 é símbolo de uma ambivalência quanto a isso, ao situar poemas como *Papai* ora como uma afronta, uma licença descabida de que Plath se apropriara, ora como uma *Guernica* contemporânea.

Em *Lady Lazarus*, presente também em *Ariel*, Plath (1965/2010) segue evocando essas mesmas imagens, chamando-se de um “tipo de milagre ambulante, minha pele brilha feito abajur nazista” (p. 45), para dizer de sua posição como a suicida que se aniquila a cada década, uma vez que, para ela, “morrer é uma arte, como tudo mais” (p. 47). Mesmo com o rosto inexpressivo, de fino linho judeu, coloca-se como uma mulher sempre sorrindo, com nove vidas para morrer. As figuras que remetem à Alemanha nazista são recorrentes.

Sabe-se que seu pai, Otto, foi um homem alemão que, aos quinze anos de idade, mudou-se para os Estados Unidos, tornando-se professor de biologia na Universidade de Boston, especificamente na área de entomologia das abelhas, na qual se tornou uma referência mundial. A figura de Otto está presente como uma sombra nos diários de Plath o tempo inteiro, assim como está expressa das mais diversas formas em sua obra. Em *Ariel*, por exemplo, os últimos poemas giram em torno do universo das abelhas. E o final de seus diários publicados giram em torno de registros de sua prática na apicultura, juntamente com Hughes.

Malcolm (2012) resgata o mito de que Otto seria um homem supostamente adepto às ideias de Hitler. Essa fantasia, cuja verdade não pode ser averiguada, permeia o imaginário da obra de Plath diante das coisas mais difíceis do mundo, nas quais ela aparece ao mesmo tempo como uma vítima, uma mulher judia perseguida pela barbárie, e como aquela que “adora um fascista, a bota na cara” (p. 155), em *Papai*.

A sua primeira coletânea de poemas, publicada em 1960, na Inglaterra, foi intitulada *O colosso* (*The colossos*), título extraído do poema no qual ela faz referência ao pai como essa grande estátua ou monumento: “pai, você por si só já é tão forte e tão arcaico quanto o fórum romano” (Plath, 1960/2023, p. 213). Coloca o pai como um grande colosso sobre o qual ela, como uma formiga de luto, caminha.

Fala sobre juntar as peças da estátua, dragar o lodo de sua garganta, limpar o túmulo branco e o oco de seus olhos. À noite, ela diz, “me agacho na cornúpia de sua orelha esquerda, ao abrigo do vento, e conto as estrelas vermelhas e roxas” (p. 215). Desenha-se como muito pequena ante a imensidão do pai morto, assim como diante da vastidão da experiência de viver.

Se “para escrever é preciso viver” (p. 197), como diz em seus diários, Plath viveu até os limites sensíveis a experiência da opressão diante dos colossos do mundo. Se o encontro com o outro sexo é marca da pungente angústia que aparece nesse primeiro intervalo que aqui recorto (de 1950 a 1953), a sua experiência com a escrita está aí desde sempre, permeando tudo. Uma escrita que revela as feridas de uma realidade insustentável diante de um impossível que o real encarna.

Em novembro de 1952, alguns meses antes de sua tentativa de suicídio, escreve sobre o limite em que se encontra diante de um mundo que desaba e desagrega-se. Um mundo sem força integradora, onde só há o medo puro. Diz não saber quem é e nem para onde ir e estar fustigada ante uma realidade na qual as fantasias de cura, solução e felicidade são como roupas que não cabem nela. Escancara o vazio das soluções comuns. Não há lar, nem homens e nem igreja suficientemente firmes para livrá-la de seu mal-estar. Ela escreve:

Não há para onde ir – nem lar, onde me deulharia em lágrimas, chorando como uma tola grotesca na saia da minha mãe – nem homens dos quais quero mais do que nunca a orientação firme, definitiva, paternal – nem igreja, que é liberal, livre – não, em vez disso eu me volto desconsolada para a ditadura totalitária na qual sou absorvida de qualquer responsabilidade pessoal e posso me sacrificar numa “orgia de altruísmo” no altar da Causa com “C” maiúsculo. (Plath, 1950-62/2017, p. 178)

O altar da Causa, figura enigmática, que expõe o vazio das soluções mais comuns da humanidade, revela um mal-estar, que, como colocou Freud (1930/2020), está para além do entorpecimento, da religiosidade e até mesmo da arte e do amor. Um mal-estar que se revela no furo das significações e no intervalo das anestésias, que faz com que Plath (1950-62/2017, p. 178) passe, como ela escreve: “a entender a compulsão para admitir o pecado original, para adorar Hitler, para tomar ópio”.

É em meio a esse desencantamento do mundo que, em agosto de 1953, dá-se a sua primeira tentativa conhecida de suicídio. Em julho do mesmo ano, ela registra, em seus diários, que se sente “paralisada, chocada, em meio a um ataque de náusea, entorpecida” (p. 217). Narra sua dificuldade de seguir vivendo uma vida na qual as ações mais simples se tornam repugnantes e colossais, e anseia, em uma figura recorrente em sua obra, “se arrastar de volta ao útero” (p. 218).

1.2.2 - “planeta alma devastado”: uma segunda impressão

A segunda impressão mais geral que faço dos diários não abarca um intervalo de tempo tão linear e cronologicamente organizado quanto a primeira. Mas diz respeito a alguns anos dos registros, que compreendem eventos importantes de sua vida: as suas experiências após a tentativa de suicídio em 1953, o encontro e relação com Ted Hughes, a sua experiência de análise com Ruth Beuscher e sua vida na Inglaterra, na qual passa a dedicar-se plenamente à escrita e a seus desafios, uma vez tendo abandonado o cargo de professora do *Smith*.

Vivendo em um “planeta alma devastado”, Plath (1950-62/2017) se encontra, após a radicalidade de sua tentativa de suicídio, entre o perigo de querer tudo e o perigo de não querer nada. A sua escrita, a partir de então, ao que me parece, torna-se o centro de suas mais inflamadas preocupações, assim como os imbróglis da feminilidade que a fazem tardar a descobrir, como ela questiona, para que são feitas as mulheres. Em meio a isso, busca o psiquiatra, ansiando não a cura, mas para confirmar que ele está lá, pois precisa dele, como precisa de um pai e de uma mãe.

É sabido que Plath consegue uma bolsa pelo *Programa Fulbright* para estudar inglês na Universidade de *Cambridge*, na Inglaterra, em 1956. É nesse percurso que ela conhece o sujeito que viria a marcar todo o restante de sua vida, Ted Hughes, um jovem e promissor escritor inglês. Um encontro que iria resultar em um casamento, dois filhos, e um conjunto explosivo de conflitos que culminaria na separação de ambos em 1962.

O primeiro encontro de Plath com esse homem “enorme, moreno, robusto, o único ali enorme o bastante para mim” (1950-62/2017, p. 246), demonstra, por si só, não apenas a sua capacidade narrativa de transformar um acontecimento em escrita, mas também explicita a voracidade e a violência com que esse *páthos* toma seu corpo. Um encontro que marca a carne, que se representa pelo sangue, como frequentemente ela faz em sua obra. Sobre esse encontro, ela escreve:

[...] ele me beijou na boca puxa vida e arrancou meu lenço do cabelo, meu querido lenço vermelho que enfrentara o sol e muito amor, e que jamais encontrarei igual, e meu brinco de prata favorito: ah, vou ficar com isso, rugiu. E quando beijou meu pescoço eu o mordi com força no rosto, demoradamente, e quando saímos da sala escorria sangue pela face dele. (pp. 246-247)

Arrebatada pelo “único homem no local que era tão grande quanto seus poemas” (p. 247) é como Plath se sente diante de Ted Hughes. Uma experiência entre o gozo desmedido que deslumbra o corpo, como Duras escreve sobre Lol V. Stein, e a escrita de uma poesia que é forte e intensa, diz Plath, “como o vento forte na viga mestra de aço”

(Plath, 1950-62/2017, p. 247). A realidade é agora não mais uma correnteza ruidosa, mas um vento forte. E não sobre um galho retorcido, mas sobre uma viga de aço. O encontro entre eles, que culminou em devastação, iniciou em um advento de força.

O romance entre Plath e Hughes não encontrou limites. A experiência com a devastação diante do amor foi, para Plath, marcante desde esse primeiro encontro. Um misto sem fronteiras bem definidas entre a palavra e o sangue fez desse relacionamento um despertar para um *páthos* de dor, desconfiança e violento ciúme. A morte, letra real que atravessa toda sua obra, também é outro elemento que se infiltrou aí como correnteza ruidosa, apresentando-se como um vírus que se propaga em ondas¹⁷.

Mas o trágico em torno da morte não é aqui o meu interesse, afinal, como já afirmei anteriormente, o seu suicídio se apresentou, para mim, inacreditavelmente, como apenas um detalhe dentre tantos outros. O meu interesse não é biográfico, mas sim o de resgatar aquilo que se apresentou para mim em seus diários e em sua obra. A morte, como qualquer outro significante, serve-me aqui para destacar a pluralidade com que esse *páthos*, essa experiência radical diante da vida é tecida em seus escritos.

É essa pluralidade que sua escrita me apresenta. Entre o gozo sem limites e a palavra, que é como vento forte em uma viga de aço. É aí que se encontra o *páthos* experimentado por uma mulher que viveu as paixões em sua radicalidade. O amor pelas palavras, que se confunde com o amor por um homem, um homem que tem um trato especial com as palavras, que faz delas também poesia.

Há nisso um limite, uma borda? Ou há nisso um auge? São questões que ela mantém em suspensão. Seu encontro com Hughes se dá no turbilhão de seus maiores conflitos com a escrita e com o corpo de mulher que tem. Não à toa, como se verá em algum momento desta Tese, vive a constante confusão entre os poemas e os filhos, entre a maternidade e a máquina de escrever, entre o limitado do corpo e o ilimitado do significante, pois, como diz Branco (2023), em *O terceiro sexo*, “um corpo é para sempre o limite de um dizer” (p. 17).

Plath recorre à psiquiatria e à psicanálise justamente quando esse impasse entre o corpo e a palavra é mais insolúvel. É o que aparece em *A redoma de vidro*, quando Esther

¹⁷ O suicídio que aparece como ponto final da vida de Plath também se repete em seu filho Nicholas em 2009, e sabe-se que a amante de Ted Hughes, Assia, também comete suicídio pouco depois de Plath, em um gesto com ares de imitação. Em 1967, Assia tem uma filha de Hughes, e, em 1969, assassina sua filha e se suicida em seguida, também envenenando-se com gás (Malcolm, 2012).

busca o psiquiatra ao não mais conseguir escrever. Ver-se diante da impossibilidade do registro, diante da “morte da imaginação” e da “indigência de uma vida sem sonhos”, é para ela “o pior gênero de loucura” (Plath, 1950-62/2017, p. 244).

É diante dessa indigência própria à incapacidade de escrita que gira boa parte dos conflitos desses anos. Em 1958, abandona a atividade de professora no *Smith*, e passa a dedicar-se exclusivamente à árdua tarefa de escrever. Vive os impasses de uma escrita sem propósito e um desejo perturbador de publicação, de reconhecimento. Seu relacionamento com Hughes, um poeta que já havia obtido algum sucesso, escancara ainda mais essa posição de frequente frustração, inferioridade e insatisfação.

“Eu preciso escrever alguma coisa? Ou preciso de tempo e de sangue?” (Plath, 1950-62/2017, p. 355) é o que ela questiona diante de uma cabeça “cheia, lotada de gente”, em contraste com o vazio das folhas em branco. Tentando encontrar a própria voz, que diz ser “feminina, ai de mim, porém implacável” (p. 364), vive o embate que testemunha de uma experiência entre o que não cessa de não se escrever e a tentativa de achar uma voz possível para suas palavras.

Plath parece demonstrar, na construção de sua voz, no encontro do sangue e da poesia, que ela talvez só pudesse se encontrar aí nesse tipo de literatura que transforma a si mesma na própria obra de arte. É o que ela diz quando questiona e responde: “o que serei? Autora de mim” (p. 369). Entre a escrita do texto e a tecitura da vida, demonstra que essas duas dimensões eram, para ela, indissociáveis. Para escrever, era preciso viver, assim como para viver era preciso escrever. De tal modo que a sua própria vida fosse também um escrito, configurando uma escrita que implica o corpo no discurso, como diz Branco (1991/2024).

Em *A chegada da escrita*, Hélène Cixous (1976/2024) diz algo semelhante, quando atribui a própria vida ao fato de escrever, como um ato de parir: “eu penso: nada me é dado. Eu não nasci de uma vez por todas. Escrever, sonhar, parir-se, ser eu mesma filha minha a cada dia” (p. 13). A condição de existir ligada à condição de escrever torna a escritora uma deusa menor, como diz Plath, capaz de parir a si mesma, através da palavra escrita.

Como sobreviver, então, à loucura da página em branco? É aí que seu *páthos* é a própria dor de existir. A expressão mesma de uma vacuidade por um lado, de uma inundação por outro. Os registros em torno de janeiro de 1957 mostram-na como alguém invadida por uma angústia própria à ausência da escrita. Em *A redoma de vidro*, como já posto anteriormente, Esther busca o psiquiatra logo depois do ponto máximo de sua

angústia: não conseguir ler ou escrever. Na angústia que a primeira frase do livro de James Joyce, *Finnegans Wake*¹⁸, causa-lhe.

As palavras soaram para Esther, diz ela, como “um objeto bem pesado de madeira caindo escada abaixo” e “ganharam barbas e chifres de carneiro” (Plath, 1963/2014, p. 144). Da exaltação da palavra, como um objeto de salvação, ela agora a apresenta como um objeto pesado de madeira com barbas e chifres. A limitação presente no ato da escrita jamais poderia dar conta do ilimitado campo do gozo. Havia aí, entre ambos, uma opacidade fundamental, demandante de que houvesse, diz Plath em seus diários, todo tempo do mundo para escrever.

Tal como Esther, Plath parece buscar ajuda justamente nesse momento de sua vida. É a primeira e única experiência de análise que ela faz, com uma analista chamada Ruth Beuscher, visando reencontrar sua escrita através da fala. A sua transferência com ela parece solidificar-se, e não à toa dedica diversos registros de seu diário durante um bom tempo a perlaborar questões que havia tratado em sua análise. Diz, por exemplo, em um momento:

Sei o que Ruth me diria, e percebi agora que posso contar a ela. Não, eu não vou pular da janela nem enfiar o carro de Warren numa árvore, ou encher a garagem de casa de monóxido de carbono & economizar o conserto, nem cortar os pulsos & deitar na banheira. Despojei-me de toda a fé, e vejo tudo claramente. Posso lecionar, escreverei e escreverei bem. (Plath, 1950-62/2017, p. 453)

Perde e reencontra a escrita em diversos momentos, nesses anos, fazendo do diário um lugar possível dessa expressão. E testemunha que a escrita desses diários é, de alguma forma, mais fácil e menos enlouquecedora do que a escrita de sua prosa e, principalmente, de sua poesia. Uma literatura que a salva da loucura. Blanchot (1959/2018), em *O livro por vir*, comenta algo nessa mesma direção sobre os diários de Virginia Woolf que, segundo ele, cumpriam, para a autora, a função de uma proteção contra a loucura, contra o perigo presente na escrita, que Virginia e a própria Plath testemunham. Escrever os diários era, em muitos momentos para Plath, a salvação entre o conseguir e o não conseguir escrever poesia e prosa. Isso promoveria, diz Blanchot, uma dupla nulidade:

Parece haver, no diário, a feliz compensação, uma pela outra, de uma dupla nulidade. Aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido. (p. 274)

¹⁸ Última obra publicada por James Joyce, em 1939. Em *A redoma de Vidro*, Esther se desespera ao não conseguir escrever ou ler. A situação se torna crítica ao abrir o livro de Joyce e perder-se diante da primeira frase: “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”.

Por mais que para Plath a escrita de seus diários não se desse seguindo o que convencionalmente costuma-se se pensar sobre um diário – o registro factual dos dias, visando o seu aprisionamento – mas representando, muitas vezes, a própria poeta capaz de escrever prosa que ela era, essa posição de Blanchot parece ajudar a pensar a função que os diários encontram para ela nos conflitos que se apresentavam nessa época. A loucura de escrevê-los era, paradoxalmente, a sutura de uma outra loucura ainda maior: a escrita de sua poesia e de sua prosa.

O *Pássaro do Pânico* é um dos nomes que encontra para o *páthos* que esses conflitos despertam. Um pássaro que está em seu coração e que emperra sua máquina de escrever. No que ela escreve de suas sessões com Beuscher, o pássaro que impede sua escrita também se interpõe entre ela e sua mãe. É um momento, por volta de 1959, em que os conflitos com essa figura materna se tornam muito presentes em sua narrativa.

Entre o ódio e a admiração, reveste a mãe de uma culpa fundamental: a culpa de não ter tido o amor de um pai. Sabe-se que Otto, seu pai, morre quando Plath tem oito anos de idade (é também quando ela publica seu primeiro poema), vítima das reverberações de um quadro grave de diabetes. Mas saber disso não recobria o furo do sem sentido.

Uma assassina da masculinidade é como ela define, então, sua mãe. Aquela que “matou” seu primeiro aliado masculino no mundo. Ressente-se dessa figura da mãe que teria passado para ela “apenas informações inúteis sobre a vida e o mundo” (p. 521), deixando-a no desamparo inerente ao desterro de todas as certezas quanto ao feminino. Marcada pela solidão própria de um modo de gozar que não tem no falo o seu orientador principal. É por ele que ela parece clamar, muitas vezes, quando evoca o nome de seu pai, como se verá a seguir, entre as abelhas revoando.

1.2.3 – “eu vi as abelhas revoando”: uma terceira impressão

É, então, Otto Plath, a entomologia, as abelhas, o mel, o açúcar, a diabetes e a morte que me transportam para minha terceira impressão dos diários de Plath. Um terceiro e último bloco. Sou transportado para um período de seus registros, que compreendem os últimos anos de sua vida, vivendo na *Chalcot Square* em Londres, casa que hoje exibe a placa azul da *English Heritage*, em sua homenagem.

Foi nesse período do início dos anos 1960, que Plath deu à luz a seus dois filhos, publicou *The colossus and other poems* e redigiu *A redoma de vidro*. É também o período em que se sabe dos intensos conflitos com Ted, que culminaram na separação do casal e

na mudança de Plath com seus filhos para uma outra casa, local onde ela finaliza, com vasta intensidade, a produção de *Ariel* e de vários outros poemas.

Esse intervalo de sua vida é marcado por acontecimentos importantes. Sofre um aborto e passa por uma cirurgia de apendicite em 1961. Em seus diários, escreve uma longa descrição dessa experiência, que chama de *A interna*. O corpo, como um enigma de difícil resolução, apresenta-se aqui como o corte de algo que supostamente não serve para nada, um apêndice. Sendo assim, ela diz sentir-se “menos preocupada com a perda do apêndice do que com o risco de ser eletrocutada” (Plath, 1950-62/2017, p. 691).

Sem estar pronta para o risco de ser eletrocutada, diz, em contrapartida, estar preparada para a carnificina da cirurgia que iria cortar fora pedaços de seu corpo. Ao retornar da cirurgia, sente-se ela mesma novamente. Destaca o fato de que a vida é feita de detalhes, pequenos prazeres e pequenos aborrecimentos. A sua experiência com a retirada do apêndice é exaustivamente descrita nesses trechos. E me chama atenção que, durante todo o seu diário, não haja descrições de sua experiência com a “eletrocussão”.

É só em *A redoma de vidro* que encontro algo sobre isso, na experiência de Esther. É descrita em detalhes a primeira sessão com o chamado Dr. Gordon, que coloca duas placas de metal em suas têmporas, dá um fio para ela morder, e liga a máquina. Esther diz que houve um breve silêncio e uma respiração suspensa: “então alguma coisa dobrou-se sobre mim e me dominou e me sacudiu como se o mundo estivesse acabando” (Plath, 1963/2014, p. 161).

“Eu achava que meus ossos se quebrariam e a seiva jorraria de mim” (p. 161) é como Esther descreve sua sensação. A figura da árvore imóvel, que jorra seiva, lágrima, sangue, está presente em vários momentos na obra de Plath. Impotente diante da corrente elétrica que toma seu corpo, Esther recorda uma cena da infância. Lembra-se da velha luminária de metal, única coisa que havia restado do escritório de seu pai, e que lhe havia apresentado, ainda criança, à experiência de ser eletrocutada viva. Ela diz:

Um dia resolvi pegar a luminária do lado da cama da minha mãe e levar até a minha mesa, do outro lado do quarto. O fio era comprido o bastante e não precisei tirá-lo da tomada. Peguei a luminária e o fio com as duas mãos e segurei firme. Então algo saiu da lâmpada, um clarão azul que me fez tremer até meus dentes baterem. Tentei tirar as mãos, mas elas estavam grudadas na cúpula, e soltei um grito, ou um grito foi arrancado da minha garganta – eu não o reconheci, mas o ouvi se amplificando e ressoando como se meu espírito estivesse saindo violentamente do corpo. (Plath, 1963/2017, p. 161)

O choque que atravessou seu corpo e lhe arrancou um grito que ela não reconhecia a conectava, na infância, na clínica psiquiátrica, onde quer que fosse, ao objeto que restara de seu pai. Esse pai que retorna o tempo inteiro em sua prosa, em sua poesia e em seus

diários. Um *Pai-abelha*, carregando uma função, uma nomeação. Nas colmeias, sabe-se que o zangão é, entre todos, o mais desprovido.

Não tem ferrão ou qualquer ferramenta de defesa, não serve para coletar alimentos ou proteger o ninho. Sua única função é fecundar a rainha. Depende inteiramente das operárias e é por elas expulso nos períodos de escassez, como o inverno, morrendo de fome ou de frio. Um zangão, *Pai-abelha*, sapato preto, como diz Plath (1965/2010), em *Papai*, onde viveu como um pé por trinta anos, pálida e pobre.

Bee-daddy é a grafia em inglês para *Pai-abelha*. Tem o mesmo som de *Be daddy* (ser pai) e também de *Be Dead* (estar morto). Plath escreve o testemunho de quem produz algo que bordeja o real da ausência paterna, de quem faz do pai morto um pai-abelha, letra que marca uma escrita até os confins de sua morte, de seu apagamento. Faz isso ao deixar a coletânea *Ariel* finalizada com cinco poemas sobre abelhas, assim como deixa diversos registros sobre apicultura em seus diários. Seria essa sua forma de fazer nó?

Como Joyce, Plath faz alguma coisa com essa ausência que marca seu corpo desde os oito anos. Dá a ela um contorno de letra que faz do ser, do pai e da morte uma abelha que zumbe no enxame significante. É assim que Lacan pensa a obra de Joyce no *Seminário 23*, como um modo de fazer suplência ou mesmo de compensação ao que ele chama de uma carência ou “demissão paterna” (p. 86). Nesse sentido, ao prover uma invenção tão absolutamente singular, Lacan (1975-76/2007) compara o artista a Deus, dizendo: “o artista não é o redentor, é o próprio Deus, como fazedor” (p. 78)¹⁹. É aí que se aloja a tentativa de enodamento e de solução em Plath? Eis um dos interesses a serem desenvolvidos nos capítulos seguintes.

Não posso deixar de confessar que me debruçar sobre esses últimos cadernos me gerou, inicialmente, uma certa dose de frustração e também uma grande surpresa, até uma tímida alegria. Após os registros sobre sua internação, a cirurgia de apendicite e o aborto, acreditava, mesmo que não quisesse, que encontraria ali, na reta final, uma resposta. Cheguei a esses registros com a ansiedade de quem espera o final de um bom filme, a grande revelação, o *plot twist*. Havia atravessado já dois anos na minha leitura, com um caderno de notas que me acompanhou em cada momento com o livro. Meu próprio “diário de notas”, como assim nomeei e, a partir do qual, boa parte desse primeiro capítulo surgiu.

¹⁹ No mesmo seminário, Lacan (1975-76/2007) postula que a invenção é uma categoria que justamente deve ser condensada a partir do sinthoma: “reduzir essa resposta a ser sintomática é também reduzir toda invenção ao sinthoma” (p. 128).

Mesmo sabendo que os reais últimos cadernos de Plath haviam sido destruídos (os que começavam após a separação definitiva com Ted e sua mudança para a Fitzroy Road), de alguma forma esperei que nesses registros, que constam publicados, fosse encontrar algum ponto nodal que impulsionasse toda a minha Tese. Ainda não havia percebido, como agora sei, que eles estavam presentes desde a primeira página. E, na verdade, desde o meu primeiro encontro com o texto de Plath muitos anos antes. Essa escrita, assim, revela a forma da escrita feminina, aquela que, diz Branco (1990), em *A traição de Penélope*: “assim, pode-se dizer que as obras das autoras aqui lidas como escrita feminina da memória constituem-se em verdadeiros desenredos, sem plot, sem clímax, sem fecho, sem argumento” (p. 301).

Sem clímax, é Otto Plath que me carregou até o fim de seus diários o *Pai-abelha*. É com elas, as abelhas em enxame, que Plath parece estar às voltas nesses últimos registros, como esteve em diversos de seus poemas de *Ariel*. Em seus diários, dedica longas descrições a sua experiência recente com a apicultura, meio que havia consagrado seu pai durante a vida. No encerramento de sua última coletânea de poemas, são cinco os que se referem a esse universo: *A reunião das abelhas*, *A chegada da caixa de abelhas*, *Ferroadas*, *Hibernando* e *O enxame*.

Em *A reunião das abelhas*, ela se apresenta como desprotegida diante do enxame, nua, ela diz, como pescoço de galinha. Tentando se disfarçar, visa se proteger de um enxame que poderia facilmente sentir o cheiro do seu medo e atacá-la. Em meio às colmeias, não pode fugir, afirma não poder correr, pois criou raízes. Só poderia correr se fosse para sempre, em um empuxo ao infinito. Diz-se, então, a garota do mágico, que sempre escapa.

A opressão diante das abelhas prossegue em *A chegada da caixa de abelhas*. Em seus diários, Plath descreve seu recém contato com as caixas de abelhas nos processos de apicultura, o medo e a opressão diante de seres tão pequenos separadamente, mas tão barulhentos se reunidos. É o que aparece nesse poema. O barulho é o que mais a incomoda, ela afirma: “as sílabas incompreensíveis, são como uma turba romana²⁰” (Plath, 1965/2010, p. 1690).

Em *Ferroadas*, questiona sobre a rainha e sobre as milhares de operárias. Mulheres aladas, ela afirma, e nada milagrosas, são apenas escravas do mel. Em

²⁰ Turba é uma palavra que designa multidão em movimento ou desordem e que, justamente por isso, torna-se potencialmente perigosa, barulhenta e violenta. Aqui, Plath parece jogar com a semelhante agressividade da turba, do Império Romano e do enxame de abelhas.

Hibernando, ela prossegue dizendo que as abelhas são todas mulheres, com “seu corpo um bulbo no frio, estúpido demais para pensar” (Plath, 1965/2010, p. 179). Finaliza *Ariel* com o voo das abelhas, que, uma vez libertas, provam a primavera.

O último poema dessa série é justamente *O enxame*. Plath se utiliza aí de onomatopeias de tiros de canhão. Constrói a imagem de um enxame de abelhas como um novelo emaranhado no alto de um pinheiro negro. Sabe-se que é prática comum que as abelhas se reúnam como uma bola no alto de uma árvore antes de decidir para onde ir. Diante do enxame que apresenta “ferrões imensos como percevejos” (Plath, 1965/2010, p. 199), o aturdido sentimento de incompreensão ante essa “turba romana” que só pode ser dissipada por um barulho ainda mais alto, o *pou-pou* dos tiros de canhão.

É esse o nó que seus poemas me apresentam nesse último recorte. O *Pai-abelha*, portador de sílabas incompreensíveis, que avança sobre seu corpo, como uma turba romana. O enxame das abelhas me lembra o dos significantes a que Lacan (1972-73/2008) faz referência no *Seminário 20*. Uma metáfora que aqui me parece propícia.

Brincando com a homofonia que, no francês, o significante S1 possui, Lacan joga com o *essaim*, que é ao mesmo tempo S1 e enxame. Significante-mestre, o S1 que funda a cadeia e promove a emergência de um sujeito no intervalo evanescente com S2, uma vez isolado, configura-se como um enxame, diz ele: “um enxame que zumbe” (p. 196): S1, S1, S1, S1, *essaim*. Aquilo que não cessa de se escrever e constitui, assim, o necessário, é o enxame significante que produz o terreno de *lalíngua*²¹.

A cadeia infinita de produção significante que zumbe e enlouquece, como testemunham os sujeitos autistas, por exemplo, diante da turba romana do *essaim*, que avança em um mundo constituído de linguagem. É diante desse *essaim* que Plath (1965/2010, p. 47) se enrosca especialmente no fim de sua vida/obra?

É esse *essaim* que está no centro da narrativa em seu último caderno de diário, no seu encontro com Charlie Pollard e a caixa de abelhas. É curioso – assim escrevo em minhas notas – que as últimas coisas datilografadas por ela em 1962 sejam o seu interesse pelas abelhas e pela apicultura, mas também pelos mais variados detalhes da vida e das pessoas que a circundam. Ela enche as páginas desses últimos momentos com referências a vizinhos, amigos, pessoas, roupas, abelhas, um *essaim* que zumbe na materialidade da letra. Ela escreve:

²¹ A discussão mais detalhada sobre significante, *lalíngua*, letra, escrita e linguagem, encontra-se mais à frente nesta Tese, no momento em que o texto se dedica ao registro da escrita.

Eu via as abelhas revoando e parando na frente do meu rosto. O véu dava a tudo um aspecto alucinatório. Não vi nada, por um tempo. Depois me dei conta de que mergulhara num transe rígido, intoleravelmente tenso, e virei-me para poder ver melhor. “Espírito de meu falecido pai, protegi-me!”. Orei, pomposamente. (Plath, 1950-62/2017, p. 755)

O Seu encontro com Charlie Pollard e as abelhas, nesse início de prática com a apicultura que havia embarcado junto com Hughes, está no centro de sua escrita nesse momento, no centro de suas perlaborações com o *essaim*, o enxame das abelhas e do significante, a “nuvem de linguagem” como coloca Lacan (1971/2003) em *Lituraterra*. É ao pai que ela clama proteção, mesmo nesses últimos momentos. Aquele que teve em vida um saber excepcional sobre elas, as abelhas. Se seu pai foi marcado pelo enxame de abelhas, teve Plath que lidar então com o das palavras.

Em minhas notas, escrevo: é uma enxurrada do que há de mais concreto. A palavra que serve não para comunicar, que não media nada entre nós, mas que serve para gozar. Em seu *Seminário 20*, Lacan (1972-73/2008) nos lembra que o significante é a causa do gozo. É isso que ela me ensina, ao final de seus diários. Que o significante faz emergir o gozo, em seu choque traumático com a carne, tornando-se letra, tornando-se corpo.

É o que coloca Lacan, no mesmo seminário, ao lembrar que a própria lalíngua contém um gozo, que impõe que a fala sirva primeiramente ao gozo e não ao diálogo e à comunicação. Isso parece claro na função da fala e no campo da linguagem; mas, e na função do escrito, o mesmo se aplica? Antes de abordar esses pontos com mais detalhes em capítulos posteriores, coloco aqui as impressões que Plath me causou, especialmente nesses últimos registros, fazendo-me crer que sim.

Há em tudo uma certa dose de gozo, diz Miller (1998), em *O osso de uma análise*. Um gozo na linguagem, um gozo em criar imagens. Plath nunca quis ser desenhista, pintora ou escultora. Apesar de também desenhar, sempre quis ser poeta e fazer da palavra uma tinta. Escrevo em meu diário de notas: parece, ao final, que é esse seu maior triunfo, a poesia viva. A palavra como matéria-prima de criação, concreta, pesada. Que entalha algo em torno do real, como “golpes de machado na madeira”, de que fala no poema *Palavras*, de 1963, fazendo os ecos “correrem do centro, como cavalos” (p. 89).

Sigo em minhas notas: ao contrário do que eu esperava, os últimos registros que estão publicados em seus diários não são íntimos. Não era ela mesma e seu interior o foco. A sua poesia aí não tem nada de confessional, como ficou conhecida. O universo íntimo se dissipara. Atingira, assim, o que sempre afirmou desejar: um olhar quase objetivo sobre o mundo que a circunda. Viu-se aturdida no enxame de abelhas e de palavras. Plath datilografa os acasos mais banais, os desencontros e os infortúnios. Não é o Eu que está

em evidência, mas um pedaço de voz, um pedaço de olhar, o ferrão de uma abelha, um fragmento de escrita.

É recorrente em sua obra a figura de que é necessária a experiência para que uma escrita se funda. Disso ela nunca abriu mão. Particularmente, o final de seus diários é marcado por isso, por esse curioso interesse investigativo das sutilezas da experiência de existir. Pela necessidade pungente de ser marcada pelo sal da terra e promover, com isso, a escrita de uma obra. Em *A redoma de vidro*, expõe também, através de Esther, esse conflito entre a paralisia e a necessidade da experiência com a vida e o mundo. Incapaz de escrever, Esther percebe que a origem de seu problema é que ela precisava de experiência, uma vez que, sem isso, não se escreve. Esther questiona: “como é que eu poderia escrever sobre a vida se nunca tivera um caso amoroso ou um filho ou vira alguém morrer?” (Plath, 1963/2014, p. 137).

Já nos diários, encontro: “nunca vi alguém sofrer um derrame ou morrer. Portanto, fui” (Plath, 1950-62/2017, p. 765). Coincide com a redação de *A redoma de vidro* o que ela escreve acerca de sua curiosidade diante da crise convulsiva de seu vizinho Percy Key, que morre. A ele, ela dedica um poema longo e denso, chamado *Praia de Berck*, no qual lembra da pequenez de seu próprio coração e se diz como aquela que voa para dentro do nada. Após o enterro de seu vizinho, registra, e é isso que consta na última nota publicada em seus diários:

Descemos no portão do cemitério, no dia abrasador. Seguimos as costas negras das mulheres. Seis chapéus-coco dos carregadores do caixão foram deixados sobre os arbustos espalhados no gramado. O caixão nas tábuas, as palavras nas bocas, das cinzas às cinzas - é isso o que resta, nada de glória, nada de paraíso. (p. 771)

Sem glória e sem paraíso, Plath me ensinou, ao fim desses diários, nessa terceira impressão que aqui recortei, que restam ainda as palavras nas bocas, mas também restam as letras escritas. De um impossível de escrever que denuncia o real, a escrita promoveria uma passagem para uma contingência? A contingência presente no que se escreve e bordeja esse mesmo real impossível, fazendo da escrita a escrita do impossível?

Aqui se encerram, então, as impressões gerais que recolhi dos diários na minha própria experiência com sua leitura, durante os dois anos em que estive debruçado sobre ele, indo e vindo, reencontrando-me com sua letra nas mais variadas situações. O tópico que se segue é o resultado da perspectiva que essa Tese assumiu: tecituras e desenodamentos²² é uma espécie de chave de leitura e escrita que se inscreve no âmbito

²² A versão inicial da presente Tese contava com o significante “desenodamento” no título, tendo sido retirado ao longo da sua construção. Apesar de no título não constar mais o termo – mudança

desta Tese, visando seguir as indicações da última clínica lacaniana: a perspectiva borromeana, que tem nas formas de enodamento de cada *falasser* a sua orientação.

1.3 - Tecituras e desenodamentos: uma chave de leitura

Como dito na introdução, a escrita desta Tese visa articular o que aqui podemos chamar de três fios, a saber: o feminino, a escrita e o *páthos*. A literatura psicanalítica de Freud a Lacan é questionada diretamente, no que diz respeito ao que permite articular esses três fios. A direção aqui é de enodamento, tecitura que atravessa todo o texto, alinhavando os fios argumentativos.

Nesse sentido, a Tese não tem a intenção de fazer um longo percurso de revisão de literatura sobre as dimensões do feminino, da escrita e do *páthos*, em separado, mas sim buscar aquilo que permite tecer as três dimensões, isto é: de que feminino se trata? Quais as funções do escrito? Que *páthos* lemos em Plath? Uma vez que é Plath e sua escrita que impulsionam as tecituras aqui presentes, suas palavras são a letra que conduz o que aqui, da teoria, interessa-nos, e o que, no feminino, na escrita e no *páthos*, enoda-se e desenoda-se. E as diferentes formas com que esses registros se colocam: entre o feminino e o *páthos*, entre a escrita e o feminino, entre a escrita e o *páthos*. Os pontos nodais, assim propomos, giram, conforme o texto de Plath os basculam.

O significante **tecitura** se presta aqui a uma homofonia: é ao mesmo tempo tecitura, tessitura, tecedura, e *mais ainda*. Se grafamos com “c”, falamos da palavra que dá origem, inclusive, à própria noção de texto. Ambas mantêm relação com a palavra *texere* que, no latim, representa o ato de entrelaçar: fios ou palavras. A tecitura, aqui, como ato ou efeito de tecer, diz respeito ao que se entrelaça entre as três dimensões, considerando que o entrelaçamento implica uma tensão fundamental; isto é, implica na produção de um tecido que, muitas vezes, está alinhavado, não finalizado, improvisado.

Se grafamos com “ss”, **tessitura** nos remete a outro campo semântico, o da música. É a noção que, diferente da extensão em que as notas musicais podem atingir, refere-se àquelas utilizadas para que a composição musical atinja uma vibração harmônica. Remete à certa repetição, mas também ao modo como os sons de determinado instrumento musical foram organizados, harmonizados. É a noção envolvida na organização e na contextualização de uma produção musical. Se, na primeira grafia

a ser justificada no apêndice final –, mantive o tópico seguinte, pois creio que as tecituras e a exibição de seus furos e pontas soltas se mantêm como chave de leitura proposta.

(tecitura), estamos no campo da letra, aqui (tessitura), ao que parece, estamos no campo do som.

Com o significante **desenodamento**, nesse caráter de revés, entramos no campo da costura pelo seu avesso. Referência fundamental da chamada última clínica de Lacan, a perspectiva borromeana implica, como indica Bassols (2011), uma diacronia, de modo que o que se verificam como registros separados, independentes, passam ser vistos como um mesmo nó, ou uma mesma face, uma vez que seria mais consequente com o campo da linguagem situar o ponto de torção onde o interior e o exterior estão conectados. É o que demonstra a banda de *moebius*.

Essa conexão indica ainda o próprio Bassols (2011), não dispensa a fratura própria à constituição de cada nó. Aí se encontra o desenodamento. A fratura e sua tentativa de dissolução constituem, em um só e mesmo movimento, a lógica própria da operação da linguagem. O autor vai assinalar que:

A trama do texto - trama do texto e do tecido feito de letra e de linho - sempre tem esse ponto de fuga na história e na estrutura que coincide com seu referente último, a página em branco tomada como objeto. (p. 7)

Em seu *Seminário 21*, Lacan (1973-74/2016) chama de amarração o ponto em que as linhas de barbante dos registros se amarram e apresentam o nó, que no centro mostra que real, simbólico e imaginário (R.S.I.) são equivalentes. O nó, ele apresenta, só pode ser feito unindo-se três, porém, se podemos falar de amarração, também podemos falar de desamarração: “um nó é isto”, diz Lacan, “em outros termos, um nó se desata” (p. 63).

Essa perspectiva é uma reviravolta, na medida em que, muitas vezes, temos a ilusão de pensar o nó como aquilo que faz as coisas se unirem. Horne (2023), por sua vez, diz que é preciso abandonar a ideia de nó como união. O nó pode ser feito para enodar, mas ele também está feito para desenodar, para gerar lapso. A ideia de sinthoma como quarto nó é justamente a reviravolta lacaniana em descobrir que a cada um é preciso escrever borromeamente esse sistema, que ele não está dado previamente.

A consequência da quebra de qualquer um dos elos é que todos os demais se desenodam, soltam-se. O resultado disso é a loucura. A diferença da amarração borromeana, Lacan (1973-74/2016) compara, por exemplo, o nó olímpico, dado que, mesmo que uma das rodas escapem, as outras se mantêm unidas. Afirma que essa seria a amarração neurótica, sem deixar de pontuar que, mesmo nela, existe um lapso, uma fratura constituinte na amarração.

Esse nó, R.S.I., diz Vieira (2009), sabemos dele desde 1953 na conferência “O simbólico, o imaginário e o real” feita por Lacan, em que o nó surge como um fato, sem que se saiba sua origem. Apenas em 1974/75 que esse tema é posto em um debate mais central, em seu *Seminário 22*. O próprio Lacan (1974/75) vai situar a sua obra como uma construção que atravessou o seu R.S.I. Elemento que toma centralidade em seu último ensino está dado desde o princípio, ele diz, a partir primeiramente do imaginário, depois tendo passado um bom tempo a “mastigar essa história do Simbólico com toda essa referência linguística sobre a qual não encontrei tudo aquilo que me teria facilitado” (p. 18) e encontrado de vez o real apresentado sob a forma de nó.

Na aula de dezembro de 1974, abertura desse seu pequeno seminário ainda inédito em português, Lacan (1974/75) aponta que os seus registros podem ser pensados encontrando-se uma medida comum, que seria enlaçando-os nesse nó borromeano. Esse enodamento imprime que haja no mínimo três elementos (R.S.I.) ou o que ele vai chamar de três consistências ou, até mesmo, de sua “trindade infernal”. Diz o Lacan que: “a definição do nó borromeano parte de três. É, a saber, que se de três vocês rompem um dos anéis, eles ficam livres todos os três, os dois outros se soltam” (p. 5).

Sendo assim, as formas de enodamento, segue o Lacan (1974/75), podem ser consideradas infinitas, uma vez que, partindo de três, as modalidades combinatórias dos toros são infindáveis. Tantos nós possíveis quanto são possíveis as escrituras, já que o próprio nó é uma escritura que, diz Lacan, “suporta um Real” (p. 9). Em *el ultimísimo Lacan*, Miller (2006/2023) comenta, sobre isso, que o fato de que o real não fala, implica em uma primazia da escritura.

O significante Nome-do-pai, ordenador do enodamento desde Freud, perde aqui sua centralidade, no que diz respeito aos modos plurais como R.S.I. se entrelaçam. Se, no primeiro ensino de Lacan (1955-56/1988), encontramos o Nome-do-pai na metáfora da “estrada principal”, que promoveria o encadeamento neurótico e sua forclusão como sinônimo da psicose, temos, em sua dita última clínica, uma orientação para a *père-version*²³.

Isto é, o que encontramos na clínica dos nós lacaniana não é mais a centralidade do significante Nome-do-pai como organizador da cadeia, mas uma pluralidade de versões do pai, uma pluralização desses nomes, que faz com que cada um precise inventar,

²³ Comumente traduzido como Pai-versão. É um neologismo lacaniano presente no seminário 22 para provocar uma homofonia entre Nome-do-pai, versão, perversão.

diante do declínio da função fálica, uma solução ou suplência singular para manter enodados os três registros. “Ali onde o significante não funciona”, diz Lacan (1955-56/1988) já no *Seminário 3*, “isso me põe a falar sozinho à beira da estrada principal” (p. 339).

Em seu *Seminário 21*, no qual a questão das amarrações possíveis é discutida, Lacan (1973-74/2016) já adiantava que o que é central no *falasser* é que “cada um tece seu nó” (p. 85), não sem um certo fracasso. Enodar leva consigo a fratura íntima do que não se conclui por completo e nem perfeitamente. É nisso que Lacan introduz a noção de trança, que dá ao nó não a consistência de ser, mas de ato: “o nó, o nó borromeu, seu Real só se sustenta no, não ousa dizer, ser: ele não é três, mas ele faz trança” (p. 95).

A trança implica que o Nome-do-pai perca centralidade ante as versões do pai sempre singulares de cada enodamento, afinal, como diz Lacan (1974/75, p. 32): “Nosso Imaginário, nosso Simbólico e nosso Real estão talvez para cada um de nós ainda num estado de suficiente dissociação para que só o Nome-do-Pai faça nó borromeano e mantenha tudo isso junto”. Cada um inventa o que pode para dar conta do traumatismo²⁴ que faz buraco no real.

É James Joyce e sua arte que ensinam a Lacan a amarração que se dá agora em quatro, a partir do termo que ele chama de *sinthoma*, grafando com “th” em referência à acepção original do termo *sinthome* (*symptôme*). É importante destacar que Joyce tem, neste presente trabalho de Tese, uma grande importância não apenas no que, através de seu escrito, ele ensina a Lacan sobre as novas formas de enodamento, mas também sobre o do que de sua experiência decanta-se na leitura possível que aqui se fará de Plath.

Lacan (1975-76/2007), no *Seminário 23*, questiona como pode alguém, através de sua arte, promover o restabelecimento da amarração debilitada de um nó borromeano. É apenas através da alocação de um quarto termo, o *sinthoma*, que isso poderia ser possível. É o que ele questiona, quando diz: “como uma arte pode pretender de maneira divinatória substancializar o *sinthoma* em sua consistência, mas também em sua ex-sistência e em seu furo?” (p. 38). Essa maneira que Lacan chama de divinatória é, ao mesmo tempo, de uma singularidade extremamente concreta nas amarrações possíveis de cada *falasser*. É disso que se trata também aqui na leitura de Plath.

²⁴ Neologismo que Lacan (1973-74/2016) formula em seu *Seminário 21*, *Os não-tolos vagueiam*, mesclando as palavras “trou” que remete a furo e “traumatisme”, que diz respeito à trauma e à traumatismo. Nesse sentido, o choque da palavra com o corpo pode ser pensado nessa dimensão de trauma originário que inscreve, ao mesmo tempo, a letra e o furo.

Nesse mesmo seminário, o caso de Joyce é tomado como representativo de “um modo de suprir um desenodamento do nó” (p. 85). Não à toa que seja denominado de “Joyce o sinthoma”. O sinthoma que Joyce engancha na arte fez para ele suplência à ausência da inscrição do significante Nome-do-pai. Uma compensação da demissão paterna. “O desejo que fosse um assunto de todo mundo, do máximo de gente possível, em todo caso, não é exatamente a compensação do fato de que, digamos, seu pai jamais foi um pai para ele?” (p. 86), é o que questiona Lacan nessa mesma direção ao se referir ao desejo de Joyce de que sua obra fosse um enigma para os universitários por pelo menos 300 anos.

É, portanto, a perspectiva dessas tecituras e desenodamentos que serviram de inspiração para o que se segue nesta Tese, observando não apenas os pontos onde feminino, escrita e *páthos* se conjugam, mas também os lugares onde esses elos parecem se romper. A inspiração dessa chave de leitura parte também, não podemos deixar de mencionar, da faísca que Branco (2019a), em *Os ínvios caminhos: escrever, ler, psicanalisar*, deixa ao nomear cada capítulo de sua obra a partir de diferentes conexões entre a tríade de escrever, ler e psicanalisar. Sempre três é o que Lacan deixa desde R.S.I. para pensarmos as cadeias possíveis que se formam a partir de um nó que, na verdade, é de quatro, com o advento de seu sinthoma. É com esse fio de Ariadne que a tecelagem aqui se faz.

No *Seminário 21*, Lacan (1973-74/2016) diz que: “as mulheres entendem disso, de fazer tramas, tecidos” (p. 151). Nessa Tese, tentaremos tomar algo dessa direção tecelã, portanto, artesanal. Se o nó, na verdade, não é o nó, mas uma trança, como ele ilustra nesse seminário, é porque, como a trança dos cabelos, faz-se sempre dois a dois. Nesse sentido, ele afirma, “é preciso fazer seis gestos” (p. 114). Resolvemos fazer uma metáfora dos seis gestos por seis capítulos, que visam, ao final, “esgotar a ordem das permutações duas a duas” (p. 114). Destacamos, entretanto, que a topologia dos nós e a sua versão de trança não é o mote da pesquisa. Não se trata de situar o enodamento ou desenodamento no sentido borromeano, mas tomar essa lógica como inspiração para a constituição de uma chave de leitura, onde a tecitura é outra.

Em seis gestos, seis capítulos, tomamos a ideia da trança como inspiração para constituir, duas a duas, três movimentos diferentes entre a escrita, o feminino e o *páthos*, buscando demonstrar o que Plath nos ensina sobre como fazer trança, sobre como bordejar o impossível, e como fazer do erro, da itinerância, da posição de viator, uma viagem em direção aos pedaços do real.

PARTE II: FIO FEMININO



Gato francês curioso (Plath, 1956)

CAPÍTULO II:

“AS MULHERES TAMBÉM DESEJAM”: A FEMINILIDADE DESDE FREUD

Minha mãe vivia dizendo que ninguém se interessaria por uma pessoa formada em inglês. Mas uma pessoa formada em inglês que soubesse taquigrafia era diferente. Todo mundo iria atrás. Ela seria disputada por todos os jovens promissores e faria transcrições de centenas de cartas arrebataadoras. O problema é que eu odiava a ideia de ter que trabalhar para homens. Eu queria ditar minhas próprias cartas arrebataadoras. (Plath, 1963/2014, p. 87)

O segundo capítulo desta Tese é a entrada no primeiro registro de interesse, a saber, o feminino. Não é possível, no entanto, falar de feminino em psicanálise e os desdobramentos disso na obra de Lacan sem antes fazer um pequeno percurso naquilo que Freud chamou de feminilidade. A questão da diferença sexual, que está entre os interesses do criador da psicanálise desde o princípio, precisa aqui também receber um certo destaque.

De acordo com Kehl (2016), em *Deslocamentos do feminino*, o conceito de feminilidade diz respeito a uma certa construção discursiva produzida não necessariamente pelas mulheres, mas pela posição masculina. A esse discurso, espera-se que as mulheres correspondam, fazendo com que elas representem o “Outro do discurso”, como disse Lacan.

Diante disso, o capítulo segue, primeiramente, situando a questão da mulher, da mulher que escreve e da mulher que é signo de difamação, para acompanhar o jogo significativo que faz Lacan em seu *Seminário 20*. Em seguida, o capítulo resgata as contribuições de Freud sobre a sexualidade feminina, visando situar o percurso pela psicanálise a cerca dessa temática antes de adentrar mais profundamente nas contribuições de Lacan sobre o tema no capítulo 3.

2.1 – *Femme: on la diffame*

Um conto de casal "avançado", sem filhos, mulher envolvida com sua carreira, recusa-se a pregar botões, cozinhar. Considera-se acima disso. O marido acha que concorda. Brigam por causa de pregar botões. Na verdade, a briga não é por causa disso. Enfrenta os conceitos profundamente arraigados sobre feminilidade, como o resto dos homens, quer as mulheres grávidas e na cozinha. (Plath, 1950-62/2017, p. 514)

A briga que não é sobre botões abre o segundo capítulo desta Tese. Plath e Ted brigam, diz ela, por algo mais arraigado: o conceito de feminilidade. Como o resto dos homens, e colocando-se, de certa forma, como um entre eles, ela deseja o que o mundo

deseja às mulheres: a gravidez e a cozinha. Mas deseja mais, ainda: escrever, como Esther Greenwood, as próprias cartas arrebatadoras.

Os conceitos arraigados sobre feminilidade decantam de uma cultura em que o lugar da mulher estava em xeque o tempo inteiro. Ainda mais se essa mulher, como Plath, resolvesse escrever e publicar. Em seus diários, fala sobre os efeitos de ser mulher nos Estados Unidos, tema que transpõe para sua obra como um todo. Em 1960, por exemplo, escreve sobre isso em um conto chamado *Dia de sucesso*. Nele, fala sobre Ellen, uma mulher, dona de casa e mãe, que vive na sombra do sucesso do marido escritor, entrando em profundo conflito quando ele tem um de seus textos aprovados para o teatro.

É ela quem recebe o telefonema e entra no conflito entre contar e não contar ao marido a notícia maravilhosa. Antes mesmo de decidir, seu marido Jacob chega em casa com outra novidade. Um de seus poemas havia sido aceito em uma revista semanal, pelo qual ele recebeu um cheque alto pago pelo valor de cada verso. Em meio à empolgação, dá o cheque com o valor nas mãos de Ellen:

– Decide você – Jacob se curvou, lhe entregando o cheque, frágil e exuberante como uma borboleta rara. – Qual é o seu maior desejo? Ellen não precisou pensar duas vezes. – Um carrinho – ela disse, com a voz suave. – Um carrinho bem grande e lindo com espaço para gêmeos! (Plath, 1960/2020, p. 244)

O maior desejo de Ellen era, então, o carrinho para os bebês. O dia de sucesso, que nomeia o conto, não era o dela, mas sim o de seu marido, restando-lhe pensar o que fazer com os louros dessa glória: carrinho para os bebês, bolo para o marido, tranças nos cabelos. A última moda, como ela diz, para as esposas do campo. O conflito, certamente, não deixa de lembrar os infortúnios que a própria Plath viveu nas inúmeras tentativas de publicação, enquanto observava Hughes ser considerado um jovem poeta promissor na Inglaterra, e que poderia ser publicado escrevendo quase qualquer coisa, como ela diz em seus diários.

Em 1962, Plath (1965/2010) escreve sobre isso em um poema cortante, *O candidato*. É um poema que parece versar sobre a venda de uma mulher: “uma boneca de carne, onde quer que você olhe” (p. 41), ela diz. Esse eu lírico sarcástico oferece ao candidato, então, o produto que pode fazer o que ele quiser: servir xícaras de chá, espantar enxaquecas, que é “à prova d’água, de estilhaço, à prova de fogo e bombas no telhado” (p. 39). Uma mulher que, como ela escreve:

Sabe costurar, sabe cozinhar,
Sabe falar, falar, falar.
Funciona direito, não tem nenhum defeito.
Você tem um buraco, é uma compressa.

Você tem um olho, é uma imagem.
 Meu garoto, é sua última chance.
 Casa com isso, casa, casa com isso (p. 41).

Casa com isso, ela pede, com a boneca de carne, que é compressa para qualquer buraco, que é imagem para qualquer olho, que serve como objeto à necessidade que se apresentar, ao preenchimento dos furos de qualquer homem. No *Seminário 18*, Lacan (1971/2009) diz que, para pesar uma pessoa, não há nada como pesar sua mulher. Para ele, a mulher tem uma maior liberdade com o semblante e “consegue dar peso até a um homem que não tem nenhum” (p. 34).

Já em *A significação do falo*, Lacan (1960/1998) afirma que se o desejo da mãe é ter o falo, então a criança deseja ser o falo para a ela responder. Há uma intervenção que promove um parecer que substitui o ter. A mulher está aí enroscada, uma vez que “é para ser o falo, isto é, o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parcela essencial da feminilidade” (p. 701).

O candidato parece ensinar sobre o lugar da feminilidade diante do desejo do Outro, nesse caso, o mundo masculino e falocêntrico. Se é uma boneca de carne que essa lógica quer, é assim que ela se apresenta, ao mesmo tempo em que denuncia, de maneira quase cômica e irônica, o ridículo dessa demanda: “veja que você está nu em pelo”, ela diz, e “sua cabeça, desculpe, é bem vazia” (p. 39).

O significante “feminilidade” se prestou, na história da humanidade e da própria psicanálise, às mais variáveis conotações. Muitas significações, as mais diversas, foram imputadas àquelas que foram descritas como mulheres. Afinal, aquilo de que se chamam as mulheres, os homens e até as crianças, diz Lacan (1972-73/2008): “não são mais do que significantes” (p. 38). Sobre isso Clotilde Leguil (2016) comenta:

Não haveria o amor se não houvesse a cultura, como La Rochefoucauld gostava de constatar. Não haveria tampouco os homens e as mulheres, se não houvesse a cultura, poder-se-ia dizer depois dele. Pois os homens e as mulheres não são apenas macho e fêmea, mas significantes que receberam significados diferentes segundo a época na qual surgiram. (p. 68)

Em se tratando de significantes, os seus efeitos de significado são os mais variados. Mas, talvez, o significante “mulher” e “feminilidade”, como qualidade ou efeito desta, tenha sido alvo dos maiores questionamentos na cultura, talvez mais do que aquilo que chamamos de “homem”. Fuentes (2009), em sua Tese de Doutorado, destaca, a luta de diversas mulheres pela conquista de direitos, uma vez que a produção intelectual, o

acesso ao saber, e até mesmo a arte da poesia eram coisas que competiam apenas ao universo masculino.

Destaca-se aqui esse aspecto, o império masculino do direito à escrita e à poesia, uma vez que é de uma escritora que se trata. Plath viveu e escreveu pouco antes do auge do que se considera o início do feminismo moderno nos anos 1960, a respeito do qual Lacan discutiu, em seu *Seminário 17*, com a noção de direito ao gozo, que muitas das mulheres reivindicavam. Entre elas, a própria Plath, que, mesmo antes das intensas discussões modernas do movimento feminista, escrevia intensamente sobre as mulheres, seu lugar diante do mundo falocêntrico e o direito a também desejar, tal como se intitulou esse capítulo.

O direito a desejar e o direito a escrever. E, certamente, o direito de ser poeta. Virginia Woolf (1928/2020), nesse mesmo sentido, ministrou duas conferências em universidades inglesas, que foram publicadas com o título *Um teto todo seu*, nas quais ela discute longamente sobre as mulheres e a escrita de ficção, defendendo, logo de início, que “uma mulher deve ter dinheiro e um teto todo dela se ela se dispõe a escrever ficção” (p. 10).

Com isso, Woolf aponta que há uma realidade material de precariedade a que as mulheres estão submetidas e que mesmo a escrita está também submetida a essas condições, como quando ela escreve que “ninguém consegue pensar direito, amar direito, dormir direito se não jantou direito” (p. 26). Essa realidade material criada pela dominação masculina do mundo é, para a autora, o primeiro e principal desafio para qualquer mulher que se proponha a escrever ficção.

É como Esther, que, em *A redoma de vidro*, recusa-se a se render às demandas do universo masculino, opondo-se ao desejo de sua mãe de que, para que além da formação em inglês, ela deveria aprender taquigrafia para que pudesse, então, datilografar para os jovens, centenas de cartas arrebatadoras. Contrária a isso, o seu desejo era de poder datilografar as próprias cartas arrebatadoras. De sair ela mesma para comprar as flores, como *Mrs. Dalloway*²⁵.

Fuentes (2009) resgata o jogo que Lacan faz em seu *Seminário 20* entre *on la dit femme* (nós a dizemos mulher) e *on la diffame* (nós a difamamos) para falar da forma como o mundo masculino deu às mulheres nomes que as difamam, que as colocam como

²⁵ Referência ao livro *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, publicado originalmente em 1925. O trecho faz alusão à famosa frase de abertura do livro: “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores” (Woolf, 1925/2012, p. 9).

objeto desvalorizado, que as projetam como um negativo do masculino: incompleta, inacabada, defeituosa, inumana, ou até mesmo um homem não completo. Nesse sentido, a inconsistência d'A mulher que não existe, segundo o aforisma de Lacan, é tomada como incompletude, em um lugar negativizado, referido ao masculino.

Teixeira (2012), ao comentar sobre esse mesmo jogo de palavras de Lacan, destaca que a difamação das mulheres, produzida pelo mundo masculino, visaria a condená-las pela infração cometida. Uma infração, no que diz respeito ao excesso de gozo que elas comportam, em sua posição suplementar. Um excesso que é impossível de circunscrever apenas com os mandos da normatividade fálica. A histeria seria um representativo interessante a esse respeito, na época de Freud, por se tratar de um padecimento que afetava majoritariamente as mulheres e provocava um reviramento do saber do mestre estabelecido. Por experimentar no corpo um excesso, as histéricas denunciavam o impossível de classificação da medicina, e se tornaram, assim, objetos, ora de curiosidade e fascínio, ora de difamação, tendo seus sintomas rejeitados e tratados com uma estranheza presente, no que é encarado como alteridade radical e que não se agrupa como uma coleção própria da lógica fálica.

Serge André (1987) sustenta que a histérica, primeira parceira do psicanalista, demonstra, com o seu sintoma, o limite do mito edipiano e a impotência do falo. A histeria seria o demonstrativo de que a lógica fálica é incapaz de funcionar a partir do reconhecimento da existência da mulher como tal. O autor resgata o impasse de Freud diante de Dora ao não conseguir reconhecer que seu nó girava em torno da Sra. K, da outra mulher, que representava o enigma da feminilidade. Um enigma que, na dialética falocêntrica, faz a mulher desejada aparecer para o homem apenas na condição de ser degradada.

Não à toa, Freud (1912/2018) dedica um texto a escrever sobre a mais geral degradação da vida amorosa. Buscando analisar a impotência psíquica masculina, que acarreta o impedimento na ordem do ato sexual, ele destaca a tese de que há uma cisão comum na vida sexual dos homens, que se daria entre o amor e o desejo. As mulheres que os homens amam, por haver nisso um componente incestuoso, não poderiam ser as mesmas que eles desejam. Para se proteger nessa cisão, os homens promoveriam uma degradação psíquica da mulher. Assim, somente quando essa degradação se instaura é que a mulher pode ser tomada como objeto sexual:

Quase sempre o homem se sente limitado em sua atividade sexual pelo respeito à mulher e só desenvolve sua plena potência quando tem diante de si um objeto sexual degradado,

o que novamente é justificado, entre outros motivos, pelo fato de entrarem em suas metas sexuais componentes perversos, os quais ele não ousa satisfazer na mulher respeitada. (pp. 144-145)

Entre as difamações que sofre a mulher perante a lógica falocêntrica, encontra-se mais essa, ainda mais radical, sobre a face de uma degradação. Talvez justamente por isso Freud partiu do particular para uma ideia de generalização, intitulando seu texto de *Sobre a mais geral degradação da vida amorosa*. Isso que é extremamente comum de se observar na vida íntima do homem, especialmente nos sintomas obsessivos, eleva-se a um modo geral de degradação que tem a mulher como objeto, que visa a sua punição.

É o que faz, segundo Lacan (1960/1998), com que na dialética falocêntrica tudo possa ser imputado à mulher, uma vez que ela representaria o Outro absoluto na cultura. Isto é, já que o feminino não teria representação no inconsciente (que só conhece a representação do falo) e não havendo um significante que dê conta d'A mulher como toda, o Outro sexo, que é sempre o feminino para todo *fallasser*, uma vez que é encarnado na mulher, é signo de uma alteridade radical perturbadora e angustiante pelo real que representa. Sobre isso, Soler (2006) comenta:

Dizer que a mulher é o Outro absoluto é dizer que ela não será nada de tudo que se possa dizer a seu respeito, que ela fica fora do simbólico, real no duplo sentido daquilo que não se pode dizer e daquilo que se goza de não-fálico, com o Outro absoluto opondo um desmentido, por definição, a qualquer atribuição eventual. (p. 47)

Porém, mesmo que as mulheres representem o Outro absoluto, como colocou Lacan, isso não significa que elas bem se adequem à essa demanda certamente masculina. Kehl (2016), por exemplo, destaca que os ajustes das mulheres à feminilidade nunca são perfeitos e sempre carregam uma dose de conflito, já que a posição de “Outro do discurso” não pode ser sustentada ao longo de uma vida singular.

A autora destaca ainda que é justamente por tentarem se adequar a essa demanda masculina, de mantenedoras da ordem e harmonia do lar, que as mulheres se inscreveram sob duas formas de alienação: uma social, por meio da qual elas, muitas vezes, aceitaram com passividade o fato de serem mantidas distantes das disputas de poder sobre questões que afetam diretamente os próprios destinos; outra, subjetiva, na qual, ao aceitarem ser colocadas nessa posição de “Outro do discurso”, deixaram de falar por si mesmas (Kehl, 2016).

A ausência de um significante que Lacan escreve como $S(A)$ é essa posição de Outro absoluto que fez do feminino encarnado na mulher um alvo das mais variadas difamações, mas que também fez da mulher uma representação materna, a virgem Maria,

toda mãe, assim como aquela recoberta por uma aura de beleza, angelical, desprovida de desejo e de sexualidade. Essa representação é intensa no amor cortês, que faz da mulher um objeto de idealização inalcançável e inumana. Essa seria uma solução ante o enigmático que o gozo da mulher comporta: a sua desencarnação e, portanto, a sua difamação (Fuentes, 2009).

Plath escreveu sobre as difamações em diversos momentos de seu diário, sobre o seu sentimento intenso de inferioridade diante dos homens. Seu relacionamento com Hughes esteve atravessado por isso várias vezes, principalmente, no que diz respeito ao modo como a escrita de cada um era encarada. Enquanto Hughes era visto como um notável jovem escritor inglês, que escrevia sobre a natureza, Plath falava de temas considerados duros demais para uma mulher de sua época, difíceis demais de serem lidos. Não à toa, seus textos eram continuamente rejeitados. Em seus diários, fala várias vezes sobre os dilemas da feminilidade, e sobre o lugar da mulher perante o falocentrismo, como quando diz:

[...] ansiar por um organismo do sexo oposto que compreenda e eleve seus pensamentos e instintos, e se dar conta de que a maioria dos machos americanos endeusam a mulher como máquina sexual de peitos fartos e conveniente abertura na vagina, uma boneca pintada que não deve ter na cabecinha linda outro pensamento além de preparar um filé para o jantar e agradá-lo na cama após a rotina diária de trabalho duro, das nove às cinco. (Plath, 1950-62/2017, p. 51)

Uma boneca de carne e agora pintada é, então, o nome da difamação que Plath encontra para falar do lugar da mulher diante do universo masculino. Fuentes (2009) resgata, sobre isso, a obra de Otto Weininger, *Sexo e caráter*, em que a mulher é colocada como um objeto sexual, uma espécie de boneca pintada com peitos fartos e conveniente abertura na vagina, como diz Plath, que teria como único meio de consistência o amor de seu homem, que a faria como objeto sexual e realizaria seu único desejo: o coito.

Em Rousseau, encontramos outra faceta, a de uma mulher que precisaria ser domesticada, que vivencia o sexo como um ilimitado, diferentemente do homem, e que assim poderia representar uma ameaça social. Kehl (2016), analisando o pensamento de Rousseau, demonstra como para ele a mulher seria uma espécie de ser que está no meio do caminho entre a natureza e a cultura, que é “dotada de desejos ilimitados e de um pudor capaz de contê-los, mas ao mesmo tempo muito pouco dotada de razão, apanágio dos homens” (p. 53).

Mas Plath ensina que os destinos do desejo feminino se localizam ainda em um enigma que o falo não dá conta de resolver. O *dark continent*, como Freud (1926/2017) chamou a vida sexual da mulher adulta em *A questão da análise leiga*, mantém viva a

centelha freudiana de que há algo de uma opacidade presente no real da sexuação. É preciso partir, então, do que Freud chamou de feminilidade.

2.2 – “Cheiro de mulher”: a feminilidade na obra de Freud

Que cheiro tem uma mulher? O seu perfume, signo de mistério, é de interesse da indústria há muito tempo. Como o mel, deveria ser reconhecidamente doce. Diz-se que um perfume é feminino pelas notas adocicadas em sua fragrância, em contraste ao amadeirado do perfume dito masculino. Coco Chanel dizia que o perfume antecede uma mulher, anuncia sua chegada e alegra seu caminhar, enfatizando que “uma mulher sem perfume é uma mulher sem futuro”.

Mas será que há algo que simbolize uma mulher? Há algo que anuncie sua chegada, antes mesmo dela? A essencialização do feminino parece impossível, mas a feminilidade foi envolta nos mais diversos nomes, como viemos tratando nesse capítulo. Na impossibilidade de um significante que diga d’A mulher como conjunto fechado e marcada pelo todo fálico, a feminilidade recobriu-se das mais diversas máscaras. Dos mais diversos cheiros. Foi envolta em diversos signos.

Em seu *Seminário 20*, Lacan (1972-73/2008) faz uma diferença importante entre significante e signo. E isso interessa aqui, na medida em que se fala sobre o significante mulher e como ele se prestou aos mais diversos efeitos de significação, mas também aos signos que se prestaram a definir a dita feminilidade. Enquanto o significante se presta a representar um sujeito para outro significante, o signo, por sua vez, seria efeito do funcionamento do significante. Lacan usa o exemplo da fumaça e do fogo. Enquanto “fumante” representa um significante, a “fumaça” seria, por seu efeito, um signo deste. É de inúmeros signos que falamos quando dizemos da feminilidade.

Plath constantemente questionou o seu lugar de mulher e esses inúmeros signos que se atribuem à feminilidade. Escreveu sobre o vazio fundamental que denuncia a inconsistência do ser, lugar onde só é possível ex-sistir, como aponta Lacan (1975-76/2007) sobre o real no *Seminário 23*. O cheiro de mulher é um dos nomes que só servem para cobrir um vazio anterior. Escreve Plath (1950-62/2017): “cheiro de mulher: lysol, água-de-colônia, água de rosas com glicerina, manteiga de cacau para o bico dos seios não rachar, batom vermelho em todas as três bocas” (p. 499).

Compara a mulher a uma besta que deve pagar com a dor pelo preço de ser mulher, tal como a sereia que “teve de pagar quando trocou a cauda de peixe pelas pernas alvas de menina” (p. 430). A vida doméstica lhe parece opressiva e fedorenta. O odor do mundo

lhe enoja: “pratos engordurados empilhados na cozinha, lata de lixo transbordando de pó de café, gordura rançosa, cascas de frutas & restos de legumes estragados: um mundo de fedores, manchas, sonhos fúteis, fadiga e cansaço: a morte” (p. 407).

Plath escreveu que, por sua família ser composta majoritariamente de mulheres, havia tantas mulheres que sua “casa fedia a fêmea” (p. 499). Entre o cheiro de mulher e o fedor de fêmea, circunscreveu sua experiência com a feminilidade a partir da noção de cheiros e odores. Nomes possíveis para designar o mistério que a mulher representava para ela, tal como representa para todo *falasser*.

A mulher também era um mistério para o criador da psicanálise. Por mais que Freud tenha dado um papel central à sexualidade em suas construções, a figura da libido como masculina sempre lhe serviu de horizonte e referência para pensar a trama edípica e os conflitos neuróticos. Os momentos finais de seus escritos, no entanto, demonstram que o enigma da mulher, representado, por exemplo, na famosa pergunta que faz a Marie Bonaparte: “*was will das weib?*” (o que quer a mulher?), permanecia vivo em suas elaborações.

De fato, é importante destacar que, em Freud, o horizonte fálico está posto de forma premente. Suas elaborações, tomando o menino como referência na maioria das vezes para pensar a sexualidade, por outro lado, apresentam elementos importantes, desde o começo, que demonstram um olhar do autor para além da centralidade nessa referência. Já está em Freud (1916/2018), a máxima de que a diferença sexual não existe a nível do inconsciente, fazendo com que todos os sujeitos, na sua investigação sexual infantil, atribuam de cara o mesmo órgão (pênis) como constitutivo do humano. A primazia fálica estaria imposta a todos, na medida em que as crianças negam a possibilidade de inexistência do órgão sexual masculino na mulher. Negação essa que está na base do complexo de castração, uma vez que os meninos: “não conseguem imaginar uma pessoa semelhante a eles sem essa parte que tanto apreciam” (p. 204).

Resta às meninas, diz o Freud, uma inveja latente (que denominou de *penisneid*), expressão última de uma revolta interna por não possuir o órgão peniano, desdobrando-se no desejo de tê-lo. A equivalência entre o pênis e o falo faria supor nas crianças a possibilidade de tamponamento da condição fundamental de furo, na pressuposição do falo como aquele cuja capacidade seria a de preencher esse furo constituinte.

Por falta expressa de conhecimento em relação ao que acontece com a sexualidade feminina, Freud (1923/2018) afirma que, no que diz respeito à “organização genital infantil”, apenas o órgão masculino apresentaria papel preponderante, o que significaria

uma primazia fálica como dado de estrutura. A centralidade no falo e no seu órgão representante, o pênis, daria margem para o complexo de castração, uma angústia diante da possibilidade da perda (para o menino, angústia de castração – *kastrationsangst*) ou uma inveja daquilo do qual foi privada (para a menina, inveja do pênis – *penisneid*).

Por deixar de lado, durante muito tempo, o que acontece do lado feminino, Freud teria tornado a própria psicanálise uma teoria cuja referência é fálica?²⁶ Ter ou não ter o falo se tornam os destinos da constituição subjetiva ante a falta fundamental do humano. Por mais que já estejam em Freud certos vestígios que permitem pensar uma dissimetria entre falo e pênis²⁷, ainda é o horizonte fálico que está preponderando.

Não à toa, a sua clássica colocação de que “a anatomia é o destino”, uma vez que a diferença anatômica mesmo não sendo determinante último de processos que são simbólicos, é ainda, para Freud (1924/2018), uma marca importante, no que diz respeito ao que acontece psiquicamente. Se o menino seria ameaçado pela angústia de castração, restaria à menina uma certa resignação pela perda do órgão, resquício anatômico que determinaria os caminhos de sua feminilidade, uma vez que: “ambos os desejos, de possuir um pênis e um filho, permanecem fortemente investidos no inconsciente e ajudam a preparar o ser feminino para seu futuro papel sexual” (p. 253).

Mas qual seria o futuro papel sexual da mulher diante da sua diferença anatômica? É nos últimos momentos de sua obra que Freud tenta diretamente responder a essa questão. Às voltas de pensar a centralidade do complexo de Édipo, um problema se coloca: se, para o menino, as coisas estavam relativamente claras no que concerne a um Édipo que desde o princípio tem a mãe como objeto, nas meninas a questão seria mais complexa.

Certamente, diz Freud (1931/2018), as meninas também teriam na mãe o primeiro objeto de amor (o que constituiria uma fase pré-edípica) e apenas posteriormente o pai surgiria como objeto, rumo ao que seria o desenvolvimento normal da sexualidade da mulher. Nesse processo, uma substituição ocorreria nas zonas erógenas, aí se colocando a diferença anatômica da mulher, tendo em vista que, se primeiramente a zona erógena seria o clitóris, posteriormente seria a vagina.

²⁶ Essa é, por sinal, uma das maiores críticas de Karen Horney ao pensamento freudiano, uma vez que, para a autora, a inveja do pênis não seria central na sexualidade feminina e que, pela referência central ao falo como pênis, a própria obra freudiana seria falocêntrica.

²⁷ Em *A significação do falo*, Lacan (1960/1998) reforça isso, ao pontuar que em Freud o falo não é o órgão, o pênis ou o clitóris. Que esses seriam apenas seus representantes. O falo seria um significante destinado a designar os efeitos de significado.

Assim, o complexo de castração que, nos meninos, representaria a fase final do complexo de Édipo, é para as meninas a porta de entrada na situação edípica por excelência. Uma vez reconhecido o fato de sua castração, diz Freud (1931/2018), é que restariam à mulher três vias diferentes de resolução: uma primeira situação, que representa um afastamento geral da sexualidade; uma segunda, que representa o complexo de masculinidade, acarretado por uma fantasia de ser homem e conservar a função fálica do órgão análogo (clitóris); a terceira via, caminho dito “normal” da sexualidade feminina, que diria respeito à entrada por excelência no Édipo, tomando o pai como objeto de amor.

É, então, em *A feminilidade*, que encontramos os desfechos finais do que Freud (1933/2019) elaborou sobre a sexualidade feminina. Em um tom de resgate do que é próprio à psicanálise, a subversão, ele não deixa de afirmar que a diferença sexual não existe a nível do inconsciente e que a anatomia não é suficiente para apreendê-la. A nível do inconsciente, apenas seria possível vigorar o que é da ordem da atividade e da passividade, muitas vezes, correspondendo, em um único sujeito, a uma posição ambivalente. Pressupor, então, que o masculino seria sinônimo de atividade e o feminino de passividade, seria cometer o que Freud chama de um “erro de sobreposição”.

Serge André (1987) ainda coloca que, provavelmente, esse erro de sobreposição partiu de certas elaborações freudianas que chegaram, em algum momento, a criar algumas equivalências. De um lado, a mulher, a feminilidade, a histeria, a repulsa sexual e a passividade; do outro lado, o homem, a masculinidade, a neurose obsessiva, uma experiência de prazer e a atividade. Mas Freud avança nessa formulação ao apontar que, para ambos os tipos clínicos neuróticos, o que estaria na base do conflito seria uma ocorrência de passividade sexual.

Mesmo diante de todas essas elaborações, poderíamos dizer que o fundador da psicanálise recua diante do continente da feminilidade? É isso que ele revela ao tomar a mulher como um enigma insolúvel? A subversão freudiana, em alguma medida, mantém-se na sua afirmação de que “corresponde a singularidade da psicanálise não querer descrever o que a mulher é” (Freud, 1933/2019, p. 318) e ao encerrar a sua conferência afirmando: “se quiserem saber mais sobre a feminilidade, então perguntem às suas próprias experiências de vida, ou voltem-se aos poetas, ou esperem até que a ciência possa lhes dar informações mais profundas e mais bem articuladas” (p. 341).

Fuentes (2009) chama atenção para as críticas que o pensamento freudiano recebeu tanto de psicanalistas mulheres, a exemplo de Karen Horney e Melaine Klein, como

também de feministas de sua época, ao colocar como central na constituição da sexualidade feminina a inveja do pênis. Mas a autora destaca a faca cortante do pensamento freudiano, que não cedeu à pressão de considerar que a mulher e o homem são iguais quanto à sexuação, mas sustentando uma diferença importante, no que diz respeito aos destinos desse processo. Diferença essa que Lacan explora com maior vigor, como se verá no próximo capítulo. Diferença essa, ainda, que não faz, necessariamente, correspondência com o gênero.

Certamente que as discussões acerca da questão do gênero tomam na atualidade contornos completamente diferentes. Apesar de esta não se tratar de uma categoria especificamente psicanalítica²⁸, uma vez que não se encontram referências a ela em Freud ou mesmo em Lacan, pelo menos diretamente, a questão do gênero, aponta Leguil (2016), obedece a uma lógica que vai muito além da feminilidade, abrindo-se a um campo que a autora diz não ser mais o da necessidade, mas o da contingência, obedecendo a uma outra lógica: “uma lógica curva, do descontínuo, do inesperado. Ninguém mais acredita na existência de um gênero homem e de um gênero mulher ‘em si’” (p. 60).

É possível falar da diferença entre um homem e uma mulher sem cair irremediavelmente nos clichês e nos estereótipos? É o que questiona Leguil (2016), apontando que a experiência com o gênero, diferentemente do que dizem os *gender studies*, poderia interessar a psicanálise pelo seu caráter de contingência, de encontro desencontrado, de uma experiência que pode ir além da simples imposição social, como algo que diz respeito a uma tentativa do sujeito de ir ao encontro de seu ser sem, entretanto, alcançá-lo completamente.

É de uma “insustentável leveza do gênero” que se trataria, então, a questão do gênero para a psicanálise, segundo a construção de Leguil (2016), a partir do texto de Milan Kundera, *insustentável leveza do ser*. Muito mais do que o sentido de opressão, o gênero seria, para os seres falantes, um lugar de insustentável leveza, um lugar de questionamento que, segundo a autora, “não encontra resposta no nível das normas sociais” (p. 87). É dessa insustentável leveza do gênero e do sexo que trataremos no próximo capítulo, ao pensar sobre o feminino em Lacan.

²⁸ Na apresentação do livro de Clotilde Leguil, *O ser o gênero: homem e mulher depois de Lacan*, Lutterbach (2016) afirma que gênero não é um conceito necessariamente da psicanálise, nem um termo empregado por Freud e Lacan.

CAPÍTULO III:

“MINHA MUNIÇÃO FEMININA”: UMA EXPERIÊNCIA COM O GOZO, O INFINITO E O *PÁTHOS*

Não posso me valer dos dramas de James: guerra, nações, tropas de paraquedas, hospitais de campanha - minha munição feminina é sobretudo psíquica & estética: amor & aparência. (Plath, 1950-62/2017, p. 397)

O terceiro capítulo desta Tese inicia com a apresentação que Plath faz da diferença sexual. Muito precisamente, ela diz que, entre os homens e as mulheres, há uma diferença fundamental: a munição. Aquilo que se mostra como artifício para os homens, a guerra, as nações, as tropas de paraquedas e os hospitais de campanha; e para as mulheres, o psiquismo, a estética, o amor e a aparência. Denota que há entre essas duas posições subjetivas diferenças importantes.

Ela experimentou, como demonstra a sua obra, os mais diversos efeitos do que o significante mulher pode representar na cultura e fez uso disso das mais variadas formas. Tornou-se, justamente por causa disso, um dos ícones do feminismo contemporâneo, como demonstra Malcolm (2012), ao dar voz, através da escrita, aos dramas que as mulheres de sua época vivenciavam, em uma espécie de coletivização que o grupo pressupõe, causando, assim, efeitos de identificação em diversas leitoras pelo mundo.

Mas havia muito mais na sua escrita, e seus diários testemunham isso. Plath parece escrever sobre o que é vivenciar no corpo um gozo suplementar, nas suas mais diversas versões, que vão do júbilo à morte. Demonstrando que o feminino é o gozo como tal, como destaca Miller (2011a), em *O ser e o um*, Plath ensina sobre a descontinuidade presente em uma experiência com a alteridade em si mesma. Uma alteridade que não é o outro, mas que está no centro de si, no centro de sua intimidade ou extimidade.

Dito isso, este capítulo se propõe a explorar, com mais detalhes, as contribuições lacanianas em torno da sexualidade feminina na lógica do não todo, o que implica que não seja possível escrever como tal a relação sexual. Em seguida, será explorada, a partir dos diários de Plath, uma jornada de possibilidades de leitura que aqui propomos como sendo tripla: (1) a apresentação de um modo de gozo que faz da mulher algo que tem a ver com os místicos e com o próprio Deus, como diz Lacan (1972-73/2008), em seu *Seminário 20*, isto é, no empuxo ao infinito; (2) as discussões sobre a feminização na psicose e o empuxo-a-mulher, visando abrir questões sobre os limites e as nuances entre a posição feminina e a psicótica; (3) uma terceira via, terceira margem, terceiro sexo, isto

é, o feminino de que escreve Plath pode ser pensado sob a ótica do conceito-fulgor de um feminino de ninguém? Sem nos decidirmos completamente pela verdade última, abrimos as vias por onde a leitura pode correr. Por fim, o capítulo visa apresentar uma primeira intersecção do nó: o local onde, a partir de Plath, podemos sugerir que o feminino e o *páthos* fazem uma intersecção.

3.1 – Uma voz feminina: Plath, Lacan e o não todo

Qual é a minha voz? Feminina, ai de mim, porém implacável. (Plath, 1950-62/2017, p. 364)

Desse modo, Plath escreve sobre o feminino: como algo que tem a ver com uma voz, uma tonalidade ou mesmo um certo timbre. Uma voz feminina que se utiliza de uma munição diferente da masculina, mas que ainda assim é implacável. Sem concessões. Ela demarca isso com o uso do “porém”. Não se espera, na cultura, que a voz feminina seja implacável, porém, assim é a sua. Para além dos clichês da feminilidade, apresenta uma voz que lê seus poemas de forma marcante, como nos registros da rádio BBC em 1962.

Com uma voz grossa, firme, sem pausas para respiração. É assim que Plath lê seus poemas nos registros que ainda existem da rádio BBC no *Youtube*. Na introdução de *Lady Lazarus*, ela diz: “o narrador é uma mulher que possui o grande dom de renascer. O único problema é que ela tem de morrer primeiro. Ela é a fênix, o espírito libertário, o que você quiser”. Mesmo no auge de seus conflitos, em 1962²⁹, ela se apresenta como uma fênix e um espírito libertário, o que o ouvinte quiser. Falando para o público de uma Londres anônima, revela-se como uma mulher dotada de um timbre único, feminino por excelência.

A voz que ela diz ser feminina, em outros momentos, apresenta como enferrujada. Fala sobre tentar achar o tom para seus poemas. Afogada em uma voz enferrujada, diz buscar na poesia um “tom mais grandioso, livre, firme” (Plath, 1950-62/2017, p. 364). Prepara poemas constantemente, trabalhando sobretudo “nos ritmos, pela liberdade, com sonoridade, porém deliciosos de dizer como frango suculento. Nada de reservas, truques arcaicos espertos” (p. 364).

“Ritmos são lassos, flexíveis, não morrem sem mais nem menos” (p. 364) é o que ela apresenta ainda sobre essa dança que sua escrita testemunha. Uma dança com a escrita que envolve uma voz feminina, embalada por timbre, sonoridade, ritmo e uma

²⁹ 1962, nos meses que antecedem seu suicídio, Plath vive intensos conflitos com Hughes, que culminam na separação do casal.

flexibilidade necessária para a produção poética. Plath testemunha, então, através da sua escrita, que aquilo que anima as suas palavras é o movimento de um gozo do corpo vivo e do qual o falo não é suficiente para recobrir, ficando à deriva em um continente negro.

É, talvez, aí, justamente no recuo de Freud diante do *dark continent*, que se aloja a revolução do pensamento de Lacan. Do mesmo modo que o maior leitor de Freud afirma que cabe à psicanálise não recuar diante da psicose, também não cabe recuar diante do feminino. Ao deslocar o feminino, Lacan o situa como uma forma de gozar não-toda submetida ao falo.

A diferença sexual, como de ordem constitutiva e concernente ao real, já está presente para Lacan desde o começo de seu ensino, quando, por exemplo, no *Seminário 4*, ele afirma: “o erro é partir da ideia de que existem a linha e a agulha, a moça e o rapaz, e entre um e outro uma harmonia preestabelecida, primitiva” (Lacan, 1956-7/1995, p. 48). Sobre esse ponto, comenta Leguil (2016):

O paradigma da incomensurabilidade dos sexos, com Lacan, significa assim o luto da complementariedade dos gêneros, luto de todo ideal de reciprocidade. A diferença dos sexos lacanianos não obedece a nenhuma simetria, inversão, que decorreria de uma lógica imaginária. Falar do homem e da mulher não implica em acreditar na união dos dois como uma finalidade para cada um. A mulher não é o avesso do homem e o homem não é o direito da mulher (p. 115).

A releitura do pensamento freudiano objetiva um passo além. Não recuando diante dos impasses da sexuação, Lacan retoma essa grande polêmica psicanalítica sobre a sexualidade feminina para pensar não na anatomia como horizonte ou mesmo no falo como horizonte, mas nas posições humanas diante da sexuação e na relação singular de cada *falasser* com o gozo. É nessa tentativa de ir além que Lacan (1960) indaga se a mediação fálica teria condições de, por si só, drenar o que se manifesta de pulsional no lado da mulher.

No *Seminário 10*, Lacan (1962-63/2005) vai apontar que não, afirmando que a mulher se revela como superior no campo do gozo. Concorde com Tirésias que, tendo sido mulher por 7 anos, testemunha sobre esse gozo que tende ao excesso, uma vez que, diferentemente do homem que circunscreve seu desejo sobre o negativo (-φ), representado pelo complexo de castração, a mulher, muito mais verdadeira e mais real, poderia ser tomada por um gozo signo de uma satisfação superior.

Brousse (2019) concorda com Lacan, no que diz respeito a essa diferença do feminino em relação à experiência com a castração, e acrescenta que “o corpo feminino ex-siste ao mundo do discurso. Ele está fora do mundo do discurso. Expulso do sentido

fálico, expulso do $-\phi$, não responde muito bem à universalidade da castração” (p. 31). Algo que Lacan (1971-72/2012) já havia adiantado em *Ou pior*, quando afirma que “a essência da mulher não está na castração” (p. 45).

A demarcação, então, de uma diferença sexual na orientação lacaniana, visa afastar-se do que toma a anatomia como destino, propondo que a diferença fundamental não está centrada na função fálica, que localizaria a mulher como organizada por uma falta-a-ter e o homem como possuidor do significante fálico. Um deslocamento que implica, na verdade, distintas formas de gozar que imprimem uma incompatibilidade fundante entre os seres falantes.

É dessa incompatibilidade de que fala Lacan (1971-72/2012, p. 29), em *Ou pior*, ao afirmar que “o princípio é que não existe relação sexual”, não se inscreve no real, uma vez que o desencontro, como marca da estrutura, impõe que cada um goze em sua solidão, onde $1 + 1$ não forma 2, havendo apenas Um do gozo que itera. É assim que Lacan o escreve no *Seminário 19: Há Um*. Produto da escrita matemática, *Há Um*, redução numérica que visa a existência mais além do ser.

Nesse mesmo seminário, Lacan toma de Aristóteles os *quantores*, como ele resolve chamar, nos quais visa situar a diferença sexual em termos lógicos. Do lado masculino da sexuação, escreve que $\forall x. \Phi x$ (lê-se, todo x, phi de x), representando que todo aquele que se inscreve do lado masculino está submetido à lei fálica, graças a sua figura de exceção fundante ($\exists x. |\Phi x$). Já do lado feminino, escreve que $\neg \forall x. \Phi x$ (lê-se, não todo x, phi de x), para situar a posição feminina como aquela que demarca uma diferença ao se situar não-toda submetida à lógica fálica (Lacan, 1971-72/2012). É só no seminário seguinte, *Mais, ainda*, que Lacan (1972-73/2008, p. 84) apresenta essa lógica na chamada tábua da sexuação:

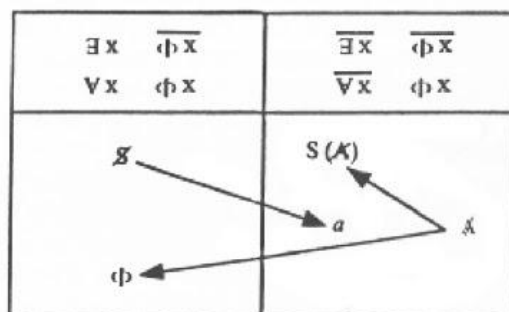


Figura 1. Tábua da sexuação.

Dizer não toda é, ao mesmo tempo, situar que, em algum lugar ou em alguma medida, a mulher tem, diz Lacan (1971-72/2012), uma “relação com a função fálica” (p.

44). Sem essa mediação, estaríamos mais próximos do campo propriamente da psicose, que localiza a forclusão, do que necessariamente da posição feminina, que se biparte entre centro e ausência. Mais à frente, nesse capítulo, tentaremos situar com mais precisão essa diferença entre o que é da posição feminina, o que é da posição do sujeito psicótico como exceção, e uma terceira via de possibilidade a partir da escrita feminina de ninguém.

Afirmar que o feminino está entre centro e ausência significa que, por mais que a posição feminina se localize para além do falo, nem por isso o nega. É centro, na medida em que a mulher faz parte da função fálica de uma forma muito singular, fazendo uso dela como meio regulador e como nó possível diante do que se excede. Mas, indo além, através desse mesmo excesso, em uma experiência de gozausência (*jouissance*), que dá à mulher acesso ao ilimitado de ser uma outra para ela mesma e poder gozar do mistério que habita o mais íntimo (Lacan, 1971-72/2012).

Dizer que, do lado feminino, está o não todo é, então, postular que o universal não serve ao feminino. Se “todo macho é escravo da função fálica”, como diz Lacan (1971-72/2012, p. 105), o feminino, por outro lado, distingue-se da norma masculina (*la norme male*³⁰), fazendo com que a mulher não esteja toda submetida a ela e, mais do que isso: “por ela encerrar em si um gozo diferente do gozo fálico, o gozo dito propriamente feminino, que não depende dele em absoluto” (p. 101).

Mas é preciso destacar, e isso talvez seja um tema em aberto, que há uma disjunção entre o que é da ordem do gozo feminino e o que é da posição feminina propriamente dita. Se o gozo da mulher é puro excesso, a posição feminina, não toda submetida ao falo, não deixa, como dito anteriormente, de manter com o falo alguma relação. Essa disjunção se dá pela presença de um gozo duplo (por coexistirem em um mesmo *fallasser* o gozo fálico e o gozo do Outro) e marca o desacordo da mulher, não apenas com um homem, mas também consigo mesma, na medida em que, diz Lacan (1973/2003), em *O aturdo*, a mulher é “a única a ser ultrapassada por seu gozo” e “o gozo que se tem da mulher a divide, fazendo-a parceira de sua solidão” (p. 467).

É o que comenta de forma muito ilustrativa Bassols (2017), a partir do exemplo de uma paciente, que lhe diz que, no tango, confronta-se com sua própria solidão. Ao passo que um homem dança tango com uma mulher, sua paciente lhe diz: “a mulher dança o

³⁰ Lacan (1971-72/2012) joga com a homofonia de “a norma masculina”, que no original pode ser ouvido como *la norme male* (a norma masculina), mas também como *l’anormal* (anormal, anormalidade, anômalo).

tango com ela mesma” e ele acrescenta, seguindo a fórmula lacaniana, “que dança o tango com ela mesma... através do homem” (p. 6). Faz esse acréscimo a partir do que Lacan (1958/1998) comenta, em *O aturrito*, sobre a função de conector que um homem pode ser para que uma mulher se torne Outra para ela mesma.

Mais do que falar de uma fronteira, onde a divisão entre dois campos está clara, podendo haver, assim, uma relação de reciprocidade – como dois países que podem estabelecer consulados – o campo do gozo imprime que o litoral seja uma melhor figura de representação, no qual não há uma clara divisão, mas também não há reciprocidade possível. O feminino imprime uma forma de gozar, diz Bassols (2017), que é elíptica e não circular, na qual o falo é centro e o gozo do Outro é ausência, ponto cego. É esse descompasso que Lacan (1972-73/2008) apresenta, no *Seminário 20*, no paradoxo de Aquiles e a Tartaruga.

O paradoxo de Zenão diz que Aquiles deu à tartaruga a vantagem de sair primeiro em uma corrida, o que provoca entre ambos um desacordo fundamental, jamais havendo um ponto onde ambos se encontrem. Diz Lacan (1972-72/2008, p. 15) que: “Aquiles, é bem claro, só pode ultrapassar a tartaruga, não pode juntar-se a ela. Ele só se junta a ela na infinitude”. O empuxo ao infinito carrega como plano de fundo o real que perturba a relação sexual, naquilo que ela tem de impossível, do que não cessa de não se escrever.

Se a mulher é “um sinthoma para todo homem”, como coloca Lacan (1975-76/2007, p. 98), no *Seminário 23*, é justamente por elevar a mulher como signo de um feminino que implica que todo gozo é, no final das contas, hétero. Hétero, aqui, que pode ser lido não como orientação sexual, mas como lugar de gozo, no qual sempre o que se ama é o radicalmente singular que habita o outro. Em *O aturrito*, Lacan (1973/2003) deixa clara essa fórmula quando diz que: “chamemos de heterossexual, por definição, aquele que ama as mulheres, qualquer que seja seu sexo próprio” (p. 467).

A radical diferença, da qual o feminino é signo, implica que só seja possível amar em uma posição feminina, e que ao homem será preciso renunciar algo do gozo fálico para que seja possível acessar um amor que não seja repetição do mesmo, mas a diferença que o hétero feminino apresenta como absoluta. No poema *Possibilidades*, Szyborska (2011) apresenta muito bem o que é amar o hétero, quando escreve: “prefiro os olhos claros porque os tenho escuros” (p. 88). O poema apresenta que o amor está presente sempre na possibilidade de desejar o radicalmente hétero em cada um.

É talvez, então, no *Seminário 20*, que Lacan (1972-3/2008) faz as maiores articulações sobre o tema do feminino. Colocando o gozo como aquilo que sobrepuja o

princípio do prazer, este é concebido como uma experiência que “não serve para nada” (p. 11) e que imprime, na diferença sexual, formas distintas de experiência. O masculino, como referido ao todo do conjunto fechado, é colocado como um “gozo do órgão” ou o “gozo do idiota”, ao passo que o feminino representa uma satisfação não localizável em zonas específicas do corpo, tendendo ao infinito do conjunto aberto.

É esse ilimitado que faz com que Lacan aproxime o feminino do que ele chama de um “êxtase dos místicos”, signo de uma Outra satisfação, imprimindo, do lado feminino, o lugar da diferença absoluta, que singulariza, levando-o a afirmar que: “A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher, pois – [...] por sua essência ela é não toda” (Lacan, 1972-3/2008, p. 79).

Parece ser por isso, por essa deslocalização do gozo feminino, que Brousse (2019) afirma que não existe um corpo propriamente de mulher. Se seria mais fácil falar de um corpo de homem por sua equivalência fálica e pela sua localização do gozo no órgão, não poderíamos falar de um corpo de mulher, senão de um corpo de fêmea, de mãe, e todo o resto seria da ordem do discurso³¹.

Em Plath, o que se encontra é a tentativa, muitas vezes frágil, de constituição de um corpo sólido. A experiência que ela apresenta do gozo em si mesma é a da ultrapassagem, do que a faz, como diz em *Oceano 1212-W*, uma exilada que só conta com uma respiração. “Respirar, isso vem primeiro”, ela diz, “alguma coisa respira” (p. 151). Ela não diz que respira na primeira pessoa do singular, eu, mas que nela alguma coisa respira.

Perante a ausência de oxigênio do fálico, alguma coisa respira no mais íntimo de um corpo que, paradoxalmente, faz dela uma exilada. Em seus diários, diz buscar a recompensa do amor ante ao inferno dos íntimos desejos conflitantes: “campo versus cidade, Estados Unidos versus Inglaterra e Europa, gosto por coisas caras versus dinheiro, muitos filhos versus ninguém para ajudar” (Plath, 1950-62/2017, p. 517).

Identifica-se, no entanto, com a metade fraca e dependente do casal e inveja os homens por isso, pelo que ela não tem. O desejo é, diz ela: “desenvolver meu senso de identidade. Uma solidez que não possa ser atacada” (p. 517). Mas como? A experiência com o corpo é, muitas vezes, o maior dos mistérios. E o corpo habitado pelo gozo

³¹ Talvez, por isso, Lacan demarque a histeria e a posição materna como muito mais próxima do lado todo (masculino) do que do não todo (feminino) das fórmulas da sexuação. A verdadeira mulher, diz Miller (2010), “se mede por sua distância subjetiva da posição da mãe” (p. 6). O lado feminino, nas fórmulas da sexuação, pode, muitas vezes, representar-se por esse desmedido, em que há “sempre algo meio extraviado” (Lacan, 1957-8/1999, p. 202).

feminino denuncia que há algo que a solidez não atinge, um sintoma pelo que ele é, diz Lacan (1979/2003): “um evento corporal” (p. 565) que é um “gozo opaco, por excluir o sentido” (p. 566).

Em seu seminário sobre o *sinthoma*, Lacan (1975-76/2007) destaca que o *falasser* adora seu corpo, justamente pelo fato de que ele crê que o tem. Diferente do animal não-humano, que é o seu corpo e vive o instinto, o *falasser* supõe ter um corpo. Há algo aí de um engano, entretanto. Lacan anuncia esse engano quando diz que esse corpo, o *falasser*, na realidade não o tem, pois, “seu corpo sai fora a todo instante” (p. 64), é fugidio e extraviado.

Se o corpo é um enigma para todo *falasser*, uma consistência que é apenas mental, e é, como aponta Lacan, fugidio, escorregadio, qual a experiência que se é possível ter do corpo, então? Parece que apenas a do corpo como substância gozante. Essa propriedade do que se chama o corpo vivo, que se ascende como algo que se opõe à mortificação do choque do significante na carne, só se experimenta como gozo, uma vez que, como coloca Lacan (1972-73/2008): “um corpo, isso se goza” (p. 29).

Em *El ultimísimo Lacan*, Miller (2006/2023) vai dizer, nesse sentido, que o último ensino de Lacan promove um deslocamento das noções de identificação em Freud (ao pai, histérica e ao traço unário), em direção a uma certa noção de identidade com o *Um-corpo*³², tomado como única consistência do *falasser*, como já aponta Lacan, no *Seminário 23*, uma consistência mental, certamente, uma vez que o corpo é fugidio. O gozo aponta, assim, o caminho do real, que é, em última instância, “o mistério do corpo falante” (Lacan, 1972-73, p. 140). Há que cada um se virar com esse real que a inexistência de relação sexual impõe.

Incapaz de manter “a sujeira da vida a distância” (Plath, 1950-62/2017, p. 377), Plath encontra-se nos espelhos com uma estranha que ela é. Nos reflexos das vitrines, nos vidros dos carros, encontra a si mesma fragmentada, ultrapassada pelo que fura sua imagem de mulher. De um lado, a imagem da dona de casa americana, bem vestida, sempre comportada; de outro, a persona de *Ariel*, sacerdotisa, devoradora de homens, deusa da lua, mãe terra. Malcolm (2012) localiza, nos *Diários*, essa contradição:

Nos Diários, tudo que Sylvia Plath escreve apresenta uma espécie de alternância entre uma linha “limpa” e uma linha “suja” de autorrepresentação. Do lado limpo, descreve obsessivamente os banhos de banheira e chuveiro que toma, a hora em que lava seus cabelos, a lavagem de suas roupas, as faxinas e arrumações da casa; certa vez, chega até a

³² Aqui Miller (2006/2023) se aproveita da homofonia do significante que Lacan escolhe para nomear o seminário 20, entre *Encore* (ainda) e *Un corps* (Um-corpo).

descrever a maneira como lava uma panela. Do lado sujo, fala dos poros entupidos de sua pele, de seus sínus entupidos de catarro, de seu sangue menstrual, de seus vômitos. (p. 176)

A contradição que, nos diários de Plath, mais parece uma oscilação que flui nos mais diversos sentidos, evidencia uma mulher ultrapassada por uma visão acurada do que se encontra no avesso da imagem. Como a anamorfose no quadro de Holbein, que Lacan (1964/2017) localiza no *Seminário 11* como representativo do escópico, no que ele carrega de borrão ao avesso da imagem, Plath apresenta o desacordo fundamental entre o desmedido do corpo e a imagem especular. Em seus diários, diz: “na frente do espelho, dispo-me olhando para a face meio diabólica e volúvel que sorri de volta para mim, pensando: ah, virando mulher, aprendendo a arte do poder sutil!” (Plath, 1950-62/2017, p 167).

Tal como Freud (1919/2019) que, em *O infamiliar*, fala do susto que tem ao perceber que a imagem do velho que ele observava e de certa forma até julgava, na verdade, era seu próprio reflexo, Plath (1963/2014) nos diz da ausência de garantias e fixidez no laço entre o real e o imaginário, quando, por exemplo, em *A redoma de vidro*, ela aponta através de Esther:

Entrei no elevador e apertei o botão do meu andar. As portas fecharam-se como uma sanfona muda. Então meus ouvidos fizeram um barulho estranho e percebi uma chinesa enorme de olhos borrados me encarando com ar idiota. Era eu, claro. Fiquei chocada com o quanto estava enrugada e esgotada (p. 25).

Os olhos borrados são a figura que Plath constrói para dizer disso que é da ordem de um desacordo fundante, daquilo que se mostra quando a imagem aparece como borrada. Falar da mancha, dos olhos borrados, do desacordo entre a experiência do corpo fragmentado e a imagem especular é representar as marcas da experiência de um feminino que só se conjuga no singular, que aparece como borrão? É o que Brousse (2019) explica quando diz que: “se o olhar é um objeto libidinal, só podemos nos aproximar dele pela mancha” (p. 117).

É pela localização desse borrão na imagem, desse aspecto de mancha, que é possível dizer que o feminino é não todo e que A mulher universal não existe. Vale destacar, não é a mesma coisa que dizer que as mulheres, no singular, uma a uma, não existam, como Plath demonstra no além da imagem. Soler (2020) lembra disso quando diz que: “no *não todo* só há exceções, na falta de um universal” (p. 179) e Lacan (1974-5) deixa isso também muito claro em *R.S.I.* quando diz: “é claro, todos os jornalistas disseram que eu

disse que as mulheres não existem... [...] não são mesmo, nem mesmo capazes de perceber que dizer ‘a mulher’, não é a mesma coisa que dizer ‘as mulheres’” (p. 23).

O plural em “as mulheres” denota uma contradição. O feminino é justamente aquilo que se opõe ao plural, no que este representa um fenômeno identificatório de grupo e massificação, já que o feminino encarna o singular e, nesse sentido, não há universal que o recubra. É o que diz Lacan (1973/2003), em *O aturrito*: “não há universal que não deva ser contido por uma existência que o negue” (p. 450). O universal é negado por uma existência que se quer além dos limites, meio louca.

A “porção de loucura/porção mulher” é a experiência que provocou o mistério que Freud denominou de *dark continent* e que o fez direcionar a pergunta sobre o feminino às experiências pessoais, aos poetas, à ciência, e que, aqui, endereça-se aos diários de Plath, ou seja, como apreender algo do que foi possível de se escrever sobre um gozo que, como bem diz Lacan (1972-3/2008, p. 82), “se experimenta e do qual não se sabe nada”?

É por meio dessa parcela de loucura, que não se simboliza e que apenas se experimenta, que Leguil (2016) afirma que Lacan “concebe o gênero mulher como uma aspiração a se situar ‘fora’. Esta é a terceira pincelada lacaniana: fazer das mulheres *outsiders* do gênero. Ser mulher só se conjuga no singular” (p. 126), diz a autora.

É talvez isso que leva Miller (2010a) a afirmar que as mulheres têm uma relação complexa com o semblante, que elas têm por ele um ódio especial, tornando-se o que ele chama de “amigas do real”. Seria esse certo descrédito do semblante diante do real que torna a posição feminina próxima da posição do analista, uma vez que o que se visa em ambas é aquilo que escapa ao domínio do simbólico. Em *O aturrito*, Lacan (1973/2003, p. 495) diz que é justamente por serem não todas que as mulheres representam “a hora do real”.

No seminário *O ser e o um*, Miller (2011a) destaca esse ponto de real que o feminino representa, ao afirmar que Lacan, em seu último ensino, eleva o gozo feminino como princípio do que seria o gozo como tal, que, em suas palavras: “é não edipiano, é o gozo concebido como subtraído de, fora da maquinária do Édipo. É o gozo reduzido ao acontecimento de corpo” (p. 45). O gozo edipiano como passando pela negatização, responde, em última instância, à estrada principal de ordenação que o Nome-do-pai engendra; enquanto que o gozo positivado como tal acontece na deslocalização do corpo, como um acontecimento.

Miller (2011a) destaca isso para dizer que o último ensino de Lacan parece muito mais se situar em um além do Édipo, não apenas no que diz respeito à questão da

sexualidade feminina, mas do gozo como tal. Não à toa, raramente se encontram referências ao termo feminino após o seminário 20. O que se torna ênfase no ensino de Lacan seria esse gozo que se situa mais além do Édipo, que as diversas amarrações singulares testemunham, como em Joyce. Com Joyce, Lacan inaugura uma clínica muito mais da ordem continuísta entre a neurose a psicose. Com a noção de gozo como tal para renomear o feminino, não estaria Miller (2011a) apontando que aí a diferença estrutural já não responde ao campo do acontecimento de corpo?

O gozo feminino ou gozo como tal responde, nesse sentido, a uma orientação para o real, que faz da experiência com o corpo um acontecimento sintomático que cada um precisará responder de forma singular. Se a linguagem comporta necessariamente uma limitação, isto é, não ser possível falar tudo, o gozo como tal implica um acontecimento traumático no corpo que marca na carne uma experiência incontida, que a palavra não recobre. Esse é um dos maiores testemunhos que se encontram em Plath sobre a sua experiência com o gozo: o infinito que a ultrapassa.

Mas a noção de gozo feminino e gozo como tal é suficiente para “dar conta” das discussões aqui propostas? Não visamos com essa Tese esclarecer o que exatamente acontecia com Plath, promover uma espécie de psicobiografia ou mesmo a estruturação de um caso clínico que vise a uma abordagem diagnóstica. Tomamos seus escritos no sentido de um motor, de uma provocação, que vise abrir discussões, gerar tecidos possíveis entre os fios escolhidos: feminino, escrita e *páthos*.

Mas cabe ir mais além. Que outros operadores podem ser escolhidos para pensar o excesso que seus escritos apresentam? O próximo tópico visa discutir, como anunciado no início do capítulo, uma jornada tripla: (1) alguma coisa sobre o infinito no gozo feminino; (2) os fenômenos que observamos na psicose: a feminização e o empuxo-à-mulher; (3) uma terceira via de pensamento, a partir do que poderíamos ouvir no que Branco (2024) chama de “escrita feminina de ninguém”. Embora a intenção seja ir além de uma clínica da neurose e da psicose, ela não deixa de ter seu valor no final do ensino de Lacan com o advento da lógica da sexuação. Partiremos de possibilidades diferentes de leitura ao que Plath escreve, em direção ao infinito nesse próprio tema.

3.2 – Três margens diante do feminino: o infinito, a psicose, o Aberto

Aqui, é importante destacar que três chaves de leitura se abrem diante do fio feminino. Três margens para pensar aquilo que foi possível extrair da leitura dos diários e da obra de Plath, no que ela convocou especificamente sobre a questão da mulher e do

feminino. Sem o compromisso de apontar qual das vias é a mais adequada, lançaremos várias questões em torno de cada uma delas. A escrita de Plath, seus enigmas e seus dilemas mantêm entreabertas as portas da leitura. Entreabrimos aqui ao menos três delas.

3.2.1 – O empuxo ao infinito no gozo feminino

Mas, meu Deus, quero conversar com todo mundo, o mais profundamente que puder. Quero poder dormir em campo aberto, viajar para o oeste, andar livremente pela noite. (Plath, 1950-62/2017, p. 97)

Um insuportável perante as limitações é uma frequente figura que Plath constrói durante a escrita de seus diários, desde muito jovem. Ser mulher a limita, ser professora a limita, casar-se a limita, viver o *american lifestyle* a limita, estudar a limita, de tal forma que, em muitos momentos, a própria existência apresenta-se para ela como um limite. Um limite a um além infinito. Ao incontido empuxo ao campo aberto.

Sente-se, diz, em 1951, uma condenada pela natureza, que, aquém de seu desejo, fez-lhe com uma anatomia de mulher. Por vezes, dá a entender que seu desejo mesmo era ser como um homem, com pênis e escroto, viver entre os operários, marinheiros, soldados e frequentadores de bares, mas ainda não é bem isso. Quer muito mais, e ser homem ainda é pouco, tal como ser mulher. Deseja fazer parte de uma cena anônima, como uma presença absoluta, uma espécie de Deus que observa analiticamente e da cena subtrai os escritos.

Quer conversar com todo mundo, viajar para o oeste e andar livremente pela noite. Dormir em campo aberto. Uma expressão extremamente interessante. Se a linguagem, enquanto domínio do simbólico, é um limite que circunscreve a falta, que demarca uma fronteira, é na medida em que, diz Soler (2020), “a linguagem só diz o fálico” (p. 180). Plath, no entanto, quer mais do que dizer o fálico, e sim dormir em um campo aberto, ausente de limites, atingir pela palavra o impossível de dizer.

Paradoxalmente, ela escreve. Só atinge o além através dos limites do escrito. É uma espécie de paradoxo, uma vez que, se o gozo feminino escancara o Outro que não existe, $S(A)$, é através mesmo da palavra que Plath (1950-62/2017) dá dele alguma mostra. Usa da linguagem para tocar no real, para dizer daquilo que ela só experimenta em silêncio, do que a faz ficar “excitada como uma criança” (p. 97). As figuras para falar do excesso são várias. O campo aberto se coloca ao lado da enxurrada. As representações da água, daquilo que é fluido são abundantes nos diários e na obra como um todo.

Descreve a sua excitação ante os “relâmpagos seguidos pelos estalos e explosões dos trovões ensurdecedores” (p. 97), enquanto observa a água da chuva correr em uma corrente que leva tudo, que sobe a calçada e inunda sua casa pelas janelas abertas. Ela diz: “um arrepio intenso de excitação, quase ilícito, tomou conta de mim quando abri a porta de tela, emperrada pelo inchaço da chuva, e saí no terraço” (p. 98).

Tomada pela chuva, usa frequentemente a figura da água, do suor, das lágrimas, e do sangue para dizer disso que a ultrapassa, do que inunda, do que rasga seu corpo em um impossível de representar, e o expande. O osso de uma experiência radical com a existência. Um excesso que nem a palavra comporta e que, muitas vezes, o precipita. “Cada uma viveu uma experiência de impotência em face do transbordamento sempre possível”, diz Brousse (2019, p. 148), acerca do sangue, que ela chama de um dos fluidos femininos por excelência, ao lado das lágrimas.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes (1977/2018) parece seguir a mesma ideia quando faz um elogio às lágrimas. Resgata em diversos momentos desse livro a figura de Werther, de Goethe, para dizer que um homem se feminiza quando está apaixonado. Werther, feminizado, chora diante da menor emoção amorosa, de felicidade ou de aborrecimento: “liberando suas lágrimas, ele segue as ordens do corpo apaixonado, que é um corpo encharcado, em expansão líquida: chorar juntos, escorrer juntos” (p. 77). O choro seria assim signo e não expressão, mensagem do corpo e não da palavra, signo do excesso do corpo feminizado, em um empuxo ao infinito do que escorre.

O excesso, o transbordamento e o infinito são figuras para esse gozo fora da delimitação fálica. Barthes (1977/2018) se pergunta também como é possível alguém amar “só um pouco”, já que ele vive sob o regime do *demais* ou do *não chega*: “tudo que não é total me parece parcimonioso”, ele diz, “o que procuro é ocupar um lugar de onde não se percebam mais as quantidades e de onde tenha sido banido o cômputo final” (p. 237-8). Barthes experimenta em si mesmo, como Werther, um gozo que feminiza, e que se demonstra no além dos limites, que se quer inumerável, campo do aberto, sem cômputo final.

Bassols (2017) estabelece uma diferença nesse empuxo ao infinito, no que diz respeito à diferença sexual. Do lado masculino, diz ele, é possível observar esse excesso também, mas que se dá pela presença do Outro no campo da demanda, como o sujeito obsessivo, que se sente “cheio do Outro”, inundado pelos ideais que tenta atingir, pelas demandas que tenta atender. No feminino, por outro lado, haveria um excesso que tende ao infinito, não pela presença do outro, mas de um transbordamento de si.

De alguma forma, isso traduz o último ensino de Lacan que, para Horne (2023), dá centralidade ao uniano e ao gozo. Nesse momento de seu ensino, Lacan estaria preocupado justamente com o excesso, com um mais, “seja um mais de mais ou um mais de menos, um buraco, um vazio”, diz Horne (2023, p. 60). Nesse sentido, a centralidade não é mais a falta, mas o gozo da plenitude ou o gozo do desamparo, como veremos no terceiro subtópico dessa parte.

O infinito no gozo feminino está presente de forma central no *Seminário 20*. Não à toa, a figura dos místicos é uma das que Lacan toma emprestado para situar esse gozo, na relação de transcendência corpórea que muitos desses sujeitos estabelecem com a divindade. Aí se situa a figura de Santa Tereza, representada por Bernini (cuja imagem é a capa do *Seminário 20*). Basta olhar para ela, diz Lacan (1972-73/2008), “para compreender que ela está gozando, não há dúvida” (p. 82). De tal forma que esse gozo, ele próprio, suportaria a face de Deus. Brousse (2019), ainda, acrescenta, a esse respeito:

[...] encontramos na arte barroca, cuja mostração do corpo das santas também se situa nessa versão do ideal exibido, evocado no gozo próprio ao corpo feminino. Um gozo que não tem limite, que não   limitado justamente pela erec o masculina e, portanto,   infinito. (p. 29)

Um infinito que suporta Deus só pode ser experimentado no corpo como transbordamento, como irrupc o, como dissolu o. No poema *40  de febre*, Plath (1965/2023) assim nos diz: “meus vários eus se dissolvem, an guas de puta velha – rumo ao paraíso” (p. 129). A dissolu o do eu que a faz mergulhar em um oceano interno de exílio   grande demais, inclusive para si mesma. A vida que   vivida no corpo não sustenta o inapreensível do que transborda, no despedaçamento do eu.

Em *O mal-estar na civiliza o*, Freud (1930/2020) abre seu texto falando sobre isso. Sobre a grande ilusão de unidade que a instância do eu representa. Essa seria uma das maiores ilusões. A unidade que não passa de uma consistência mental se rompe em inúmeros momentos e o sintoma   testemunha disso. Além do sintoma, haveria também um certo “sentimento oceânico” que os místicos testemunham. Refere-se, nesse texto, a Romain Rolland, que lhe teria encaminhado uma carta relatando que Freud não havia compreendido bem a natureza do sentimento religioso, que se referiria, em última instância, a uma experiência com o sentimento de eternidade, ilimitado, sem fronteiras, oceânico.

  como Catherine Millot (2001/2023) fala de sua análise com Lacan em *Abismos ordinários*. Possuindo uma concep o um tanto redentora da análise, a qual concebia como uma ascese não muito diferente da busca mística em si, acreditava que a salva o

passava pela “perda consentida” (p. 14), por entregar-se ao estado de queda que leva ao *desser* mais profundo. Millot fala de suas experiências com um tempo que se inscreve na duração, no instante, próximo ao que o próprio Freud chamou de “sentimento oceânico”, oceano que, para ela, era interior, e que estava presente na “imersão numa profundidade envolvente como uma onda” (p. 16):

Pouco depois, conheci, por duas vezes, a experiência da abolição das fronteiras do eu a que comumente chamam êxtase. Nesses estados, a oposição entre dentro e fora deixa de existir. O eu e o mundo deixam de se distinguir, como se o interior e o exterior entrassem em continuidade, formando um só espaço onde o eu se dissolve. (Millot, 2001/2023, p. 16)

Millot (2001/2023) fala, então, de um tipo de experiência que os místicos conhecem muito bem, sentimento oceânico de perder a si mesmo, em busca da forma mais autêntica de amor. Por mais que não consiga descobrir em si mesmo tal sentimento, Freud (1930/2020) não deixa de legitimá-lo como possível em outros sujeitos, considerando-o como algo que está para além da vivência religiosa e que revela, de certa forma, a instabilidade presente no centro mesmo do eu. É disso que fala Plath em *40º de febre?* Em seus diários, fala diversas vezes da necessidade de expandir-se e de dar vazão ao que a ultrapassa desde o centro, como quando diz:

Para que serve minha vida e o que vou fazer com ela? Não sei e sinto medo. Não posso ler todos os livros que quero; não posso ser todas as pessoas que quero e viver todas as vidas que quero. Não posso desenvolver em mim todas as aptidões que quero. E por que eu quero? Quero viver e sentir as nuances, os tons e as variações das experiências físicas e mentais possíveis de minha existência. E sou terrivelmente limitada. [...] Tenho muita vida pela frente, mas inexplicavelmente sinto-me triste e fraca. No fundo, talvez se possa localizar tal sentimento em meu desagrado por ter de escolher entre alternativas. (Plath, 1950-62/2017, p. 59)

Ter que escolher é atroz, ela testemunha, no empuxo de viver todas as experiências possíveis e na insatisfação de uma realidade limitante, que a faz não poder gozar como Deus. Frustrada, ela diz: “frustrada? Sim. Por quê? Porque me é impossível ser Deus ou a mulher-e-homem universal ou muita coisa. Sou o que sinto e penso e faço”. (Plath, 1950-62/2017, p. 62). Sendo impossível ser Deus ou a mulher-e-homem universal, depara-se com o sentimento constante de irrealidade e dissolução. Diz viver em um corpo que é uma panela de pressão, prestes a explodir, cerceada pela sua inescapável feminilidade.

Cabe destacar que, quando Plath se diz frustrada por não conseguir ser a mulher-e-homem universal, ela diz em seus diários que faz dessa figura uma necessidade prática: é o desejo que habita a escritora. É preciso destacar bem isso. O empuxo ao infinito e o insuportável dos limites se apresenta quase sempre nas vezes em que ela discute sua

capacidade como escritora. Ser a mulher-e-homem universal, ser como um médico, como um velho, uma puta, é a necessidade que a escrita lhe impõe.

É o que ela diz em diversos momentos: para escrever é preciso viver. E ela não passa de uma jovem mulher branca quase burguesa que teria tido na vida experiências limitadas demais para se tornar uma boa escritora, essa é a sua hipótese para escritos que ela considerava na época ainda muito superficiais. O fato de ela relacionar isso muito especificamente ao seu lugar como escritora não pode ser esquecido, uma vez que aí ela justifica o uso dessa figura a partir de uma inspiração poética com razões muito práticas e até – por que não? – compreensíveis.

Aos 20 anos, em 1953, fala, em seus diários, da carta que recebeu de um homem, Eddie, que dizia que ela era sincera demais, que era melhor procurar um psiquiatra. Faz pouco caso de sua recomendação. Não se sente importante o bastante para precisar de um psiquiatra. Situa sua doença em outro lugar. Depois de um encontro com ele, escreve: “admito, eu me sentia uma mulher sedutora, mas irritava usar sempre salto baixo, para ficar da altura dele. Se vou ser mulher, tudo bem. Mas quero experimentar minha feminilidade até o limite” (Plath, 1950-62/2017, p. 184-85).

“Sentia haver em mim uma reserva de poder, bondade criativa e força da qual jamais tivera noção” (p. 185) é o que ela experimenta diante de um homem diferente, Eddie. Uma força antes desconhecida. Explora com ele as possibilidades infundáveis do que há para viver: comer, perambular, dançar, falar, recitar poesia, subir em um avião e ser atirada para a terceira dimensão, seguir o trilho do trem. Descreve, assim, diz, objetivamente, tudo que fizeram sem “nenhuma menção à glória, ao júbilo, à exultação de estar viva ao seu lado, ao extremo absoluto” (p. 185).

A desrealização e despersonalização são sentimentos constantes em sua escrita. Os afetos de quem inconformadamente tem de viver o que o mundo demanda. Essa é a maior das loucuras, como, quando escreve: “vou acabar louca com a necessidade de aceitar o número avassalador de coisas que não posso conhecer de jeito nenhum, de lugares aonde nunca vou, de gente que nunca poderei ser” (Plath, 1950-62/2017, p. 199).

Queiroz (2022), em um recente texto sobre os “sussurros em torno de uma cena suicida” na universidade, destaca o suicídio de Yukio Mishima, um escritor japonês do século XX, que se suicidou tendo dito, em algum momento, que a vida humana é limitada e que gostaria, assim, de viver eternamente. “O desejo de vida eterna o fez passar ao ato suicida”, aponta Queiroz (2022, p. 178).

Isso que Mishima revela parece dialogar com o que Plath escreve em diversos momentos. Em *A cinco braças de profundidade*, diz que o ar que a circunda é pesado, carregado e mortífero e que “seria melhor respirar a água” (Plath, 1960/2023, p. 267). Diluída em seu próprio interior, vive o peso dos dias com inconformidade. Diz, em vários momentos de seus diários, que participar dos diálogos corriqueiros a deprime, que os temas cotidianos a entediam, que o dicionário tem fim e última página. O ar que todo mundo respira é pesado demais para quem deseja flutuar na densidade de um líquido, que é a própria substância do gozo no corpo, em direção ao campo aberto.

Em um de seus últimos poemas de 1963, *Contusão*, põe no centro da escrita a fratura íntima. Em nota para a rádio *BBC*, diz que o precipitador da escrita foi um evento banal, doméstico, uma pancada no joelho. Destaca o corpo cor de pérola, que segue intocado ao redor do roxo fosco da contusão. Tudo mais parte do sangue coagulado e faz Plath (1963/2023) evocar novamente o que é líquido, aqui não a chuva, mas o mar: “num vão de pedra o mar suga sem cessar” (p. 181), ela diz. O impacto no corpo abre uma fenda para o sangue que escorre, ao que ela anuncia como “uma fenda é o eixo de todo mar” (p. 181). Plath apresenta a fenda de onde tudo sai, de onde tudo transborda, de onde o sangue vira mar, imensidão inapreensível: “o coração se tranca, o mar recua, os espelhos se cobrem” (p. 181).

A tradição de cobrir os espelhos com um pano para que os mortos não retornem é evocada por Lopes (2007) nos comentários sobre esse poema. Com a morte muito próxima, exatamente uma semana após a escrita de *Contusão*, Plath parece jogar os panos sobre os espelhos. O incontido do gozo, infinito desmedido, foi ao encontro de um limite qualquer, um coração trancado, um recuo do mar, um pano no espelho. Sem qualquer retorno, escreveu com poesia o único testemunho possível na beira do exprimível.

Cixous (1976/2024), em *A chegada da escrita*, evoca, também, por diversas vezes, a conexão que o gozo feminino teria com o empuxo ao infinito. Diz que a mulher foi ensinada a temer o abismo e o infinito que é, “no entanto, para ela, mais familiar que para o homem” (p. 56). E é justamente a familiaridade com o abismo que poderia ser pensado, para ela, como uma característica específica do gozo feminino:

Anoitecer na sua própria noite, estar em relação com o que sai de meu corpo como com a mãe, aceitar a angústia da submersão. Estar mais no corpo do rio do que no corpo da barca, expor-se a este perigo, é um gozo feminino. (p. 78)

No *Seminário 20*, Lacan (1972-73/2008) promove uma aproximação entre a lógica do não todo feminino e o infinito. O que, a princípio, pode parecer contraditório,

uma vez que comumente se lê o não todo como falta, isto é, como algo menor que o todo, em Lacan é lido às avessas, como empuxo ao infinito. Não à toa, a sua lógica de leitura do gozo feminino não é a de complementariedade ao masculino, o que recairia no todo, mas sim de suplementariedade. Não se trata, entretanto, de uma questão de quantificação, de mais ou menos gozo, mas sim de infinitização, ausência de limites, uma vez que os limites são propriamente fálicos. Diz Lacan:

Quando digo que a mulher é não-toda e que é por isso que não posso dizer *a* mulher, é precisamente porque ponho em questão um gozo que, em vista de tudo que serve na função Φx , é da ordem do infinito. (p. 110)

A função suplementar aponta justamente esse lugar. A experiência com algo que é um “a mais”, ou um além, em relação a função Φx . Soler (2020) se aproxima de Plath, na medida em que relaciona o fálico ao que é da ordem do sólido e o gozo do Outro ao que é líquido. Diz que de um lado se coloca o sólido do gozo fálico, em seu caráter de ilhota, finito e constante. E “do outro lado, o caráter infinito do que não é fálico e que o mar, ele próprio infinito, evoca” (p. 86), como fez Plath em *Contusão*.

Soler (2020) evoca os místicos e a fonte jaculatória de seu gozo, que faz “jorrar muito alto sua água sob efeito de uma pressão” (p. 212). Plath não era precisamente uma mística, certamente. Refere-se muito pouco à religião em seus diários ou até mesmo à experiência com qualquer espiritualidade ou mesmo encontros com a divindade. Mas sua escrita, tal como Freud apontava sobre o sentimento oceânico, revela o caráter líquido do que jorra através das palavras. Isso que a faz, como diz em seus diários, um certo tipo de mulher:

O tipo de mulher que, ao começar a chover e enquanto chove, só pensa em janelas abertas - janelas do carro, janelas do segundo andar, todas elas - janelas abertas, e a chuva entrando de viés, destruindo o assoalho, molhando o papel de parede, os livros & os móveis, irremediavelmente. (Plath, 1950-62/2017. 479)

Nesse trecho, de intensa construção poética, Plath fala sobre o que há de irremediável em uma mulher como ela. O tipo de mulher que tem um especial apreço pelo campo aberto, pelas janelas abertas, que deixam entrar a chuva de viés. Enquanto a figura da chuva pode ser poética e amena para muitos sujeitos, também para Plath, em alguns momentos; em outros, é o irremediável de um gozo que destrói tudo, o assoalho, papel de parede, livros e móveis. E, por fim, até mesmo o próprio corpo, extremamente limitado.

Em um dia de chuva, Plath diz ter tido o impulso de ser corriqueira. De fazer o comum e tentar escrever um poema. Mas lembra da recusa que recebeu de uma revista que dizia que, após o aguaceiro, poemas com o título “chuva” inundam o país inteiro. A

chuva, em seus escritos, é muito mais intrépida do que amena. É uma torrente que destrói o que vê pela frente. Impulso desmedido que conversa com um universo interno agitado e desconhecedor dos limites.

Não sendo uma mística, parece ser por meio das palavras escritas que ela tem acesso e dá vazão ao ilimitado que a habita. O feminino e a escrita aí se encontram, como veremos com mais detalhes no capítulo 5 sobre o nó entre escrita e feminino. E um dos modos dessa intersecção parece se dar justamente se concebermos a tese de que a escrita é, em si mesma, uma tentativa de tratamento ao infinito no/do gozo, ou sua própria expressão, talvez.

Em 4 de março de 1957, Plath (1950-62/2017) escreve sobre se sentir entorpecida e sem coragem de começar nada. “Tudo parece suspenso, o que está havendo?” (p. 316), questiona. Nada do que ela esperava estava acontecendo, e, ao seu redor, acumulam-se pilhas e pilhas de poemas e contos, figura de seu excesso. A exigência que a escrita dos romances lhe impõe é forte demais, atroz, e ela não consegue atender. Há um abismo entre o desejo e a capacidade pura e simples. No entanto, escreve muito, além dos limites: “estou escrevendo com um lápis sem ponta preso a uma vara de uma milha, a respeito de algo que se encontra muito além da linha do horizonte” (p. 316). Lugar do infinito que a lógica do não todo imprime, tal como apontou Lacan? Lugar onde podemos supor a sua estrutura psicótica? Ou lugar do Aberto que a escrita convoca?

3.2.2 – Infinito feminino ou empuxo-à-mulher e feminização na psicose?

Como levantado anteriormente, cabe aqui abrir um parêntese importante. Embora o feminino tenha sido o fio escolhido para tecer as elaborações dessa Tese, ele, por si só, não pode ser tomado como absoluto na discussão, pelo menos não apenas a ideia de infinito no gozo feminino como tratada no subtópico anterior. Mas, certamente cabe tensionar aqui o que esse feminino representa, especialmente no último ensino de Lacan. Cabe dizer, novamente, que o termo inclusive pouco aparece nos últimos seminários. Lacan para de se referir ao termo feminino, especialmente para falar do gozo que toma Joyce, no *Seminário 23*.

Mas é outra coisa absolutamente distinta que aparece? Aquilo que Lacan chama de gozo feminino estaria inscrito em uma espécie de binarismo com o masculino e aquilo que o sujeito psicótico experimenta é de ordem totalmente diferente, no regime da exceção tanto ao feminino quanto ao masculino? Nesse sentido, por que Miller (2011a) decide chamar de gozo como tal o que anteriormente Lacan chamava de feminino?

Quando Miller (2011a) aponta que o gozo como tal “é não edipiano, é o gozo concebido como subtraído de, fora da maquinária do Édipo. É o gozo reduzido ao acontecimento de corpo” (p. 45), isso permite situar esse gozo em que estrutura? Talvez sejam questões a serem melhor investigadas, especialmente na contemporaneidade, a partir de casos clínicos, e embora não seja o objetivo desta Tese, merecem aqui se apresentar como uma possibilidade de leitura.

Quando aqui falamos de Plath é para ir além certamente da posição feminina como demarcada entre centro e ausência. É difícil localizar o sujeito Plath no centro, no que diz respeito a sua participação na função fálica, quando, na maioria das vezes, ela escreve sobre sua posição de ausência em relação à essa função. Mas estamos falando de uma escritora, dos textos de uma escritora, dos diários de uma escritora. Todo esse material deve ser tomado com o cuidado e com a delicadeza de perceber que ela é alguém que inventa algo novo, muito além das nossas categorizações. E que, sendo assim, ela está à nossa frente.

Gama e Bastos (2010) lembram que é preciso diferenciar o sujeito que se inscreve subjetivamente do lado mulher das fórmulas da sexuação daquilo que acontece com o sujeito psicótico, que não estaria bem nem de um lado nem do outro. O sujeito mulher, cuja seta no quadro da sexuação (figura 1) aponta para o falo e para o além do falo está certamente em um lugar diferente daquele do sujeito psicótico cuja forclusão do significante Nome-do-pai pode ser localizada. Nesse caso, na psicose, dizem as autoras, verificaríamos a certeza delirante no sujeito de transformar-se em mulher (como ocorre em Schreber) ou de estar à mercê de um Outro que goza do corpo do sujeito como de um corpo de mulher. É isso que ocorre com o sujeito Plath?

O empuxo-à-mulher caracterizaria um impasse de estrutura na psicose, na qual o sujeito se vê às voltas com uma grande dificuldade, no que diz respeito a sua posição sexuada, a se referir como homem ou mulher. Como se é necessária uma posição perante a sexuação, uma vez que dizer-se homem ou mulher não é um dado de natureza, é preciso que cada sujeito se posicione diante da castração. Se na psicose não há o registro da castração, esse processo demarca uma impossibilidade e o empuxo-à-mulher parece ser, segundo as autoras, a forma de suplência, tentativa de solução que os sujeitos encontram para solucionar esse impasse (Gama & Bastos, 2010).

Nesse sentido, tudo que pode ser pensado como empuxo ao infinito no lado de $S(A)$, do lado do gozo feminino propriamente dito, também pode aparecer nas psicoses sob a forma de um empuxo ao absoluto presente na figura de exceção que o psicótico

representa em seu gozo. Para demonstrar tal hipótese, precisaríamos localizar a foracclusão do Nome-do-pai e construir um caso clínico, o que não é bem o objetivo desta Tese. No entanto, abrir essa veia de argumentação como caminho possível de interpretação é o caminho escolhido para deixar as questões em aberto, sem nunca esquecer que aqui não tratamos do texto escrito de um sujeito como Schreber, mas dos escritos de uma escritora. E isso talvez mude as coisas.

A mulher toda, absoluta, que alguns sujeitos psicóticos demonstram no empuxo-à-mulher, confunde-se com o pai gozador, figura da exceção presente no lado masculino, é o que sustenta Maleval (2002). Esse lugar da mulher toda, absoluta, demonstra também claramente um empuxo a infinitização. Essa posição de exceção que o psicótico inventa é sua forma de lidar com a impossibilidade lógica de inscrever *A mulher* sem barra e, em alguns casos, pode acarretar uma certa estabilização do quadro.

Cabe destacar, também, como coloca Maleval (2002), que as chamadas fantasias de feminização são muito mais comuns em quadros paranoicos e é isso que levou Freud a conceber a existência de um recalque da pulsão homossexual na origem desse padecimento, especialmente nos homens. Primeiramente, essas “fantasias” apareceriam em geral como alucinações, imposições que atormentam os sujeitos, até um segundo momento em que elas são aceitas e incorporadas. É o que se verifica muito bem em Schreber. A tentativa é, diz Maleval, de “converter-se em A mulher toda, não marcada pela castração” (p. 300).

Poderíamos localizar em Plath, na verdade, um empuxo-à-mulher quando ela fala em ser a “mulher-e-homem” universal? Talvez, mas ela diz claramente: não consegue ser essa tal figura. Por isso, sente-se frustrada. Para Maleval (2002), o que permitiria dizer que há um efeito de feminização em um quadro psicótico seria a encarnação de um gozo infinito, a sua mostração à céu aberto, sem véus, e o seu caráter delirante de certeza.

Já em se tratando especificamente do gozo feminino, ou do gozo como tal, para além da duplicidade da posição feminina, haveria uma diferença dele para o gozo que o psicótico experimenta? Laurent (2012) vai relembrar que os textos de Lacan sobre a “questão preliminar” e as “diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina” são escritos quase concomitantemente e que, neste primeiro, é também pela via da noção de gozo suplementar que Lacan vai ler a solução de Schreber, isto pode ser formulado assim: “na impossibilidade de ser o falo que falta à mãe, então ser a mulher que falta aos homens”.

Para Laurent (2012), no entanto, haveria uma passagem a ser localizada em Lacan que separaria, de algum modo, o empuxo-à-mulher na psicose da questão da feminilidade como tal. Para ele, o empuxo-à-mulher pode ser traduzido na psicose como o delírio de “ser a mulher que falta a todos os homens”, pois é a solução psicótica de tentar ser o Outro do Outro, que não existe. Na posição feminina, haveria a tentativa não de ser um Outro absoluto, mas um Outro para si mesma, como o é para o parceiro.

Nesse sentido, as duas modalidades de vivência do ilimitado são contrastantes. Mas, se do lado do empuxo-à-mulher temos Schereber como um grande modelo, é aí que encontramos Plath, nesse mesmo lugar? Ou podemos localizar aquilo que ela escreve muito mais próximo da manifestação de uma forma feminina de gozar? Para Rangel (2013), embora possamos diferenciar claramente as duas modalidades, teríamos que admitir ao menos um ponto central em comum: na mulher e na psicose, o objeto não opera na função de semblante, mas prevalece enquanto real. Fazer prevalecer o objeto, enquanto real, é também a função do escrito, como se verá nos próximos capítulos. E é essa a margem que pode abrir a possibilidade de pensar a posição da escritora, como veremos no próximo subtópico.

É importante, também, destacar que, para além daquilo que permite separar o que é da ordem do feminino e o que é da ordem da psicose, também é possível pensar em um tensionamento presente entre as duas dimensões. Branco (1990), em *A traição de Penélope*, destaca o fato de que o discurso da loucura sempre esteve próximo do discurso feminino, e que, apesar de podermos diferenciá-los, devemos admitir pontos de parentesco:

Talvez aí resida o estreito parentesco entre o feminino e a psicose: nessa irrupção desenfreada do real, nessa imersão no universo do gozo, nessa implosão de um discurso onde as palavras pretendem, não simbolizar o objeto, mas ser o próprio objeto, nessa intromissão do corpo enquanto matéria constitutiva do discurso. (p. 237)

Mas o lugar da escritora como tal se rende a uma dessas duas vias ou teríamos que admitir a possibilidade de uma terceira? A função da escrita muda se o escritor está tomado por um gozo feminino ou se está em um desencadeamento psicótico? Ou a escrita, especialmente de algumas mulheres, escrita feminina, demonstra a possibilidade de uma terceira via, campo do Aberto? O que as escritas femininas nos ensinam sobre a função do escrito pode ser localizado nas vias de um além do falo em direção ao infinito, em uma tentativa de absolutização nos quadros psicóticos ou existe um campo para além e ainda mais aberto ao qual os escritores se lançam e para o qual nos levam? Há que se considerar ainda essa terceira via.

3.2.3 – Terceira via, terceira margem, terceiro sexo: *Há Um feminino de ninguém*

É caminhando em direção a mais uma possibilidade de leitura que abrimos o terceiro subtópico – uma terceira via, terceira margem – para pensar nas provocações que Lucia Castello Branco tem feito em torno disso que ela tem chamado de um “conceito-fulgor”, que não é propriamente lacaniano, nem mesmo llansoliano, embora tenha sido em um texto de Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2*, o lugar de onde Branco pinçou a figura do “feminino de ninguém”.

Terceira via, já que, depois de apresentadas duas, podemos abrir mais uma possibilidade. A primeira, bem próxima do pensamento de Lacan, visava situar o feminino como uma forma de gozar que toca a dimensão do infinito, forma suplementar, não toda submetida ao falo, que tende ao além das fronteiras, mas sem, no entanto, abrir mão delas totalmente, estando ainda referida ao falo, de algum modo. A primeira via, assim, conjuga-se com a ideia de Lacan, em *O aturdito*, no qual a mulher faz do homem um conector para que ela seja Outra para ela mesma, um pé no falo, para não se perder em uma loucura propriamente psicótica. Em *Televisão*, Lacan (1973/2003) diz que: “uma mulher só encontra O homem na psicose” (p. 538).

A psicose, assim, foi a segunda via, segunda forma possível de pensar a dimensão do feminino, a partir daquilo que Plath apresenta em seus escritos. Se uma mulher só encontra O homem na psicose, como diz Lacan, abriu-se a possibilidade de pensar uma escrita que revela o lugar de exceção que o sujeito psicótico ocupa na estrutura, como Freud fez com os escritos de Schreber, isto é, pensar a escrita que revela a posição do sujeito que em um empuxo-à-mulher – como assim definiu Lacan em *O aturdito* – faz-se o lugar da exceção absoluta, a mulher que falta a todos os homens, princípio de feminização, quando o sujeito se entrega ao Outro gozador.

Mas é com Lucia Castello Branco (2019b), a partir daquilo que ela consegue ler nas escritas femininas, que poderíamos pensar uma terceira via, próxima de uma terceira margem, como diz Guimarães Rosa, lugar outro onde o que poderíamos encontrar não é um feminino como ainda referido ao falo, ao masculino, mas um outro feminino, *feminino de ninguém*, que não é simplesmente um “não alguém”, mas que pode ser lido como um existente-não-real, como um “feminino de ninguém, não referido ao masculino, mas antes a uma ausência de masculino, ou mesmo de pessoa” (p. 23). Lugar de um para além das bordas, onde o ilimitado não está referido a um limite, mas ao campo do exterior, do Aberto, para além até mesmo do humano, talvez, como afirma Branco (2019b).

Diz Antelo (2021) que: “o corpo humano goza do inumano. O inumano parece ser um nome do exílio de um corpo da humanidade” (p. 147). Usando da figura do inumano, que não é o mesmo que “não humano” ou “desumano”, Antelo pensa um feminino que goza de algo além da própria humanidade, em um lugar litorâneo. Lugar vislumbrado, ela diz, especialmente pelos artistas, que jogam na cara dos não artistas, o exílio da inumanidade. Toma o exemplo de Anaïs Nin e Henry Miller, para quem a inumanidade era uma raça paralela à humana – a raça dos artistas –, dotada de uma tentação do furo.

Esse feminino, que não é o feminino lacaniano propriamente dito, embora vá junto com ele para um além dele, é um “feminino de poeta” (Branco, 2019b, p. 26). Essa espécie de conceito-fulgor, diz Branco (2024), é definitivamente “coisa de poeta” (p. 106). E embora seja também coisa de analista, talvez não o seja exatamente. O próprio Lacan, no *Seminário 24*, dizia não ser “poeta (*pouate*)” o suficiente para chegar na interpretação que só a escrita poética (mais ainda a chinesa) é capaz de conceber, ao ir mais longe que o próprio inconsciente. Era esse o projeto de Lacan (1976-77), como ele mesmo situa na lição de 16 de novembro de 1976: “este ano, digamos que, com este *insu que sait de l’une bévue*, eu tento introduzir alguma coisa que vai mais longe, que vá mais longe que o inconsciente” (p. 3).

O que na psicanálise pode ir mais longe que o inconsciente? Lacan (1976-77) parece apontar que isso só pode ser encontrado no saber que se extrai no insabido (*l’insu*) que se dá no tropeço/equívoco (*l’une-bévue*) mais radical, este que só a poesia é capaz de produzir. Essa poesia habitada por um feminino de ninguém? Campo do Aberto, diz Branco (2024), que não se confunde com o abismo. Nesse ponto, a poesia e a loucura podem se aproximar, ela diz, pois ambas buscam o abismo das palavras, mas talvez se separem no ponto em que “nem sempre o Aberto é o abismo” (p. 107):

Não se trata de ler, então, redutora e rapidamente, que um feminino de ninguém é o feminino que não é do masculino. Trata-se de conferir, ao ninguém, um feminino. Um feminino, afinal, além do falo, sem consistência nenhuma. Eis aí o não todo como o campo da absoluta negatividade, afirmando radicalmente sua ex-sistência, como campo do fora. (p. 112)

O campo do absolutamente fora, que Gérard Pommier (1987) denominou de Aberto (*das offene*) a partir de Rilke, é aquele no qual se localiza o além sem limite das palavras, onde qualquer um que se entrega à escrita, pode encontrar no papel “a fisionomia do exterior que ignorava” (p. 97). Lugar do exterior que a palavra escrita revela quando tomada isoladamente por ser “em si mesma um abismo” (p. 98), encontrado e margeado pelos sujeitos – especialmente os poetas – que conseguem operar com a

sonoridade das palavras, aproximando-se da loucura. Até onde as palavras podem nos transportar é a questão que a poesia põe em evidência, revelando um lugar outro, a partir do risco que o poeta enfrenta:

Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece ateia. (Pommier, 1987, p. 98)

É sobre isso que escreve Plath em seus diários, quando fala com Deus, mas se depara com o silêncio, com o céu vazio e com Órion que passa sem dizer nada? É desse fora absoluto que ela dá testemunho através do exercício perigoso de fazer da palavra a estrada para o Aberto? Prece ateia, esse lugar que, diz Pommier (1987), é na verdade um instante “em que, sem que nenhuma barreira constitua obstáculo, os seres e as coisas entram no espaço de uma percepção pura” (p. 99), instante de uma tal infinitude, do “infinito no finito” (p. 99), que se encontra nas próprias palavras, em um certo tipo de escrita.

Esse tipo de experiência é distinto da psicose, diz Pommier (1987), através do ato. Para ele, é o ato que distingue uma mulher ou um poeta da loucura. Mais próximos da mística, uma mulher ou um poeta se distanciam do psicótico, na medida em que seu ato é uma escolha pelo “sem abrigo”, em que se assume o risco de adentrar decididamente nisso que Plath chamou de disciplina tirânica da escrita. Lançando-se ao risco de encontrar no poema que, como ela diz, é punho fechado, o mais absoluto Aberto. Para isso, é preciso o “dizer sim” do poeta, que é acompanhado por um sentimento de morte e aniquilação de si, mas também de plenitude de existência.

Branco (2024), entretanto, aponta que há, em Pommier, uma certa confusão, quando ele aproxima o aberto do abismo. Embora, em algum momento, as duas coisas possam se confundir, nem sempre. Há abertos que não são da ordem do abismo, pois se o abismo aponta para a “verticalidade do sem fundo” (p. 107), o aberto aponta para a “horizontalidade do sem fim” (p. 107). Essa diferença é fundamental, pois, por exemplo, quando Plath, em *Praia de Berck*, escreve sobre seu desejo de “voar para dentro do Nada” é a direção do Aberto que ela aponta?

O ato de voar pressupõe que ir ao encontro do Nada não necessariamente representa cair no abismo, mas, talvez, no sem fim da pureza do “não-ser”. Estranho gozo, diz Catherine Millot (2001/2023): “Estranho gozo este que se apodera de nós quando entrevemos um mundo onde não seríamos, onde seria possível que jamais tivéssemos sido, onde é certo que um dia não seremos. Essa ausência velada faz a beleza terrível das

coisas” (p. 52). Lembremos do que formula Lacan (1960/1998), a partir de Paul Valéry: “Sou no lugar de onde se vocifera que “o universo é uma falha na pureza do Não-Ser” (p. 834). Isso chama-se gozo, diz Lacan, “e é aquele cuja falta tornaria vão o universo” (p. 834). Do lado da pureza do Não-Ser, então, verificamos o campo Aberto da vida, onde pulsa um gozo – feminino de ninguém? – que torna o universo vão.

São os artistas, como diz Antelo (2021), que gozam da inumanidade e que a escancaram com mais vigor, como extrai Lacan de Valéry, a experiência com esse lugar onde vigora a pureza do Não-Ser. Os artistas e, talvez, aqueles que levam ao termo a sua experiência analítica, como Millot, quando situa a psicanálise como um empreendimento de limpeza, “uma secagem do sentido” (p. 112). Seco o sentido, nasce um vazio, ela diz, que é “primo dos abismos”. Um vazio diferente do que se imagina: “sem ênfase, um vazio tranquilo, sem angústia nem êxtase, onde talvez eu me una ao antigo desejo de me estabelecer um dia sobre um livre nada” (p. 112).

Além de Llansol, Branco (2024) se inspira no Aberto de Pommier e Rilke e no pensamento do exterior de Foucault, mas fundamentalmente nas escritas femininas, para pensar o que é esse feminino de ninguém. Um conceito-fulgor que talvez não possamos ainda suportar, visto que nessa nova perspectiva A mulher, assim como a literatura, “existe, como existente-não-real, como feminino de ninguém” (Branco, 2019b, p. 30), o que implica a nós, enquanto psicanalistas, pensarmos em uma nova topologia.

Essa nova topologia, continua Branco (2019b), revela um feminino para além da referência ao falo, mas que não é da psicose. Um feminino outro, que talvez possa ser pensado como um terceiro sexo – tal como Llansol pensa em *Onde vais, Drama-Poesia?* – que não sendo masculino, nem sendo feminino, é a paisagem³³, que se expande em direção ao campo do Aberto, como um feminino de ninguém. Branco (2019b) coloca que o próprio Lacan, em seu último seminário, *A topologia e o tempo*, teria intuído algo dessa outra topologia, quando propõe a possibilidade de um “terceiro sexo”, onde já “não se trata apenas da singularidade do gozo feminino, mas da existência de um terceiro sexo, que não poderia subsistir diante dos outros dois” (p. 25). Caberia, então, indagarmos se

³³ Do livro *Feminino de ninguém*, resgato a citação colhida Branco em *Onde vais, Drama-Poesia?* de Llansol: “tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: o homem, a mulher, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo. A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher” (Llansol, 2000, p. 44, *apud* Branco, 2019, pp. 24-25).

esse terceiro sexo, de que fala Llansol, pode conversar com o terceiro sexo de que fala Lacan, compreendendo, assim, uma outra lógica ao campo do gozo, uma outra topologia.

Janaina de Paula (2019) diz que essa nova topologia avança em direção ao Um, que poderia ser pensado não mais como referido ao falo, não todo fálico, mas como Um-todo-só. A autora parte do seminário 19 de Lacan, para pensar o que é esse Um que, próximo do “não Há”, está também próximo do “Um que Há”, sendo lido, assim, como Há aí algo do Um (*Y’a de l’Um*). Se o Um é Um, diz Janaina de Paula (2019), “ele surge como absoluto, não permitindo nenhuma predicação” (p. 40). O Um que, como formula Lacan (1971-72/2012), no *Seminário 19*, quando “se articula, destaca-se exatamente isto: não há dois. Eu lhes disse, isto é um dizer” (p. 177).

Não sendo localizável a partir dos elementos do conjunto, diz Janaina de Paula (2019), o Um pode ser pensado como “fora-mundo, fora-linguagem” (p. 43). Assim, somente a noção de ex-sistência, tal como Lacan propõe, no *Seminário 23*, poderia dar suporte àquilo que do Um ex-siste à linguagem e ao mundo. O Um, assim, configura o ponto de partida de uma nova topologia. O Um que não sai do zero, “abrigado em todas as palavras e, portanto, fora do Um marcado pelo significante fálico” (p. 44).

Parece que Horne (2023) parte do mesmo pressuposto para definir o campo uniano a partir da noção da escrita de um novo significante, o significante uniano, que surge propriamente de um desnível entre o ser e o existir, fundando-se na lógica da ex-sistência. Para Horne, uma vez que “no campo uniano o Outro não existe” (p. 30), isso representa um giro de 180 graus no ensino de Lacan. É como uma virada fundamental que se dá em direção ao *Há Um*.

Fruto de um desnível, uma brecha, entre o ser o existir, Horne (2023) fala, então, de um gozo sem significante, um puro existir. Toma de empréstimo, a formulação de Lacan, no *Seminário 20*, para falar daquilo que só existe ao não ser. Para isso, é fundamental diferenciar o que é da ordem do unário (no sentido do traço unário) do que é uniano. Este último abre o campo de uma existência: *Há Um* e *Há-não-Um*, o que é diferente de dizer que “não Há Um”.

A duplicidade do Um faz com que Horne (2023) proponha a escrita de um significante bífido. De um lado escrito em números cardinais (1); do outro, o Um anterior ao zero e que recebe uma escrita em números romanos (I). Este Um (I), campo uniano, fala do *Há Um* que não convoca o dois. Seria o “Um sozinho”, o que soa muito semelhante ao que Janaina de Paula está chamando de “Um-todo-só”. Nesse campo, escreve Horne: “para o Um uniano que há, não existem necessidades, nem presença, nem desejo do

Outro: há puro gozo. Simplesmente se goza ou não. Há existência como gozo. Assim, o desejo é do Outro e o gozo é do Um” (p. 42).

Tratar-se-ia, assim, de um “puro existir” (p. 44), o que daria margem para pensar uma nova topologia, onde a ideia de enodamento deveria abandonar “a ideia que vincula o nó com uma união” (p. 48). O nó aí precisaria ser pensado como o que desune o real, o corpo e o inconsciente, permitindo pensar que o nó tem uma função traumática, na realidade, pois ele cria e fura a substância gozante original, lugar de pura existência, lugar do *Há Um*. O Um uniano, assim, é uma ressonância sem sentido que produz ao menos dois efeitos: “a ressonância como som e vibração no corpo, e como silêncio e quietude total” (p. 58).

Em *O terceiro sexo*, Branco (2023), no pequeno conto/poema/ensaio intitulado de *Parapeito amar*, parece falar sobre a relação do mar e do amor, quando questiona: “fazer do mar o maior obstáculo ao amor será ofício de seres aquáticos ou de seres terrenos?” (p. 36). Escreve isso para dizer daquela que não sabia a resposta, por ser aquela que “assim não se definia como nenhuma espécie de ser. Era uma substância anterior ao ser. ‘Substância vivente’, ela pensava” (p. 36). Essa substância anterior ao ser, pura existência, substância vivente pode ser pensada como substância gozante? É o “puro existir” de que fala Horne? Lugar onde o que pulsa é o corpo que faz da paisagem um terceiro sexo.

Talvez, possamos também ler em Plath a proximidade com esse Aberto que é substância vivente, que faz da paisagem um terceiro sexo. As figuras são vastas e ressonantes: o campo aberto, as janelas abertas, andar livremente pela noite, os relâmpagos, os trovões ensurdecadores, a água da chuva que corre, respirar a água, assim como subir em um avião e ser lançada, de supetão, para a terceira dimensão da pureza do Não-Ser, na horizontalidade do sem fim. Terceira dimensão da paisagem, terceiro sexo, produto da encarnação da substância vivente.

Horne (2023) chama de encarnação a mutação do significante em gozo e do corpo que se significantiza, em um duplo acontecimento. E, nas ressonâncias, verificaríamos a iteração desse Um uniano em cada novo um do enxame, nuvem de linguagem, o que talvez seja aquilo que Janaina de Paula (2019) chama de encontrar o Um “abrigado em todas as palavras” (p. 44).

Aproximando o *Há Um* do conceito-fulgor de feminino de ninguém, Janaina de Paula (2019) aponta para um feminino que está além, mas não no sentido de um limite e seu além, mas de um “além sem limite, no aberto ilimitado de um corpo que é pura

significância” (p. 46). Lembremos que, no *Seminário 24*, Lacan (1976-77) diz que o ideal seria, em suma, “acabar com o simbólico” (p. 73), mas para fazer preponderar a palavra vazia da poesia, concebida como puro efeito de significação.

Por significação, aqui, podemos talvez pensar algo semelhante ao que Janaina de Paula chama de significância, pois, diz Lacan (1976-77), a significação não é o que se pensa, efeito de sentido, mas sim uma palavra vazia, que só é atingida pela poesia. Parece ser aí onde se aloja a terceira margem do feminino de ninguém. Este que, “não sendo todo, apresenta-se como Um-todo-só” (Janaina de Paula, 2019, p. 47). Seria talvez o desenho de outra topologia:

Do fora ao fora, desenha-se outra topologia, onde o feminino orbita numa lógica que não tem o significante fálico como fundamento e, como campo do exterior, apresenta-se como Um-todo-só. Nesse lugar, perde-se a razão, sem enlouquecer. Às vezes se enlouquece, sem perder a razão. ‘Orla exígua’ por onde corre o poema, esse corpo feminino deixará de estar fixo, e escrever se tornará o único modo de coser o infinito. (Janaina de Paula, 2019, p. 48)

É essa virada topológica que faz Branco (2024) reescrever, então, a “escrita feminina” como “escrita feminina de ninguém”, abrindo passagem para uma terceira via, terceira margem, terceiro sexo, que pulsa no texto de inúmeras mulheres e alguns homens. Não se tratando exatamente da psicose, fala-se de um feminino que permite enlouquecer, sem perder a razão ou perder a razão, sem enlouquecer, em direção ao inapreensível, inefável, campo do Aberto, onde se escreve, como diz Plath, com um lápis sem ponta preso a uma vara de uma milha sobre alguma coisa que existe (ex-siste?) muito além da linha do horizonte.

Mas, antes de pensar mais profundamente sobre a escrita e mergulhar nesse fio do texto, ainda nesse capítulo é preciso percorrer um primeiro nó das tecituras propostas entre o feminino, a escrita e o *páthos*. O primeiro movimento de costura visará demonstrar alguns pontos onde podem se encontrar o feminino e o *páthos*, a partir daquilo que Plath escreve. Para Miller (2016), é justamente porque o feminino não conhece a “divina justa medida” que ele vai muito mais longe que o fálico. Nesse além inefável, ele toca um *páthos* que está muito além da aflição e que é ainda mais violento, vizinho das devastações, mas também do júbilo da beatitude. É sobre esse nó entre o feminino e o *páthos* que o próximo tópico visa se debruçar.

1º Movimento da Trança: Feminino e *Páthos*

“Guardo em mim uma violência mortífera sanguinária”: feminino plathológico

Guardo em mim uma violência mortífera sanguinária. Posso me matar ou – agora eu sei – até matar alguém. Poderia matar uma mulher ou ferir um homem. Sei que poderia. (Plath, 1950-62/2017, p. 458)

O último tópico deste capítulo visa uma intersecção já anunciada. Do infinito que o gozo feminino representa, das absolutizações que marcam a psicose, ou do campo do Aberto, faz-se uma passagem para o que disso toca nas experiências sobre as quais Plath escreve, na proposição que aqui se faz de que há, entre o feminino e o *páthos*, um primeiro ponto de cruzamento. Em *Televisão*, Lacan (1974/2003) evoca São Tomaz de Aquino para falar sobre o que ele chama de as paixões da alma, como a tristeza, o amor e o ódio, e até a ignorância. Um *páthos* que, aqui propomos, toca intimamente aquilo que há de mais radical no gozo como tal.

É do que fala Plath quando diz que guarda em si uma violência mortífera sanguinária? A possibilidade de matar uma mulher ou ferir um homem a toma quando ela observa junto com Hughes duas moças roubarem rosas em um parque público. Cerrou os punhos para se controlar diante dessa “moça insolente que se afastava, sentindo um desejo intenso de avançar para cima dela e reduzi-la a pedacinhos ensanguentados” (p. 458).

O registro é de junho de 58. Plath e Hughes aproveitam o entardecer em um parque florido de Nova York. Plath colhe entre as rosas um botão rosado e outro alaranjado, botões que levaria para casa para ver se abrirem. Porém, observam no parque a presença de duas jovens que colhem rosas aos montes para um baile de formatura. Abordam as duas garotas que reagem com desdém diante das reprimendas. A reação das jovens causa em Plath uma fúria desmesurada, mas contida e abafada. Não fazem nada além de perseguirem as jovens pelo parque até constrangê-las ao ponto de fazer com que fossem embora.

Plath escreve sobre ter ficado pensando em seu “moralismo contraditório”, uma vez que ela própria havia colhido flores do parque: “sentia vontade de matar uma moça que furtara uma braçada de rododendros para enfeitar uma festa: acho que considerava minha rosa semanal um prazer estético para Ted e para mim, sem causar prejuízo nem sofrimentos aos outros” (p. 457). Diferente dela, pensava, as moças agiam movidas por uma “cruza e ganância egoísta” (p. 458), o que a enfurecia. É diante dessas jovens que Plath percebe em si uma violência mortífera sanguinária.

Nessa mesma direção, está o acento que o afeto do ciúme tomou em sua vida. É diante das jovens moças alunas e admiradoras de Hughes que Plath escreve sobre sentir a mesma violência pulsar. A devastação produzida pela presença da outra mulher

ameaçadora, aquela que a coloca diante da terrível questão de ser suficiente ou não para Hughes. Esse homem que a traiu e a trocou por outra mulher, uma aluna sua, escancarando em Plath um vazio terrível e uma devastação sem precedentes.

Esse tópico visa percorrer os diários de Plath, apontando a intersecção entre o feminino e o *páthos* em cinco principais pontos de articulação: os efeitos do gozo no corpo; o super-eu feminino (*super-meutade*), como uma das faces mortíferas do *páthos* feminino; a experiência da agressividade, violência e o *kakon* nas psicoses como um outro operador possível para as reflexões; a devastação produzida na relação mãe e filha; e, por fim, a devastação na esfera do amor.

No sexto capítulo desta Tese, visaremos demonstrar que o *páthos* sobre o qual Plath escreve não se resume aos aspectos dolorosos e mortíferos e que há mais no que sua escrita revela, mas, aqui, no que diz respeito ao nó entre feminino e *páthos*, parece que é nessa zona de real, em que o gozo feminino entrecruza com paixões do infinito, da devastação, da *super-meutade*, em que se dão as costuras mais significativas, sempre circunscritas a essa leitura possível que aqui se promove. Abrir-se-á também a possibilidade de pensar sobre a violência nas mulheres a partir do paradigma do *kakon* nas psicoses, uma vez que esse foi também um dos interesses iniciais articulados por Lacan desde sua Tese de Doutorado, ao se debruçar sobre o caso Aimée.

A ausência de limites sempre foi uma marca da escrita de Plath. Escreveu em diversos momentos sobre a dor específica de ser mulher, habitando um corpo limitado demais para os *watts* de sua cabeça iluminada. Não que se tornar homem fosse, então, a solução evidente. Sempre deixou claro que a limitação está presente na vida humana, seja ela em que corpo for. Se Lacan, em seu *Seminário 20*, destaca a relação entre Deus e o gozo da mulher, é justamente para dizer disso que escorre por via de $S(A)$. Plath parece escrever sobre isso, quando diz:

Por algum tempo ofereci-me ao Menino Jesus, para ser seu brinquedinho; disse-Lhe para não me tratar como um daqueles brinquedos preciosos que as crianças apenas olham, sem coragem de tocar, mas sim como uma bola sem valor, que pode ser atirada ao chão, jogada para o alto, furada, deixada num canto ou pressionada contra Seu coração, qualquer coisa que O agradasse. (Plath, 1950-62/2017, p. 680)

Desejando ser furada, escreve sobre encontrar-se em uma “imensa aridez espiritual” (p. 680), pronta para divertir o Menino Sagrado, deixar que brincasse com ela, que destroçasse seu corpo. Diz que foi mais ou menos nessa mesma época que passou a dar prioridade ao que fosse feio e inconveniente: “tanto que me alegrei quando um lindo

jarro para água foi removido de nossa cela e trocado por um maior, inteiro lascado” (p. 680).

Inteira lascada também ela, um corpo errante de mulher, dominada por uma paixão avassaladora, semelhante, como ela mesma diz, a de Santa Tereza d’Ávila, aquela que, segundo ela, conseguiu tocar a alma de Deus. Não deseja, entretanto, ser pura ou intocada, um objeto de admiração divina; pelo contrário, ser inteira lascada, atirada, jogada, furada. Em seus diários, sublinha essa última palavra: furada. Do furo, escorrem as palavras que usa para compor as imagens de seu arrebatamento (*ravissement*), significante de Duras para Lol V. Stein, retomado por Lacan.

É importante destacar que o trecho supracitado decorre de várias notas em seus diários, nas quais ela escreve pequenas inspirações de contos. Mais do que falar de sua experiência ou inclinações pessoais, Plath aqui se debruça sobre a relação de Santa Tereza com Deus, relação pela qual ela se sente fascinada, e que seria tema de um dos contos. Escreve, nessas mesmas páginas, o esboço de um conto no qual a personagem, sem que ninguém perceba, vai até o corpo de Santa Tereza exposto na capela e com um lenço de linho enxuga uma lágrima que escorre dos olhos da santa e pensa: “agora sou a feliz possuidora da última lágrima de uma santa” (p. 680). Sendo assim, aí fala Plath muito mais da devoção sem precedentes de uma santa e seu gozo diante de Deus. O seu interesse é pelas mulheres que, a exemplo de Santa Tereza e Joana D’Arc, foram até o limite do que poderiam experimentar.

Porém, Plath também escreve sobre ser testemunha disso que a tira do circuito comum, em uma experiência de arrebatamento que toma seu corpo, nos confins do feminino, naquilo que ele convoca de um *páthos* inassimilável. Laurent (2021), nesse sentido, chama atenção para as particularidades da pulsão de morte no feminino, destacando que ela decorre da loucura feminina propriamente dita, aquela que, além do falo, é “uma loucura que decorre do não todo” (p. 161).

Para tal, Laurent (2021) evoca as mulheres que intrigaram Lacan em diversos momentos, como Madeleine, Medeia e Aimée, tendo cada uma, a sua maneira, rompido com os limites que a ordem simbólica impõe, demonstrando que no feminino existe um *páthos* que toca o real, mesmo que este se apresente na loucura propriamente dita, como é o caso de Aimée. O autor chama atenção para o fato de que diversos estudos colocam em evidência que haveria uma prevalência importante da depressão em mulheres em relação aos homens, e que isso poderia representar justamente a relação mais próxima ao real que há no feminino. Como nas palavras de Dominique Miller (2021):

A série dessas experiências femininas é estruturalmente infinita. Todas evocam aquilo de que o gozo Outro é feito: infinito, absoluto, sentimento de existência entre ruína e êxtase. Esses são estados potentes que parecem alojar o ser feminino sobre um eixo vertical entre entusiasmo e nada. (p. 258)

Soler (2006) dedica-se também a estudar esse ponto, partindo justamente da mesma premissa apontada, segundo ela, pelas vozes dos médicos e dos estatísticos: a de que as mulheres seriam mais deprimidas do que os homens. Sem tomar isso como verdade absoluta, a autora não deixa de aí interrogar algo de interessante. Esse *páthos* feminino poderia se enunciar pela contingência radical com o sentido da vida, uma vez que a seta na sexualização, que no lado feminino se dirige à inexistência do Outro, $S(A)$, revelaria no feminino uma aspiração particular ao que fura o sentido universalizante e que é avesso aos semblantes. Nesse mesmo aspecto, como dito no tópico anterior, a mulher e o psicótico convergem, ao tomar o objeto em seu aspecto real.

Certamente, poder-se-ia pensar se essa suposta relação evocada, entre o feminino e a depressão, não seria algo que diz respeito muito mais ao lugar da mulher na sociedade. Sabe-se, e Soler (2006) afirma isso, que é considerado mais aceitável socialmente que uma mulher expresse sua dor, tristeza, fraqueza e desânimo, em contraponto ao homem, de quem se demanda a expressão da virilidade. E na literatura isso também poderia ser pressuposto, na medida em que as escritas confessionais, como as que Plath representa, são muito comuns entre as mulheres.

Mas essa aspiração sociológica não dá conta, sozinha, do que se verifica em experiências como as que Plath escreve. Um outro aspecto da questão é ressaltar o fato de que esse tipo de expressão é, de certo, feminina, mesmo em um homem. E o que vai promover, destaca Soler (2006), um ponto de separação na sexualização, é a relação que as diferentes formas de gozo estabelecem com o objeto, uma vez que no feminino o que está em voga é o amor marcado pela erotomania, sendo assim, o gozo da mulher estaria marcado por uma necessidade do dizer.

É como articula Lacan (1974/2016), no *Seminário 21*, ao estabelecer uma diferença nas posições do homem e da mulher, no que diz respeito ao gozo e ao dizer. Se para o homem poderia se utilizar o artigo “o” maiúsculo, por haver o todo-homem, é porque sua forma de amar vai sem o dizer, bastando-lhe o gozo que cobre tudo, fetichista, gozo do órgão. Para a mulher, seria preciso tomar as coisas por outro viés, pois “o gozo da mulher não vai sem dizer, quer dizer, sem o dizer da verdade” (p. 134), o que a coloca em uma zona muito específica de bipartição entre o finito e o infinito, o particular e o plural, o tudo e o nada.

Entre entusiasmo e nada é também como Plath nos testemunha sobre o feminino plathológico, neologismo que aqui se emprega para tocar nisso que se apresenta como um nó entre a experiência não toda e aquilo que tange ao real que afeta o corpo, como, quando escreve: “só deus sabe que ritos da vida ou amor podem compensar a devastação produzida” (Plath, 1950-62/2017, p. 274).

Escreve sobre se sentir um “ser profundamente abandonado”, “desperdiçada, entregando tudo com as duas mãos” (p. 274). Apresenta aí a face do nada, contrária ao entusiasmo do ser. E entrega-se ao imperativo de algo que a faz desejar coisas que a destruirão no final. Um impulso íntimo, que a destrói lentamente e que consome cada parte de seu corpo, como ela mesma escreve, representa o que há de mais mortífero nas faces de um gozo que não tem qualquer baliza de circunscrição. A figura que parece representar isso é a de uma mulher estéril:

Tudo ficou estéril. Faço parte da cinza do mundo, de onde nada pode vicejar, nada pode florescer ou frutificar. Nas adoráveis palavras da medicina do século 20, não consigo ovular. Ou não posso. [...] Desisti de ser intelectual, uma mulher que trabalha: isso tudo passou, para mim. E o que encontro em mim? Cinzas. Apenas cinzas e mais cinzas. [...] Tomar injeções disso e daquilo, hormônios, tireoide, tornar-me outra que não eu, tornar-me sintética. Meu corpo, o tubo de ensaio. (Plath, 1950-62/2017, p. 577)

O registro é de junho de 1959. Na época, pouco antes do nascimento de sua primeira filha, Plath tentava engravidar por todos os meios possíveis e não conseguia. No verso da mãe impossível, encontra-se com seu corpo de “mulher estéril” (como nomeia um de seus poemas em *Ariel*), um tubo de ensaio, entregue ao saber médico que parece nada poder fazer diante do impossível. Sem filhos e sem fertilidade, depara-se com um interior tomado por cinzas. E demonstra que o avesso da mãe é a mulher, uma mulher estéril. Ou, como aponta Miller (2010, p. 6): “o verdadeiro, em uma mulher, se mede por sua distância subjetiva da posição da mãe”.

Nos confins do feminino, é onde Lacan (1958/1998) encontra o que vai chamar de A verdadeira mulher. Essa cujo A não estaria barrado. No texto sobre a juventude de Gide, chama Madeleine de “uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher” (p. 772), por seu ato desmedido após ser traída, o de queimar todas as cartas que Gide lhe encaminhava e que representavam para ele algo tão valioso quanto um filho. E que eram também para ela o que havia de mais precioso.

A única traição intolerável, que estava na descoberta da homossexualidade de Gide, faz com que Madeleine rompa com todos os limites que circunscrevem uma borda, atacando aquilo que era um desdobramento do próprio ser de Gide, o coração do que havia de mais fálico para ele, apontado por Lacan como propriamente um fetiche: as

cartas que ele escrevia. Para além de Madeleine, Lacan evoca a figura de Medéia que, também, em sua inteireza de mulher, mata os próprios filhos para atingir Jasão, que a traía.

Inclui-se nessa sequência também Plath, que, nos confins de sua experiência com o feminino, na fronteira com o *páthos*, também mostra sua inteireza de mulher, na medida em que ataca Hughes naquilo que havia de mais precioso para ele: seus escritos. Hughes preparava apaixonadamente um novo livro de poemas, que dedicava a Plath, que sempre os recebeu como um presente precioso, mas é na ocasião de seus episódios de ciúme que ela destrói justamente esses escritos. Pregador da justa medida, em carta endereçada a uma biógrafa, Hughes diz nunca a ter culpado:

A verdade é que eu não culpei [Sylvia] por esse ato — nem na época e nem em nenhum outro momento. Fiquei muito abalado e achei que ela tinha feito uma loucura. Mas talvez me falte alguma coisa. Ela nunca fez nada porque eu a culpasse. A única coisa que acho difícil de entender foi sua brusca descoberta de nossos maus momentos (“Event”, “Rabbit catcher”) como assunto para seus poemas. Mas dizer que eu não poderia perdoá-la por rasgar aquelas folhas de papel é compreender de modo totalmente errado a natureza de minha relação com ela. (Malcolm, 2012, p. 159)

Em *O caçador de coelhos (Rabbit catcher)*, poema citado por Hughes nesse trecho da carta, Plath (1965/2023) evoca as imagens de arames tesos entre um casal, “estacas fundas demais para desenraizar” (p. 433). Sem fazer nenhuma concessão, crava no coração de seu relacionamento as estacas mais difíceis de retirar, atingindo os filamentos mais centrais disso que se propagou como uma onda de intensa agressividade. No avesso do que se designa como uma mãe, mostrou a face sem limites da inteireza de mulher.

Uma face que destrói o que há de mais precioso para um escritor, os seus escritos, deixa consequências irremediáveis, não apenas para Hughes, mas para ela própria. Nesses confins do feminino que se encontram com o *páthos*, Miller (2010b) ressalta que, nas mulheres, a falta de identidade afeta o *fallasser* de um modo muito mais intenso do que nos homens, isso a tal ponto, ele afirma: “que somos obrigados a falar de um ser de nada e de uma dor específica desse ser de nada” (p. 5). Laurent (2012), em *A psicanálise e a escolha das mulheres*, diz: “as mulheres podem apaixonadamente amar o nada” (p. 128).

É sobre essa dor específica que Plath escreve? A dor de um ser de nada? É ainda no texto sobre Gide que Lacan (1958/1998) lembra que, uma vez caído o véu de mulher, o que fica visível é apenas um buraco negro. Lembremo-nos do que diz a física sobre os buracos negros, isto é, que é justamente no seu centro de massa, no além do horizonte de eventos, que encontramos a parte denominada de “singularidade”. Centro não reduzível, opaco, que tem no feminino uma metáfora possível.

Miller (2010b) afirma que existe uma clínica “feminina”, que o tempo todo demonstra um *páthos* específico desse modo de gozar: o *páthos* de dor provocado pela ausência de identidade fixa se manifesta também como ausência de consistência, sentimento de fragmentação corporal, falta de controle, esse “afeto segundo o qual se sente escapar o domínio do corpo” (p. 5). E ele segue afirmando que: “há na clínica feminina testemunhos de dor psíquica ligada a um afeto de não ser, de ser nada, com momentos de ausência de si mesmo” (p. 5).

Já Miranda (1997) fala de uma “dor de existir do feminino”, naquilo que ela presentifica de excesso e de rejeição à ordem fálica. Uma dor que se localiza do lado da falta-a-ser, de um significante que diga da totalidade do *falasser*. Se, para o homem, a dor de existir poderia ser mais “facilmente” aplacada pelo semblante que equivale ter e ser, em um jogo de “parecer ter”; o ser feminino, por outro lado, estaria sem o significante fálico tão à mão, mais conectado com a dimensão do nada que se revela por trás dos semblantes. Miranda (1997) resgata, nesse sentido, uma das últimas falas de Florbela antes de seu suicídio, quando diz não haver gestos novos e nem palavras novas.

“Nas verdadeiras mulheres há sempre algo meio extraviado”, é o que diz Lacan (1957-58/1999, p. 202), no *Seminário 5*, para falar sobre a lógica da castração. Alguma coisa que se perde pelo caminho, que se desprende de seu corpo, e que coloca o feminino como um gozo que tem mais abertura à experiência de um *páthos* que é uma dor de existir diante da vacuidade do sentido. No capítulo 6 desta Tese, cujo centro é o *páthos*, a noção de dor de existir será melhor explorada, mas aqui, no nó entre feminino e *páthos*, a noção de dor, vacuidade, nada e extravio são prementes para pensar a partir das indicações de Plath.

Logo no início dos diários, encontra-se uma lista muito interessante construída por ela. Marcados por estrelas desenhadas no papel, destaca aprendizados necessários a se fazer na saída do que chama de “patética obliteração da beleza e realidade da infância” (p. 50). O trauma na carne que aparece ao crescer e começar a se dar conta do corpo de mulher é seguido por uma enorme lista de necessidades espirituais, como aprender o significado das coisas, ir para festas, apreciar arte, desprezar o dinheiro e ansiar por um homem. Entre essas notas, ela escreve:

Saber que milhões de pessoas são infelizes e que a vida é um acordo de cavalheiros para sorrir e adornar o semblante de contentamento para que os demais se sintam uns idiotas por serem infelizes, e tentar se contagiar pela alegria, embora por dentro muita gente esteja morrendo de amargura e frustração. (Plath, 1950-62/2017, p. 52)

Plath não apenas vislumbra o que há no avesso dos semblantes de contentamento, como faz disso um testemunho escrito. Experimenta um gozo que a ultrapassa com frequência, que a faz se sentir doente, nervosa, leprosa, como diz. Evoca, em diversos momentos dos diários, o nome de outras mulheres que sofreram como ela, tal como Virginia Woolf, com quem ela diz se identificar profundamente com sua “loucura de mulher”. Assim como Joana d'Arc queimada na fogueira:

Sentia-me a ponto de virar leprosa: nervosa: ouvindo o ranger dos degraus: morrendo de covardia - esperando que todas as luzes se apagassem misteriosamente e um monstro horrível tomasse conta de mim: os pesadelos me assombram: a face de Joana d'Arc quando ela sente o calor da fogueira e o mundo some na fumaça, numa mortalha de horror. [...] Sinto-me entre dois mundos, como diz Arnold: "um morto, o outro incapaz de nascer". (Plath, 1950-62/2017, p. 447)

Paralisada, diz não encontrar prazer em nada, e viver em um mundo onde tudo perdeu a graça. Não encontra substância em ser professora, nem em ser esposa, mãe, escritora ou mesmo mulher. Está cara a cara com o vazio mais fundamental, quando o mundo some na fumaça e o fogo consome a pele, o lugar onde a dor manifesta-se nos imperativos mais impiedosos, na “gulodice do supereu”, como aponta Lacan (1974/2003, p. 528) em *Televisão*.

A gulodice do supereu, que a tudo devora com seu mandato imperativo: “Goza!”, como aponta Lacan (1972-73/2008), no *Seminário 20*, é do que Plath fala em diversos momentos? O feminino na fronteira com o *páthos* se enuncia em sua escrita como um imperativo mortífero, de mais escrita, mais qualidade, mais amor. Uma demanda insaciável que a habita e que ela resolve nomear:

Não consegui dormir, apesar de cansada, fiquei deitada sentindo os nervos à flor da pele & o murmurar da voz interior: ah, você não sabe dar aula, não sabe fazer nada. Não consigo escrever, nem pensar. E me escondo debaixo da torrente gelada e prejudicial da negação [...] Não posso ignorar esse eu assassino: está lá. Posso sentir seu cheiro, tocá-lo, mas não lhe darei meu nome. Eu o nomearei. Quando diz: você não pode dormir, não sabe lecionar, mesmo assim seguirei em frente, socando seu nariz. (Plath, 1950-62/2017, p. 709)

Um “eu assassino” com um nome diferente do nome próprio é como situa a voracidade que a habita. Como no trecho que nomeia esse tópico, em que ela destaca sua violência mortífera sanguinária que ora se volta para o mundo, ora ataca seu próprio ser e seu próprio corpo, revela as faces de uma experiência que a “consciência universal”, lógica fálica masculina não dá conta, como destaca Lacan (1973/2003), em *O aturrito*.

No referido texto, Lacan (1973/2003) apresenta o que chamou de super-meutade (*surmoitié*), que “não se supereu-iza (*surmoite*) tão facilmente quanto a consciência universal” (p. 469). Esse seria o nome do supereu feminino, muito mais voraz do que

pressupunha o próprio Freud, apartado do Ideal do eu como herdeiro do complexo de Édipo, e muito mais imperativo do que a ideia de uma “consciência universal”, que habita cada sujeito como uma voz proibitiva, que diz “não pode!”, como costuma se pensar no supereu freudiano.

Siqueira (2021) vem a criticar a tradição psicanalítica dos anos 1920-30, que situava o supereu feminino como mais rudimentar e menos desenvolvido que o masculino, sustentando na tese de Lacan, em *O aturdido*, uma dimensão do supereu que está em consonância com o empuxo “a uma paixão mortífera que pode arrastar tudo, até o limite da morte” (p. 215). Uma demanda infinita que se manifesta no amor. Esse ponto onde o amor se entrelaça com a loucura em um querer gozar, “entregando-se de corpo e alma aos chamados da super-meutade devoradora, regida por um Outro gozo, para além do falo, gozo não todo e dito feminino, sem limites e irmão da devastação” (Siqueira, 2021, p. 215).

É preciso destacar, como faz Laurent (2012), que se tornou muito comum em várias elaborações pós-freudianas pensar essa dimensão da voracidade das mulheres como referida ao que Freud elaborou como “masoquismo feminino”³⁴. Para Laurent, no entanto, Lacan sempre rejeitou essa formulação, e é onde mais especificamente veríamos uma diferença marcante entre ele e Freud.

Vale lembrar que, no *Seminário 11*, Lacan (1964/2007) afirma que o masoquismo feminino faz parte do diálogo que, em muitos pontos, pode ser definido como “uma fantasia masculina” (p. 182). Nesse aspecto, encontramos o que Laurent (2012) chama de um “Lacan contra Freud” (p. 52), isto é, um Lacan que se apoia em Freud, mas, para pensar contra. Certamente que é de interesse do Lacan abordar os fenômenos clínicos que foram agrupados sobre a rubrica de “masoquismo feminino”, mas o interesse é esclarecê-los com a ajuda de outras formulações, provendo uma passagem do “masoquismo à loucura, no que diz respeito às relações das mulheres com o supereu” (Laurent, 2012, p. 10).

Para Laurent (2012), a principal crítica de Lacan à essa noção de masoquismo feminino se centra justamente na ideia de que ele faria parte do ser da mulher, como expressão de uma natureza, de um essencialismo, como acreditava Helene Deutsch e até

³⁴ Em seu livro, *A psicanálise e a escolha das mulheres*, Laurent (2012) trabalha longamente sobre isso, resgatando, como exemplo, as contribuições de Helene Deutsch, que dava centralidade ao masoquismo feminino, afirmando que as mulheres eram mais adaptadas à dor, inclusive sob um ponto de vista darwiniano, pois a mulher estaria mais à vontade com a dor por sua necessidade de parir um filho e ser mãe.

o próprio Freud³⁵. É por isso que Lacan dá preferência ao termo devastação (*ravage*) no lugar de masoquismo: a devastação se dá justamente pelo gozo feminino não estar todo submetido à ameaça de castração, por não haver limites fálicos, de modo que o que se escancara é “o imparável feminino” (p. 83), expressão de um empuxo ao infinito. E isso não tem nada de essencial ou de natural.

A formulação da super-meutade, diz Laurent (2012), veio como uma resposta de Lacan, em *O aturdito*, a querela de significados que o supereu teve após Freud. Diferente das versões paternas ou maternas do supereu, Lacan compõe uma versão ainda mais terrível, que é empuxo a gozar. Mas é o empuxo a gozar de um gozo além do falo, o gozo que faz com que um *falasser* demande: “seja tudo para mim como eu sou tudo para ti”, que demande sempre mais, totalidade infinita. Como resposta a isso, diz Laurent (2012), é preciso responder: “não há Outro do Outro” ou com as respostas que Lacan formula em *O aturdito*: descompletar, refutar, inconsistir, indemonstrar, indecidir.

Plath escreve sobre esses confins, bem ali onde a mulher se avizinha do *páthos* da devastação, do arrebatamento e do deslumbramento diversas vezes, assim como da loucura propriamente dita. Afinal, como ela mesma escreve, sempre encontrou uma “satisfação mórbida em ver quanto as coisas podem piorar” (Plath, 1950-62/2017, p. 623). E testou os limites disso por diversas vezes. É notório o quanto isso se destacou em seu relacionamento com Hughes, por exemplo.

Lacan trabalha com o significante devastação em dois principais momentos do seu ensino, situando-o em dimensões diferentes, no que diz respeito ao feminino. Em um primeiro momento, a devastação aparece em *O aturdito*, quando Lacan (1973/2003) vai situá-la como diretamente conectada à relação da filha com sua mãe, uma vez que, “como mulher, ela realmente parece esperar mais substância que do pai” (p. 465). A ausência de um significante último de “A mulher”, promoveria, então, uma demanda devastadora da filha endereçada a sua mãe, na busca de alguma substância possível que lhe permitiria definir-se como mulher. Mais do que definir-se, buscar para o corpo alguma consistência.

Lacan não esclarece exatamente o que seria uma devastação e como ela é experienciada. É a clínica que ensina à psicanálise o que seria esse *páthos* que se apresenta como uma ruptura radical, voracidade implacável, que atravessa o corpo do *falasser* feminino. A acepção comum situa a palavra devastação como ato ou efeito de devastar,

³⁵ Em *O problema econômico do masoquismo*, ao diferenciar os três tipos de masoquismo (erógeno, feminino e moral), Freud (1924/2020) situa este segundo como “a expressão da essência feminina” (p. 289).

destruir, deixar em ruína. Diz-se, por exemplo, que uma floresta foi devastada na medida em que suas fauna e flora são destruídas e o terreno reduz-se a um deserto. Zalcberg (2012) diz que, em uma mulher, as consequências clínicas de uma devastação “vão da desorientação à angústia profunda, passando por todos os graus de extravio” (p. 473).

Plath escreve sobre uma devastação que se apresenta como terreno desolado, como floresta destruída. Sofre da dor de não poder encontrar uma palavra última que diga de seu ser e culpa particularmente a sua mãe por esse infortúnio. Aurélia Plath, uma mulher que deu pouquíssimas entrevistas durante sua vida e que apenas em raras ocasiões falou sobre Sylvia, é uma figura bastante presente nos diários, particularmente, no que diz respeito a todo o período em que Plath esteve em análise com Ruth Beuscher. Foram ocasiões em que os conflitos entre ela e sua mãe parecem ter assumido o centro da narrativa de sua escrita. Antes disso, no entanto, ela já anunciava:

O amor é um artifício desesperado para tomar o lugar dos dois pais originais que revelaram não ser deuses oniscientes sempre certos, mas um par pedestre de suburbanos confusos que por mais que tentassem desajeitadamente nunca conseguiram entender direito como ou por que a gente cresce e faz 21 anos. (Plath, 1950-62/2017, p. 216)

Plath se observa às voltas com a descoberta da realidade humana e da queda dos pais do lugar de onisciência e onipotência. No auge de sua tenra juventude, aos 21 anos, tem essa epifania que a revela que os pais, como todos os demais, não passam de um par de suburbanos confusos que não sabem o segredo do que é a vida e do que é uma mulher. Em 1958, registra em seu diário algumas notas sobre suas sessões com Beuscher, em que segue escrevendo sobre a devastação presente na relação com sua mãe.

Relata a difícil vida de Aurélia, que se casou com um marido que “ficou doente no momento em que o pastor disse que podiam se beijar” (p. 497). Sua mãe, segundo escreve, teve que conviver com um homem bruto e miserável, que, mesmo doente, “se recusava a consultar um médico, não acreditava em Deus e no recôndito do lar idolatrava Hitler. Ela sofria. Casou-se com um homem a quem não amava. Os filhos foram sua salvação. Ela os colocou em primeiro lugar” (p. 498).

“Ela ficou lá, amarrada nua nos trilhos e o trem da Vida avançando, fazendo a curva, apitando” (p. 498), é o que diz Plath sobre como a mãe teve de lidar com a morte de Otto, quando Plath tinha apenas 9 anos. Sua mãe chega em casa certa noite relatando a morte. Otto morrera e “não deixou nem dinheiro para o enterro” (p. 498). Restava a Aurélia ter de trabalhar, ser empregada e mãe, homem e mulher, “num único corpo ulcerado” (p. 498). Como poderia odiar uma mãe que lhe deu tudo? E ainda assim a odiava:

Então, como manifesto o ódio pela minha mãe? Nas emoções mais profundas penso nela como um inimigo: alguém que "matou" meu pai, meu primeiro aliado masculino no mundo. Ela é uma assassina da masculinidade. Deito-me na cama quando penso que minha mente ficará vazia para sempre e penso no regozijo que seria matá-la, estrangular sua garganta magra cheia de veias que nunca pôde ser grande o bastante para me proteger do mundo. Mas eu era boa demais para matar. Tentei me matar: para deixar de ser um constrangimento para as pessoas que amo e para me livrar do inferno do vácuo mental. Muito bem: Faça a ti o que farias aos outros. Eu seria capaz de matá-la, por isso me matei. (Plath, 1950-62/2017, p. 501)

Uma assassina da masculinidade, dona de um corpo pequeno demais para proteger Plath do mundo. É disso que Lacan (1973/2003) fala, em *O aturrito*, sobre uma devastação que se encontra na demanda de substância de uma filha a sua mãe, maior que a demanda que se faria a um pai, que aparece na devastação como secundário. A filha demanda de sua mãe o significante último que dê conta do ser, e ao não o receber, visto ser impossível, surge como resposta à devastação que o gozo não mediado escancara.

O seu pai, Plath o situa como um representante da masculinidade, alguém que tem algo que ela nunca mais reencontrou: um amor de pai, que Hughes só lhe daria ao preço de ser, ao mesmo tempo, um vampiro que suga. Mas de sua mãe ela exige mais, ao preço de nutrir por ela um ódio que a faria capaz de matá-la e por isso se matou. Drummond (2011) aponta, nesse sentido, que “a devastação é um dos nomes que Lacan dá ao fracasso da metáfora paterna” (p. 4). Uma espécie de fracasso que se encontra no feminino e também nas psicoses? É preciso destacar algo disso ao final deste tópico.

Plath fala “por isso me matei”, assim mesmo, como algo já executado. Uma construção enigmática. Ao mesmo tempo em que se refere às suas anteriores tentativas de suicídio³⁶, situa uma morte que é fora do tempo: “por isso me matei”. O ato de alguém que é “agressiva e ferina”, como ela se descreve, e que era a cruz que sua mãe teria de carregar: “bem, isso é o que eu acho que minha mãe sentia. Eu percebia sua apreensão, sua raiva, sua inveja, seu ódio. Não sentia amor, só a Ideia do Amor, e ela achava que me amava como era sua obrigação” (p. 501).

Na fronteira bem próxima ao profundo ódio, reside também o amor incompreensível. Em dezembro de 1958, ela escreve sobre sua longa sessão com Beuscher, a única pessoa com quem ela é capaz de chorar. Diz que só recentemente começara a admitir o amor por sua mãe, um amor que ela não sentia como recíproco. Fala

³⁶ Fato interessante de se destacar é que uma das primeiras tentativas de suicídio que se tem notícia de Plath ocorreu justamente na casa de sua mãe. Plath toma um frasco de comprimidos e se esconde nos fundos da casa de Aurélia.

de suas tentativas de suicídio anteriores como uma “vergonha” para sua mãe: “trata-se de uma acusação de que seu amor foi ineficaz” (p. 519), ela escreve.

“Ela é uma senhora idosa e infeliz. Não é nenhuma bruxa” (p. 520), é como ela segue descrevendo sua mãe. Faz de seus escritos um meio de busca por sua aprovação, o que, paradoxalmente, ela diz ser um impeditivo de escrever. Sente uma imensa culpa por ter um homem e por ser feliz, enquanto sua mãe teve de cuidar dela e do irmão sozinha depois da morte do marido. Deseja a morte dessa mulher que é sua mãe, pois acredita que só assim poderá descobrir quem é definitivamente, e escreve: “Sinto ressentimento em relação a ela também porque ela me passou apenas informações inúteis sobre a vida no mundo, e toda a sabedoria feminina precisei procurar em outros lugares ou descobrir sozinha” (p. 521).

As informações que a mãe lhe passava sobre a vida no mundo ou sobre a feminilidade e a resposta sobre o que é uma mulher, Plath diz ter que procurar e descobrir sozinha. Tudo que sua mãe lhe transmitia, segundo ela, baseava-se no medo e no desejo de segurança: “todos os conselhos apontavam para a meta e a finalidade de garantir segurança e respostas definitivas” (p. 521).

Brousse (2003) relembra o quanto a devastação na relação entre a mãe e a filha foi situada por Freud, no que diz respeito ao *penisneid*, que seria o obstáculo último da análise com as mulheres. A autora vai destacar justamente o ponto de devastação que se centra na atribuição de culpa à mãe como responsável pela falta da filha ou, dito de outro modo: “em todos os casos, a devastação está ligada à troca fálica impossível, algo na mãe tendo escapado à lei simbólica que deveria tê-la feito objeto na estrutura da troca” (p. 60), mas que também se conecta à percepção da filha de que há na mãe uma outra face, que é o gozo enigmático do feminino.

Para Brousse (2003), é possível, então, situar a devastação como uma zona onde há uma vacilação dos semblantes, isto é, uma “zona obscura não saturada pelo Nome-do-pai, e como tal sem limite definido” (p. 61). Isso colocaria a devastação em uma zona muito próxima à zona da loucura propriamente psicótica. No entanto, destaca a autora, a singularidade desses casos não deve ser buscada necessariamente no lugar onde a relação escaparia ao discurso em uma relação direta ao real, que faria equivaler devastação e psicose, mas no “tipo de emergência singular da linguagem no sujeito” (p. 61). Assim, independentemente das estruturas, poderíamos localizar uma marca comum, invariante nas devastações nos sujeitos femininos e que diria respeito ao X do desejo da mãe:

[...] qualquer que seja a estrutura do sujeito feminino, quaisquer que tenham sido as contingências da história do sujeito, qualquer que tenha sido o sintoma, uma invariante se destacava. O x do desejo materno assumia sempre, num determinado momento da análise, o valor da morte. (Brousse, 2003, p. 63)

Sendo assim, haveria alguma diferença entre a neurose e a psicose, no que diz respeito muito mais a condução dos tratamentos em si, essa é a posição de Elisa Alvarenga (2003). Embora a autora afirme que a devastação é possível ser localizada tanto nas neuroses quanto nas psicoses, a direção do tratamento seria diferente.

Se, como afirma Brousse (2003), a devastação acha-se no ponto em que o semblante fracassa (para o *fallasser* feminino, independentemente de sua estrutura), ela é tratável na análise mesmo que ela, a análise, desnude também os semblantes e não os suportem. Aí estaria, para Alvarenga (2003), a diferença na condução dos tratamentos, uma vez que, se se trata de um sujeito psicótico, a análise deveria sustentar alguns semblantes para fazer ante o real da devastação, seja ela surgindo na relação mãe e filha, seja, como veremos, surgindo no avesso do amor.

Dito isso, encontramos um segundo meio através do qual a devastação pode ser pensada. Na fronteira entre o feminino e o *páthos*, está o domínio da devastação naquilo que dela conversa intimamente com o amor. Aí encontramos a relação de Plath e Hughes? Miller (2016) aponta essa mesma fronteira, quando afirma que a devastação é, em suma, “a outra face do amor” (p. 17). E continua afirmando que “a devastação e o amor possuem o mesmo princípio, a saber, o grande A barrado, o não todo, no sentido do sem limite” (p. 17).

Lado a lado, amor e devastação compõem uma figura para o nó entre feminino e *páthos*. O que Plath escreve sobre sua relação com Hughes é um divisor de águas em sua vida e sua obra, portanto em seus diários. A presença desse homem passa, de forma tentacular, a se espalhar pelas páginas, pelos poemas, pelos contos, por quase todos os escritos de Plath. Uma relação perpassada por um amor arrebatador que encontra, na outra face, em seu avesso, como aponta Miller (2016), a devastação mortífera.

Não à toa, esses dois movimentos em relação à devastação aparecem conectados nesse tópico, a devastação que aparece na relação entre Plath e sua mãe sendo explicitada lado a lado com a que ocorre entre ela e Hughes. Certamente que, paulatinamente, as referências à relação com sua mãe vão sumindo no mar de angústia que se tornou o encontro com esse que viria a ser seu marido. Em maio de 1958, ela escreve:

[...] sou supersticiosa a respeito de me afastar de Ted, mesmo por uma hora. Acredito viver do calor e da presença dele, de seus odores e palavras - como se todos os meus

sentidos involuntariamente se alimentassem dele e, privados de alimento por algumas horas, me levassem a enfraquecer, definhar, morrer para o mundo. (Plath, 1950-62/2017, p. 439)

Na forma de uma superstição, Plath demonstra como o feminino está próximo da mística, na medida em que o seu encontro com um homem parece a representação mesma do encontro com a divindade, que lhe dá calor, presença, odor e palavras. Na forma feminina de amar e, portanto, erotomaníaca, a demanda se endereça a um Outro que fala, que lhe fala, que a serve das palavras que lhe são alimento para uma inconsistência assustadora: “nada mais importa, fora Ted, a poesia de Ted & a minha” (p. 402).

Se uma mulher é sintoma para um homem, e pode ir além do objeto fetiche para a forma masculina de amar, o objeto pequeno *a* para o qual se direciona a fantasia; um homem não poderia ser o mesmo para uma mulher ou então cairia na equivalência impossível, na complementariedade, entre os sexos. No *Seminário 23*, Lacan (1975-76/2007) vai, então, afirmar: “pode-se dizer que o homem é para uma mulher tudo o que quiserem, a saber, uma aflição pior que um sinthoma. Vocês podem inclusive articular isso como lhes for conveniente. Trata-se mesmo de uma devastação” (p. 98).

Aflição é o afeto que Lacan encontra para situar isso que se encontra na fronteira entre feminino e *páthos*, nome para algo que é pior que um sinthoma. Miller (2016) lembra que o termo devastação (*ravage*) é derivado do termo arrebatado (*ravir*) que, por sua vez, é um verbo derivado da mística, que representa o “ser tomado de sobressalto, levado de repente aos céus”, um êxtase que se traduz também como deslumbramento (*ravissement*).

Com Plath, é possível aprender que o encontro de uma mulher com um homem realmente pode ser demarcado por um *páthos* que é uma aflição, uma espécie de devastação, arrebatamento ou deslumbramento, que a levou aos limites de sua relação com o simbólico, com o que é possível dizer e escrever, avizinando-a com o real inapreensível. É também com uma outra escritora que Lacan (1965/2003) aprende sobre isso, com Marguerite Duras, no que ela ensina sobre o arrebatamento de Lol V. Stein.

Lol, uma “figura de ferida, exilada das coisas” (p. 198), como afirma Lacan no referido texto, arrebatada também a quem lê. Lol, entretanto, não faz um grande sofrimento, fica siderada pela imagem de seu homem com a rival, presa “nos espinhais do amor impossível de domesticar” (p. 205). Laurent (2012) vai pinçar nesse texto de Lacan o que seria, para ele, uma característica fundamental dessa devastação nos amores loucos, que

quando ela acontece: “o sujeito rompe com seu corpo” (p. 152). Ele já encontra isso na obra de Lacan antes mesmo de *Lol*, nas elaborações sobre Antígona:

Em termos heroicos, Antígona rompe a fronteira do belo e da harmonia da imagem para ir em direção a um corpo prometido à morte, esfacelado pelo que vai assaltá-lo com o horror. Ela se despoja de seu corpo, é o seu movimento suicida. No arrebatamento, esse momento do sujeito é também o momento do amor, no qual Lacan faz da despersonalização amorosa uma regra *standard*. (p. 153)

É desse amor que fala Plath? De um amor que não se domestica e que, nos seus limites, flerta com a própria loucura? Um amor que faz de Hughes a figura de um vampiro. Essa figura, Plath a usa em diversos momentos. O vampiro, personagem mitológico que se alimenta do sangue de suas vítimas, é evocado por ela em diversos momentos para falar ora de seu falecido pai, ora de seu atual marido, sujeitos que, frequentemente, ela mistura. Em *Papai*, poema emblemático de *Ariel*, ela evoca essa figura quando diz: “se matei um homem, matei dois, vê? – o vampiro que disse ser você e bebeu meu sangue por um ano, sete anos, se você quer saber” (Plath, 1950/2010, p. 157).

Havia conhecido Hughes em fevereiro de 1956, exatamente sete anos antes de escrever *Papai*. Sete anos em que esteve siderada em torno de um amor que a levou ao limite da devastação. Uma relação que a tudo consumiu e a fez se sentir também como uma espécie de vampiro, como escreve em seus diários: “será que nós, como vampiros, nos alimentamos um do outro? Uma parede à prova de som precisa ser erguida entre nós dois. Amantes na cama, estranhos no escritório” (Plath, 1950-62/2017, p. 489). Vale destacar, diante disso, a afirmação de Brousse (2003) de que a devastação mobiliza o insaciável do amor em lugar do desejo.

Brousse (2003) ainda vai assinalar que a devastação mostra o avesso da fantasia, tocando o sem limites do gozo feminino não saturado pela função fálica, isto é, “refere-se para o sujeito feminino ao real fora do corpo do sexo” (p. 67), situando-se no ponto em que o semblante fracassa. É o que Plath (1950-62/2017) apresenta, em seus diários, como um furo. Lugar onde o homem se revela como devastação, como protótipo mal acabado de pai, projeto impossível de saturar o que não cessa de não se escrever: “eu odeio os homens porque eles não ficam sempre a meu lado e não me amam como um pai: eu poderia fazer furos neles & mostrar que não havia recheio de pai” (p. 499).

Mas, além dos operadores já citados, poderíamos pensar também em outras figuras teóricas passíveis de tratar a questão das relações das mulheres e da violência mortífera sanguinária da qual escreve Plath? Para além do feminino, da ideia de supermeutade e mesmo da devastação, que outros operadores podem servir para pensar? O

campo das psicoses é um interesse primordial em Lacan e, desde sua Tese de Doutorado, o modo como a violência aparece nas mulheres é enfatizado por ele a partir do que denominou de paranoia de autopunição no caso Aimée.

Nos seus *Escritos*, encontramos alguns textos nos quais Lacan visa aprofundar as reflexões sobre essas questões, mobilizadas certamente pelo seu interesse pela criminologia e pelos desdobramentos de sua Tese de Doutorado. No texto *A agressividade em psicanálise*, Lacan (1948/1998) já sublinhava a tendência agressiva fundamental presente especialmente nas psicoses de tipo paranoide. Em Aimée, ele chama atenção para isso desde aí, “o ato agressivo desfaz a construção delirante” (p. 113). Com isso, de forma seminal, Lacan já introduz o que muito à frente vai detalhar sobre o modo como a passagem ao ato pode ser uma forma de estabilização do quadro psicótico, embora não seja, certamente, o melhor dos modos de estabilização.

A reação agressiva, a explosão tão brutal quanto imotivada do ato seriam meios através dos quais o sujeito psicótico ataca o “*kakon* obscuro a que o paranoide refere sua discordância de qualquer contato vital” (p. 113). Lacan (1946/1998) diz, em *Formulações sobre a causalidade psíquica*, ter tomado o termo *kakon* emprestado de Guiraud em seu artigo sobre os assassinatos imotivados. Vê-se, com isso, tratar-se de um termo utilizado, na época, no âmbito da criminologia, dos homicídios aparentemente imotivados cometidos por sujeitos psicóticos. Nesse texto, Lacan (1946/1998) diz que é “o *kakon* de seu próprio ser que o alienado procura atingir no objeto que ele fere” (p. 176).

O cinema nos dá mostras muito vívidas do que essa frase de Lacan visa esclarecer. Um bom exemplo disso é o filme *Cisne negro*, do diretor Darren Aronofsky, lançado em 2010. Em uma sequência final eletrizante, observamos a personagem Nina (Natalie Portman) quebrar um espelho e com um de seus cacos golpear violentamente Lily, personagem de Mila Kunis. A relação especular, envolta em ódio, ciúme, inveja e violência parece ter aí seu desfecho final nos intervalos de uma apresentação que ambas estão fazendo de *O lago dos cisnes*.

Mas, para a surpresa daquele que assiste, observa-se que, na realidade, o ferimento mortal, que deveria estar em Lily, está na própria Nina, que golpeará a si mesma. É o *kakon* de seu próprio ser que ela procurou atingir no objeto que ela supostamente feriu, é o que a cena demonstra à céu aberto, como na tese que Lacan (1946/1998) resgata em Guiraud.

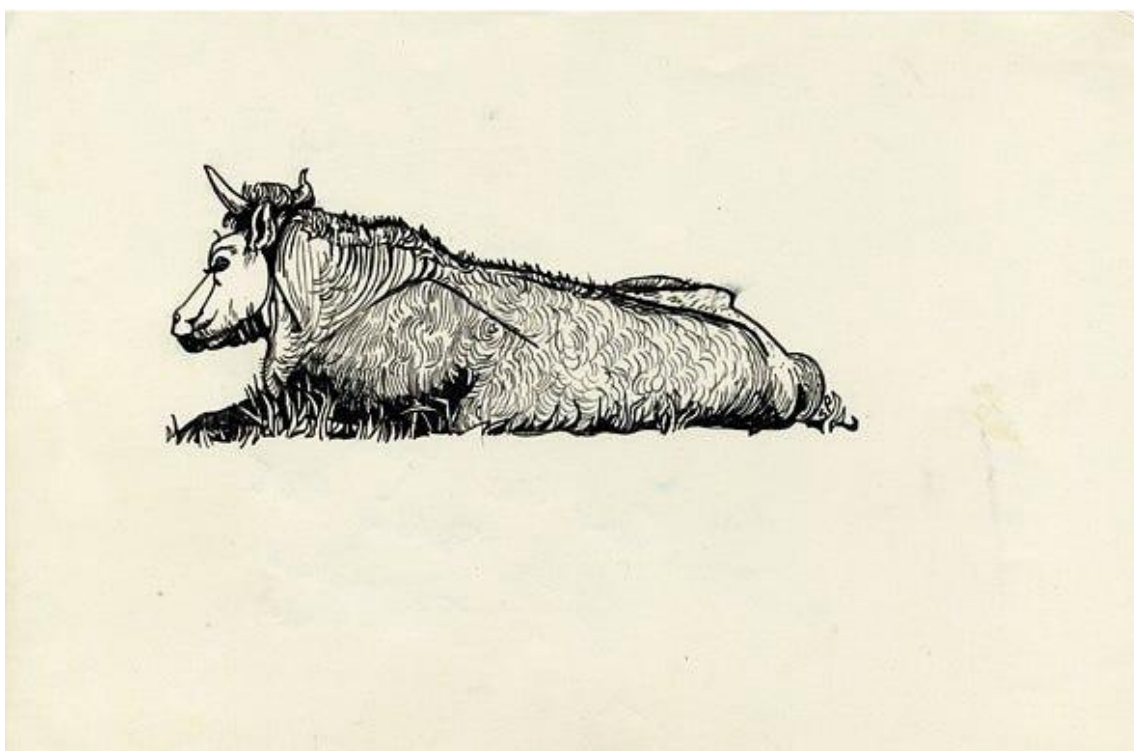
Para Serge Cottet (2009), ao se falar da violência e das relações do sujeito com a lei, se Lacan parte das neuroses no artigo sobre a criminologia, os efeitos do supereu

valem também para psicóticos e perversos. Sendo assim, essa questão mereceria um tratamento trans-estrutural, pois “trata-se de uma tensão entre o sujeito e a lei social e não da presença ou da ausência de um significante do Outro” (p. 110). Mas isso não retira a importância de pensar em operadores diversos através dos quais podemos pensar a relação complexa das mulheres com a violência, diante daquilo que rompe com a ordem simbólica e as aproximam do real.

Dito isso, e finalizadas essas considerações, podemos passar a um outro fio da costura, onde a proximidade do real se dá pela escrita de Plath, que é um testemunho do que vacila na ordem do semblante e que confronta cada sujeito com seu próprio exílio, como, quando ela escreve em *Oceano 1212-W*: “às vezes penso que minha visão do mar é a coisa mais pura que tenho. Eu a pego na mão, exilada que sou, como ‘as pedras da sorte’ roxas que eu colecionava” (Plath, 1962/2020, p. 151).

Exilada, resta a contingência ante o impossível do que não cessa de não se escrever, tal como afirma Lacan (1972-73/2008), no *Seminário 20*, sobre o exílio: “pois aí não há outra coisa senão encontro, o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo que em cada um marca o traço do seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual” (p. 156). Plath parece ensinar que, diante do exílio da relação sexual, resta ainda, para ela, uma contingência possível: a escrita. É sobre essa contingência possível e os nós que ela promove com o feminino e com o *páthos* que os próximos capítulos perseguem.

PARTE III: FIO DA ESCRITA



Touro perto de Grantchester (Plath, 1956)

CAPÍTULO IV

“SAIA COMO SAIR, TENHO DE ESCREVER”: PALAVRA EM PONTO DE PLATH

“Nada é real, exceto o presente, e mesmo assim já sinto o peso dos séculos a me esmagar”, é o que escreve Plath (1950-62/2017, p. 22), ainda aos dezoito anos, situando-se como uma mulher que só tem como substância um corpo que é, ao mesmo tempo, relâmpago fulgurante e areia movediça. Fala sobre a dificuldade de escrever certas coisas, a dificuldade especialmente de escrever sobre o que é impossível de escrever, e ainda assim tentar.

Ela diz: “depois que algo acontece com você e chega a hora de registrar isso, você dramatiza exageradamente ou minimiza o ocorrido, exagera nas partes erradas e ignora as importantes” (p. 22). E, ainda assim, mesmo diante desse impasse, do que não se adequa entre a palavra e a experiência, é preciso escrever. E é preciso escrever, ela testemunha, “saia como sair” (p. 22).

Em *O livro por vir*, Blanchot (1959/2018) lê esse processo tão frequente em inúmeros escritores, a partir do que ele chamou de uma “exigência da obra”, que não pode ser, em absoluto, confundida com uma exigência do autor. É a própria obra que promoveria uma certa exigência que se impõe como uma necessidade, e isso implicaria em um desapego subjetivo do autor, que ele não se preocupe com a obra ou forneça a ela um objetivo e que se tenha assim “a relação mais profunda da despreocupação e da negligência” (p. 41).

Sendo assim, segue Blanchot (1965/2018), o livro pode ser pensado como “sem autor”, por mais que não possa ser pensado como “sem escritor”. O livro precisa do escritor, mas prescinde da figura de “Eu” que o autor demandaria. O livro depende do escritor apenas “na medida em que este é ausência e lugar da ausência” (p. 335). É apenas nessa ausência que a obra se encontra com sua exigência essencial, uma certa solidão, e aquilo que vai ser localizado não como um objeto feito, mas como um lugar.

Plath certamente não é a única a falar desse lugar e a deixar essa exigência da obra ou urgência da escrita tão explícita assim. Duras (1993/2021), em *Escrever*, diz que escrever é impossível: “Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não podemos. E escrevemos” (p. 63). Escreve-se, porque é preciso escrever, ela continua. Por estar intoxicada pelo que denominou de uma “doença da escrita” (p. 63), isso do qual não é possível se libertar por tocar o que há de desconhecido em si, um ponto de loucura. A

escrita surge, assim, como uma doença, um fenômeno que acontece no corpo e que carrega algo de incompreensível e urgente, que só encontra espaço no papel.

Em *A morte do jovem aviador inglês*, Duras (1993/2021) coloca a escrita como isso diante do qual não se escapa, por se tratar de um fluxo e de uma espécie de urgência: “A escrita é isso. É o fluxo da escrita que passa pelo seu corpo. Atravessa-o” (p. 91). Escrita e corpo se conjugam, então, em uma espécie de continuidade *moebiana*. É desse lugar de fluxo contínuo que se parte para escrever o que, diz ela, são emoções difíceis de dizer e que se apoderam subitamente do corpo.

Clarice Lispector é outra escritora que se une a essa mesma concepção da escrita como um fluxo urgente. Em sua conhecida última entrevista à televisão, diz que, quando não escreve, está morta. Que só existe nesse efêmero intervalo da ação de escrita. Em *Para não esquecer*, também diz: “até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável” (Lispector, 1964/2020, p. 32).

A exigência da escrita submete o próprio escritor, que vira apenas um veículo desta. “A poesia submete o poeta a seus caprichos, trazendo-lhe o tormento de escrever”, diz Branco (2011, p. 149), quando localiza nesse lugar de uma urgência da escrita a presença de muitos escritores, como Duras, que demarcava muito bem que é a exigência da obra que põe o escritor a trabalho e não o contrário.

Em *A escrita como faca*, Annie Ernaux (2023) também diz algo semelhante, quando afirma que não tem apreço pela designação de escritora como algo grandioso, tampouco se interessa pela noção de seus escritos como uma obra, e, por isso, tende a preferir os termos “escrita”, “escrever”, “fazer livros”, por se referirem a uma atividade que está em processo. Um processo que nasce de uma urgência: “nunca penso em mim mesma como escritora, apenas como alguém que escreve, que precisa escrever” (p. 34), ela diz.

Este quarto capítulo entra com o corpo, então, em um outro universo, dessa vez a escrita. E o que dela é possível costurar a partir da obra de Plath. O interesse nesse quarto capítulo será destacar a função do escrito e suas vicissitudes. Começamos por situar a relação desde Freud entre arte e psicanálise, mais especificamente a questão da literatura e da escrita. E passamos, logo em seguida, para uma investigação sobre a prática da letra a partir da obra de Plath.

4.1 – Golpes de machado na madeira: a função do escrito

Palavras

Machados
Que batem e retinem na madeira,
E os ecos!
Ecos escapam
Do centro como cavalos.
(Plath, 1963/2007, p. 91)

Em 1963, confrontada com o momento último de sua vida, com o auge, limite ou borda (*edge*, como escreve), Plath se vê, talvez mais do que nunca, às voltas com a palavra em ponto de larva ou “palavra em ponto de P”, como veio a chamar Lucia Castello Branco, sobre a palavra em seus limites com a poesia, a psicose, a psicanálise. A palavra que é como um golpe de machado que bate e retine na madeira. E que é dotada de um eco, de um som, que se propaga por vibrações que atingem o corpo de qualquer um que se atreva a bem-ler. A palavra que aqui pode ser entendida em seu aspecto de ressonância.

Partindo do centro como cavalos, palavras que trotam e ecoam, “palavras secas, sem destino, incansável som de cascos” (Plath, 1963/2007, p. 91), continua Plath nesse poema, enunciando que a palavra atinge, para ela, aí, em 1963, uma materialidade de letra, dura, incontornável e autorreferenciada, como o ponto de singularidade de um buraco negro depois que se atravessa o horizonte de eventos, e de onde nem a luz escapa, como ensina a física. Palavra em ponto de poesia, de psicose, de psicanálise, e também podemos acrescentar: palavra em ponto de Plath.

Nessa direção, a relação íntima entre a arte (aqui mais especificamente a literatura³⁷) e a psicanálise não é uma novidade. Desde o princípio, Freud deu um lugar de destaque à figura do artista por sua capacidade de expor em ato questões fundamentais. É possível afirmar que o artista antecipa o psicanalista em sua matéria; especialmente os escritores tinham para Freud um destaque, como se vê em seu texto sobre *A Gradiva*, de W. Jensen.

Nesse texto, Freud (1907/2015) aproxima o saber da psicanálise muito mais dos antigos, do público supersticioso e dos escritores, do que necessariamente da ciência. Em especial dos escritores, chama atenção para o fato de que eles são aliados preciosos da

³⁷ Importante destacar, como faz Branco (2011), que a dimensão que aqui mais interessa não é necessariamente a da literatura, mas a da escrita, uma vez que, como afirma a autora, a partir de Barthes, a escritura “ocupa não exatamente o campo do literário propriamente dito, mas participa de um campo mais vasto, em que a representação é posta em xeque e em que a imagem é tomada não mais em seu caráter de representação, mas por seu valor fonético ou de letra” (p. 220).

psicanálise e que “seu testemunho deve ser altamente considerado” (p. 12)³⁸, uma vez que eles recorrem a fontes inacessíveis ao homem cotidiano e à ciência: a fonte dos sonhos e dos devaneios. O inconsciente, portanto, está vivo na escrita.

É o que testemunham os poetas e as crianças, diz Freud (1908/2020), em *O poeta e o fantasiar*, ao comparar a brincadeira da criança com a atividade do escritor, uma vez que ambas se dedicam à criação de um mundo próprio e singular. A satisfação do brincar sendo apenas substituída pela fantasia no adulto. Freud, no entanto, lança luz sobre as épicas narrativas clássicas (geralmente de autores homens), nas quais o que se coloca no centro dos romances, na figura dos heróis, é o que ele vem a chamar de “sua majestade o Eu, o herói de todos os sonhos diurnos como em todos os romances” (p. 61). Nesse sentido, resvala no lugar interpretativo de ler a escrita como um produto direto dos desejos recalçados do escritor, como uma espécie de formação do inconsciente.

Caldas (2007) chama atenção para o fato de que, por mais que Freud tenha feito questão de deixar claro que o objeto da arte é algo inconcluso e dotado de certo mistério indecifrável, ele ainda tinha a pretensão de fazer uma espécie de psicologia do autor, na suposição do escrito como mais uma das formações do inconsciente, sendo o conteúdo das fantasias daquele que escreve passíveis de interpretação/tradução.

A autora invoca, também, a posição lacaniana que separa a criação artística da operação do recalcque, de modo que o que se colocaria em jogo na arte não seria a mera revelação da verdade subjetiva e, portanto, dos aspectos inconscientes de seu autor, mas sim uma operação de criação em torno do vazio, instaurando o surgimento de algo inédito. Sendo assim, ela diz, “a arte começa onde o que não pode ser dito é mostrado ou exibido” (Caldas, 2007, p. 39).

A ênfase, nesse caso, deveria recair sobre a função do objeto (aqui, a função do escrito) e não na significação inconsciente desse objeto, podendo se pensar em uma anterioridade lógica da escrita em relação à fala. No *Seminário 18*, Lacan (1971/2009), sobre isso, diz: “a escrita é algo que se constata não ser uma simples representação. Representação também significa repercussão, porque não é nada certo que, sem a escrita, houvesse palavras. Talvez seja a representação como tal que as cria, essas palavras” (p.

³⁸ Lacan (1957/1998), em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, retoma nessa direção, o que Freud em algum momento havia falado, isto é, que o *universitas litterarum* seria o local ideal para a formação dos psicanalistas. Levar isso “ao pé da letra” talvez seja a proposta que Lucia Castello Branco promove em torno do que ela veio a chamar de psicanálise literária.

84). Com isso, ele parece apontar que podemos localizar na escrita uma anterioridade lógica, no que diz respeito à própria função da palavra.

Por mais que Freud (1907/2015) tenha afirmado que a psicanálise tinha avançado muito nos estudos sobre as criações literárias, ao propor que a ênfase já não era buscar a confirmação dos achados em neuróticos, mas compreender através de quais caminhos se dava a escrita, o que se observou, por muito tempo, em diversas ramificações do campo psicanalítico, e até no próprio Freud, foi uma tentativa de “interpretação” ou “psicologização” da escrita, atitude essa alvo de críticas de Lacan, em sua homenagem a Marguerite Duras.

Lacan (1965/2003) chama de grosseria o ato de alguns psicanalistas que assumem, diante das obras literárias, uma postura de “análise psicodinâmica”, visando “atribuir a técnica declarada de um autor a uma neurose qualquer” (p. 200). Mais do que grosseria, chega a afirmar: burrice. Diante disso, relembra que a única vantagem que um psicanalista pode retirar da escrita de um sujeito seria dar-lhe o reconhecimento de sua antecipação ao saber da psicanálise. E o que Lacan aprende com Duras? Ao que parece, os indícios de uma reelaboração do conceito de sublimação em psicanálise.

Sobre esse ponto, no seu *Seminário 7*, analisa, a partir do paradigma da criação *ex-nihilo* (aquilo que vem “do nada”), o caso da paciente Ruth Kjär, uma senhora que vive mais uma de suas crises depressivas depois que seu cunhado vende um de seus quadros que estavam em um quarto na casa de Ruth. O referido cômodo era preenchido por todos os lados com as pinturas do cunhado, e, diante do “espaço vazio” que se abriu com a retirada de um deles, Ruth se deprime. Como solução, ela começa a pintar “em cima do vazio” (Lacan, 1959-60/2008).

Essa construção de uma borda em cima ou no entorno do vazio seria assim uma forma diferente de conceber a sublimação como algo que está para além de um desvio da meta pulsional³⁹. Lacan (1959-60/2008) evoca Heidegger que fala sobre a função do oleiro, aquele que – através de sua arte – consegue construir um trabalho em torno do vazio. O vaso só existe em referência ao vazio e é em torno dele que se constitui:

Ora, se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa,

³⁹ Lacan (1959-60/2008) chega a acentuar a puerilidade de se trabalhar com o fenômeno da sublimação nesse lugar dos pretensos resultados obtidos por essa via, uma vez que seria operar uma redução limitar o campo da sublimação a ideia de uma função restitutiva, como em Klein. Seria preciso situar a sublimação para além do paradigma da economia da substituição presente no sintoma. É elevar o objeto à dignidade da Coisa que se visa na sublimação. A Coisa em sua coisidade, para além do uso do objeto, diz Lacan.

esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo. (p. 148)

É isso que faz Plath ao escrever? Escreve em cima do vazio? Em torno do vazio? A partir do furo? É uma das formas de talvez ser possível pensar um outro lugar para a sublimação, mas talvez ao invés da figura do oleiro poderíamos evocar aqui a figura da tecelã⁴⁰? Para além de uma tradução das pulsões sexuais, trata-se de uma forma de criar uma borda que circunscreve algo do impossível. É isso que faz do objeto da arte algo que toca o não analisável.

Branco e Brandão (2004), acerca dessa escrita que avança sobre o impossível, destacam não se tratar de “a impossibilidade da escrita, mas a escrita de uma impossibilidade” (p. 122), fazendo da escrita do indizível essa espécie de voz delirante, como colocam as autoras, que se direciona ao vazio da página, em um “resgate da coisa, a captação do que há por detrás da palavra” (p. 124).

Em seus diários, Plath (1950-62/2017) situa os seus impasses com a função da escrita em sua existência. Essa função que está o tempo inteiro entre a urgência, o real, o gozo, a dimensão do impossível e do contingente. Há, constantemente, uma indissociação entre o ato de escrever e a própria vida. Como quando diz: “Suponho que o simples fato de eu ser capaz de escrever aqui, segurando a caneta, prove minha capacidade de seguir vivendo” (p. 386). Ou quando mistura sua vida e seus escritos:

O diálogo entre meus Escritos e minha Vida corre sempre o risco de se tornar uma ladina transferência de responsabilidade, de racionalização evasiva: em outras palavras justifico a confusão que fiz da minha vida dizendo que vou enchê-la de ordem, forma, beleza, escrever a respeito: justifico meus escritos dizendo que serão publicados, me dão vida (e prestígio na vida). Bom, a gente precisa começar por algum lugar, e pode muito bem ser pela vida. (p. 243)

O ato de segurar a caneta está lado a lado da própria capacidade de seguir vivendo; mesmo que a vida, muitas vezes, constrangesse-lhe, a escrita aí se colocava como anteparo. Uma escrita que, durante grande parte da sua vida, deu-se pela manhã logo cedo. Sabe-se que Plath costumava escrever (especialmente no final de sua vida) antes de o dia amanhecer e de seus filhos acordarem, quando “a metrópole populosa emudece, mergulhada no torpor que antecede o raiar do dia” (p. 386), como diz em seus diários.

⁴⁰ No próximo capítulo, ao costurar um elo entre a escrita e o feminino, iremos explorar mais esse aspecto da tecelagem.

É só diante da metrópole emudecida, antes do raiar do sol, que consegue escrever algo sobre o intragável de uma vida, muitas vezes, difícil demais de se viver. Localiza, em diversos momentos, a função que esse certo silêncio tem para ela. Um silêncio que, como diz em *A redoma de vidro*: “não era o silêncio do silêncio”, ausência objetiva de som, mas sim “o meu próprio silêncio” (1963/2014, p. 26), de quando algo precisa calar para que a letra escrita brote, ainda que esse mesmo silêncio muitas vezes a deprimisse.

Branco e Sobral (2022), em um recente livro sobre psicanálise literária, destacam esse aspecto da função do silêncio para o escritor, que se emudece para que outra coisa possa brotar e que, com isso, promove um rasgo na espessura barulhenta do mundo. As autoras resgatam Blanchot: “o que acontece quando o escritor morre é o rumor das cidades, o barulho, [porque] ele parou de fazer um rasgão na espessura do mundo com seu silêncio, ele parou de abrir silêncio nesse burburinho do mundo” (p. 43). Sobre o silêncio e a solidão da escrita, que Blanchot (1955/1987) chama de uma solidão essencial, diz em *O espaço literário*:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Este silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. (p. 17)

E em *O livro por vir*:

Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós. Se, nesse Tibete imaginário onde já não se descobririam em ninguém os sinais sagrados, toda literatura cessasse de falar, o que faria falta é o silêncio, e é essa falta de silêncio que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária. (Blanchot, 1959/2018, p. 321)

Conseguindo escrever apenas quando a “metrópole populosa emudece” ou a partir de seu próprio silêncio, Plath revela o contraste entre o barulho do mundo e o silêncio de sua escrita. Uma escrita habitada vivamente por esse silêncio. Um silêncio que, afirma Branco (2011), está presente na loucura e no escritor, mas especialmente muito mais presente na alteridade radical que a própria escritura representa. Duras (1993/2021) também fala sobre isso em *Escrever*. Chega mesmo a falar de uma “solidão da escrita” (p. 24), inerente à própria textualidade, sem a qual esse ato não se faz possível:

Existe isso no livro: a solidão, ali, é a solidão do mundo inteiro. Está em toda parte. Invadiu tudo. Acredito sempre nessa invasão. Feito todo mundo. A solidão é aquilo sem o que nada fazemos. Sem o que já não olhamos para mais nada. (p. 42)

No seu discurso ao prêmio Nobel de literatura, *O poeta e o mundo*, Szymborska (1996/2016) também destaca o mesmo ponto, quando diz que há algo na poesia que demanda que o poeta feche a porta atrás de si, retire as pelerines, badulaques e acessórios e fique em silêncio “à espera de si mesmo diante da folha de papel ainda em branco. Porque é só isso que realmente conta” (p. 322-323). Essa solidão, que está também “sempre acompanhada pela loucura” (1993/2021, p. 55), diz Duras, tem para uma escritora as mais diversas funções, mas está o tempo todo perpassada por uma certa urgência. “Saia como sair, tenho de escrever” é o nome dessa urgência em Plath.

Plath (1950-62/2017) diz que escrever é para ela “um modo de vida” (p. 130). Não situa seu ato como ofício, profissão, meio de vida ou mesmo como uma arte propriamente dita, mas sim como um modo de vida. Só é possível viver através mesmo desse ato que a constitui, que satisfaz algo do registro de sua existência que pulsa no fundo vago do ser. De um modo de vida, a escrita também é situada como uma necessidade: “é aí que entra escrever. É tão necessário para minha sanidade arrogante quanto o pão para o corpo” (p. 122).

Em sua relação com os homens isso esteve presente. Como seria possível algum homem suportar que a escrita era para ela mais fundamental do que qualquer um deles poderia ser? Nos diários, relata que um de seus amores havia lhe dito que a poesia não passa de porcaria inconsequente, mas se tudo que escrever for assim tão efêmero, que coisa assustadora seria, ela diz. A escrita, assim, a torna “uma deusa menor” (p. 270) por ser capaz de, através dela, “recriar o fluxo e os embates do mundo por meio dos padrões verbais ordenados” (p. 270).

Os poemas duram mais do que qualquer vida poderia durar, escreve em *A redoma de vidro*. Mais do que os corpos, que são poeira da poeira, bons poemas durariam mais e poderiam ser a coisa que as pessoas lembrariam quando estivessem tristes, doentes ou insones e, nesse sentido, escrever jamais poderia ser uma atividade meramente pragmática, para ganhar dinheiro, como quando diz em seus diários:

Escrever é um ato religioso: uma missão, uma reforma, um reaprendizado e um amar de novo as pessoas e o mundo como são e como poderiam ser. Uma postura que não passa como um dia datilografando ou lecionando. A escrita perdura: ela segue seu próprio caminho no mundo. As pessoas leem: reagem como reagem a uma pessoa, uma filosofia, uma religião, uma flor: gostam ou não gostam. A literatura as ajuda, ou não ajuda. Serve para intensificar a vida: você se entrega, experimenta, pergunta, olha, aprende e dá forma a isso: consegue mais: monstros, respostas, cor e forma, conhecimento. Primeiro, faz para si. Se der dinheiro, maravilhoso. Mas a gente não faz isso pelo dinheiro, prioritariamente. Não é o dinheiro que a leva a sentar na frente da máquina. (p. 505)

Não sendo o dinheiro a coisa que a faz sentar à frente da máquina, alguma outra coisa faz da escrita um ato místico e religioso, uma espécie de culto a isso que perpassa a densidade do mundo, que percorre seu próprio caminho. Um modo de vida, uma forma diferente de habitar a existência, que faz dela, não podendo ser deus e a mulher-e-homem universal, ser isso que ela chama de “uma deusa menor”. É possível escrever com a boca fechada e fazer com que a palavra dure muito mais do que qualquer um pode durar. A promessa de uma certa imortalidade do texto é a fé de Plath, aquela que escreve a própria bíblia, apesar e aquém de tudo e de todos. Em um conto chamado *Contexto*, ela escreve:

Certos poemas e versos me parecem tão sólidos e milagrosos como o altar das igrejas e a coroação das rainhas devem ser para as pessoas que veneram imagens tão diversas. Não me preocupam que os poemas alcancem relativamente poucas pessoas. Já é uma surpresa que cheguem tão longe – e a desconhecidos, e até do outro lado do mundo. Mais longe que as palavras dos professores e as receitas dos médicos; se tiverem sorte, mais longe do que uma vida pode chegar. (Plath, 1962/2020, p. 118)

Esse conto de 1962 antecipa a fé incomensurável na poesia que pode ir muito mais longe do que uma vida pode ir, se tiver sorte. Plath antecipa a sorte de suas palavras seguirem um fluxo no mundo muito mais duradouro do que sua própria existência, que se finda poucos meses depois de *Contexto*. É por esse mesmo caminho que Barthes (1984/2004), em *O rumor da língua*, fala da morte do autor, isto é, a morte de tudo que poderia ser localizado como o sujeito que escreve o texto e sua identidade. A escritura é, para ele, um neutro, um oblíquo. É quando o autor morre que a escritura começa.

Assim, para Barthes (1984/2004), é “a linguagem que fala, não o autor” (p. 59). Isso não é a mesma coisa que confundir a escrita com o romance realista, que visa uma objetividade desarticulada, ele acrescenta, mas apostar no fato de que é a linguagem que performa e não o “eu”⁴¹. Como Plath anuncia, o texto é algo que, se tiver sorte, pode ir muito além da própria vida daquele que o escreve, e, em Barthes, esse enunciado se radicaliza na seguinte direção:

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (Barthes, 1984/2004, p. 61)

Escrever aproxima-se de um gesto de inscrição e não de expressão para Barthes (1953/2020), que, em *O grau zero da escrita*, diz que “a Literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer” (p. 36). Para Plath, esse ato dual entre a

⁴¹ Em *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes (1977/2018) ainda diz: “não posso me escrever. Qual é esse eu que se escreveria? À medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vão” (p. 150).

vida e a morte adquire ares de uma espécie de culto, de religião privada, que justifica a própria vida e que ocorre além do autor, um sopro vital em formato de ilha, em uma existência difícil demais para continuar a acontecer.

Plath (1950-62/2017) segue, em seus diários, a ensinar que a escrita é ainda mais: um mergulho profundo. O oceano insondável das letras a faz dizer que “escrever, quando a gente mergulha como eu pretendo, é mais profundo, garantido, rico e vital do que qualquer outra coisa que eu já tenha feito” (p. 433). É comum, em suas narrativas, a presença maciça da quantidade de coisas que ela nunca fez, da quantidade de coisas que ela não se considera sequer capaz de fazer.

Escrever, entretanto, escapa a série dos fracassos, e não porque ela o situe como um ato bem sucedido. Escrever é impossível, ela esclarece. Mas, porque é alguma coisa que acontece, que se dá no corpo, que escoia pela ponta dos dedos. Como um acontecimento, Plath diz de uma escrita que é sinthomática, como fala Lacan (1979/2003) sobre Joyce, ao situar o sintoma como um “evento corporal” (p. 565). Alguma coisa que acontece e simplesmente acontece, alguém do que o sujeito decide. E que pode, na mesma lógica, não acontecer.

É esse lugar de grande risco, de imprecisão, que faz com que, na escrita, o lugar que se privilegie seja o da enunciação. O de alguma coisa que perpassa a voz do corpo. Barthes (1977/2013), em *Aula*, diz que, no discurso da ciência, o saber é um conjunto de enunciados, mas que na literatura o saber é uma enunciação. A escrita faz da palavra uma matéria viva, alguma coisa que tem caráter de letra, como veremos, que excita o corpo:

A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa ao próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (p. 21)

Felman (2022) situa, sendo assim, a enunciação do saber como algo que está em um campo para além do viés constatativo (de enunciados) para propor um saber que tem a ver com o sabor⁴², com o que é da ordem do performativo (enunciação) em sua relação com o gozo. O saber que a escrita põe em ato é um espetáculo, diz a autora, “é aquilo que

⁴² Barthes (1977/2013) já apontou, em *Aula*, que, em latim, as palavras saber e sabor têm a mesma etimologia. Ele diz: “na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que elas são, o que foram, é necessário este ingrediente, o sal das palavras” (p. 22).

nos é dado a degustar no festim da linguagem” (p. 122), tal como Lacan (1971/2009) que, no *Seminário 18*, destaca que “o escrito é o gozo” (p. 120).

Esse lugar de enunciação da escrita, em sua relação íntima com o corpo como acontecimento, não exclui pensar, como fazem Branco e Sobral (2022), que o saber de que se trata, além de ser uma festa, é também um saber em fracasso (que não é a mesma coisa que o fracasso do saber). Alguma coisa só opera nessa tensão fundamental que a escrita coloca no palco: a palavra que engendra um saber que é, ao mesmo tempo, projeção, explosão, vibração, sabor, e que é saber em fracasso. O fracasso do que não tem cura em cada existência, e que as escrituras acabam por se situar em um além, como quando escreve Plath (1950-62/2017):

Quero escrever por ter um ímpeto de me destacar num meio de traduzir e expressar a vida. Não consigo me satisfazer com a tarefa colossal de simplesmente viver. Ah, não, preciso organizar a vida em sonetos e sextinas e produzir um reflexo verbal para os 60 watts de minha cabeça iluminada. (p. 217)

Alguma coisa que se excede ao ponto de precisar se escrever, escrita feminina, como veremos no próximo capítulo, e que demonstra que há algo de um atravessamento do corpo, de onde a palavra provém, por onde ela perpassa, em seu caráter de letra. Para isso, é preciso aprender com o que Plath ensina sobre o caráter material da palavra, quando ela funciona como letra-litoral e efeito da lalíngua. Antes de explorar um pouco sobre a prática da letra em Plath, é preciso fazer uma breve discussão sobre esse conceito e sua relação com a lalíngua.

4.2 – Entre lalíngua e a letra: breves ponderações

Lalíngua, qualquer que seja, é uma obscenidade.
Lacan (1975/76, p. 139)

Qual seria a relação entre a lalíngua e a letra? E em que o escrito aparece nisso? Em *A terceira*, Lacan (1974/2022) afirma que não existe letra sem lalíngua, já que a letra é algo que justamente se precipita dessa dimensão de lalíngua e que a escrita é algo que se coloca nessa articulação. Em Genebra, um ano depois, destaca o encontro das palavras com o corpo. A dimensão de lalíngua aparece aí como algo que afeta o *falasser* e parasita seu corpo, o que faz com que a linguagem, como aponta Lacan (1975), seja como um cancro.

Cancerígena, a linguagem intoxica a carne e promove nela um escrito, que se circunscreve como letra. Lacan (1975), em Genebra, destaca o termo *signatura*, comum entre os místicos, para falar disso que se escreve no corpo e que demanda uma operação

de leitura, como dito anteriormente sobre o lugar da interpretação analítica. Isso que marca o corpo como cifras é o meio pelo qual a palavra encontra sua brecha.

Em seu *Seminário 24*, Lacan (1976/77) segue discutindo isso, quando postula o corpo a partir da imagem de sacos, cordas, toros. O corpo vivo organizado como bastão (*trique*). Um corpo que é também “parasitado pelo significante” (p. 113). Lacan cita um interessante exemplo de seu neto, que, em suas elaborações infantis, de alguma forma, já conseguia depreender que os nomes não são consequências das coisas, mas justamente o contrário. O seu neto deduziu que as palavras que não compreendia lhe faziam “inchar a cabeça”:

[...] essa maneira que ele tem de definir tão bem o inconsciente – pois é disso que se trata – essa mentira que ele tem de definir tão bem o inconsciente – a saber, que as palavras lhe entram na cabeça – ele deduziu disso que, coincidentemente, é por isso que ele tem uma cabeça grande. É uma teoria, em suma, não muito inteligente, mas pertinente, no sentido que ela é motivada. Há algo que lhe dá a sensação de que falar é parasitário. (p. 124)

Em um estudo recente sobre o autismo, na perspectiva lacaniana, Patricio Bayón (2021) fez uma profunda investigação sobre os temas da lalíngua e da letra no último ensino de Lacan, e sistematiza essa discussão de forma interessante. Primeiramente, vai colocar a lalíngua como o enxame de S1 que marca o corpo e injeta gozo, considerando-a como primária em relação à própria linguagem, uma vez que, como apontava o próprio Lacan, a linguagem é uma elucubração de saber sobre lalíngua.

A letra, segundo Bayón, pode ser pensada na dimensão do que não é um significante qualquer entre outros, mas daquele que alça voo e se escreve. Nesse sentido, Bayón (2021) pensa que, em Lacan, podem ser extraídos três tempos lógicos: um primeiro tempo de lalíngua (série, enxame de S1), um segundo tempo de letra (o que se escreve como Um) e um terceiro tempo da linguagem (o que surge como articulação S1-S2, elucubração de saber).

Mas como de lalíngua se escreve uma letra? Bayón (2022) postula que isso só é possível a partir da escrita do próprio sintoma. Em uma análise, ele diz, o caminho parece ser o inverso da constituição subjetiva. Parte-se, inicialmente, da elucubração, da linguagem, para atingir esses significantes que alçaram voos e se inscreveram como letras de sintoma, letras de gozo, destinadas à repetição. Há na letra a localização de um gozo,

lugar para o qual a operação-redução⁴³ de uma análise caminha e que os escritores revelam mesmo sem a análise, como fez Joyce.

Hélène Cixous (1976/2024) explica muito bem esse processo, quando coloca que a matéria na qual a escrita se talha e da qual ela é extraída é a língua. Ela constrói um neologismo para falar disso, em *A chegada da escrita*, quando está falando da língua materna, primitiva, o que ela chama de “minha lalemã!” (p. 34), que une, ao mesmo tempo, a ideia de lalingua e de língua alemã, a de sua mãe. É dela, diz Cixous, que se extrai a carne da escrita, o sexo com o texto.

É importante destacar que se trata de um tema complexo, não completamente esclarecido em Lacan, e que abre as portas para uma série de leituras possíveis. Horne (2023), recentemente, trouxe esse tema à tona, ao discutir sobre o campo uniano, como visto no capítulo 3. Para ele, seria necessário falar de duas escrituras, a partir da noção do que chamou de “significante bífido” (p. 40), um aspecto duplo do Um. Antes da chuva de significantes do Outro, haveria uma outra escritura:

Então, há duas escrituras. Essa primeira, determinante, é uma escritura que se instaura a partir do Um. Não é como uma chuva, é como um vulcão que, de dentro, explode e traça sulcos pelos quais, posteriormente, se encaminharão os significantes que caem das nuvens do Outro”. (p. 44)

A letra, nesse sentido, inscreve um furo e constitui um litoral. Essa dimensão de letra-litoral também marca o furo no saber em sua relação com o real. É uma marca que, diz Bayón (2021), não é no sentido necessariamente de uma impressão, mas sim de uma cicatriz. É com o neologismo *troumatismo*, que Lacan tenta situar essa questão em seu *Seminário 21*. Diferente do vazio, que é um espaço infinito, o furo que a letra produz tem a ver com a inscrição de uma borda, de um litoral, que abre todo o campo da prática da letra, como veremos no tópico seguinte.

4.3 - Palavra em ponto de Plath: a prática da letra

O sentido das coisas escorre das moléculas.
(Plath, 1963/2023, p. 355)

Cada palavra pode ser minuciosamente analisada do ponto de vista das nuances das vogais e consoantes, seus valores, frieza ou quentura, assonância e dissonância. Tecnicamente, suponho que a aparência visual e o som das palavras, considerados isoladamente, devem ser muito

⁴³ É o modo como Miller (1998) definiu a experiência analítica, em *O osso de uma análise*, como uma operação-redução, que visa atingir, a partir da elucubração, que a associação livre revela, o lugar reduzido, onde o sintoma se apresenta como uma letra, que itera o gozo. É a partir disso que uma produção singular, sinthomática, pode surgir.

semelhantes à mecânica da música... ou à cor e à textura na pintura. (Plath, 1950-62/2017, p. 108)

Situando a palavra em seu caráter de letra, Plath fala sobre essa matéria ou mecânica da escrita, que têm corpo e som, frieza ou quentura. Situa a letra nesse lugar, dotado de uma mecânica semelhante à música e à pintura. Com isso, faz de sua prática com a palavra um veículo de produção escrita que corre fora da lógica imposta pelo sentido, mas sem o dispensar. Ela o revela como algo que escorre das moléculas.

Uma molécula é um conjunto de átomos, como se sabe. Uma unidade fundamental estruturante dos elementos. A molécula de oxigênio, por exemplo, faz parte do ar que respiramos. É dessas unidades fundamentais que Plath extrai o sentido das coisas, como extrai dos sons, das vibrações e das texturas o suporte material do que seria uma letra em sua escrita, o sal da palavra de que fala Barthes.

Nos diários, mostra-se, diversas vezes, como alguém obsessiva com as palavras, com sua materialidade e seu som. Diz que faz questão de tentar explicar o uso que faz delas, visto que cada uma é selecionada por uma razão. Nenhuma se apresenta por acaso na produção poética: “por exemplo, o movimento das ondas torna o luar cintilante. Para transmitir a sensação de movimento, de vaivém, usei o infinitivo flexionado ‘a piscarem’, enfatizando o faiscar intenso estacado das pétalas” (p. 108)⁴⁴.

As palavras, como ela diz, são como “veios de radiância” (p. 223), alguma coisa que emite partículas invisíveis e que, como a radiação, atinge o corpo e modifica sua estrutura sem que sequer se perceba. Como radiação, a palavra se propaga de forma invisível e afeta as moléculas, formando um conjunto com o corpo que goza. O gozo que é produto dessa palavra no corpo, um corpo significantizado pela presença de uma voz.

A presença da voz como objeto demarca a instância da letra. O corpo funciona como caixa de ressonância, como afirma Caldas (2007), para a emissão e recepção de seu eco. A voz, como objeto pulsional introduzido por Lacan ao lado dos demais objetos, faz um circuito pulsional no corpo e, enquanto objeto *a*, deve ser tomada pelo que tem de “a-fônica”. Voz que tem, muitas vezes, efeito infamiliar (*umheimlich*), como quando estranhamos ao ouvir a própria voz em uma gravação. Ela parasita o corpo e a ele retorna com estranheza, tal como a imagem que se vê invertida no espelho. “Para a escuta imprevisível, a voz é sempre Outra, o que atesta a diferença entre ouvir e escutar, sendo

⁴⁴ Como coloca Szyborska (1996/2016): “entretanto, na linguagem da poesia, na qual se pesa cada palavra, nada é comum ou normal. Nenhuma pedra e sobre ela nenhuma nuvem. Nenhum dia e depois nenhuma noite. E acima de tudo nenhuma existência do que quer que seja nesse mundo” (p. 327).

neste caso, isto é, na escuta, que a voz aparece em sua dimensão de objeto, como voz do Outro” (p. 93), como coloca Caldas (2007).

Essa ressonância demonstra o caráter de materialidade da palavra, o que Lacan (1975) chamou de um *motérialisme* na conferência em Genebra sobre o sintoma, criando um neologismo que condensa *mot* (palavra) e *materialisme* (materialismo)⁴⁵. Esse efeito maciço da palavra Plath parece ter situado o tempo inteiro como dotado de efeitos particulares, que se situam no corpo, entre a letra, a voz e o som.

A instância do significante, enquanto letra, é o que Lacan (1955/1998) já começava a enunciar desde o seu seminário sobre a carta roubada, no qual aproxima o poeta e o matemático, no que diz respeito ao uso do significante em sua pureza, aquele que “materializa a instância da morte” (p. 26). Uma materialidade singular que faz com que uma letra/carta⁴⁶, mesmo picada em pedacinhos, continue a ser ainda uma letra/carta.

O que resta de um significante quando ele já não tem significação? É outra questão central que Lacan (1955/1998) lança nesse mesmo texto. Nesse momento, ainda inicial de seu ensino, implicado com o simbólico e a primazia do significante, Lacan já explorava a raiz da palavra e seus efeitos sobre o corpo de quem as escreve e de quem as lê. Um efeito que ocorre, diz ele, “sem que ninguém jamais tenha tido que se preocupar com o que ela queria dizer: destino comum de tudo que se escreve” (p. 61).

Se o destino comum de tudo que se escreve é, então, afetar o corpo para além das significações, isso se dá pela instância de letra que a palavra pode comportar. A carta, que é, ao mesmo tempo, uma letra e um lixo (*litter*), como enunciava Joyce, apresenta-se como resto inapreensível, sinal do real, dejetivo. Esse caroço letrado é o que cada um carrega, diz Lacan (1955/1998), “colado na sola, sem conhecer nada que possa exilá-lo disso” (p. 28). A repetição, como marca do real, está presente no caráter material da letra, que determina o sintoma de cada um, como assim o foi para Plath, que parecer ter feito da palavra um uso matemático-poético. A palavra na sola de seus sapatos.

É só em 1957 que Lacan formaliza o conceito de letra, no texto *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. Nesse texto, situa a letra como algo que

⁴⁵ No seu *Seminário 24*, Lacan (1976) segue conferindo centralidade à noção de matéria com a ideia de que tudo que não está fundado sobre a matéria é uma fraude. Utiliza, assim, o neologismo material-não-mente (*matériel-ne-ment*) para falar disso.

⁴⁶ É importante destacar que, no francês e no inglês, a palavra *lettre/letter* tem o duplo sentido de carta e letra. Além disso, Joyce marca em seu texto um deslizamento por associação de *letter* (carta) a *litter* (lixo). Lacan joga com esse deslizamento significativo que, por uma letra, aproxima a letra/carta do lixo.

fica no meio do caminho entre o escrito e a fala, precisando ser tomada justamente “ao pé da letra”, como o suporte material do discurso, o *motérialisme*, como enunciou em Genebra há muito tempo depois. A letra poderia ser designada aqui também como a parte essencialmente localizada do significante, seu resto material. Talvez esteja próximo do que Clarice Lispector (1973/2020), em *Água viva*, chama de o “ponto tenro e nevrálgico da palavra” (p. 10), essa forma de “dura escrita” como ela chama, que a faz querer “pegar com a mão a palavra” (p. 10).

Escrita dura que faz com que o significante entre no significado, continua Lacan (1957/1998), e se configure como centro irradiante de sua produção. Aqui, ele se preocupa em apontar a dimensão necessariamente articulada do significante que tem como fundamento a formação de “cadeias significantes”, sendo justo aí (na cadeia) que o efeito de sentido pode ser localizado.

Recorre às funções da metonímia e da metáfora para reler a interpretação dos sonhos (uma equivalência com o deslocamento e a condensação freudianos), situando aí o *rébus* inconsciente do sonho como semelhante à própria poesia, funcionamento simbólico. No entanto, a partir do que aprende sobre o próprio desencadeamento psicótico, destaca a possibilidade de desarticulação da cadeia no modo como a letra se faz operar. Isto é, se pensarmos a letra em seu caráter de desarticulação, quando um S1 se destaca do enxame significante e opera sozinho, localizaríamos um efeito de marca, de ranhura, de fixação da letra. A letra se escreve aí, então, como “ponto de basta” na cadeia de produção de sentido.

Branco e Sobral (2022) falam desse “ponto de basta” a partir da noção em Lacan de *point de capitoné* (ponto capitonê), que diz respeito aos pontos embutidos de estofamentos, a exemplo de alguns sofás, que acabam por criar um furo onde se instalam botões. Os buracos, onde os botões caem, são metáforas para o que as autoras vão falar sobre o significante e a letra. Esses buracos, dizem as autoras, seriam justamente os da letra, de onde o significante vem a se alojar, uma vez que a letra tem função justamente de fazer furo/buraco.

Envolta nesse caráter material da letra como ponto capitonê, Plath diz, em março de 1958, ter encontrado um ponto de saturação, uma espécie de vertigem, que só tem alívio nas páginas escritas de seu diário. Chegar até aquelas páginas era como beber um gole de água fresca em um dia quente de verão, uma espécie de acalanto presente na prática da letra, que converge com o uso do inconsciente, como afirma Lacan. As

palavras, longe de serem corpos mortos, deviam conter em si a presença de uma voz e a expressão de uma musicalidade:

Volto a estas páginas como quem busca beber um gole de água fresca - estão mais perto de minha vida - as palavras devem conter som, música, sentido: ouço uma caneca de metal tilintar na pedra da fonte quando digo "beber". (Plath, 1950-62/2017, p. 403)

Nessa sequência, primeiro o som e a música e depois o sentido. Parece que é isso que Plath ensina sobre o uso de língua de um modo que prescinde do efeito de sentido ou significação. Brinca aí com a capacidade de a palavra em si possuir uma musicalidade própria, que faz com que as letras e os sons convirjam. Falar “beber” é mais do que descrever uma ação, isto é, configura-se como a criação de um ato performativo com a língua⁴⁷. Como quando diz: “pressinto que grandes obras possam fluir através de mim. Seria eu apenas uma sonhadora? Sinto que começam as cadências & ritmos da fala que põem em movimento a tessitura do mundo” (p. 384).

Característica conhecida do samba, a cadência diz respeito a uma série de sons, ritmos e musicalidade que consegue atingir uma harmonia bem colocada. Uma sequência encadeada de sons e ritmos faz de um samba uma música que possui cadência. É assim que Plath visualiza a si mesma como uma artesã que tece as letras do que é um mundo próprio. Ainda sobre isso, ela escreve que “os mundos são personificados em minhas palavras” (p. 329).

É o mesmo que ela diz sobre Lawrence, que “corporifica o mundo em suas palavras” (p. 490). Como uma tecelã, Plath faz da prática da letra uma espécie de tessitura, que personifica um mundo, que o dá corpo, que o faz existir e pulsar. Significante presente no título desta Tese, tecitura/tessitura diz respeito a certa característica da posição feminina de bordar algo em torno do real, de construir tecido com as palavras, o que só se demonstra como possível a partir da superfície material de sua produção. É isso que leva Lacan (1972-73/2008) a comparar a escrita ao trabalho de tessitura de teias pelas aranhas, como diz em seu *Seminário 20*:

Se me fosse permitido dar-lhe uma imagem, eu a tomaria facilmente daquilo que, na natureza, mais parece aproximar-se dessa redução as dimensões de superfície que a escrita exige, e de que já se maravilhava Spinoza – esse trabalho de texto que sai do ventre da aranha, sua teia. (p. 100)

Como uma tecelã, a aranha arranca do próprio corpo a estrutura material com que visa tecer algo que se configurará como seu lar, seu meio de obtenção de alimento, sua

⁴⁷ Em *Água viva*, Clarice Lispector (1973/2020) diz algo muito semelhante: “entende-me: escrevo uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: ‘tronco luxurioso’. E me banho nele” (p. 22).

característica fundamental, o veio de radiância de uma escrita. A escrita de Plath parece também ser algo que ela arranca do próprio corpo, um resto que se deposita no papel, nas teclas da máquina de escrever, como quando compara diversas vezes a escrita ao ato de sangrar, fazendo do sangue sua própria tinta.

Texto é um significante, bem se sabe, que deriva da palavra tecido. Um tecido que, destaca Barthes (1973/2015), em *O prazer do texto*, foi sempre tomado como um produto ou como um véu acabado, mas que poderia ser visto, na realidade, como um “entrelaçamento perpétuo” (p. 74). É das aranhas que o autor também tira a metáfora do texto como tecido, o que o leva a denominar a teoria do texto de uma hifologia, palavra que advém do *hyphos* (tecido e teia de aranha).

Tecelã de um mundo próprio a partir das letras que devem conter som, Plath revela, assim, o objeto voz presente na escrita. Nisso que, como a teia de aranha, arranca-se do corpo. Caldas (2007) resgata o que vem a chamar de uma “oralidade secundária”⁴⁸ muito presente nas literaturas contemporâneas (onde Plath se encontra). Procurar na palavra a sua materialidade fônica é o que a autora aponta como característica fundamental desse tipo de literatura, que toma a letra em sua faceta de ressonância, como alguma coisa que faz vibrar o corpo.

É a tese que Branco (1991/2024) defende desde *O que é escrita feminina* quando fala destas escritas que assumem um “tom oralizante”, isto é, uma escrita em que, mais do que o enredo e a narrativa, o que se prioriza é “o som das palavras, a textura da voz, os contornos do ritmo, os movimentos respiratórios do texto” (p. 37). Isso se dá, ela prossegue, por essas escritas perseguirem a materialidade da palavra, procurando fazer do “signo a própria coisa e não uma representação da coisa” (p. 37).

Plath se apresenta no centro dessa forma de escrita que, embora possa ser pensada como contemporânea, a ela não se reduz, como afirma Branco (1991/2024). Mas se configura como uma certa dicção próxima ao processo que Barthes (1953/2020) anunciava já em *O grau zero da escrita*, quando afirma que a poesia moderna destrói a natureza funcional da linguagem, deixando subsistir apenas seus alicerces lexicais e conservando apenas “o seu movimento, a sua música, não a sua verdade” (p. 43), fazendo da palavra um ato performativo e não apenas comunicativo.

⁴⁸ Miller (1984/2024) em *Respuestas de lo real* comenta que há algo na literatura contemporânea que visa produzir uma “translação do oral ao escrito” (p. 252).

Esse caráter de objeto voz presente na escrita implica na construção de um certo ritmo e musicalidade singulares, que prescinde do sentido que a verdade implica. A escrita se apresenta, então, em seu caráter performativo. Felman (2022) trabalha profundamente essa dimensão do performativo a partir da noção de “Coisa literária”, lugar de presença do escândalo do corpo falante na “relação incongruente, mas indissociável, entre a linguagem e o corpo” (p. 24).

O performativo, diz Felman (2022), caracteriza-se pela singular propriedade de ser autorreferencial, quando o “significante é idêntico ao referente” (p. 35). Esse caráter performativo da palavra, que carrega a oralidade, aproxima a escrita da prática com a letra para além do significante, destacando o caráter da linguagem como campo de gozo. Diz a autora: “performativa, e não informativa, a linguagem, por si mesma, é um campo de gozo, e não de conhecimento” (p. 40). Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes (1977/2018) diz, nessa mesma direção, que a linguagem é uma pele: “esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (p. 113).

É também em um certo diálogo com isso que Branco (1990) constitui sua tese de Doutorado, *A traição de Penélope*. Nela, dentre várias outras contribuições, a autora vai se debruçar sobre a relação entre o texto memorialístico e o texto feminino, relação que resgataremos no próximo capítulo, mas, aqui, cabe assinalar aquilo que ela traz acerca da trama e da urdidura. Resgata a perspectiva de Walter Benjamin sobre Proust: que seu processo de memória estaria mais próximo do esquecimento do que propriamente da reminiscência.

Os dois termos, trama e urdidura, provêm da prática da tecelagem. A urdidura é a composição inicial dos fios, a estrutura material inicial de fios dispostos paralelamente no sentido do cumprimento do tear; a trama, por sua vez, é o segundo conjunto de fios, na transversal, que vão se entrelaçando na urdidura para formar um tecido composto. Branco (1990) utiliza disso para pensar sobre o movimento da memória:

Ora, pensar a memória enquanto esse duplo gesto é pensá-la também como uma desmemória, como alguma coisa que se tece, ou que sobrevive, justamente a partir do esquecimento, a partir dessa estranha urdidura, desse absurdo suporte que, afinal, não passa de uma ausência, de uma lacuna, de um buraco. (p. 60)

A partir desse argumento inicial de sua tese, Branco (1990) vai utilizar dessa dinâmica de uma escrita que exhibe mais a urdidura que a trama, para promover uma aproximação com a ideia de uma escrita feminina, como se verá melhor no próximo capítulo. Mas, aqui, cabe retomar a indicação de Branco sobre a urdidura e a trama para

costurar algo acerca da própria noção de prática da letra. Seria a prática da letra um modelo para os tipos de escritura que exibem na superfície do texto mais a urdidura que a trama? É esse também o modelo de uma escrita feminina?

Recorrendo a Benjamin (1986), em *A imagem de Proust*, texto que serviu de inspiração para Branco, vê-se a sua perspectiva do texto proustiano, como aquele que toma a recordação como a trama e o esquecimento como a urdidura. Nesse sentido, Proust faria o avesso do trabalho de Penélope⁴⁹: “o dia que desfaz o trabalho da noite” (p. 37), isto é, de alguma forma, a lei do esquecimento aparecia em plena luz do dia. O desenodamento do tecido não era a tarefa da noite, mas da plena luz do dia.

Às avessas de Penélope, então, Proust toma a urdidura como figura e a trama como fundo, o que faz dele, para Branco (1990), um bom exemplo de uma escrita feminina; essa que compõe um tecido que “deixa à mostra o seu desenho esgarçado, de buracos, de fios puxados, de rebordados contornos dos pequenos nada que o constituem” (p. 221).

Benjamin (1986) resgata o estilo absolutamente singular de Proust, como, quando afirmava que preferia que sua obra fosse toda impressa em um único volume sem um único parágrafo ou o modo como deixava seus tipógrafos em desespero enviando textos com as margens completamente escritas, cheios de erros, com todo espaço preenchido por material novo, sem compromisso com a sequência lógica, escancarando à céu aberto muito mais a instância da letra que o seu caráter de articulação de saber (S1-S2), muito mais a materialidade que o sentido, como nas palavras de Branco (1990, p. 130):

Como inscrições, letras que sulcam a página em branco, bloco mágico do escritor. E disso fazem literatura: memorialista, feminina. E disso fazem literaterra: textos em que a materialidade da letra se vê em alto relevo, em que mais vale a escrita, o bordado, a bordadura, que o escrito, a história, o enredo.

A materialidade da letra, que se revela como fio de tecido para a constituição da estrutura do que Plath vem a chamar de um “eu”, é o “ato de linguagem” de que fala Felman (2022)? Esse ato que é, por excelência, do corpo falante e que contém “em si mesmo uma inelutável necessidade de ruptura ou de corte” (p. 58), diz Felman. Ruptura, corte e costura. O campo de gozo da linguagem faz do texto, como a aranha faz da teia, seu meio de existência.

⁴⁹ A história de Penélope provém da mitologia grega: Penélope prometeu aos pretendentes que escolheria um novo marido assim que terminasse de tecer um sudário (ou mortalha) para Laertes, pai de Odisseu. Durante o dia, ela trabalhava no tecido à vista de todos, mas, à noite, secretamente desfazia o que havia feito. Esse ciclo de tecer e desmanchar durou anos, permitindo que ela adiasse sua decisão e mantivesse os pretendentes à distância, até que Odisseu finalmente retornasse.

Prática de tecelagem com a palavra, ato de linguagem do corpo falante é do que parece falar Plath quando escreve: “porque essas são as relíquias enterradas de meus eus perdidos que preciso tecer, com palavras, para obter os tecidos futuros” (p. 390). Tecer com palavras é o nome que ela dá ao ofício que exerce mesmo diante das piores intempéries, quando tenta, em meio a isso, ser “uma artista com as palavras” (p. 319). A escrita era para ela o ato performativo que faz alguma coisa acontecer:

[...] por vezes, em pânico, a mente se esvazia, o mundo desaparece no vácuo e eu fico achando que preciso correr ou andar pela noite, por muitos quilômetros, até cair de exaustão. Tentando escapar? Ou ficar sozinha o tempo suficiente para desvendar o segredo da esfinge. Os homens esquecem. Disse Lázaro, risonho. E eu esqueço os momentos radiantes. Devo registrá-los no papel. Criá-los no papel. (Plath, 1950-62/2017, p. 237)

Se os homens esquecem, Plath não. Busca desvendar o segredo da esfinge. Se consome com essa tarefa atroz, diz-se sozinha e doente. Os momentos de alívio não existem na vida cotidiana, mas a palavra escrita os produz, faz com que eles passem a existir. É isso que Lacan (1975-76/2007) aprende com Joyce, em seu seminário sobre o *sinthoma*, quando destaca sua capacidade singular de produzir um tecido novo com a prática da letra. Um tecido que objetiva fazer uma sutura, um novo enodamento para o que se desatou, promovendo uma “emenda entre seu *sinthoma* e o real parasita do gozo” (p. 71). Essa emenda ou tecitura, que Plath também ensina, deixa claro que, assim como na escritura, diz Lacan, “é de suturas e emendas que se trata na análise” (p. 71).

Diferente de Joyce, Plath fez análise, por algum tempo, mas era na prática da escrita que ela revelava sua forma de atuar com a letra, na promoção não só de uma tecitura, mas também de uma certa violência: “a página virginal, branca. A primeira: inaugurável, disponível. Todos os sonhos, as promessas: esperar até poder escrever novamente, e então o doloroso violentar da primeira folha, toscamente” (p. 327). Como um ato de violência, escrever desvirgina a folha e o próprio corpo. Exige de Plath uma voracidade que é, ao mesmo tempo, paralisante. A escrita se torna o meio através do qual algo se sutura e algo se esgarça, em um momento que parece colocar em *continuum* a memória e a desmemória, a tecitura e o desenodamento, o costurar e o descosturar.

Precisando “apenas que as palavras surjam e digam tudo, soando por si, sabendo por si”, Plath (1950-62/2017, p. 327) apresenta o aspecto performativo da linguagem que é letra, da palavra que se supõe dizer o que diz e o que sabe, de si e por si. A palavra assume aí a dimensão de um ato de linguagem, como coloca Felman (2022), que é, como diz a autora, um tipo de “escritura no real” (p. 110), que consiste na “relação entre linguagem e o corpo” (p. 111). Nessa luta com a violência presente na palavra, Plath se

coloca sempre entre a escrita da prosa e da poesia, estilos que, por mais que se diferenciem, nela se confundem o tempo inteiro⁵⁰.

Enojada com a vida prática, diz: “cozinhar e comer me enjoa” (p. 329) pelo fato de se tratar de “mera atividade física sem nenhum ato mental” (p. 329). Incapaz de escrever, em julho de 1957, sente viver um dos períodos de maior aridez de sua vida, uma experiência de ausência de sentido na rotina e um vaguear errante. “Todas as leituras zombam de mim (outros escreveram, eu não)” (p. 329), ela diz, quando se depara com o texto escrito por outros em um momento em que ela própria se sente incapaz de escrever.

Mas o que escrever? Poemas, ela afirma, são um mal começo, pois a tentativa de escrevê-los a paralisa por muito pouco, a não ser que sejam pequenos poemas, sem desenvolvimento lógico ardiloso, mas apenas “descrições curtas nas quais as palavras tenham uma aura de poder místico” (p. 329). Nesse exercício, vê-se às voltas novamente com a musicalidade e a voz, preconizando que as palavras sejam pronunciadas em voz alta até ser capaz de “torná-las irrefutáveis” (p. 329).

Mas quando uma palavra pode se tornar irrefutável? Plath parece ensinar que isso só acontece quando ela é puro objeto voz, áfono, sem sentido, dotada de um poder místico, um silêncio e um peso de letra-litoral. No seu *Seminário 20*, Lacan (1972-73/2008) pensa, especificamente, essa função, fronteiras, limites e litorais do escrito. A letra, ele diz, como uma carta, deve ser lida e literalmente, nos limites e no prolongamento da palavra. Justamente pelo fato de que o escrito, diferente da cadeia significante, “não é algo para ser compreendido” (p. 40).

Isso implica justamente o fato de que não há leitura única para aquilo que é escrito, uma vez que a defasagem entre o que se escreve e o que se lê é constitucional à própria função do escrito, como coloca Miller (2012). Resultado certamente de uma disjunção entre a escrita e a leitura, a interpretação se colocaria justamente nesse entremeio. O autor, entretanto, apresenta uma aproximação entre a fala e a escrita, que seria pela via de lalíngua.

Sobre esse aspecto é, em *A terceira*, que Lacan (1974/2022) localiza a interpretação como jogo da equivocidade, formulando que é em lalíngua que a interpretação analítica deve operar. Constituindo-se da própria substância gozante, lalíngua veicula a morte do signo, desarticulando a cadeia significante. Tudo que é da

⁵⁰ Caldas (2007) inclusive destaca que essa é uma característica muito comum na literatura contemporânea, a perda das nítidas fronteiras entre a prosa e a poesia.

ordem do inconsciente é a elucubração de um saber a partir de lalíngua, saber para ser lido “ao pé da letra”.

É só separado de seu efeito de significação, portanto, que o significante pode operar como uma letra, que abre inúmeras leituras possíveis. É aí que se aloja a escrita, nisso que o Miller (2012) chamou de “mais-de-significante” ou de “efeito poético”, justo onde o significado sucumbe ao efeito poético da palavra em sua crueza de letra, aspecto feminino de abertura para os efeitos do real.

Sobre isso, Laurent (2022) apresenta, como central na linguagem, a barra que separa significante e significado, o que faz com que a ênfase seja posta não no efeito de significação, mas naquilo que emerge como ressonâncias do som, provocando efeitos no corpo, o que ele vem a chamar de “função poética”, que enfatiza o campo do gozo e escancara o “isso não quer dizer nada”.

O que encontramos no percurso de Lacan é, assim, um deslocamento de “o que isso quer dizer?” para um “estava escrito” (como ele formula em *Lituraterra*). O que se demonstra é a centralidade do real e seu osso, que, mesmo não dito, escreve-se. Trata-se, assim, em uma análise daquilo que se lê. Ou mesmo dessa mudança de posição em que o *falasser* possa, então, se ler (Laurent, 2022).

Mas, se por um lado é possível aproximar a operação de escuta desse lugar da leitura, Branco (2019a), por outro, vem destacar, de forma muito interessante, como talvez o leitor em jogo seja o próprio inconsciente, restando ao analista (e ao próprio analisando, diz ela) o lugar de escriba: “Lembremo-nos de que os primeiros escribas não sabiam ler” (p. 37).

Lacan (1976/77) se dedica bastante a esse tema em seu seminário 24, *L'une-bévue*. Afirma que existe uma dissimetria não apenas concernente ao corpo, mas entre o significante e o significado, o que faz com que a poesia aí se funda a partir da ambiguidade e do duplo sentido. A poesia, então, teria a ver com um certo fracasso nessa junção entre um significante e outro, com a produção de um efeito de ressonância do corpo, como um “puro nó de uma palavra com uma outra palavra (*mot*)” (p. 136).

Sendo assim, o efeito de poesia é alguma coisa que tem a ver com o real que desperta, sob o aspecto do impossível. Se o sentido tampona, diz Lacan (1976/77), não vai longe e é fraco, a escritura poética dá “a dimensão do que poderia ser a interpretação analítica” (p. 144). Lacan chama atenção para a poesia como uma ressonância do corpo, não utiliza ressonância no corpo, mas do corpo. E aponta que é absolutamente surpreendente que os poetas chineses se expressem pela escritura.

Em *el ultimísimo Lacan*, Miller (2006/2023) comenta justamente a partir desse ponto do seminário 24, em que Lacan define a poesia como imaginariamente simbólica. Diz que aí se verifica o efeito de verdade da poesia (e que também deveria ser o da interpretação analítica), isto é, apontar para o que diz respeito à relação sexual como não existente. Para Miller, a façanha do poeta é, assim, eliminar um sentido e substituir esse sentido ausente por uma significação compreendida por ele como o furo na relação sexual.

Isso só é possível, porque a poesia tem um duplo efeito: “de sentido, mas também efeito de furo”, como complementa Lacan (1976/77, p. 156), ao final desse seminário. Um efeito de furo que pode fazer despertar? Um efeito de furo que dá margem ao que ele chamou de a invenção de um significante novo? Como seria possível ir rumo a um significante que, como o real, não tem nenhuma espécie de sentido? Se o despertar completo não é possível, parece que cabe a cada um a realização de um esforço de poesia. Forçamento que, diz Miller (2006/2023), “desde um sentido sempre comum, pode ressonar uma significação que é só vazio” (p. 180).

É esse esforço de poesia que o romancista revela, como diz Plath (1962/2020), em *Uma comparação*. Não o romancista, ela corrige, mas a romancista, pois a imagina mulher. Essa sortuda para a qual “não há nada que não seja relevante” (p. 69) e que faz de toda e qualquer palavra uma poesia: sapatos velhos, aerogramas, camisolas de flanela, catedrais, esmaltes, aviões a jato, jardins de rosas e periquitos. Literalmente, qualquer coisa dotada de certo som, mesmo pequenos maneirismos, como “a língua batendo nos dentes, um puxão na bainha da blusa” (p. 69). Plath demonstra aí que a poesia pode se utilizar até do som da língua batendo nos dentes para cavar um buraco no sentido, gerando um efeito de significação vazia, emergência de um significante novo.

Mas a poeta diferente da romancista: “aprende a fazer tudo caber em uma mala” (p. 70). A prática da letra na poesia faz o começo e o fim coincidirem no espaço de um só fôlego. O poema é um punho fechado, assim ela o define, que afasta e aturde: “se o poema é concentrado, um punho fechado, o romance é relaxado e expansivo, uma mão aberta: tem estradas, desvios, destinos” (p. 70). O punho fechado da poesia era constantemente balizado pelas suas tentativas de escrever prosa – romances, contos e, inclusive, os seus diários. Insuportáveis por um lado, maçantes por outro, excessivamente descritivos, obsessivos (como ela mesma diz), ácidos, sarcásticos, difíceis de ler pelo peso de revelação que eles carregam. O peso de suas palavras e a crueza de sua revelação, que elevaram os acontecimentos de sua vida a uma produção escrita, fazendo da própria escrita um acontecimento, como diz Ernaux (2022).

É essa a chamada “emoção da escrita”, como coloca Ernaux (2022, p. 55), que “permite a escrita e constitui o signo de sua verdade”. Às vezes é apenas uma palavra, como o “teixo” de Plath. A palavra cai no poema e é tomada de um certo egocentrismo, domina tudo a sua volta: “o teixo se colocou bem no centro do meu poema, manipulando suas sombras escuras” (p. 71). Para ela, o poema é arrogante, e faz com que a palavra jamais seja por acaso, diferentemente do romance, no qual, às vezes, ela está lá só por estar. No poema não. A arrogância da palavra impõe-se de forma incontornável e indomesticável. A porta do poema, implacável, fecha-se, de forma rápida, intensa e incontestavelmente definitiva. O fechar da porta na poesia é o fôlego fulgurante da letra escrita, que faz do tempo um espaço concomitantemente presente e infinito.

Barthes (1953/2020) anunciou algo semelhante ao que aponta Lacan no seminário 24 e a Plath em *Uma comparação*, quando diz que, na poesia contemporânea, a palavra é um ato sem passado imediato e sem contornos, o que faz da escrita um ato inumano e terrível que “institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos”, tal como o “teixo” de Plath, que apresenta, ao mesmo tempo, efeito de sentido e efeito de furo.

Fazendo-se ouvir/ler por suas ressonâncias, seus ecos que partem do centro como cavalos, a escrita que carrega esse “efeito poético” não deixa de lado o que é da ordem do mal-entendido. Se a aculturação, a entrada no mundo da linguagem, ou como retoma Miller (2012), em Lacan, o momento em que o sujeito se alfabestice (*s’alphabétisse*), apaga o que é da ordem de lalíngua, deixando restar os seus rastros, é a partir justamente desses rastros que a escrita feminina se lastra. Golpes de machado na madeira. Madeira de mal-entendidos.

Em uma de suas últimas aspirações de seminário intitulado como *Dissolução*, em junho de 1980, Lacan (1980) afirma ser traumatizado por esse mal-entendido, e que quanto mais se tenta dissolvê-lo, paradoxalmente, mais se o alimenta, uma vez que o próprio verbo é mal-entendido, assim como o que se apreende do corpo no real.

Tecido de mal-entendidos sobre a madeira de lalíngua, então, a escrita tenta promover enlace nisso que está como desenodamento fundamental, como mal-entendido que se manifesta na linguagem. Uma forma paradoxal de fazer contorno, uma vez que a escrita, ao mesmo tempo em que promove algo de um litoral no mal-entendido, também o escancara. Não à toa, as ressonâncias do que se escreve se sentem no corpo, como uma angústia que desponta ou uma satisfação possível.

Miller (2012) também lembra, nessa escuta dos mal-entendidos, que aquilo que Lacan vem a chamar de lalíngua está justamente no lugar desse tecido de “equivocos na íntegra”. A centralidade da equivocação está presente nessa lalíngua, que se propõe iniciática ou até mesmo desmembrada, maltratada, nas palavras de Miller. É a presença de algo dessa lalíngua que causa um efeito de “vivificar o escrito pelo timbre” (p. 15).

Se nesse quarto capítulo estivemos muito implicados nas elaborações da função do escrito, quase que pensado isoladamente, como uma dimensão ainda não articulada ou enodada com as outras dimensões desta Tese, o próximo capítulo visa, então, mergulhar com mais profundidade na construção de mais duas teceduras: uma primeira entre a escrita e o feminino e uma segunda entre a escrita e o *páthos*.

CAPÍTULO V

“UM VEÍCULO DO MUNDO, UMA LÍNGUA, UMA VOZ”: ESCRITA FEMININA, ESCRITA PLATHOLÓGICA

Com o tempo suponho que me acostumarei com a ideia de casar e ter filhos. Ah, se pelo menos isso não sorvesse meu desejo de expressão em sua bruma sensual, complacente. Claro, o casamento é uma forma de expressão pessoal, mas minha arte, minha escrita, não pode ser mera sublimação de meus desejos sexuais, que fenecerá assim que eu me casar. (Plath, 1950-62/2017, p. 34)

O quinto capítulo dessa Tese surge como forma de demonstrar mais duas costuras entre os três fios que a Tese visa articular. De um lado, a escrita e o feminino em seu laço; do outro, a escrita e a dimensão do *páthos*. De que forma esses fios se enodam ou não é a questão que direcionamos para a obra de Plath. Os seus diários, como um laboratório de elaborações sobre o tormento e o prazer de sua escrita, demonstram a intensidade com que o feminino e o *páthos* atravessam seu trabalho que estava longe de ser asséptico.

Plath demorou muito tempo, como ela mesma diz, para se acostumar com a ideia de casar e ter filhos. A dimensão do amor por um homem aparece frequentemente em seus diários como um meio de distração, uma forma de desviar do objetivo principal que era sua escrita. Escrever deveria ser a expressão maior de sua existência, muito acima de qualquer outra, como casar e ter filhos.

Casar e ter filhos, em seus diários, eram apontados como modos alternativos de realização pessoal; temia que suprimissem a pulsão escritural que lhe tomava. Escrever era sondar um impossível que só a conexão intensa e direta com o feminino e o *páthos* permitiam vislumbrar. Em *O grau zero da escrita*, Barthes (1962/2020) situa o nascimento da escrita moderna, essa em que Plath se encontra, como aquela que “começa com a procura de uma Literatura impossível” (p. 36).

A Literatura impossível é talvez a que visa enfrentar o desacordo fundamental que se dá na relação entre a linguagem e o real, como Barthes (1978/2013) anuncia em *Aula*, já que o nascimento de toda literatura está justamente no ato de ela não se render a esse desencontro entre o que o autor chama de uma dimensão unidimensional da linguagem e uma dimensão pluridimensional do real.

Que o real não possa ser representado, mas somente demonstrado, é justamente o que Barthes (1978/2013) encontra na ideia de impossível em Lacan. O real como o que escapa ao domínio dos discursos é topologicamente incompatível com o domínio da

linguagem e, ainda assim, só se pode falar de escritura nessa tentativa sempre frustrada da dimensão da linguagem avançando sobre o real. O furo se demonstra pelo fato de que, diz Barthes, “a coisa languageira não pode ser tida e contida nos limites da frase” (p. 32).

Branco (1991/2024) situa o mesmo imbróglio acerca da escrita feminina, pois, ao adentrarmos nela, diz a autora, estamos não apenas entrando em um projeto impossível de escrita, marcado pela impossibilidade de execução, mas estamos diante de um “projeto de escrita impossível” (p. 75), como ela questiona: “como dizer a coisa sem fazer dela outra coisa? Como sair da linguagem (alcançar o pensamento) utilizando-se da própria linguagem? Esse é, afinal, o grande impasse em que desemboca a escrita feminina” (p. 61).

É esse o oceano em que se lança a escrita memorialista e feminina, aquela da qual Plath é uma representante. Essa é a tese de Branco (1990), em *A traição de Penélope*. Para Branco, essas escritas são representativas, muitas vezes, da própria ilusão da constituição de um Eu (*moi*). São escritas que demonstram um profundo paradoxo, isto é, na tentativa constante de busca e construção de um eu, parece que os escritores aí se deparam com o seu avesso: o vazio e a vacuidade onde o eu é ninguém:

Não é por acaso que, nesse universo em que a morte reina absoluta, ainda com maior frequência que em outros tipos de texto, busque-se uma escrita que se aproxima da fala, da voz, do corpo, e não exatamente do *corpus*, do cadáver que o texto de memória sempre acaba por embalsamar. De fato, esta é, prioritariamente, a escrita da memória [...]: uma escrita que se aproxima da fala, que, na tentativa de captar o real, busca antes presentificar-se enquanto voz que emoldurar-se como pura representação. (pp. 96-97)

Como se viu no capítulo anterior sobre a ênfase do objeto voz nessas escritas, parece que é isso que Branco (1990) também tenta destacar ao fazer uma relação entre o texto de memória e o texto feminino, que escancaram a céu aberto o avesso do trabalho de Penélope. Uma escrita que busca, como ela diz em outro momento da sua tese, presentificar o presente. Dar corpo de presença ao próprio tempo presente, mesmo que esse se faça fugidio, pois a escrita, como o tempo, é sempre um momento de escapatória, onde o que impera é o “já não mais”. Tudo que se escreve, à medida em que é escrito, torna-se passado, mas essas escritas, de algum modo, buscam fazer valer o impossível, serem escritas do impossível, que presentificam o presente. Este era o trabalho, por exemplo, de Clarice Lispector em *Água viva*:

Escrevo-te como exercícios de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente se fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é presente porque os digo desde já. (Lispector, 1973/2020, p. 15)

Em *Os que escrevem com pouco*, Tamara Kamenszain (2019) diz algo semelhante, quando coloca que o poema não depende de um sujeito linguístico e nem psicológico, que ele fica submetido a “uma atividade dessubjetivante que o desloca dos seus limites identitários” (p. 51). Ela diz que esses poemas (que aqui os chamaremos de femininos) têm uma atividade “desbordada”, que expandem seu campo de ação, e que, embora estejam escritos no passado, eles “se escrevem sempre no presente, ou, em outras palavras, se é verdade que a poesia presentifica o presente, agora o pretérito viria tratar de impedir que o eu fique preso em um presente puramente enunciativo” (p. 51).

Com a ideia de uma escrita da memória, escrita feminina ou poesia desbordada, que presentifica o presente, Branco e Kamenszain apresentam a perspectiva de pensar modos de escrita que revelam um timbre diferente, uma dicção única, que flerta com o impossível, como diz Barthes, em *O grau zero da escrita*. A escrita que busca tornar presente o presente, é aquela que fica suspensa na busca de um constante grau zero?

2º Movimento da Trança: Escrita e Feminino

Parece ser diante desse impossível que a escrita de Plath costurou-se até o fim e é considerando isso que esse quinto capítulo visa fazer o segundo movimento da trança desta Tese, entre escrita e feminino, a partir da noção de acontecimento de escrita, da pulsão da escrita em um corpo vivo e da apresentação do que chamamos de uma tecelagem da escrita feminina. Por fim, um terceiro movimento da trança, entre a escrita e o *páthos*, em seu caráter de solução e dissolução em torno do real.

Acontecimento de escrita: entre o feminino e o corp’a’screver

Em 1950, em um dos registros de seu diário, Plath (1950-62/2017) questiona se existe mesmo isso que chamam de “vida após a morte”. Compara-se a vários escritores por quem tem admiração. Apesar de todos serem diferentes dela, há algo em comum que é a própria ideia de finitude. Como eles, ela se sente também como alguém cuja “centelha se apagou” (p. 61).

“Talvez eu acorde e me encontre queimando no inferno. Duvido muito. Creio que vou apagar” (p. 61), é o que ela descreve dessa sensação aterradora. Assemelha-se aí aos indivíduos nos campos de concentração novamente e, como eles, percebe algo de inescapável: “que se pode morrer sem ninguém saber” (p. 61). O que resta de alguém quando se morre sem ninguém saber? É essa talvez a questão que ela deixa correr por

baixo de seu texto. E ele, seu texto, pode sobreviver a sua morte? A mente pode viver no papel e a carne na prole?

Produzir escrita e filhos se coloca como questão várias vezes. A relação entre escrita e maternidade está de fato no centro de suas preocupações em alguns momentos. Dois continentes que ora parecem mutuamente excludentes, ora complementares, demonstram que a sua posição como escritora está constantemente questionada pela sua posição como mãe e como mulher. A escrita, feminina, do lado mulher. Os filhos, do lado mãe.

Coloca os homens e os livros também em polos opostos. Como lidar com o amor avassalador por um homem sem que isso destrua sua capacidade de escrita? Como lidar com o avassalador da escrita sem que isso lhe faça esquecer de Hughes? São perguntas insolúveis que ela coloca. Diante desse homem que também escreve, ela se encontra entre o êxtase e o ciúme. Um homem-guindaste, que aparentemente deveria erguê-la ao alto, na verdade a faz sentir-se pequena demais e muito insegura. Para ele, ela diz: “não há amor para lhe dar. Só um corpo - uma moça-poeta, um interlúdio” (Plath, 1950-62/2017, p. 656).

Definindo-se aí em 1956 como uma “moça-poeta”, Plath anuncia, em seus diários, que o nó entre a escrita e o feminino passa pelo corpo. Um corpo como acontecimento. Faz existir em uma mesma conjunção essa pulsão da escrita e um corpo vivo, que demonstra que a experiência de mulheres com a escrita está atrelada, muitas vezes, a uma certa forma de gozar. Estando longe de ser “ilusória”, essa experiência com o real de um gozo que não se insere no sentido é marca da escrita feminina no final das contas, essa que aparece no texto de algumas escritoras, a exemplo de Plath e Duras. A esse respeito, como se referem Lutterbach, Siqueira e Otoni (2021): “trata-se de uma experiência, onde cada um se entrega em seu exílio do Outro sem soltar uma palavra. Um abandono ao infinito, impossível de dizer” (p. 18).

Do impossível de ser dito, no entanto, pode algo se escrever? Como capturar na escrita algo desse gozo que se conecta diretamente com o exílio subjetivo de cada um? Como ler nos diários de Plath as nuances de um real, que, longe de ser tamponado, desvela-se enquanto letra que toca o corpo e que emana algo da ordem de uma verdade indizível, mas escrita? Essa parece ser a aposta de Branco (2019a), quando coloca:

Se não é possível dizer o real, talvez seja possível, de alguma forma, dele nos aproximarmos. E talvez a experiência da escrita algumas vezes nos permita tal aproximação. E, sabemos, a aproximação não se reduz a uma técnica adequada. Nem

mesmo ao “entrando” que a escrita sempre é. A aproximação, admitamos, é da ordem de um acontecimento. (p. 12)

Um acontecimento que, como afirma Lacan (1971/2009), em *Lituraterra*, direciona-se aos restos, é uma acomodação de restos ou, em suas palavras, “é uma questão de colocar no escrito aquilo que, de início, primitivamente, seria canto, mito falado, procissão dramática” (p. 106). Isto é, aquilo que subverte os semblantes e constitui um reviramento do significado. Porém, a escrita não seria simplesmente o que imita o significante. Em seu caráter de letra, ela habita o real. Em seu “efeito de femininização”, como afirma Lacan, a escrita ravina sulcos na terra do gozo, produzindo literatura, produzindo *lituraterra*.

Essa dimensão da escrita que enfatiza a letra habita o real. Em *Lituraterra*, Lacan (1970-71/2009) diz que, se o significante está no simbólico, a letra, enquanto escrita, está no real. Do efeito de significação, a escrita, em seu caráter de letra, parte ao literal. É “rasura de traço algum que seja anterior”, diz Lacan (p.113). Da nuvem de linguagem, precipita a letra que promove rasura na terra da carne, constituindo corpo. A escrita do lado do gozo é que subverte o semblante, e que no real se apresenta como “ravinamento das águas” (p. 114).

No *Seminário 19*, Lacan (1972/2012), ao discutir sobre a topologia da fala, coloca que a escrita e o mofo da parede são da mesma ordem. Evoca Da Vinci, para dizer que o pintor poderia muito bem fazer de um mofo na parede a bela imagem de uma madona ou mesmo de um atleta musculoso, uma vez que o mofo ravina na superfície plana da parede um complexo mosaico de sombras e cavidades. A escrita promove uma mesma espécie de ravinamento na fala, mas também no discurso, destacando a dimensão do dizer como acontecimento de corpo.

A ideia do acontecimento de corpo é pinçada por Miller (2011a), no texto de *Joyce, o sintoma*, quando Lacan fala do sintoma como um evento corporal. Miller aponta que há aí uma virada importante no ensino de Lacan, que passaria a pensar o gozo para além da interdição e a tomá-lo como positivado, como o de *Um-corpo (encore)* que goza. O gozo seria, então, “da ordem do traumatismo, do choque, da contingência, do puro acaso” (p. 42). Assim, é justamente a partir da noção de gozo feminino que se pode passar à concepção do gozo como tal, concebido como acontecimento de corpo, que comporta uma escrita. Uma escrita que não é o real, mas que busca, na literatura, o efeito de real, o que, de acordo com Miller (2011a), seria justamente a defesa de Roland Barthes: “ele

isola o efeito de real ali onde não podemos mais dar sentido, quando esbarramos com um elemento que resiste à estrutura” (p. 49).

Miller (2011a) toma o exemplo da matemática para dizer que nela o escrito funciona de modo autônomo. Tomar o escrito a partir daí, ele diz, tem a ver com considerá-lo como um “grupo étnico isolado” (p. 78) na linguagem. Com isso, evoca-se um escrito que não é o da fala, mas o que ele chama de uma “escrita de existência”, para além do ser, a escrita do *Há Um*. Um escrito que demarca o lugar da letra como matéria que, ao se escrever na carne, funda um corpo, no espaço de um lapso onde o que impera é o não-sentido:

É com o significante que começam as embrulhadas do verdadeiro, do desejo, do interdito, as embrulhadas do Édipo porque, em sua raiz, o significante colide com o real, com os corpos. E, no falasser, esse choque inicial, esse traumatismo introduz uma falha que é também o falo, o erro, o pecado ou, diz Lacan tomando a primeira sílaba de *sinthoma*, *sin*, em inglês, *sinn*, o pecado. E a falha inicial tende a crescer sempre, exceto, diz ele, a sofrer a cessação da castração. Portanto, o que ele chama castração é o que faria cessar o *sinthoma*, o que faria com que isso pudesse se escrever em um discurso que não seria semblante, mas sim real. Este é o novo sentido da castração: o que faz cessar as embrulhadas do sentido. Com efeito, aqui, Lacan introduz - ele que havia celebrado a função da fala - a instância da escrita como essencial à prática analítica. A diferença é que a fala porta sentidos, ao passo que a escrita vai ao encontro do não-sentido. Por essa razão, é preciso radicalmente distinguir o significante e a letra. O significante efetua o significado, ao passo que a letra é matéria. (Miller, 2011a, p. 127)

O caráter de acontecimento da escrita, efeito de feminização, demonstra o fato de que esse tipo de escrita não é simplesmente a que relata acontecimentos, a que torna feitos épicos o mote de sua produção, com foco na narrativa, mas é a escrita que em si mesma é acontecimento. Esse é o título de um dos mais populares romances da vencedora do *Nobel* de literatura em 2022, Annie Ernaux: *O acontecimento*.

Ernaux demonstra o tempo inteiro como o seu estilo de escrita faz com que alguma coisa tenha uma dicção específica e que as suas letras sofram o enxerto de um corpo. Ler sua obra, latente em visceralidade, é deixar-se atravessar por um acontecimento de escrita. Em *O acontecimento*, ela escreve: “ter vivido alguma coisa, qualquer que seja, dá o direito imprescindível de escrevê-la. Não existe verdade inferior” (p. 35). Narrando em detalhes crus um aborto feito em sua juventude, ela transporta o leitor para um universo onde a palavra não enfeita nada e bordeja o real, promovendo em si mesma um acontecimento, projeto que ela anuncia, desde a epígrafe de seu livro, ao resgatar Michel Leiris, que diz de seu duplo desejo: o de que o acontecimento se torne escrita e de que a escrita se torne acontecimento.

Um acontecimento de escrita semelhante ao que chamaríamos de um acontecimento de corpo? Se Mandil (2014) destaca que podemos pensar o acontecimento de corpo como o resultado do choque traumático entre o significante operando fora do sentido, a língua, e o corpo, poderíamos pensar a escrita em um lugar que faz operar também um acontecimento? Em seu discurso ao Nobel, Ernaux (2023) inicia com uma frase de seu diário pessoal, de sessenta anos antes: “vou escrever para vingar minha raça” (p. 13). Escreve isso aos 22 anos, ainda estudante de letras em uma faculdade do interior da França. Diz que ingenuamente acreditava que escrever reparava “a injustiça social de nascença” (p. 14). A partir daí, vai ao limite entre a biografia e a discussão social e histórica para tornar a escrita um acontecimento não ficcional.

Em *O lugar*, Ernaux (2021a) inaugura para si um tipo de escrita que chama de neutra, objetificada, prática da letra, aquela que exclui o floreado poético e a ironia grandiloquente. Conta, nesse livro, a história de seu pai e, para isso, era preciso ser direta, não poderia ser um romance, pois isso faria a existência real de seu pai desaparecer. Opta, então, por escrever como um rio que corre aos borbotões, com “a mesma escrita que eu usava em outros tempos nas cartas que enviava aos meus pais” (p. 15). Em *A escrita como faca* diz: “levo para a literatura algo de duro, pesado, até violento” (2023, p. 46). Escrita neutra, escrita branca, escrita do real:

Se essa maneira de escrever está associada à escrita “branca” definida por Barthes ou ao minimalismo, isso é problema dos pesquisadores de literatura, que precisam definir as correntes, classificar, que trabalham com o que está dado, comparam, etc. Para mim, antes de escrever não existe nada além de um material informe, lembranças, visões, sentimentos etc. Todo desafio consiste em encontrar as palavras e as frases mais precisas, que farão as coisas existirem, consiste em “ver” esquecendo as palavras, em existir no que penso ser uma escrita do real. (Ernaux, 2023, p. 46)

“Sinto a escrita como faca, é quase a arma de que preciso” (p. 47) é o que Ernaux conclui sobre o ato de ver esquecendo as palavras. Uma escrita que é um objeto cortante, algo perigoso, duro, pesado e até violento. Escrever seria, assim, tentar encontrar uma forma pertinente para aquilo que se apresenta inicialmente como uma nebulosa – “a coisa a ser escrita” (p. 60), provendo, como ela mesma diz, uma mistura entre a linguagem do corpo e a reflexão sobre a escrita, na promoção do que ela vem a chamar de uma transubstanciação⁵¹.

⁵¹ Em *A escrita como faca*, Ernaux (2023) diz que a transubstanciação é “a transformação daquilo que pertence ao vivido, a ‘mim’, em algo que existe completamente fora de minha pessoa. Algo de uma ordem imaterial, e por isso mesmo inteligível, compreensível, no sentido mais forte da ‘preensão’, pelos outros [...]. Mas essa transubstanciação não se dá por si só, ela é produzida pela

Na mais recente tradução de um livro seu para o português, *Uma mulher*, em que Ernaux (1986/2024) escreve sobre sua mãe, logo após a morte dela, ela continua também a situar o seu trabalho de escrita como um empreendimento que se coloca entre o familiar e o social, o mito e a história. Mas diz que, apesar de seu projeto ser de natureza literária, seu maior objetivo, como sempre, é de algum modo se manter “abaixo da literatura” (p. 14).

Uma escrita sempre abaixo da literatura, como diz Ernaux, talvez possa ser pensada como uma escrita-acontecimento, pois, ao romper o compromisso com a narrativa literária, o que se abre é o campo do texto de gozo, tomado por um acontecimento. E essa escrita, próxima do real, é o que poderíamos chamar também de escrita feminina? Em *A traição de Penélope*, Branco (1990) aponta a especificidade da própria escrita memorialista que, em busca da permanência, da duração e da fixidez do instante, acaba por se encontrar com um modo de linguagem que expõe o revés disso e, por isso mesmo, aproxima-se do real:

Entretanto, essa linguagem é exatamente como o traço a que se refere Ricoeur, ou como a diferença de Derrida: marca a continuidade precisamente por seu caráter descontínuo, fragmentado, cindido. É por ser inacabada enquanto escrita, é por ser parcial, é por não ser nunca capaz de captar o real que ela se aproxima dele, também descontínuo, estilhaçado, incompleto. Dessa maneira curiosa, a linguagem mimetiza o processo de dissipação do sujeito: está sempre onde não se mostra, mostra-se sempre onde não está. Por isso, exatamente como o sujeito, ela é o que permanece, mas sempre por sua ausência, por seu descentramento, por sua estrutura lacunar. (p. 98)

Plath, em seus diários, assim como Ernaux em *Uma mulher*, são exemplos dessa escrita que Branco (1991/2024) chama de uma desmemória feminina, que se mantém, em algum nível, abaixo da literatura organizada e romanceada, e expõe a indissociabilidade entre a escrita e o corpo, na conjunção entre letra e sangue, na forma específica como a intensidade da obra restaura a fragilidade do corpo. É da energia e tensão das palavras cinzentas, anônimas e fugidias que Plath diz criar o vocabulário capaz de “cicatrizas feridas, remendar membros quebrados e repor o crânio de volta na cabeça” (p. 395). Escrever, como uma ânsia, ora é desejo voraz, ora é ânsia de vômito.

“Onde habitariam no mesmo corpo um poeta e um homem de verdade, senão em Ted?” (p. 395), ela questiona, pois, em si mesma, sente-se incapaz de fazer coincidir a poeta e a mulher. Parece buscar, como Ernaux, uma transubstanciação, e constituir uma verdade fora de si, através da palavra que, avançando sobre o real, vê-o escapar. Em seu

escrita, pela maneira de escrever, não em um espelhamento do eu mas como a pesquisa de uma verdade fora de si” (p. 104).

corpo, parece haver espaço para um único acontecimento e a substância da escrita se demonstra, às vezes, como mais espessa que a de seu ser. Como mulher, imagina-se frágil, tímida, extremamente dominada por uma espécie de pássaro do pânico, mas, como escritora, tem a energia de *Ariel* de Shakespeare.

Em *O livro por vir*, Blanchot (1959/2018) afirma que a “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento” (p. 8). Existe algo, então, na própria narrativa, que produz uma espécie de acontecimento que torna o feminino e a escrita fortemente enodados. Plath (1950-62/2017) traduz isso com uma questão: “eu preciso escrever alguma coisa? Ou preciso de tempo e de sangue?” (p. 355). É preciso escrever ou é preciso sangrar? Há entre as duas coisas uma diferença significativa? Ela parece apontar muito mais o fato de que há uma aproximação entre corpo, acontecimento, escrita e feminino.

Alvarenga (2023) localiza, em Samuel Beckett, algo muito semelhante ao que colocou Blanchot. Para ela, Beckett deixa clara a possibilidade de uma fusão na escrita entre a forma e o conteúdo, entre a urdidura e a trama. Sendo assim, a escrita poderia se configurar como sendo a própria coisa e não apenas formulada sobre alguma coisa, localizando-se no fosso que se abre entre o significante e o significado, através da presença de um corpo vivo.

Não é possível ignorar, no final das contas, que a leitura e a escrita têm a ver com a mão que escreve, é o que diz Branco (2011) quando resgata em Llansol a figura do *corp’a’screver*. Esse neologismo de Llansol, que está presente em diversas de suas obras e que conjuga, em uma mesma palavra, as dimensões do corpo e da escrita, demonstra que não só o escrito tem um corpo vivo, mas também que o corpo é constituído pela escrita. Cixous (1976/2024), em *A chegada da escrita*, por exemplo, diz que a sua escrita provinha de algo que tomava parte do corpo, mais especificamente seu diafragma. Escrever a atravessava, de repente isso vinha, ela diz:

Isso me pegava. Eu estava tomada. Por onde? Não sei. Jamais soube. Por uma região em meu corpo. Não sei onde ela está. “Escrever” me tomava, me agarrava, perto do diafragma, entre o ventre e o peito, um sopro dilatava meus pulmões e eu parava de respirar. (p. 17)

Parecido com Cixous, Lacan (1975) disse, em uma conferência no *Massachusetts Institute of Technology*, que “nós cremos pensar com nosso cérebro. Eu, eu penso com meus pés, é somente aí que eu encontro alguma coisa de duro” (p. 60), demonstrando que há entre as dimensões da palavra e do corpo uma junção que é da ordem de um acontecimento. Mas o que faria a junção das duas coisas (escrita e corpo) senão isso que

aqui chamamos de um acontecimento? No encontro contingencial entre o feminino e a letra, brota uma escrita feminina, em que o poema surge quase por conta própria. Certamente, é difícil localizar na história de um sujeito o momento que o fez sujeito, quase impossível talvez. O marco zero é sempre uma suposição ao mesmo tempo lógica e mítica. O mesmo se aplica ao *sinthoma* como acontecimento de corpo. Dizemos, então, ser também muito difícil situar o acontecimento de escrita, esse encontro contingente que faz alguém passar ao escrito (análogo a passar ao ato?).

Passagem ao escrito é o termo que aqui escolhemos para falar desse acontecimento que faz o sujeito cair, o Eu da autoria, e que, concomitantemente, faz a escrita aparecer. No *Seminário 10*, Lacan (1962-63/2005) diferencia o *acting out* da passagem ao ato. Se o primeiro diz respeito ao campo das atuações que fazem o sujeito comunicar algo, subindo ao palco; a passagem ao ato teria a ver com a precipitação ou a queda do sujeito, quando ele se deixa cair, é o largar de mão (*laisser tomber*). A passagem ao ato, diz Lacan, “está do lado do sujeito na medida em que este aparece apagado ao máximo pela barra” (p. 129).

Certamente que esses operadores clínicos têm, em Lacan, uma outra função no *Seminário 10*. A passagem ao ato é pensada por ele, no caso da jovem homossexual de Freud para falar, por exemplo, sobre o suicídio em que o sujeito se precipita e despenca fora da moldura da cena fantasmática, como os sujeitos que se suicidam se jogando pelas janelas. Aqui, é um operador que serve de metáfora para pensar esses dois modos de escrita. Uma escrita que é análoga ao *acting out*, que está do lado da histeria, que visa comunicar algo ao Outro; e essa outra escrita, que veicula a morte do autor, e que é acontecimento. Cixous (1976/2024), em *A chegada da escrita*, situa muito bem esse segundo tipo: “e digo: é preciso ter sido amada pela morte para nascer e **passar à escrita**. Eis a condição por meio da qual começar a escrever torna-se necessário – (e) – possível: *perder tudo*, ter perdido tudo pelo menos uma vez” (p. 54).

Perder tudo e ser amada pela morte, largar-se de mão, deixar-se cair como sujeito da autoria, em direção à horizontalidade do sem fim, como diz Branco (2024) sobre o feminino de ninguém, parece ser o meio para passar à escrita. Quando se está, diz Cixous (1976/2024), “sem caminho, sem sentido, sem signo fixo, sem solo, sem pensamento que resiste a um outro pensamento, quando está perdida, fora de si, e que continua a se perder” (p. 54), parece ser aí que a escrita surge e atravessa o *fallasser* em sua carne, para fazer corpo com a letra, fazer sexo de ler.

Na clínica, os acontecimentos de corpo são buscados nos testemunhos daqueles que levaram sua análise até o final, em um momento de passe. Os testemunhos dos analistas da escola (AEs) evidenciam isso a partir do que, em suas experiências, mostra-se como o que Bayón (2022) chama de uma “escrita selvagem do sintoma” (p. 35), que se produz no *troumatisme*, na inscrição da letra e sua borda. Os escritores, sem o recurso da análise, demonstram isso, muitas vezes, na produção de um acontecimento próprio a sua escrita, coberta de traços desse encontro contingente com a letra, que deixam no corpo o que Lacan, em *Lituraterra*, chamou de rasura.

Em Plath, apreendemos alguma coisa disso, quando ela situa a escrita como produtora de uma faísca que incendeia a carne. Em *Oceano 1212-W*, talvez algum pequeno registro disso possa ser recolhido. Nesse que talvez seja um dos mais belos e enigmáticos contos da fase final de sua vida, datado do final de 1962, ela faz um resgate de algumas de suas memórias mais antigas na infância vivida na “na encosta fria, salgada e corredia do Atlântico” (Plath, 1962/2020, p. 151).

Oceano 1212-W é o número de telefone da avó, esse que ela repetia para a telefonista “como se fosse um feitiço” (p. 153). É nessas memórias de infância que ela resgata o seu laço profundo com o mar, ele próprio também infinito, que lhe dava uma crença mais nas sereias do que em Papai Noel ou Deus. Sua mãe, que ela descreve como também uma “menina do mar”, lia para ela e seu irmão trechos de *Tritão abandonado*, do poeta Matthew Arnold. Diante da citação do poema, Plath (1962/2020) diz:

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. (p. 153)

Como que descoberto por acaso, assim é o acontecimento de um corpo tocado pela faísca da palavra poética, que incendeia. Foi ali, na casa de sua vó, à beira do oceano, que ela diz ter visto finalmente “de forma fria e lúcida, que as coisas eram todas separadas. Senti o muro que era minha pele: eu sou eu” (pp. 155-156). Tendo posto um fim ao que era indissociável entre ela e o mundo, encontra-se com a singularidade de todas as coisas, incluindo a dela mesma. A pele encrusta-se como um muro entre ela e o mundo, como a redoma de vidro de seu romance, ao mesmo tempo em que, incendiada pela faísca do poema, parece ter se dissolvido no infinito da costa do Atlântico.

Essa contingência que aqui chamamos de um acontecimento, é singular para cada um que se nomeia escritor, em Plath, não é diferente. Sua descrição sobre a escrita é o retrato de uma contingência, do escrever como uma necessidade do corpo. No conto

Contexto, ela diz: “os poetas que mais me fascinam são dominados por seus poemas tanto quanto pelo ritmo de sua própria respiração. Seus mais belos poemas parecem ter nascido por conta própria, e não sido moldados à mão” (Plath, 1962/2020, p. 118).

Em agosto de 1952, ela escreve, em seus diários, um registro em que fala sobre diversos homens e sobre a vida composta de dualidades. Dedica especialmente a Bobby, o seu amor da época, e diz que ele merece mais do que virar um texto que vai parar no *Ladies Home Journal*. Ele merecia o *Atlantic*, ela escreve, e um texto cujo título seria “o rapaz colosso”. Quando escreve isso, diz de sua preocupação por uma escrita que é mais forma do que conteúdo:

Escritores iniciantes trabalham com as impressões sensoriais, esqueça a fria organização realista. Primeiro prepare o cenário para a trama fria objetiva. Rígida. Escreva a maldita história depois, deitada no sofá, visualizando, batendo bem até fazer espuma, de volta à vida, à vida da arte, à forma, não mais uma coisa disforme, sem um quadro de referências. (Plath, 1950-62/2017, p. 169)

A escrita que pulsa em seu caráter de materialidade, como visto no capítulo anterior, aqui visa mais a forma que o conteúdo. A história, a narrativa, a cadeia de sentido, parece, muitas vezes, ser uma preocupação secundária em Plath, quando ela fala sobre o apego, a construção de uma certa forma. Em entrevista, ela já falou do fato de seus poemas terem sido escritos muito mais para se falar em voz alta do que para se ler, pois a materialidade da junção das palavras produziria um certo acontecimento, como um enjoo, um arrepio, uma sensação de beleza.

Cada palavra, perseguida obsessivamente, deveria ser mutilada, batida até fazer espuma. A trama precisa ser fria e objetiva. Rígida. E a fria organização realista deveria ser abandonada, pois escritores iniciantes trabalham com as impressões sensoriais, com aquilo que ressoa no corpo. O corpo do escritor precisaria ser a caixa de ressonância que faz a palavra vibrar e virar um reflexo verbal impresso. Esse processo que parece denotar o acontecimento de escrita, na passagem ao ato de um escritor, que violenta a página virginal.

Isso se dá na medida de que, diz Branco (2011), “o livro é de fato um corpo. E ler, na legência, é fazer sexo de ler” (p. 208). Sendo assim, escrever um texto tem a ver com uma certa intimidade do escritor com a letra, que faz da operação da escrita um acontecimento sexual, que só pode ser localizado nas singulares contingências de uma letra à beira mar. No poema *Acontecimento*, Plath (1962/2023) escreve: “vogais intoleráveis ocupam meu coração” (p. 429). É dando o título de acontecimento ou evento

(no original, *Event*), que situa a presença das letras, nesse caso as vogais, como colonizadoras de seu corpo, provocadoras de uma certa mutilação⁵².

Entre mutilar e vivificar, a relação da palavra com a carne se dá pela via do acontecimento. Lacan (1979/2003) já pressupunha algo disso no seu escrito *Joyce, o sinthoma*, quando toma um escritor como representativo de alguém que conseguiu dar a fórmula geral do escabelo. Joyce, diz Lacan, não imita o inconsciente, pois é dele desabonado, mas fornece seu modelo. Como mestre de lalíngua, revela, na escrita, a presença do gozo opaco do sintoma, que exclui o sentido.

O escabelo, essa forma de banquinho onde se elevam os pés, fornece o modelo de uma satisfação superior, que encontra, na escrita e em Joyce, o exemplo de alguém que inventou uma solução contingente perante o impossível de escrever a relação sexual, constituindo um sinthoma, gozo opaco, que se produz como um “evento corporal” (p. 565), como afirma Lacan (1979/2003).

Lacan (1979/2003) não fala aí de um evento no corpo, de algo que acontece no corpo, como um sintoma histérico clássico, mas de um evento do próprio corpo, como expressão do sinthoma. Em Joyce, isso está evidente, o escabelo de seu dizer magistral é o que Joyce encontra através de seu uso de lalíngua no escrito. É com Joyce que Lacan aprende algo desde os seus 20 anos de idade. Talvez seja justamente o que ele enuncia como a possibilidade de “escrevinhar para a regência do corpo, para as corporregências” (p. 566).

Campos (2023) destaca que Lacan extrai de Joyce uma nova concepção do que seria o corpo vivo, a partir de sua construção da figura do escabelo. Para o autor, a ideia de escabelo está para além da noção de sublimação, pois coloca em evidência muito mais a satisfação concernente ao corpo, que tange ao real. O escabelo, diz Campos (p. 82), é “o apanágio do real desnudado e aberto ao uso”, aquilo que promove uma bricolagem singular com o incurável.

O escabelo pode também ser pensado como “aquilo sobre o qual o *falasser* se ergue, sobe para *se fazer belo*. É seu pedestal, que lhe permite “elevar a si mesmo à dignidade da Coisa”, como define Miller (2015, p. 129), em *O inconsciente e o corpo falante*. Nesse sentido, seria possível fazer um paralelo entre o escabelo e o sinthoma. Para Miller, a paixão de Lacan por Joyce surge justamente pelo fato de que este último

⁵² O último verso do poema anuncia: “O escuro derrete. Tocamos um no outro feito mutilados” (Plath, 1962/2023, p. 429).

teria sido capaz de fazer convergir sintoma e escabelo, constituindo uma espécie de “escabelo-sintoma”.

Joyce foi aquele capaz de fazer do próprio fora de sentido o escabelo de sua arte, é o que ainda diz Miller (2015). Ele foi capaz de fazer arte com o sintoma, com o gozo opaco do sintoma. Esse uso do escabelo conjugado com o sintoma é o produto de uma singular beleza que, acrescenta Miller, produz-se como “a defesa última contra o real” (p. 131), a demonstração de um saber-fazer com o real. Um saber-fazer que, no entanto, não se dá sem a possibilidade de um equívoco (*l'une-bévue*), como enunciou Lacan (1976), no *Seminário 24*.

É sem a experiência analítica (que Lacan afirma que talvez tivesse dado a Joyce um fim medíocre), que o mesmo encontra o escabelo do dizer magistral, produção de bricolagem. Através da escrita, Joyce demonstra o *sinthoma* como acontecimento de corporregência. Miller (1999/2011) ressalta, nessa direção, que, quando falamos do efeito da letra, temos de falar de seu efeito sobre o corpo, um efeito de acontecimento e de vivificação.

Em Shoshana Felman (2022)⁵³, encontramos as noções de corpo falante e coisa literária, que visam abarcar justamente essa espécie de acontecimento de escrita. Em uma aproximação de Lacan e Austin, a autora chama atenção para o que a escrita possui de uma erótica do performativo. A palavra seria, assim, o próprio campo do erotismo e não simplesmente um meio de acesso ao erótico.

O que o corpo falante encena, diz Felman (2022), é a relação entre o ato sexual e o ato de linguagem, o que faz com que seja possível pensar em um saber material da língua como ato. Isso faria explodir a dicotomia metafísica entre corpo e espírito, e matéria e linguagem. A língua é corpo e o corpo é a palavra performativa. É essa quebra de dicotomia que revela o corpo falante como escândalo: “o corpo falante é precisamente escandaloso, na medida em que sua performance é, necessariamente, trágica ou cômica” (p. 113). E segue a autora:

Se, então, como diz Lacan, “a língua, qualquer que ela seja, é uma obscenidade”, não é tanto porque o ato de linguagem conota sempre o ato sexual, mas antes porque o ato sexual humano conota sempre o ato de linguagem – ato por excelência do corpo falante,

⁵³ No prefácio de *O escândalo do corpo falante*, de Felman (2022), publicado pela Editora Unicamp, Lucia Castello Branco afirma que o conceito de corpo falante chega ao Brasil através da psicanálise, como se fosse um conceito do próprio Lacan, o que não seria bem verdade. Segundo a autora, o conceito de corpo falante já estava presente na obra de Felman, anteriormente, e a mesma, em seu encontro com Lacan, haveria promovido uma aproximação com a ideia de *parletrê*.

que só subsiste na medida em que fala e que não pode saber se ele mesmo, ou o fogo que transporta, é uma “coisa” ou um “acontecimento”. (Felman, 2022, pp. 134-135)

No *Seminário 21*, Lacan (1973-4/2016) relaciona a ideia de acontecimento ao ato do dizer. Ele diferencia a palavra do dizer justamente no sentido em que uma palavra só pode ser considerada um dizer na medida em que ela promove um acontecimento: “um dizer é da ordem do acontecimento” (p. 70). E é a escrita que consiste no acontecimento do dizer: “porque, afinal, não poderíamos considerar esse próprio discurso como *contingente*, uma vez que ele parte de um *dizer*, de um dizer que faz acontecimento” (p. 102).

O acontecimento do corpo falante é um acontecimento do ato de linguagem e, nesse sentido, marcado pelas pegadas da escrita na carne, também é um acontecimento de escrita. *Parlêtre*, por letra, o humano é alguma coisa que tem um corpo que performa a língua que o marcou, através da escrita das letras em sua carne, promovendo acontecimento de seu dizer. Parece ser o que faz Plath (1950-62/2017, p. 580) colocar em seus diários: “esquecer de mim, de mim. Tornar-me um veículo do mundo, uma língua, uma voz. Abandonar meu ego”.

Plath parece desejar abandonar-se a si mesma para performar como um corpo que é palco de um acontecimento sinthomático. Visa tornar-se um veículo do mundo, uma língua, uma voz e demonstrar o performativo da linguagem como corpo. “A matéria é, ela mesma, um acontecimento”, diz Felman (2022, p. 185), sobre a matéria da história, sobre os atos de linguagem que não se conformam em ser mera “coisa”, mas demandam um acontecimento singular.

Plath (1963/2007) nos parece, traduz esse acontecimento no ápice de sua escrita, em um de seus últimos poemas, *Bondade*: “o jato de sangue é poesia, não há nada que o detenha” (p. 89). Nesse poema, diz que não há nada mais real que o choro de uma criança: “o de um coelho talvez seja mais selvagem, mas não tem alma” (p. 89). Aproximando a poesia do visceral, do sangue e das lágrimas de uma criança, enuncia o performativo da língua que é escândalo do corpo falante.

A poesia é como sangue e choro de criança? É tão real quanto? Ou o próprio jorro de sangue é a poesia? A poética é o próprio corpo que acontece? A poesia é mero efeito do dizer como acontecimento? Em *Lady Lazarus*, ela diz: “morrer é uma arte, como tudo mais”. O escândalo do corpo falante é, em Plath (1963/2023, p. 75), o veículo de sua voracidade que faz com que ela seja alguma coisa muito além de si mesma, a heroína e a algoz de *Ariel*:

Agora sou
 A espuma do trigo, o brilho do mar.
 O choro da criança
 Derrete na parede.
 E eu sou
 A flecha,
 O orvalho suicida
 Que se lança pronto para um
 Mergulho dentro do
 Olho vermelho, no caldeirão da manhã.

Pulsão da escrita em um corpo vivo

Todo o recorte anterior desse segundo movimento da trança entre a escrita e o feminino visou situar a questão da escrita como acontecimento naquilo que denominamos de um acontecimento de escrita. Esse acontecimento, tentamos demonstrar, parece enfatizar aquilo que se dá no encontro da palavra com a carne, que faz surgir um corpo, e que as escritas femininas tentam colocar em cena, bordejando o real. *Corp'a'escrever* é a figura que Branco destaca, em Llansol, para falar desse encontro desencontrado, em que a ênfase é a dimensão da língua e do pulsional, naquilo que se pode chamar de pulsão da escrita.

A Tese de Doutorado de Vânia Andrade (2006) é uma das principais referências encontradas que se debruçam mais diretamente sobre a questão da pulsão da escrita, a partir de Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux. A autora aponta que o termo advém do texto de Llansol, *Na casa de julho e agosto*⁵⁴. Um dos primeiros aspectos que Andrade discute sobre a “pulsão da escrita” é o de que nela não impera o princípio da não contradição. Lembremos que essa é uma das características que Freud (1915/2010), destaca entre as especiais do sistema inconsciente, que este está dotado de “impulsos instintuais” (as pulsões), coordenados entre si, que coexistem sem influência mútua e não contradizem uns aos outros.

Sendo assim, prossegue Freud (1915/2010), no inconsciente não há negação, nem dúvida, tampouco o princípio da certeza, e o que domina é a pura contradição entre as pulsões e seus representantes. Diferente do sistema consciente que visaria a um certo compromisso com a realidade, o inconsciente, regido pelo princípio do prazer, seria o

⁵⁴ Especialmente em dois momentos. Aqui eles são retirados da tese de Andrade (2006): “E eu singularizo-me pela pulsão da escrita, luz preferida” e “quando me sobrevém a pulsão da escrita, muitas vezes faz meus trabalhos como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária” (Llansol, 1995, como citado em Andrade, 2006).

lugar próprio de domínio da vida pulsional, cuja meta é sempre, diz Freud (1915b/2013), em *As pulsões e seus destinos*, a satisfação.

Nesse sentido, a escrita feminina e a loucura se aproximam novamente, uma vez que poderíamos pensar que a pulsão da escrita, expressão feminina por excelência, exhibe-se como o inconsciente a céu aberto das psicoses. Uma espécie de loucura à que o texto se abre em direção a uma tecelagem que é, em si mesma, dotada do mais puro fluxo de contradições, pontas soltas, inacabamentos.

Essa escrita feminina, pulsão da escrita, que inclui o corpo e que é corpo, dá-se como o inconsciente a céu aberto, onde seus princípios se fazem ver na superfície do texto, como o princípio da não contradição. O inconsciente, lembra Freud (1915/2010), é puro processo primário, puro movimento, puro deslocamento e condensação, e seus conteúdos, não conhecendo a negação, são apenas mais ou menos investidos pela pulsão. Mas se a pulsão tem sempre como meta se satisfazer através de um objeto que é sempre o mais variável, como opera a pulsão da escrita?

Diz Andrade (2006) que ela operará sempre na direção “da vida, *do vivo*, do vazio e do objeto indescritível” (p. 150) e que, sendo assim, é também na direção da alegria – como veremos no capítulo 6 desta Tese. A autora ainda destaca que, se a pulsão da escrita se direciona ao vivo, isso não se faz sem abrir mão da pregnância do Eu. Há aí um atravessamento do “sujeito-pessoa” em direção a uma pulsão que é, coloca Andrade (2006), “não mais de um sujeito anterior à escrita, senhor do gesto de escrever” (p. 252), mas uma pulsão da própria escrita, ainda que em resto, em um passo além.

O passo além talvez possa ser lido como o que eclipsa a noção mesma de identidade do autor e de sua origem, como coloca Barthes (1968/2012), ao situar a escritura como um neutro, um oblíquo, um preto-e-branco. Diz-nos ainda Andrade (2006) sobre o passo além que a pulsão da escrita demanda:

Então, talvez, agora pudesse vos dizer, com os textos que trago nas mãos, que, a partir de uma suposta “auto-biografia”, alcança-se um ponto onde se encontraria uma nascente, um sorvedouro da memória; que por submeter-se à escrita, a sua pulsão milenar, esse “auto” sucumbiria; resta, pois, a grafia, a representação escrita de uma palavra. Mas a representação não basta ao poeta, à pulsão da escrita, pois sua única responsabilidade não é ir mais além? Ele quer saber até onde as palavras podem nos transportar. E vai, levado. A força pulsional não obriga a escrever, a ir mais além? Abisma-se. Há o poço, além do jogo, ele sabe. Passa a soletrar as imagens. Só letra (p. 287)

Trata-se, então, prossegue a autora, do caminho de uma escrita que privilegia o grafema, que faz uma passagem do fato ao vivo, produzindo uma grafia cunhada como se “o corpo fosse fora, resto. *Além*” (Andrade, 2006, p. 288). Localiza-se nessa exigência

da obra – obrigação de escrever – a pulsão da escrita que põe o corpo a trabalho, a produzir sem cessar, até o passo além. Assim, o texto, como a pulsão, visa a satisfação. Onde poderíamos localizar essa satisfação? No próprio grafema? Na mão que escreve? No olho que lê? Parece-nos que pensar a pulsão da escrita é também, de algum modo, pensar em um trajeto que a mesma faz em torno do objeto sempre fugidio, de um vazio feminino. Um circuito como ilustrado por Lacan (1964/2017) no *Seminário 11* para falar do percurso da pulsão em torno do objeto *a* (figura 2):

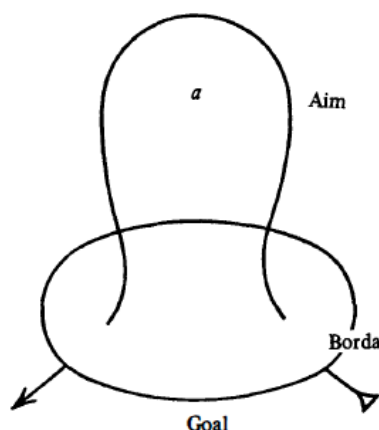


Figura 2. Circuito da pulsão.

Se a sexualidade só se realiza pela operação das pulsões parciais, como coloca Lacan (1964/2017), é por elas, as pulsões, colocarem-se sempre de banda, de lado, no que diz respeito ao objetivo sexual biológico da reprodução. Distante do primado biológico, a pulsão faz no corpo um circuito que promove uma curva (como na figura 2), que vai do que pulsa na vida até o último termo, a morte, pois, como diz Lacan: “a presença do sexo está ligada à morte” (p. 168).

A pulsão, assim, está marcada pelo movimento, pelo vai-e-vem. É nisso que ela se estrutura, aponta Lacan (1964/2017). Na zona dita erógena da pulsão, demarcada na figura como “borda”, que revela um furo/buraco, a pulsão faz um trajeto (*Aim*) de flecha que se satisfaz sem atingir seu alvo, circundando em torno do vazio, lugar do objeto pequeno *a*. Isso que podemos localizar no *fallasser*, de algum modo pode ser deslocado para o próprio texto? Que trajeto pulsional faz o texto que é, ao mesmo tempo, produto e produtor de um corpo vivo?

É o deslocamento que faz Branco (2019a), em *Os ínvios caminhos*, quando fala do poema que tem sua própria matéria como fora do sujeito e “por isso, ao atravessá-lo nesse movimento de ‘pulsão de escrita’, desaloja-o” (p. 21). Desalojado o sujeito, fica a pulsão da escrita, texto de gozo como vimos em Barthes (1973/2015), uma escrita fora da

reflexão, feminina por excelência. E, nesse caso, feminina de ninguém. Um ninguém operativo, que aparece como um gozo que faz o circuito em um corpo vivo, em torno de um vazio. O que se coloca, assim, sujeita à pulsão, é a própria escrita, e, cabe ao escritor, destaca Branco (2019a), consentir ou não com isso.

Parece, assim, que pensar a pulsão da escrita está ao lado de pensar com Barthes (1973/2015) sobre o que ele chama de *O prazer do texto*. Um prazer, um gozo, que como dito anteriormente, não está apenas naquele que escreve, tampouco naquele que lê, ou entre um e outro, mas no próprio texto pensado como um circuito pulsional em torno de um vazio fundamental. Isso não é o mesmo que pensar em uma abstração metafísica, na pulsão como extracorpórea, mas sim, parece-nos, que pensar a pulsão da escrita é invariavelmente pensar em um corpo vivo, corpo do texto, corpo da escrita, corpo do escritor, corpo legente. Aquele através da qual a língua vai ressonar.

Para isso, é preciso ter um corpo, certamente, um corpo vivo. É o que aponta Miller (1998) em *O osso de uma análise*. Se a noção de sujeito do desejo estava marcada pela elaboração da falta-a-ser em Lacan, o advento do *fallasser* é justamente para marcar uma importante conversão de perspectiva, como ele chama, no que diz respeito ao corpo vivo. O corpo do *fallasser* é um corpo marcado pelo a mais de gozo e, por isso, pela felicidade da pulsão. Para que haja gozo, portanto, é preciso ter um corpo. O *fallasser*, assim, passa a ser pensado como “o sujeito mais o corpo, é o sujeito mais a substância gozante” (p. 102). Nessa perspectiva, diz Miller (2011a), em *O ser e o um*, é preciso definir o próprio corpo pelo gozo. O gozo, indiferente à verdade, “é cavilhado no corpo” (p. 123).

Nessa direção, corpo, gozo e pulsão se coadunam, estão cavilhados uns nos outros, sustentados uns nos outros, a partir do primado do autoerotismo. Resgate que Lacan (1964/2017), no *Seminário 11*, faz em Freud com a figura de “uma só boca que se beijaria a si mesma” (p. 170). Essa figura, questiona Lacan, talvez em seu auge, na pulsão de morte, seja a expressão mesma do silêncio da boca cozida, costurada. É no nível do autoerotismo que poderíamos pensar justamente no lugar do gozo.

Em *Elementos de biologia lacaniana*, Miller (2001) diz que “o saber sobre o gozo talvez seja o único saber psicanalítico que temos sobre a vida” (p. 25) e que “a linguagem é um órgão de gozo no corpo humano” (p. 54). Com isso, ele parte da ideia de que a linguagem, como um parasita, depende do corpo vivo para funcionar, e acaba por ela própria configurar-se como órgão de gozo. Lembremos que o parasita depende de um

corpo vivo para viver. Assim como o significante depende do corpo vivo para ressoar, para vibrar.

Se, por um lado, como diz Miller (1998), o choque do significante na carne produz mortificação, falta-a-ser; por outro, esse encontro é um acontecimento, restando um mais-de-gozar, que resulta em vivificação. Essa operação é um avesso e um direito, é uma articulação moebiana, que com Horne (2023), no capítulo 3 desta Tese, chamamos de encarnação. A escrita que aqui pensamos, então, não é a escrita como pura articulação lógica do significante e, nesse sentido, extracorpórea, mas uma escrita pulsional, feminina e errante, que não prescinde da mão que escreve e do corpo que vive, e, sendo assim, goza-se.

O gozo de que se trata, destaca Miller (1998), “não é apenas o gozo do corpo, é também o gozo da linguagem, na medida em que o sujeito tem um corpo” (p. 101). Miller também situa um gozo de lalíngua, e mais, ele diz: “se se quiser que eu seja completo, acrescento o gozo da escrita” (p. 102). Do lado da pulsão da escrita, podemos colocar o prazer do texto, o texto de gozo, e agora também, o gozo da escrita? Acreditamos que seja possível colocar todas essas formulações em uma esteira que corre sobre a noção mesma de um corpo vivo no *fallasser*, animado pela encarnação entre o significante e a carne – acontecimento de corpo e de escrita. É sobre a tecelagem dessa escrita feminina que precisamos, ainda em um outro passo, debruçarmo-nos.

A tecelagem de uma escrita feminina

As mulheres entendem disso, de fazer tramas, tecidos. (Lacan, 1973-4/2016, p. 151)

Em *Ler um sintoma*, Miller (2011b) questiona se podemos pensar no gozo como primário. Responde que sim, em certo sentido, uma vez que o autoerotismo demonstra que o corpo goza de si mesmo, como vimos no recorte anterior desse capítulo. Todo corpo vivo, em alguma medida, goza de si mesmo. O acontecimento que inaugura o *fallasser*, no entanto, está no mais além que comporta a incidência da palavra na carne, portanto: “nesse sentido, o gozo em questão no sintoma não é primário. É produzido pelo significante. E é precisamente esta incidência significativa o que faz do gozo do sintoma um acontecimento, e não apenas um fenômeno” (p. 11).

Isso promoveria um deslocamento importante na clínica psicanalítica, como já discutido anteriormente, da trama edípica em direção ao nó borromeano, e da escuta do sentido em direção à leitura do fora de sentido. O sintoma precisa ser lido, então, naquilo

que ele carrega de uma escrita, nas marcas de uma materialidade que torna o corpo um local de escândalo. É nesse lugar que a escrita de Plath parece se encontrar, precisamente a sua obra poética. A complexidade de sua poética reside em uma certa opacidade que é efeito do real que ela engendra. Muitos de seus poemas se destacam por uma certa sonoridade de leitura, por um ritmo próprio, apesar de muitas vezes não revelarem de cara nenhum sentido evidente.

A combinação de palavras parece, muitas vezes, querer abraçar uma tonalidade sonora que provoca algo, que afeta, apesar de não fazer sentido algum. Em *Corte*, por exemplo, poema presente em *Ariel*, Plath (1962/2023) parte de uma cena cotidiana: na cozinha, em vez de cebola, corta o polegar. Jorra da ferida exposta não apenas o sangue, mas um turbilhão de palavras: indígenas, peru, tapete, coração, espumante, fosso, soldados, *kamikaze*, *ku klux klan*, *babushka*, moinho de silêncio, e no último verso, *thumb stump* (no original, sem tradução possível).

A torrente de palavras não explica nada, nem promove um sentido, mas toma o corte como o ponto de partida para a inscrição de uma sonoridade própria da obra. Esse tipo de vocalização na escrita e de reconhecimento de um timbre e dicção própria é marca disso que se chama escrita feminina. Branco (1991/2024) não deixa de lembrar que quando se fala em escrita feminina não se está buscando, em absoluto, uma certa “sexualização” da escrita, mas também não se opõe totalmente a isso, é como ela introduz *O que é escrita feminina*:

A proposta deste texto não é atribuir uma categorização sexual à escrita, ou seja, não se trata aqui de uma pesquisa acerca da fisiologia do texto ou, pior ainda, de uma pesquisa que, a partir do texto, procure revelar aspectos relativos à fisiologia (ou a uma certa inclinação psíquica) de seu autor. Por outro lado, não se pretende afirmar que, ao designar certo tipo de escrita como feminina, seja possível escapar de uma conotação sexual que o adjetivo imprime à expressão. Trata-se, portanto, de uma terminologia que se quer localizar neste lugar limítrofe entre o sexual e o além-sexual. (p. 27)

Em *A traição de Penélope*, sua Tese de Doutorado, Branco (1990) ressalta que, quando se fala de uma escrita feminina não se está buscando situar uma “anatomia do texto” (p. 12), mas também não se busca pensar esse feminino apenas como um gozo deslocado completamente do que se costuma chamar de mulher. A sua hipótese é a de que, de algum modo, no texto das mulheres, o feminino se expresse com maior frequência ou maior propriedade do que no texto dos homens, embora possamos também verificar o feminino no texto de alguns homens, como Proust.

A utilização do termo feminino aqui estaria, então, relacionada a uma certa forma de enunciação na escrita, que a situa entre o sexual e o além-sexual. O que seria, então,

esse “efeito de feminização” da escrita de que fala Lacan em *lituraterra*? Parece que é justamente nesse ponto que encontramos uma primeira aproximação entre o fio do feminino e isso que concerne justamente às funções do escrito. Escrever, nessa direção, seria tentar criar um litoral possível nisso que é da ordem do que não cessa de não se escrever? Ao mesmo tempo, poderia se pensar a escrita como isso que está fora da regulação, o turbilhão infinito de palavras que, em Plath, surge de um corte? A escrita é mais do que um signo fálico que “dá conta” e que “cerne” algo do impossível. Ela também, em certa medida, é letra de um real que se abre ao infinito.

Caldas (2013) destaca que, em *Lituraterra*, as elaborações de Lacan sobre o escrito estão justamente no lugar de colocá-lo em uma posição de proximidade com o campo do gozo feminino, uma vez que na escrita “ganha relevo o que ela toca do que resta sem medida, ao infinito, compatível com a lógica do *não todo*” (p. 6). Parece-nos uma posição semelhante ao que Blanchot (1959/2018) fala sobre certos tipos de escrita que são como um salto dado em direção ao infinito.

Em um lugar além da histeria, a escrita feminina sairia da posição de uma carta, cujo enigma sintomático está endereçado a um Outro que a interprete, e se eleva ao lugar que centraliza o gozo como acontecimento de corpo, em direção ao infinito, como um salto em um Aberto que, muitas vezes, tende ao inapreensível. Nesse campo, a escrita carregaria o que tem função de “letra-litoral”, mas também do que vai a um além sem limite, isto é, aquilo que se situa entre as dimensões do gozo e do sentido.

Branco (1991/2024), nessa mesma direção, coloca como a escrita feminina é marcada por um percurso que visa inserir o corpo no discurso – dimensão pulsional, pulsão da escrita – daí a dimensão da escrita como acontecimento de corpo, uma vez que, o que essa escrita traça é um percurso onde o que está em jogo é a materialidade da palavra, isto é, a própria coisa e não uma representação da coisa.

É apenas no lugar de suplência diante da inexistência da relação sexual, que a escrita poderia se alojar em seu caráter de letra, de som e de materialidade. Ou o que Branco vem a chamar de uma “escrita de lalingua” (p. 80). Uma escrita que é marcada pelos gemidos, pelo balbucio e pelo grito, uma escrita que se quer uma língua outra, nas palavras de Branco (1991/2024): “escrita que se quer, paradoxalmente, língua da morte e do amor, língua má e terna: língua materna” (p. 91).

Essa escrita de lalingua, diz Branco (1990), em *A traição de Penélope*, aproxima-se da linguagem do gozo da mãe, no sentido de uma língua prévia à inserção do sujeito no mundo da língua pátria, ali onde “as palavras não dizem nada além de sua vacuidade”

(p. 190). Esse é um lugar onde o corpo, segundo a autora, ocupa um lugar mais que privilegiado. A língua que se faz saber por suas ressonâncias, infiltra-se na construção de uma forma de escrita que podemos chamar de feminina.

É isso que Barthes (1973/2015), em *O prazer do texto*, vai chamar de texto de gozo. Situando-se em uma lógica mais além do princípio do prazer (que visaria o preenchimento, a satisfação, a certeza), o texto de gozo almeja atingir o que há de letra na língua, deixando à mostra sempre o que há de infinitizante, incompleto, em falta e em movimento. Não é que o texto fale de um gozo, mas que haveria um gozo presente no próprio texto, um gozo além do fálico, um gozo, portanto, feminino.

É a partir daí que surgiria a escritura, isso que Barthes (1973/2015) chama de “a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*” (p. 11). O texto, como um potente jato de palavras, é como um gozo que só pode ser pensado na lógica do feminino. Não se pode resumir isso ao prazer tão somente, mas a experiência com um infinito na palavra. Isso que Barthes denominou de “vontade de fruição” (p. 20), nos textos de gozo.

Barthes faz, então, uma distinção entre o texto de prazer o texto de gozo. O texto de prazer (poderíamos chamá-lo de escrita masculina?) seria aquele que vem da cultura, sem romper com ela e que promove uma prática confortável com a leitura, enquanto que o texto de fruição ou texto de gozo é aquele que se põe “em estado de perda” (Barthes (1973/2015, p. 20) e que faz vacilar justamente os semblantes. O texto de fruição de Barthes é talvez aquele que pode ser pensado no lugar de um discurso que não fosse do semblante, como queria Lacan.

Esse tipo de texto que aqui chamamos de uma escrita feminina, diz Barthes (1973/2015): “tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (p. 24). Isso impõe, para Barthes, um texto que está o tempo todo em uma forma de deriva, errante, que não se rende ao respeito do “todo”, como assim o é o gozo feminino, na apresentação de uma fruição intratável, fora dos limites impostos pelo falo. Para Branco (1990), isso faz dos textos de gozo os únicos que privilegiam o real: “e por isso eles são atópicos, solitários, inúteis, perversos” (p. 205).

Marca de uma escrita feminina que, diferentemente do compromisso narrativo com a verdade dos fatos, visa uma desmemória que faz, mesmo de um texto de diários, uma ficção que se propõe a gozar da palavra: “essa linguagem do gozo terminará por buscar dizer o indizível, capturar o incapturável”, nas palavras de Branco (1991/2024, p.

68) e promover, no final das contas, uma aparição ou um acontecimento. Em *A escrita como faca*, Ernaux (2023) diz algo nessa mesma direção de Branco, quando tenta encontrar uma definição possível para a escrita:

Se eu tivesse uma definição para a escrita, seria esta: descobrir, ao escrever, o que é impossível de descobrir por qualquer outro meio, fala, viagem, espetáculo etc. Nem pela reflexão por si só. Descobrir alguma coisa que não existe antes da escrita. Aí está a fruição – e o terror – da escrita, não saber o que ela faz aparecer, acontecer. (p. 132)

Em *A traição de Penélope*, Branco (1990) visa demonstrar o que ela chama de um “tangenciamento entre os textos da memória e do feminino” (p. 16), nos quais o que se produz, no fim, é muito mais uma desmemória que uma memória, em que o Eu aparece muito mais como buraco, vazio, vacuidade do que necessariamente como estável e linear. Branco usa, muitas vezes, como exemplo o texto de Clarice Lispector, *Água viva*, que parece demarcar esse ponto de tangenciamento. Nesse sentido, talvez seja possível pensar a escrita dos diários de Plath justamente nesse ponto de articulação entre a escrita, o feminino e a memória, mas não uma memória como comumente se pensa, como guardada em alguma espécie de receptáculo, mas como nas palavras de Branco (1990):

[...] o processo da memória não deve ser entendido apenas enquanto preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser. (pp. 34-35)

Essa concepção da memória como desmemória, lacuna, decomposição, rasura da imagem faz, para Branco (1990), a ponte de conexão entre o texto da memória e o texto feminino, como o avesso do trabalho de Penélope de que fala Benjamin sobre Proust (como discutido no capítulo anterior), em que a urdidura assume a figura, enquanto a trama se põe como fundo, ou mesmo, “uma memória que se tece a partir da urdidura do esquecimento” (p. 62).

Para a autora, os textos memorialistas, as autobiografias e os diários, em sua forma particular de construção, terminam por problematizar “a indagação acerca da identidade do sujeito para na verdade questionarem a própria existência do sujeito” (p. 78). Assim, diferente do que se pensa comumente, a escrita de um diário poderia muito mais servir a uma desconstrução do próprio sujeito do que a sua construção.

É de uma posição, então, sempre ex-cêntrica, aquela da qual parte os textos de memória. Ex-cêntrica, no sentido que aponta Branco (1990), como textos que estão fora do centro que seria a literatura. São escritas que apesar de não pretenderem ser exatamente

literárias, também não são ensaísticas ou científicas, situando-se como “para-literárias, ao lado da literatura” (p. 99).

Parece não importar necessariamente se essas escritas da memória, escritas femininas, estão abaixo da literatura (como propõe Ernaux) ou ao lado da literatura (como propõe Branco), mas sim o seu lugar sempre ex-cêntrico. Nesse sentido, sendo ex-cêntricas, é que essas escritas se colocam mais próximas da ausência, do gozo da ausência (*jouissance*) de que fala Lacan (1971-72/2012), no *Seminário 19*. Branco (1990) afirma que poderíamos verificar isso ainda mais nas escritas dos diários, pois, por se caracterizarem como inacabadas, em processo, fragmentadas, essas escritas, mais do que as memórias e autobiografias aproximam-se da “memória marginal, desterritorializada” (p. 118). É a partir desse ponto que a autora vai apontar os fios que conectam esses tipos de escrita com o que vem a ser chamado de escrita feminina.

Em *Os que escrevem com pouco*, Kamenszain (2019) partilha da mesma posição, quando discute o fato de que os textos que se assemelham ao formato do diário se colocam como equidistantes tanto da prosa como da poesia. Que esses textos são capazes de promover um reenvio do pretérito “ao presente íntimo da poesia” (p. 65). Ela faz essa reflexão partindo do texto de Alejandro Zambra, *Formas de voltar para a casa*, colocando que esse livro, escrito em um formato de diário, estrutura-se “sobre uma espiral de tempo que nos devolve sempre ao presente” (p. 65). Com isso, ela se aproxima das ideias de Branco (1990), quando esta defende que a narrativa feminina não é a que está presa ao passado, mas tenta presentificar o presente e promover uma abertura, na verdade, para o futuro. Uma forma de narrativa que tem, na costura e no bordado, um modelo de aproximação.

Branco (1990) fala de uma junção que só o feminino pode promover entre as artes da escrita e as artes da costura e do bordado. Assim como o ponto que se dá no bordado provém de uma coreografia feita com a agulha ao redor do vazio, também o feminino dança com o vazio estruturante, pois, como ela diz, em *O que é escrita feminina*: “é em torno do vazio, do buraco, da falta que a escrita feminina se constrói. Como um tecido esgarçado, como uma renda, em que as linhas constituem e margeiam os buracos, os vazios, mas não os preenchem, não os obturam” (Branco, 1991/2024, p. 72).

Essa ideia de que o feminino, a escrita e a costura/bordado estão em proximidade é compartilhada por Kamenszain (2000), em *Bordado e costura do texto*⁵⁵. Nele, Kamenszain (2000) parece se aproximar bastante das próprias ideias de Branco (1990), ao afirmar, desde o princípio, que a mulher está próxima da escrita, uma escrita que é perpassada pela dimensão da oralidade. Por essa razão, a autora afirma que: “pode-se dizer que o elemento feminino na escrita é a mãe” (p. 207) e que, professora dos escritores, é a mãe que “imprime à casa o sem-sentido prazeroso da conversa” (p. 207).

Em *O que é escrita feminina*, Branco (1991/2024) traz pontos que se aproximam muito desta mesma noção, quando, por exemplo, ela vai destacar que a escrita feminina é esta que vai colocar em jogo uma língua outra, escrita de lalíngua, a partir de uma “língua mátria”, tal como a lalemã de Cixous, como vimos anteriormente. Essa língua, que não busca o preenchimento, o Grande Sentido, a certeza e a resolução, mas sim “a carícia que o som, o ritmo, a modulação da voz e a respiração possam produzir na orelha do leitor (como um leve sopro na orelha do bebê)” (p. 65).

É assim, um tipo de escrita que visa se aproximar da linguagem materna, do “estágio pré-linguístico dos balbucios, dos sussurros, dos gemidos e do grito” (Branco, 1991/2024), p. 66). É desse lugar materno que a escrita feminina tentaria se aproximar em um empreendimento sempre impossível, em torno do impossível. Coisa de mulher, diz Kamenszain (2000), por estarem afeitas a um certo tipo de prática com a vida, atentas aos detalhes mais ínfimos, que as aproximam da costura e da escrita:

Costurar, bordar, cozinhar, limpar, quantas maneiras metafóricas de dizer escrever. Já é quase parte do sentido metafórico comparar o texto a um tecido, a construção do relato a uma costura, o modo de adjetivar um poema à ação de bordar. Partindo do pressuposto de que as mulheres, delicadas até o detalhe, perdem muito tempo, as grandes companhias de limpeza preferem contratar homens. São elas que veem o pó escondido detrás dos objetos e se detêm nele. (p. 208)

Kamenszain (2000) segue afirmando que Proust pode ser pensado como um filho da escrita feminina por apostar no diário íntimo, legalizá-lo e torná-lo literatura. O uso dos diários, muito comum às mulheres, também é outro elemento que faz da escrita memorialística uma escrita feminina. São elas, muitas mulheres, que conseguem, através do que a costura ensina, construir uma escrita que se assenta, paradoxalmente, sobre um

⁵⁵ Texto indicado a mim pela própria Lucia Castello Branco na banca de qualificação desta Tese. A indicação de Lucia, além de abrir todo um campo de aproximações entre a escrita feminina e a ideia de bordado e costura, também me fez conhecer mais de perto outros textos de Tamara Kamenszain, como “mulheres em tempos suspensos” e “os que escrevem com pouco”. Apesar de consultar a versão original, utilizo aqui a tradução feita por Clarisse Lyra.

fio não discursivo, ou como diz Lacan, em um discurso que não seja do semblante, que rompe com a linearidade e com a lógica do todo ou, nas palavras de Branco (1990), o texto feminino é esse bordado: “como um véu que exhibe sempre seus furos, suas brechas, os vazios do tecido” (p. 199).

É nesse lugar que podemos aproximar a escrita feminina da lógica do gozo como concebida por Lacan? Barthes (1973/2015) aí localiza o excesso do texto que o faz questionar: “como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens?” (p. 39). É aí que encontramos Plath? No limite da escrita? Na loucura da escrita? No que há de mais louco do feminino? No surgimento, como diz Barthes, de “um novo estado filosófico da matéria languageira” (p. 39)?

O interesse de Plath, tal como ela refere em diversos momentos de seus diários, é justamente o de ir mais além da mera “mente fotográfica”, do registro direto, da palavra comunicativa, na direção de uma ascensão a um estado de uso da palavra que gere performatividade, e que faça desta um acesso de imaginação viva. Esse uso da palavra que a torna capaz de inventividade como um Deus, e que faz o artista ser, diz Lacan (1975-76/2007), no *Seminário 23*, “o próprio Deus, como fazedor” (p. 78). Nas palavras de Plath (1950-62/2017):

O que mais temo, creio, é a morte da imaginação. Quando o céu lá fora está todo rosado, e os telhados estão negros: essa mente fotográfica que paradoxalmente diz a verdade, mas a verdade inútil, a respeito do mundo. É o espírito que sintetiza, a força “modeladora” que brota prolífica e cria seus próprios mundos com mais inventividade do que Deus, o que eu desejo. Se me sento imóvel, sem fazer nada, o mundo segue batendo feito um tambor indolente, sem significado. Precisamos nos mexer, trabalhar, criar sonhos e persegui-los. A indigência da vida sem sonhos é terrível demais de imaginar: é o pior gênero de loucura. (p. 244)

Situando a indigência de uma vida sem sonhos como o pior gênero de loucura, consideramos que Plath se coloca no desejo de ser mais inventiva do que o próprio Deus, fazedora, como afirma Lacan (1975-76/2007), no *Seminário 23*, artífice da escritura de uma realidade singular, sinthomática. Constituir mundos com a veia imaginativa e transformá-los em uma escrita viva mostra o encontro do texto com o corpo, uma experiência de fruição na contingência do feminino.

Ser impelida a escrever não faz desse encontro contingente uma solução simples. O encontro de Plath com as palavras que escreve sempre carrega algo de traumático. Em entrevista à rádio BBC, em 1962, ela fala sobre seu constante embate entre a escrita de prosa e de poesia. Na prosa, ela diz, é possível pegar toda a parafernália ao redor, dar voltas, escrever sobre escovas de dente. A poesia, pelo contrário, ela diz sentir como uma

“disciplina tirânica”⁵⁶, em que você tem que ir “tão longe e tão rápido em um espaço tão pequeno que você só precisa queimar todos os periféricos”.

Em *Radiofonia*, Lacan (1970/2003) faz um jogo de palavras no francês entre verso e verme (*vers*). Diz que o poeta se produz por ser devorado por esses versos/vermes, por consentir com essa devoração. Seria esse consentimento o ato de que fala Pommier (1987)? O ponto que permite diferenciar o Aberto da mulher e do poeta da loucura psicótica? Embora a poesia em si seja uma disciplina tirânica, é dizendo sim que Plath parece adentrar nela, nessa tarefa muito mais difícil de lidar do que a própria prosa. Consente com se deixar devorar pelos vermes do verso, exigentes em si mesmos, e de certa forma tirânicos.

Mergulhando em direção ao centro, em detrimento da periferia das palavras banais, Plath fala da poesia que se faz como “punho fechado”, poesia que obriga que se tenha que ir tão longe e tão rápido em um espaço tão pequeno, e que implica que não se faz isso sem a experiência com o corte que abre na página uma cratera muito maior do que a dança de palavras que a prosa, o romance, os contos permitem. Esse dilema a faz questionar:

Gosto de escrever? Por quê? A respeito de quê? Desistirei, dizendo viver para alimentar a expectativa insaciável de um homem e criar os filhos ocupa minha vida inteira. Não tenho tempo de escrever, certo? Ou insistirei nessa mania desgraçada e continuarei tentando? (Plath, 1950-62/2017, p. 114)

Não sendo capaz de recuar, ela escreve. Mania desgraçada, disciplina tirânica. E, como se sabe, ela escreve até o fim, obstinadamente e cada vez mais. De poemas esparsos, passa a escrever quase todos os dias, produz nos dias que antecedem a sua morte, talvez muito mais do que tenha produzido em muitos anos de sua vida, em que se sentiu inerte e incapaz de escrever qualquer coisa. “É possível escrever o gozo?”, é a questão que Branco (1990) faz, ao colocar em evidência a insana busca da escrita feminina: “fazer falar o intangível, o incapturável, o inominável, o indizível” (p. 183), se constituindo como uma “sedução dos abismos” (p. 184).

A escrita feminina, assim, pode ser pensada como aquela que seduz, mesmo que essa sedução leve a um espaço Aberto, como quando Plath diz escrever sobre algo que se encontra muito além da linha do horizonte, um além que pode se confundir, muitas vezes, com a beira do abismo, mas também é aquela escrita que seduz, ao saber usar a palavra

⁵⁶ Em seu seminário 24, *L'une-bévue*, Lacan (1976/77) parece dizer algo nessa mesma direção, quando destaca a violência da poesia. Se a língua é fruto de uma maturação onde alguma coisa se cristaliza no uso, a poesia revelaria uma violência diante desse uso corrente.

como isca, como ensina Lispector (1973/2020), em *Água viva*: “então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra” (p. 17).

Nessa pesca, diz Lispector, uma vez que a não palavra (que ela chama de entrelinha) é pega, poder-se-ia dispensar a própria palavra, mas nesse jogo entre a linguagem e o real, uma vez que o real é “capturado”, deixa de ser real. A palavra o incorpora. Resta como saída apenas “escrever distraidamente” (p. 18), deixar-se acontecer, viver uma “verdade inventada” (p. 18). Escrever distraidamente parece ser sua tentativa de solução para uma escrita que, muitas vezes, é frustradora, pois, como ela diz: “ao escrever lido com o impossível” (p. 60).

Nesse enfrentamento, de cara com o impossível, a escrita feminina se tece e estabelece um litoral sutil com as mais diversas formas de sentir, no bordejamento infinito que a palavra tenta fazer ao real. Aí, encontramos outra costura a ser tecida nesta Tese, aquele em que propomos enlaçar escrita e *páthos*. Plath encontra aí uma solução ou uma dissolução? Na intersecção entre a escrita e o *páthos*, o que podemos ler na escrita feminina de Plath?

3º Movimento da Trança: Escrita e *Páthos*

Escrita plathológica: solução e dissolução

Agarro-me ao meu caderno. A
última tábua flutuante do *Titanic*.
(Plath, 1958/2020, p. 36)

O trecho vem de um de seus contos mais longos, *Jonny Panic e a bíblia dos sonhos*, de 1958. Como muitas que escreve, essa parece uma frase solta e incoerente com a sequência, ela fura a narrativa, aparece de surpresa, assusta, impressiona, marca de uma escrita feminina elíptica, que abraça os sobressaltos e é do “instante-já”, como diz Lispector (1973/2020), em *Água viva*. Plath parece que enxerta aqui e acolá fragmentos de sua intimidade com a máquina de escrever. Situa, aí, no meio do conto sobre o Jonny Panic – que guarda consigo um livro no qual constam todos os sonhos humanos – a função íntima de seu caderno: a última tábua flutuante do *Titanic*.

Não há símbolo que traduza melhor o drama moderno. Um navio frondoso, símbolo do desenvolvimento britânico, faz sua primeira viagem em 1912 com destino a Nova York. A história é um clássico, foi eternizada no cinema por James Cameron, e todos sabem seu desfecho trágico. No meio da madrugada, colapsa com um *iceberg*, começa a afundar, parte-se ao meio e segue rumo ao fundo do oceano a mais de 4 mil

metros de profundidade. Sem botes salva-vidas para todos, muitos flutuaram no oceano gelado agarrados aos destroços restantes, tábuas de madeira dos pisos e cascos. Alguns tendo sido resgatados, muitos morrendo de hipotermia na escuridão do Atlântico.

Como tábuas flutuantes do *Titanic*, resta a Plath (1958/2020) agarrar-se também a uma delas, seu caderno, recurso último diante de uma profundidade tão mortífera quanto a do Atlântico Norte. Uma gambiarra provisória, flutuante, sobre um oceano inapreensível embaixo de seus pés, figura do abismo. Nesse mundo, não encontra lugar habitável e se denomina, ainda em *Johnny Panic*, como uma “ermitã bichada numa terra de porcos de concurso tão empanturrados que não veem que o matadouro se aproxima” (p. 31).

Encontra aí esse seu lugar meio instável, uma ermitã bichada, sinônimo de despovoamento e errância. Ermitã é um termo utilizado para falar daquele sujeito que habita, por alguma razão, um lugar despovoado, inabitado, que busca a solidão. O mundo para Plath é escrito, às vezes, com essa imagem da vida perante os destroços de um *Titanic*, em uma noite congelante sobre o Oceano Atlântico. Diante disso, resta algo? Uma tábua flutuante, seu caderno. A escrita como solução? Ou como dissolução? Tal como a folha que, em contato com a água, dissolve-se, independente do que se escreva sobre a superfície.

A escrita, veremos, coloca-se nesse lugar impreciso, meio instável, como uma tábua flutuando em um oceano. Não é possível prescrevê-la e não parece ser um antídoto muito eficaz diante do real. Como toda solução singular, pode ser provisória, ineficaz, contraditória. Lemos (2012), por exemplo, resgata a história⁵⁷ de que o próprio Joyce teria procurado Jung para falar sobre sua filha, Lucia, que estava atormentada por sintomas psicóticos, crises agudas. Ao supostamente ouvir de Joyce que Lucia escrevia como ele, Jung teria dito: “onde você nada, ela se afoga”.

No *Seminário* 23, Lacan (1976/2007) destaca a solução de Joyce pela via do *sinthoma*, esse que o faz nadar. Esse quarto nó que permite “reparar a cadeia borromeana no caso de não termos mais uma cadeia, a saber, se em dois pontos cometermos o que chamei de um erro” (p. 90). No inconsciente, segue Lacan, há muitos que rateiam, fracassam, e têm de se virar com as emendas e suturas possíveis para fazer funcionar a vida. A escrita aí, como escrita do nó, “é nada além de uma lógica de sacos e de cordas”

⁵⁷ É preciso destacar que a própria Lemos (2012) informa que essa é uma história meio apócrifa, cuja veracidade não pode ser verificada.

(p. 142). Lacan diz que esse princípio de sacos e de cordas permite pensar justamente sobre como Joyce funcionou como escritor, amarrando, bricolando, costurando, inventando perante um vazio inapreensível.

A psicanálise não garante que ninguém se coloque em condições de escrever, continua Lacan (1976/2007). Para Joyce, entretanto, a via da escrita, sem a experiência analítica, parece ter sido muito efetiva, essencial a escrita de seu ego – a escrita do ego é como é intitulado a última lição do seminário. No que escreve, Joyce estabelece uma relação com o enquadramento, função homóloga ao enodamento borromeano, que faz alorajar alguma coisa de sua relação de estrangeirismo com o próprio corpo.

Lacan (1976/2007) diz que: “o texto de Joyce é todo feito como um nó borromeano” (p. 149) por mais que o próprio Joyce não se desse conta disso. O seu enigma é tema para os universitários⁵⁸, enquanto que o seu sintoma é algo que não lhes concerne em nada no que diz respeito a cada um enganchar em Joyce o próprio inconsciente, se identificar com ele⁵⁹. Há aí, diz Laurent (2021), a demonstração em Joyce de uma anulação da resposta do Outro que tem como efeito uma “ruptura entre o escrito e o sentido” (p. 181). E é justamente nessa ruptura que Joyce pode criar como mártir da língua. Joyce demonstra, como “santo homem” (p. 193), aquilo que é uma condição do próprio *fallasser*, que cada um crie a própria língua que fala, como santo-homem, *sinthome*. A palavra que em *Finnegans wake* perde o efeito de comunicação, vira nada além de a palpitação de um gozo.

Não é à toa que, em seus últimos seminários, Lacan tenha se interessado tanto por Joyce, justamente nesse aspecto. Miller (2006/2023), em *El ultimísimo Lacan*, aponta que é com Joyce que podemos aprender o caminho de uma reviravolta importante na clínica psicanalítica, do inconsciente transferencial em direção ao inconsciente real. Joyce ensinaria, justamente, o que é constituir um *sinthoma* que se desgarrar do Outro e que diz respeito ao gozo do Um sozinho. Com Joyce, Lacan nos apresenta o paradigma de um sujeito sem o Outro, o que não deixa de ter uma consequência direta em como pensamos a experiência analítica, a transferência e a interpretação: “isso então nos aproxima de alguma forma da palpitação mais íntima da experiência analítica, onde a própria palavra

⁵⁸ Diz Lacan, na conferência *Joyce, o sintoma*, presente nos anexos do seminário 23: “o texto de Joyce é repleto de problemas totalmente cativantes, fascinantes para o universitário mastigar” (p. 159).

⁵⁹ Em *El ultimísimo Lacan*, Miller (2006/2023) diz que o singular do sintoma de Joyce é que não se engancha com nada do inconsciente de ninguém. Não faria sentido algum perguntar a Joyce o que ele quis dizer com tal ou qual frase.

perde sua função de comunicação, informação e transformação, para não ser mais do que a palpitação de um gozo” (p. 76).

Se os leitores se interessam, é na medida em que o texto de Joyce, portanto, evoca o gozo, *joy* (*jouissance*). Joyce, especialmente no ápice de sua obra, demonstra a capacidade de encarnar o sinthoma, diz Lacan (1976-77), promovendo uma certa unidade do que em seu *Seminário 24, L'une-bévue*, ele veio a chamar de identidade sinthomal⁶⁰. Mas o exemplo de Joyce é equivalente ou próximo ao que acontece com Plath? Nesse pêndulo de efeitos, solução e dissolução, para onde vai a escrita de cada escritor?

Em *Reavida e escrita*, Lutterbach (2022) coloca a escrita nesse muro tênue, entre a vida e a morte, entre a solução e a dissolução. A autora critica a perspectiva clássica de se tomar a escrita em um viés terapêutico ou curativo, como um recurso que poderia salvar o sujeito da loucura, da morte ou do encontro com o real. Pelo contrário, ela diz: “a escrita que me interessa, porém, não é útil, não pode ser prescrita, pois não escreve quem quer, nem se escolhe ser escritor, seus efeitos, para quem para a pensar sobre essas escritas, escreve ou lê, são imprevisíveis” (p. 17).

É atravessado por Joyce, que Lacan vai pensar a escrita como algo que tem sua raiz no real e que, diferente de uma função terapêutica, pode ser pensada como a via de um tratamento dado ao real e ao gozo opaco do sintoma. Diferente da ideia de cura, a perspectiva de se pensar em um tratamento ao gozo coloca a escrita para alguns sujeitos em uma via de solução⁶¹ ou em uma via de dissolução, ou mesmo em ambas as vias, concomitantemente, indissociavelmente. Mas, para Lutterbach (2022), independente disso, é fundamental destacar que “tornar-se um analista, como tornar-se um escritor, impõe-se como uma espécie de necessidade” (p. 32).

Ernaux (2023) diz que o fato de escrever dá forma à existência. Independentemente, então, de um caráter terapêutico ou curativo, a escrita se apresenta como via privilegiada de tratamento ao real, de bordejamento do impossível, não para eliminá-lo, mas para fazê-lo operante. Para fazer da escrita em si um acontecimento que faz valer o impossível que cada um encontra pelas vias de uma contingência. A escrita, para Plath, muitas vezes, parece entrar aí, no lugar de tratamento para um *páthos* que a

⁶⁰ Para Miller (2006/2023), isso tem uma consequência clínica importante, pois denota a reviravolta lacaniana sobre a concepção do fim de análise. Diferente do que se pensava no meio pós-freudiano, do fim de análise como identificação ao analista, aqui se colocaria a ideia de identificação ao sintoma, produzindo uma identidade sinthomal.

⁶¹ Nessa perspectiva, Lutterbach (2022) pensa a escrita que se direciona à vida, como em Duras, e a escrita que se direciona à morte, como em Jorge Semprun.

invade, para a paixão que toma a sua alma, seja em júbilo ou em extrema dor. No início de seus diários, ela já questionava:

Como explicar a Bob que minha felicidade depende de arrancar um pedaço da minha vida, um fragmento de aflição e beleza, e transformá-lo em palavras datilografadas numa página? Como ele poderia entender que justifico minha vida, minhas emoções ardentes, meu sentimento, ao passá-los para o papel? (Plath, 1950-62/2017, p. 36)

Fazendo com que a vida, as emoções ardentes, os sentimentos e tudo mais só se justifiquem ao serem passados para o papel, localiza a necessidade da escrita como o tratamento elegido por ela, para aquilo que a arrebatava seja diante da extrema dor, como é mais comum de pensar em seu caso, seja diante da felicidade, como ela escreve no trecho citado. Os elementos de sua costura com as palavras vão além da aflição e são também fragmentos de beleza.

Justificar a vida como escritora é o que atravessa seus diários de uma ponta a outra. Em alguns momentos isso parece se traduzir como um desejo de reconhecimento, afinal, ela diz de seu desejo de ser publicada, lida e apreciada por seus escritos⁶². Mas a justificação está para além disso, uma vez que é através de sua escrita que ela comprova a própria vida, que ela trata daquilo “que não tem remédio, nem nunca terá”⁶³, como quando escreve:

O que mais temo é o fracasso, e isso me impede de escrever, pois assim não posso fracassar como escritora: é a última trincheira de defesa, ou quase a última - a última é quando o mundo se dissolve e as letras desbotam. (Plath, 1950-62/2017, p. 545)

Como sua última trincheira de defesa, a escrita aparece aí como solução, em direção à vida, como remendo de um mundo que se dissolve e de letras que desbotam. Mas defesa do que? Com Lacan (1953-54/2009), compreende-se que, no final das contas, aquilo de que o sujeito se defende já não é unicamente das representações incompatíveis ao seu eu, como pensava Freud, mas dos efeitos do real inapreensível na estrutura. Diante do que a faz derrotada, diz Plath: “talvez um dia eu venha a me arrastar de volta para casa, desolada, derrotada. Mas não enquanto puder criar histórias a partir de meu desgosto, extrair beleza do penar” (p. 36) ou como quando escreve:

Minha saúde é criar histórias, poemas, romances, da experiência: é por isso, ou melhor, é por isso que é bom que eu tenha sofrido e descido ao inferno, embora não a todos os infernos. Não posso viver só pela vida: mas sim pelas palavras que detém a torrente [...] escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os anjos proféticos. (Plath, 1950-62/2017, p. 330)

⁶² No sexto capítulo dessa Tese, discutiremos mais esse ponto em específico em que, ao que nos parece, Plath parece mesclar os seus escritos a si própria.

⁶³ Trecho da canção “o que será (à flor da terra)”, de Chico Buarque e Milton Nascimento.

Esse trecho permite pensar em que medida escrita, feminino e *páthos* formam um tecido. Parece que aí Plath situa muito bem uma das funções da escrita para ela: as palavras que detêm a torrente. Se o feminino pode ser pensado como um gozo que se apresenta como empuxo ao infinito, inundação, torrente, que é vivido no corpo, muitas vezes, como uma devastação (afinal, a imagem da torrente é também a da área devastada pela inundação), a escrita aí aparece como um anteparo possível, como uma suplência perante um *páthos* de dor.

Escrever, então, principalmente, no que diz respeito à escrita de seus diários, era uma tarefa que envolvia o tratamento possível de um penar, e até mesmo a possibilidade de extração de alguma beleza, por mais que isso não aliviasse nada. Plath deixa isso claro quando diz: “só escrevo aqui quando estou no fundo do poço, num beco sem saída. Nunca quando me sinto feliz” (p. 606). Mesmo que não seja uma verdade absoluta, porque se verificam muitos momentos nos quais parece que o afeto que ali move sua escrita não é apenas o “beco sem saída”, ela diz que só escreve quando encontra o fundo do poço.

Assolada diante da atroz atividade da escrita de seus poemas, contos ou mesmo a prosa, a escrita dos diários parece ser um lugar onde alguma coisa é produzida, mas que ao mesmo tempo a coloca diante de um isolamento e de um certo narcisismo que afeta sua composição. Em diversos momentos, ela deixa claro o quão necessita sair de si mesma para produzir poesia, por mais que destaque o quanto a experiência pessoal, como a loucura, pode ser dominada ao ponto de servir para discutir algo com um propósito maior. Mas ainda anseia sair de si, viver experiências, encontrar-se com o mundo e as pessoas, para fazer dessas afetações dos encontros uma matéria de sua obra.

Diante da escrita dos diários, única que é possível em diversos momentos, sente-se sozinha. E como ela mesma escreve: “quando estou sozinha fico mais desumana. Preciso ampliar os interesses, estímulos, exigências” (p. 607). Sair de si e encontrar as pessoas no mundo é um princípio de humanização, do encontro com uma substância de escrita que a permitiria expandir para além de si mesma e do que a faz sentir que sua obra, muitas vezes, “é o produto de uma moça sem imaginação, preocupada consigo mesma, continuamente a banhar-se nas águas rasas de sua própria mente estreita” (p. 103).

Mergulhar na própria mente estreita, tomada pelo narcisismo dos escritores, como ela denomina em entrevista à BBC, em 1962, faz com que Plath queira encontrar-se com o que é radicalmente oposto a ela mesma. Diz, nessa entrevista, que prefere muito mais encontrar-se com médicos a encontrar escritores. Esses últimos, como ela, parecem profundamente interessados em si mesmos, incapazes de adentrar o mundo externo com

profundidade, tomados por um interesse pessoal nos demônios interiores. Demônios que, no entanto, são menores que o assombro de uma vida sem escrita:

Escrevendo, pode render ou não. Como conviver com tal insegurança? E, o que é pior, a ocasional falta ou perda da fé na própria escrita? Como conviver com essas coisas? O pior de tudo seria viver sem escrever. Portanto, como conviver com esses demônios menores e mantê-los assim, pequenos? (Plath, 1950-62/2017, p. 506)

O pior dos males, ela assim o designa, é viver sem escrever. Sobre isso, Branco (2011) diz que a literatura é “o sem-apoio que apoia o sem-apoio que é o escritor” (p. 84). Ela toma isso de Llansol em *Onde vais, Drama-poesia?*, quando a autora diz que o poema é sem-apoio. Sem-apoio que apoia, como poderia isso ser possível? É disso que se trata em uma escrita que funciona como *sinthoma*? É a imagem do frágil escabelo, banquinho de madeira, sem-apoio que apoia a inconsistência da palavra em dar conta do real, mas que faz um anteparo possível diante do “sem jeito” da existência?

É o que Miller (2010) vai chamar de uma “salvação pelos dejetos”, essa estrada que faz do sintoma um signo valioso e que pensa, assim, a sublimação como acesso a uma satisfação superior. Miller resgata a expressão “salvação pelos dejetos” de Paul Valéry, que afirma isso sobre a arte surrealista (que seria a arte que propriamente sabe como fazer dos dejetos uma salvação), e que teria sido também a via descoberta por Freud ao fundar a psicanálise:

A descoberta freudiana, que foi, como se sabe, primeiramente, a desses dejetos da vida psíquica, os dejetos do mental, que são o sonho, o lapso, o ato falho e, mais além, o sintoma. Mas também a descoberta de que, levando-os a sério, e mais ainda, estando atento a eles, o sujeito tem chance de se salvar. (p. 227)

É um pouco por aí que Lacan (1976/77) reinterpreta o inconsciente freudiano no *Seminário 24*, quando joga com o significante *l'une-bévue*, que faz homofonia com o termo em alemão empregado por Freud, *unbewusst*, para designar o inconsciente. É por este *bévue* (tropeço, equívoco, falha) que Lacan resolve traduzir o que é do inconsciente, que dá à psicanálise o lugar daquela que faz verdade. Fazer verdade, diz Lacan, deve ser compreendido como um “golpe de sentido” (p. 149) ou um golpe ao sentido, em direção aos dejetos.

Saber-fazer, com isso, é o que pode autorizar alguém na função de analista, parece ser o que indica Lacan (1973-74/2016), no *Seminário 21*. Se os humanos são esses animais que, como ele diz, “encham a terra com seus dejetos” (p. 194), é porque o que o homem faz acaba sempre no dejetos, salvando-se dessa série apenas as ruínas (das quais Freud tanto gostava). Mas, felizmente, ele diz, na lição de abril de 1974, existem os analistas:

Felizmente, existe o analista hein? O analista... vou terminar com uma metáfora: o analista é o *fogo fátuo*. É uma metáfora que não faz *fiat lux*. [...] A única vantagem que acho neste *fogo fátuo* é que isso não faz *fiat lux*. O fogo fátuo não clareia nada, ele sai mesmo, ordinariamente, de alguma pestilência. É sua força. (p. 216)

O analista é *fogo fátuo*⁶⁴ é a metáfora de Lacan (1973-74/2016) para alguém que escolheu exercer essa função que o coloca no lugar de fazer semblante de um objeto que não possui ser, pois, como ele diz: “o analista, eu o *dessou*: o objeto *a* não tem ser” (p. 193). Mas, é daí que brota a força do analista, que mesmo não fazendo clarão, não fazendo luz (*fiat lux*), é ainda um *fogo fátuo* que brota em meio à pestilência, é aquele que faz dos dejetos o meio através do qual retira o fogo que anima sua prática.

Como um barco que erra no embalo do mar, é talvez aí que, diz Lacan (1973-74/2016), “possamos apostar encontrar o real” (p. 265). E isso nos fará reconduzir a ideia do inconsciente de algo estruturado para algo desarmônico. E que, através de seus dejetos, possa nos conduzir a um lugar um pouco diferente do que “este bem pouco de realidade que é a nossa, a do fantasma; que ele nos leve além: ao puro real” (p. 265), como Lacan diz no final da última lição do *Seminário 21*.

Está na clínica psicanalítica, então, a fagulha que chama atenção para o que, de dejetos, passa a ser visto como o lastro, a partir do qual o sujeito pode encontrar a centelha de verdade que anima a sua vida. É isso que permite dizer das soluções singulares que cada sujeito encontra para fazer algo ante o que se desengancha. Em Plath, a escrita se apresenta aí, também como uma “salvação pelos dejetos”, como quando ela escreve: “fúria enche a garganta & espalha veneno, mas, assim que começo a escrever, dissipa-se, flui para o traçado das letras: escrever como terapia?” (Plath, 1950-62/2017, p. 480).

O veneno que se espalha pelo corpo se dissipa quando flui para o traçado das letras. É o que a faz situar a escrita como uma espécie de terapia diante de um *páthos* que a toma, como expressão de uma dor que envenena. Mas, como afirmado por Lutterbach (2022), essa solução que é singular e não fixa, não pode ser prescrita como um ideal. Não funciona para todos ou de qualquer modo. Miller (2010) não deixa de destacar que pensar uma solução pelos dejetos é ir além de uma salvação pelos ideais. A escrita aqui não aparece como ideal de salvação, receita mágica, mas como uma via de solução⁶⁵, um

⁶⁴ Fogo fátuo é um fenômeno natural em que pequenas chamas podem surgir perto do solo devido à combustão espontânea de gases como metano e fosfina que são liberados pela decomposição de matéria orgânica. Fenômeno relativamente comum em ambientes pantanosos, lixões, cemitérios etc.

⁶⁵ Solução, aqui, talvez, possa ser pensado como diferente de “resolução” ou ideal de cura, mas como o seu sentido químico de ser o meio através do qual algo se dissolve, ameniza-se.

arremedo, que é também faca de dois gumes, que ora funciona ora fere – ou que funciona porque fere –, como se verá a seguir.

Miller (2010) situa que o dejetivo “é o que cai, é o que tomba quando, por outro lado, algo se eleva. É o que se evacua, ou que se faz desaparecer, enquanto o ideal resplandece” (p. 228). A arte, nesse sentido, e a própria escrita, como a escrita de Plath, é o que tem a capacidade de fazer uma “estetização do dejetivo” (p. 228), isto é, de fazer do dejetivo um meio de elevação, fruição e salvação.

É diante disso, da salvação pelos dejetos, que Branco (2011) vai lembrar que a relação entre a literatura e o resto não é estranha aos escritores. É uma operação efetuada por muitos deles, essa que toma o resto em uma perspectiva de subtração. O resto na perspectiva matemática como o que sobra da subtração e pode ser matéria frutífera para o que se produz na arte, a exemplo de Duchamp que fez do resto literal, um vaso sanitário, obra de arte.

Em *El ultimísimo Lacan*, Miller (2006/2023) também destaca o tratamento dado aos restos, aos pedaços de real. Resgata o comentário de Lacan, no final do *Seminário 23*, sobre o modo como Joyce repara alguma coisa de sua relação de queda do corpo por meio de uma operação de sutura, que passaria pela escritura do ego, essa velha noção freudiana, diz Miller, que aqui não é mais pensada a partir da ideia do imaginário especular, do estádio do espelho, mas como o imaginário no sentido da consistência de *Um-corpo*. Do *fallasser* que adora seu corpo, Lacan passaria a pensar nas soluções singulares para essa consistência que passam pela escritura, como fez Joyce.

Escrever, então, parece se impor, para Plath, também nesse lugar de tratamento dado aos restos, como algo que se coloca, muitas vezes, como a única via possível de existência: “eu sentia que, se não escrevesse, ninguém me aceitaria como ser humano” (Plath, 1950-62/2017, p. 519). Escreve isso endereçado a sua mãe em 1958. Sua mãe, como todas as demais pessoas, não é capaz de lhe salvar, e as tentativas de suicídio de Plath são a prova cabal, ela diz, de que “seu amor foi ineficaz” (p. 519)⁶⁶.

Denuncia, com isso, que existe algum mal-estar que nem mesmo o amor cura. Dá a sua tentativa de suicídio também uma outra explicação: a incapacidade de escrever. Arte que é litoral tênue entre a vida e a morte: “escrever, portanto, era um modo de substituir

⁶⁶ Anne Sexton, eminente poeta norte-americana que cometeu suicídio em 1974, escreve um poema intitulado *Wanting to Die* (querendo morrer), no qual diz algo semelhante: “Suicidas às vezes se encontram, ali suspensos, furiosos com o fruto, uma lua inflada, deixam um beijo confundido com migalhas, deixam a página do livro aberta à toa, algo não dito, o telefone fora do gancho e o amor, seja lá o que for, uma infecção” (Sexton, 1964/1999, p. 143) (tradução nossa).

minha personalidade: se você não me ama, ame o que escrevo e me ame por escrever. Há muito mais: um modo de organizar e reorganizar o caos da experiência” (pp. 519-520).

“Meus escritos são meus escritos são meus escritos” (p. 520), repete para si mesma em seus diários, assolada com o questionamento sobre *quem* escreve o que ela escreve ou sobre *o que* escreve o que ela escreve. Sua mãe? Ted? Um empuxo superior? A escrita é o labirinto insondável de seu ser, que existe para organizar e reorganizar o caos de uma experiência intensa demais para os limites da página. Clama a Deus, desde os 18 anos, para deixar passar, escrever, pensar, e ir além: “quero trabalhar e montar o mosaico complexo de minha infância: treinar a captura dos sentimentos e experiências na ebulição nebulosa da memória e introduzi-los no preto e branco da máquina de escrever” (p. 198).

Mas não deixa de se perguntar: “se escrever não for uma válvula de escape, o que é?” (Plath, 1950-62/2017, p. 535). Parece, muitas vezes, que a escrita que a salva também a coloca em um beco sem saída, diante da opacidade do que não se escreve e não se pode escrever. Em *A redoma de vidro*, por exemplo, vê-se o conflito constante de Esther Greenwood entre a escrita e a leitura. Uma de suas crises mais agudas se dá no início da leitura de *Finnegans Wake* de Joyce. Enxerga, diante de si, uma palavra gigante, de 100 letras, incompreensível.

Escrever é, então, também esbarrar de cara com aquilo que não se escreve, com o que não cessa de não se escrever, com o que se mantém impossível, opaco e ilegível, como a palavra de 100 letras em *A redoma de vidro*. Ernaux (2023), nesse mesmo sentido, diz que escrever é uma maneira de salvar a própria existência, mas que não se pode fazer isso sem uma grande tensão, “sem perder uma sensação de si na escrita, uma espécie de dissolução, e também um distanciamento extremo” (p. 112).

Sendo assim, escrever não seria como riscar como resolvida uma lista de compras, Ernaux (2023) continua, nem mesmo pensar na perspectiva de uma superação ou resolução daquilo que é problemático, uma vez que a escrita também é “de certa forma, o lugar do insuperável, social, familiar, sexual” (p. 132). Como lugar do insuperável, espécie de dissolução, a escrita segue carregada do impossível de se escrever.

Duras (1993/2021), em *Escrever*, diz algumas coisas interessantes sobre esse *páthos* na escrita e sobre o impossível de escrever. Logo no início, ela afirma que, se não tivesse escrito, poderia ter se tornado uma alcoólatra incurável, mas que a escrita se coloca para ela como uma exigência que faz com que aqueles que escrevem sejam obrigados a ficar ao dispor do texto. Nesse certo exílio do mundo que a escrita exige, aquele que escreve está em contato com uma solução que torna, por outro lado, o suicídio presente,

ela diz: “o suicídio está presente na solidão de um escritor. Estamos sozinhos mesmo em nossa própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar” (p. 42).

É essa solidão que, de alguma forma, faz com que, ela ainda diz, a solidão esteja sempre acompanhada pela loucura. Duras (1993/2021) diz que, apesar de tudo que já escreveu, ela não pode escrever nada, o que faz com que talvez seja necessário pensar uma “escrita do não escrito” (p. 82). E assim ela define essa escrita: “algum dia isso virá. Uma escrita breve, sem gramática, uma escrita de palavras sozinhas. Palavras sem gramática em que se apoiar. Perdidas. Ali, escritas. E imediatamente abandonadas” (p. 82).

Como seria possível conceber palavras sem gramática, sozinhas, sem apoio e perdidas? Seria esse o caráter da letra? Uma palavra “ali, escrita”, sem gramática? Duras (1993/2021) diz que “um dia, não haverá mais nada para escrever, nada para ler, não haverá mais que o intraduzível da vida” (p. 94). Se por um lado estivemos pensando na escrita como um contorno para o intraduzível da vida, Duras anuncia que, talvez, haja o momento em que o intraduzível e incurável de cada um tome a dianteira. Ali, no vale opaco da ausência de gramática, onde as palavras desbotam, como falou Plath, uma torrente invade. Apesar de tanto escrever, Plath (1950-62/2017) diz o mesmo em seus diários, que nunca escreveu, não escreve nada:

Sinto medo. Não sou sólida, mas oca. Senti atrás dos olhos uma caverna oca, paralisada, um poço infernal, um arremedo do nada. Nunca pensei, nunca escrevi, nunca sofri. Quero me matar, escapar da responsabilidade, rastejar abjetamente de volta ao útero. (p. 178)

Esse trecho, um dos primeiros em que fala explicitamente sobre querer se matar em seus diários, está carregado de um peso que reside no fato de não conseguir escrever. Oca, sente-se um arremedo do nada. E, apesar de tudo que havia produzido até ali, nunca escreveu. De que escrita falam aí Duras e Plath? Não parece ser essa que a gramática comporta na folha de papel. Que a máquina de escrever cunha na folha. Parece haver um outro texto, que o feminino revela, que é o do impossível. O texto do impossível, que a escrita não comporta. O que leva aqueles que escrevem a se deparar tão diretamente com esse impossível?

Em *Crítica e clínica*, Deleuze (1997) diz que, apesar de a literatura, muitas vezes, apresentar-se para o escritor como um empreendimento de saúde, não se pode enganar com isso tão rapidamente, uma vez que o que se observa são muitos escritores adoecidos, já que o escritor, diz Deleuze: “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato

de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (p. 14).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes (1977/2018) não deixa de ressaltar algo na mesma direção, quando diz que é preciso “saber que a escrita não compensa nada, não sublima nada” (p. 152) e que, pelo contrário, ela é seca e obtusa, uma espécie de “rolo compressor” (p. 119). Quando se escreve, diz Barthes, é preciso saber que se está entrando em um empreendimento que não tem nada de benevolente, mas que é da ordem do terror e da solidão.

Cixous (1976/2024), quando está discutindo sobre a escrita das mulheres, em *A chegada da escrita*, diz algo parecido também, que as mulheres devem saber que se escreve por amor e não para cobrir o abismo – “mas para te amar até o fundo dos teus abismos. Para conhecer, não para evitar. Não para superar” (p. 59). Escrever, então, é isso, não compensa nada, não sublima nada, não serve para superar nada. É, como diz Ernaux, o lugar do insuperável. Mas é uma exigência que tem a ver com um gesto de amor, não podendo jamais cobrir os abismos (ou os Abertos?).

Isso que, ao mesmo tempo promove devir e é matéria de escrita, faz do texto, então, um empreendimento de ter que lidar com algo grande demais, forte demais e irrespirável, para um frágil corpo de escritor. Em Plath (1950-62/2017), essa era a causa, muitas vezes, de um adoecimento no corpo, um grande cansaço, uma febre ondulante, a sensação de ser transpassada por um ofício muito maior do que ela própria:

E mal consigo erguer a caneta. Não escrevo aqui em parte por essa razão: a ideia de escrever me cansa demais. Sinto uma febre ondulante, mas minha temperatura está perfeitamente normal: estou cansada demais para ler, cansada demais para escrever, cansada demais para preparar as três últimas aulas, e isso pelo menos preciso arranjar forças para fazer. (p. 443)

Apesar de diariamente fazer poemas, como ela mesma informa, vive um constante dilema, a variação das épocas. Ora escrever poesia parece insuportável, ora é escrever prosa. Nunca esteve tão à vontade com a escrita de uma coisa ou de outra. Resolver escrever poesia, muitas vezes, ela diz, é o pior. É deixar-se tomar por alguma coisa que consome sua voz e suas palavras, que retira sua humanidade, uma doutrina tirânica. Diante disso, defende-se. Ela escreve: “estudo outras coisas - caso contrário, perderei a capacidade humana de me comunicar em prosa, enredada como estou em meu Sargaço interior emudecido” (p. 465).

O sargaço é um tipo de alga que viaja pelo oceano formando colônias que estão preparadas para resistir a tormentas e correntes fortes, por possuírem um corpo robusto. Nas praias, muitas vezes, observa-se tomarem conta de tudo, espalharem-se como praga, tornando o banho um desafio. Enredam quem passa pelo caminho. A poesia, como sargaço, é alga que, em Plath, toma a carne. Ao mesmo tempo em que constitui seu corpo, retira sua vida. Sente-se compelida a escrever, é inescapável, ela diz sim, e, ainda assim, depara-se com o que não se escreve e sente pânico. Um pânico que ela representa na figura de um pássaro: “pássaro do pânico em meu coração e em minha máquina de escrever” (p. 497). Ou mesmo quando representa o texto como uma cabeça de Medusa:

Estou obviamente passando pela fase de começar a escrever, similar à minha histeria de dois meses quando comecei a lecionar, no outono passado. Uma perturbação, uma onda de ressentimento por todos, no fundo por mim mesma. Fico acordada de noite, levanto exausta sentindo os nervos à flor da pele. Preciso ser meu próprio médico. Devo curar essa paralisia destrutiva & esse sorumbático devaneio. Se quero escrever, este não é o comportamento adequado - horrorizada, paralisada com a ideia. O espectro do romance embrionário é uma cabeça de Medusa. Aspectos dos personagens, espirituosos ou simplesmente característicos, surgem em minha mente. Mas não faço ideia de como devo começar. Talvez, na verdade, apenas começar já seja o bastante. (p. 465)

O romance embrionário é como a cabeça de Medusa, que se encarada de frente pode paralisar, por ela sendo transformado em pedra. Muitas escritoras relatam algo semelhante. Começar a escrever um novo trabalho como a pior parte de todas. Sair da névoa opaca para o concreto da letra, muitas vezes, tem como consequência um afeto que imobiliza. Plath (1950-62/2017) diz se sentir “presa, tensa, atada, travada.” (p. 442) diante do novo texto. O que denota que a escrita, muitas vezes, não cumpre a função de aliviar nada. Nos diários, escreve:

Muito deprimida, hoje. Incapaz de escrever uma só palavra. Deuses ameaçadores. Sinto-me desterrada numa estrela fria, incapaz de sentir qualquer coisa exceto um terrível atordoamento paralisante. Olho para o mundo quente, telúrico. Para o amontoado de camas de casal, berços de bebê, mesas de jantar, toda a sólida atividade vital desta terra e me sinto distante, presa numa jaula de vidro. Apanhada entre a esperança e a promessa de meu trabalho - um ou dois contos que pelo jeito captaram algo, um ou dois poemas que ergueram uma ilhota colorida de palavras. (p. 596)

Ernaux (2023) diz que, em sua escrita, não havia alívio algum, que era uma obsessão. Uma vez que se dá o ponto de partida e que o texto te pega não é possível escapar. No entanto, produzir o texto não é tarefa fácil, é entrar no trajeto de uma obsessão que só deixa de demandar quando acaba, mas que, até lá, consome o corpo. Plath (1950-62/2017), por sua vez, diz que sua única felicidade está naquilo que ela é, por vezes, mais incapaz de fazer:

Onde está a vida? Dissipada, esvaecida no ar tênue & minha vida pesada & insatisfatória porque não tenho uma trama para meu romance, porque eu simplesmente não consigo me sentar na máquina de escrever & por pura genialidade & força de vontade iniciar um romance denso & fascinante hoje & terminá-lo até o próximo mês. Por onde, como, com quê & para quê começar? Nenhum incidente em minha vida parece pronto a suportar um conto de 20 páginas que seja. Sinto-me paralisada, sem ninguém no mundo com quem conversar, totalmente afastada da humanidade, num vácuo autoinduzido. Sinto-me cada vez pior. Não posso ser feliz fazendo qualquer coisa, exceto escrever, & não consigo ser escritora: nem mesmo uma frase consigo formular: o medo me paralisa, a histeria mortal. (p. 469)

Totalmente afastada da humanidade, paralisada diante de uma escrita impossível, Plath se diz presa em uma histeria mortal. Escrever é, assim, como “assobiar no escuro” (p. 459), buscar em meio a voraz paralisia uma forma qualquer de achar as palavras para dizer o que precisa. No meio dessa tormenta, só consegue escrever em seu diário, última trincheira de defesa, ilhota colorida de palavras, pois sente que seus poemas são descartáveis e insípidos. Escreve: “assuntos distantes dominam. Não consigo libertar minha própria experiência. Sigo descartando & descartando. Minha mente estava enterrada em ideias & sou forçada a cavar temas como um pássaro a ciscar: grãos e restos” (p. 460).

Com os restos, constitui nada além de versos soltos em um diário de notas infinitas, não produz nada além de 25 poemas que acha insuficientes diante das suas ambições literárias na época. Se, em *Bondade*, ela diz que nada detém o jorro de sangue que é poesia, parece que essa é uma fórmula que só encontra aí, em seus últimos poemas. Antes disso, nada jorra, e a escrita do impossível vira uma escrita impossível:

Se eu não acalmar minha agitação interna, nenhum jorro externo da fortuna fará com que eu viceje. Sinto-me sob o efeito de opiáceos, haxixe - pesada, entorpecida - e os objetos deslizam por meus dedos frouxos, como num pesadelo. Mesmo quando me sento à máquina, sinto que escrevo coisas que parecem obra de algum imbecil a dez quilômetros daqui. (Plath, 1950-62/2017, p. 475)

Aquele que escreve uma escrita feminina deve estar alertado que se escreverá até o além, após a borda do horizonte, em direção ao infinito. Plath testemunha que encontrar uma barreira é, para ela, o pior dos entorpecimentos. É, talvez, por isso, que Blanchot (2018/1959) sublinhe que o escritor encontra no interior da obra, no mais íntimo, o fora absoluto, lugar do Aberto. Nesse lugar além da escrita, até o extremo limite do espaço, contemplando o próprio fim. O fora absoluto que já não se trata mais da obra que se tem a escrever, mas tocar no que já não tem relação com coisa alguma, “uma terra desconhecida, um *Mare tenebrarum*⁶⁷” (p. 131).

⁶⁷ A expressão do latim remete a “mar tenebroso” ou “mar de escuridão”.

Blanchot (2018/1959) resgata, no mesmo sentido, o fato de que Virginia Woolf sugeria que, em quase todas as vezes que terminou um livro, pensou em suicídio. Para ele, isso se justifica como um preço que se paga por adentrar o *mare tenebrarum*, que ela “paga com um grande cansaço a tensão excessiva que seu trabalho exigiu” (p. 151). Como Plath que, em *Lady Lazarus*, diz haver um preço para olhar suas cicatrizes, um preço muito alto por cada palavra, toque, mancha de sangue. Paga-se um preço pela escrita que faz vislumbrar o além do horizonte. Nas palavras de Branco (1990): “ei-nos diante do gozo que não é apenas linguageiro, mas o gozo do fading do sujeito, da dissipação, da morte” (p. 289), é como ela localiza o gozo presente na escrita feminina de Virginia Woolf.

Em *O grau zero da escrita*, Barthes (2020/1953) discute sobre esses limites e infinitos no que ele vem a chamar de uma “escrita branca” (p. 69). É no limiar com o silêncio que ele vai localizar essa prática que faz explodir o lugar comum da literatura de sua época e que abre as portas para tudo o que viria a ser a escrita contemporânea. A escrita branca, diz Barthes, é aquela que envolve a desintegração da linguagem e da palavra para atingir um certo silêncio. Uma escrita que se faz “livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da linguagem” (p. 69).

Essa escrita branca, escrita da não escrita de Duras, a escrita neutra de Ernaux, a escrita impossível de Plath, é aquela que se coloca em um grau zero. Barthes (2020/1953) a chama de indicativa e amodal. É uma escrita que é constituída por uma ausência. Barthes diz que se trata “de ultrapassar aqui a Literatura, entregando-nos a uma espécie de língua básica, tão afastada das linguagens vivas como da linguagem literária propriamente dita” (p. 69). Toma o modelo de Camus, em *O estrangeiro*, para exemplificá-la, assinalando que há aí um tipo de escrita que “reduz-se então a uma espécie de modo negativo em que os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos a favor de um estado neutro e inerte da forma” (p. 69).

Para Barthes (2020/1953), esse seria o sonho de toda a literatura moderna, encontrar um meio de “apreensão de uma linguagem real” (p. 73). Plath falava disso muitas vezes. A busca por uma forma de escrita – especialmente em seus poemas – que fosse perpassada de alguma forma por um não-estilo, amodal, livre de ornamentos. De alguma forma, juntou-se a todos aqueles que tinham, nas palavras de Barthes, o mesmo sonho órfico: “um escritor sem Literatura” (2020/1953, p. 10).

No posfácio de seu *Seminário 11*, Lacan (1973/2007), em uma época já às voltas com a questão da escrita, afirma pontos interessantes sobre esse mesmo sonho órfico de

Barthes, quando diz: “um escrito, a meu ver, é feito para não se ler” (p. 263). Lacan aí discute sobre um tipo de escrita que destitui a ordem do sentido, que habita o real, seguindo a “estrada de ferro” que se direciona ao mais-gozar, lugar do não-senso, presença do gozo daquele que escreve, abrigado ao longe da demanda de interpretação, habitando um lugar onde, diz Lacan, “a escrita do poema constitui o dizer menos tolo” (p. 266).

Esse tipo de literatura parece, diz Miller (1984/2024), em *Respuestas de lo real*, ser, em parte, efeito da própria presença da psicanálise no mundo. Uma literatura que se dá aos moldes do atravessamento do fantasma, que destitui, assim, o sujeito-suposto-saber, não demanda interpretação e inclui no coração do escrito e com valor literário, a dimensão do ilegível e do indecifrável. Joyce seria um grande exemplo do que é uma literatura que testemunha, em certo sentido, um atravessamento do fantasma sem a análise.

Isso que também se verifica em uma experiência analítica, especialmente em seu final. Uma escrita que se produz no cru da letra, quando o tecido romanceado da fantasia já não sustenta a existência e abre margem para o efeito de poesia. Em seu testemunho de passe, Florencia Shanahan (2022), fala disso, quando afirma que, ao final de sua análise, algo de novo se lhe apresentava: “o que se abria diante de mim, inédito e palpitante, era um impossível que não havia existido até então: que se escreva sem história, sem roteiro” (p. 167).

Como se escreve sem história? De que escrita se trata? Como agarrar com a palavra aquilo que não é palavra? No *Seminário 21*, Lacan (1973/2016) diz que é, através da palavra, por seu meio de palavra, que pode se revelar algo que não tem nada a ver com ela, isto é, “o saber que ex-siste na linguagem” (p. 59). O saber que ex-siste é um tema recorrente nesse seminário em que Lacan se questiona se há saber no real. Não há nada para se descobrir no real, ele acrescenta, uma vez que lá só há o buraco, em torno do qual a escrita faz borda.

“Isso se escreve” diz Lacan (1974/2016, p. 188). E é justamente aí que ele tenta situar a posição da escrita diante do real. Através do que se escreve se circunscreve o que é impossível de se escrever. É esse o grande paradoxo, mas não é abstrato. Lacan situa que essa borda do real que a escrita representa é dura como ferro. É isso que se apresenta talvez não no real, mas “no caminho que nos leva ao real” (p. 249), como quando Barthes (1977/2018) diz que o que a escritura demanda é o sacrifício de um pouco de imaginário para que se assegure “por meio da língua a assunção de um pouco de real” (p. 151).

Nesse caminho em direção ao real, ambivalente de efeitos, Branco (2019a, p. 12) sublinha que a escrita é uma espécie de cilindro: “de um lado, os prazeres do jogo; de outro, os perigos do poço”. Como vimos, nos limites da linguagem, situa-se o real como um impossível, indizível e incontornável em certa medida. Seria a tentativa de contorno e sua própria impossibilidade que nos apresenta Plath? De um lado, então, os prazeres do jogo que se acompanham, irremediavelmente, do outro lado, pelos perigos do poço? Parece esse o paradoxo também presente em seu último poema, *Auge* (*Edge*).

Curiosa a escolha do significante *Edge* para nomear seu último poema. Palavra que, na língua inglesa, pode ser lida de diversas maneiras; por um lado, como borda ou contorno, por outro lado, como limite, beira do abismo. “Tudo bem, você chegou ao limite (*edge*)” (Plath, 2017, p. 201); é o que Plath registra em seu diário pouco antes de uma de suas primeiras tentativas de suicídio. Demarcando com a escrita um *edge*: “nus, seus pés parecem nos dizer: fomos tão longe, é o fim” (Plath, 2007, p. 97). Ou, como colocam os tradutores Garcia Lopes e Mendonça (2007, p. 106) sobre esse poema:

A questão é polêmica. É a declaração e antevisão explícita da própria morte. Plath se reveste do ideal de auge da perfeição atingido na morte, como se completasse uma obra. Assim se justifica a nossa solução para o título, além da aproximação sonora. Sua poesia chega a uma situação extrema: o fim da mulher é o fim da linguagem.

Não à toa, Branco e Brandão (2004) sublinham que a escrita feminina é sempre limítrofe, próxima da loucura, aquela que excede as fronteiras de si mesma. As autoras resgatam Clarice em *Água viva*: “vivo à beira”. Uma escrita sempre à beira, no limite (*edge*) entre a palavra e o além da palavra? O que há além da palavra? Essa é a questão que Lispector (1973/2020) se faz o tempo todo em *Água viva*, na sua busca do que há atrás da palavra, atrás do pensamento: “quero apossar-me do é da coisa” (p. 7).

Em *O livro por vir*, Blanchot (2018/1959) diz sobre a escrita: “é a não-literatura que cada livro persegue” (p. 294). Nesse sentido, a arte só poderia ser considerada realmente arte no exato grau zero onde ela se dissimula e desaparece. A escrita mais potente de todas, poderíamos dizer, é a que testemunha um fracasso. É a escrita em fracasso, a borda do furo no saber de que fala Lacan (2003/1971), em *Lituraterra*. É nesse lugar que ressoa o apelo da obra, nas palavras de Blanchot:

[...] a obra não é de modo algum, para o homem que se põe a escrever, um recinto fechado no qual permanece, em seu eu tranquilo e protegido, ao abrigo das dificuldades da vida. Talvez ele acredite estar mesmo protegido contra o mundo, mas é para expor-se a uma ameaça muito maior, e mais perigosa, porque ela o encontra desprevenido: aquela mesma que lhe vem do fora, do fato de que ele se mantém no fora. E contra essa ameaça ele não deve defender-se, deve, pelo contrário, entregar-se a ela. A obra exige que o homem que a escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas

que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra. (Blanchot, 2018/1959, p. 316)

Ao poeta, Blanchot continua, “pertencem a angústia, a preocupação com a impossibilidade, a consciência do nada e o tempo do desamparo” (p. 349), e é com essa matéria simultaneamente dolorosa e animada que ele se deixa dominar pelo apelo da obra. É aí que encontramos Plath? Na intersecção entre a escrita e o *páthos*, ela deixa evidente que não é simples bordejar o real. Em *Poema para um aniversário*, que fecha a coletânea *O colosso*, escreve que entrou no mundo da apatia, que é uma caixa sem palavras. Consciente do nada, como diz Blanchot sobre os poetas, escreve na quarta parte do poema:

Poço de lama, alegre cara de chiqueiro.
 Me casei com uma lata de lixo.
 Durmo numa poça de peixes.
 Aqui embaixo o céu está sempre caindo.
 Suínos chafurdam na janela.
 Nenhum besouro virá me salvar.
 Faço uma faxina nos confins
 Do Tempo, entre formigas e moluscos,
 Sou a duquesa do Nada,
 Noiva da presilha de cabelo.

Uma faxina nos confins do tempo dá a Plath a súbita consciência do nada do qual ela se diz duquesa. No lugar mais fundo, que é também a superfície da poça de peixes, onde o céu parece estar sempre caindo, denomina-se uma besta, que é o título da quarta parte desse poema, de onde os versos provêm. A escrita que ora salva e também ora mata, caixa sem palavras onde frequentemente ela entra, é o império da inerente contradição de ser ao mesmo tempo remédio e veneno.

Para a analista, Ruth, ela escreve em seu diário que não se preocupe. Apesar de estar momentaneamente morta por não conseguir escrever, ela não irá “pular da janela nem enfiar o carro de Warren numa árvore, ou encher a garagem de casa de monóxido de carbono & economizar o conserto, nem cortar os pulsos & deitar na banheira” (Plath, 1950-62/2017, p. 453). Despojada de toda fé, diz ver tudo claramente, e habitar o nada que um dia florescerá: “posso lecionar, escreverei e escreverei bem” (p. 453).

A contradição que está no centro de sua relação com a escrita a faz dizer sobre o mesmo pássaro do pânico que outrora dominava sua máquina de escrever: “sinto que este mês dominei meu Pássaro do Pânico. Estou calma, feliz e serena, escrevendo. Com uma sensação agradável de aprender e me aprimorar a cada conto” (p. 562). E é isso, a cada

dia, a cada mês, a escrita se apresenta com outra face, como um caleidoscópio. É a lógica do fármaco de Derrida.

Talvez essa contribuição de Derrida permita finalizar esse capítulo com uma perspectiva. Justamente por passar por uma solução e uma dissolução, talvez possamos encontrar, em Plath, uma escrita que é como o fármaco, remédio e veneno. Derrida (2005/1972) resgata, em *Fedro*, de Platão, os fundamentos para pensar a lógica do fármaco na escritura. Isso que é droga que, simultaneamente, tem ação de cura e de envenenamento. Diz Derrida que “esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência” (p. 14).

A escritura como *phármakon* parece ser uma via privilegiada de compreensão das escrituras modernas em geral e da de Plath em particular. Muito mais do que tentar encontrar em que medida a sua escrita promoveu solução ou dissolução em sua vida íntima, talvez seja apontar o seu lugar de *phármakon*, remédio e veneno. Os dois polos que Derrida diz combinarem-se no uso da palavra grega por Platão. Diz Derrida (2005/1972) que a “a escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno” (p. 46). É o que o faz caracterizá-lo ainda como uma “dolorosa fruição” (p. 46).

Pensar a escrituta como *phármakon*, então, dolorosa fruição, é uma das possibilidades na fronteira com o *páthos*. Em Lacan, encontramos o gozo para dar conta disso que conjuga ao mesmo tempo o extremo prazer e a morte. Viera (1997) diz que o termo gozo surge na obra de Lacan para substituir a ideia original de “dor de existir”, como alguma coisa que condensa dor e fruição. Talvez, Plath nos ensine aí que a escrita é *phármakon*.

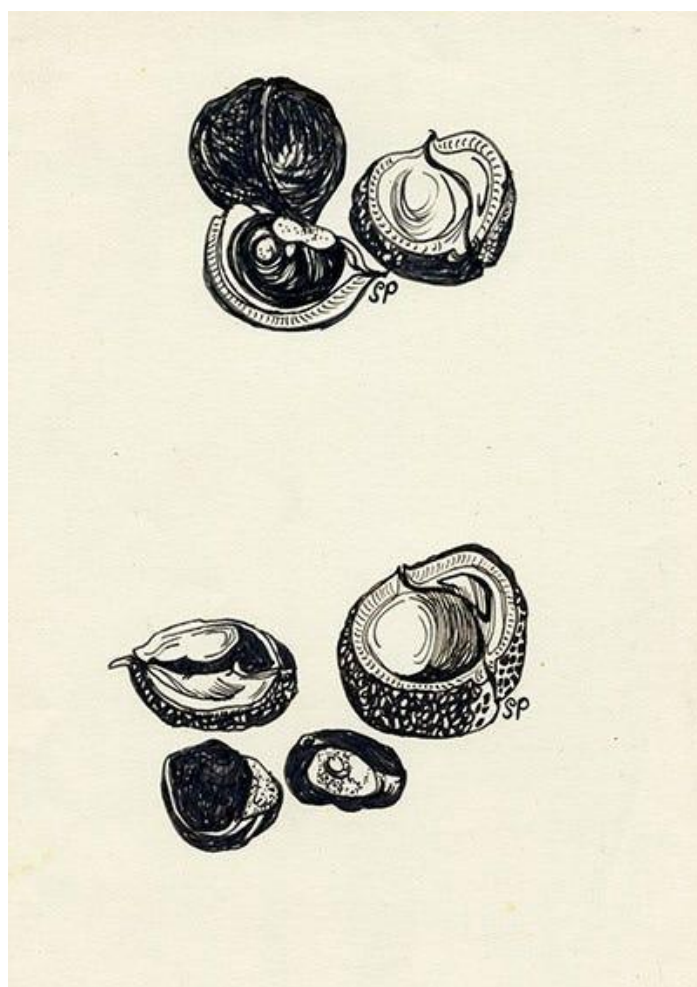
Em 22 de janeiro de 1958, Plath (1950-62/2017) escreve em seus diários que “a solidão arde” (p. 367). Parece estar imersa em uma série sem fim de pensamentos confusos. Como sempre, deseja publicar alguma coisa, qualquer coisa: “palavras, palavras para impedir a inundação como um polegar no dique” (p. 368). Essa imagem parece resumir bem o fundamento do que aqui se apresenta como *phármakon*. A ambígua imagem de um pequeno polegar nas frestas de um dique inundado. O polegar da palavra. Ao mesmo tempo em que é uma invenção singular para conter o inapreensível do gozo, figura da inundação, é também nitidamente insuficiente.

Onde no saber (a imagem do dique) aparece o buraco, há que se inventar, é o que diz Lacan (1974/2016) no *Seminário 21*. “Todos nós inventamos um negócio para preencher o buraco no Real! Ali onde não há relação sexual, isso faz *troumatismo*:

inventa-se! A gente inventa o que pode, é claro” (p. 143), é o que ele diz sobre a necessidade de inventar um saber-fazer ante o furo que surge no saber, uma invenção com os dejetos, coma escrita feminina. E mais do que isso, ele continua, talvez, seja justamente por causa desse buraco que se avança em tudo que já se inventou do real.

A palavra que aí se inventa é polegar no dique para conter a inundação, é caneta presa à vara de uma milha para escrever sobre algo que está muito além da linha do horizonte. É remédio e veneno, dor e alegria. Diante de tudo isso, resta ainda adentrar no último fio de interesse desta Tese – o *páthos* - para pensar o seu lugar na obra de Plath como alguma coisa que está entre a dor de existir e o júbilo de viver.

PARTE IV: FIO DO *PÁTHOS*



Castanhas-da-índia (Plath, 1956)

CAPÍTULO VI

“A VIDA QUE HÁ NISSO TUDO QUE É TRUQUE”: DOR, JÚBILO, *PÁTHOS*...

No próximo ano eu não serei a pessoa que sou esse ano. E por isso dou risada do que é passageiro, efêmero; rio enquanto seguro carinhosamente, como uma criança segura seu brinquedo, o copo rachado pelo qual a água escorre entre meus dedos. Apesar de toda literatura, de todas as invenções de meios para expressar e transmitir e registrar a vida, é a vida que há nisso tudo que é truque. Ela passa, apesar dos sonhos que você usa para anestesiá-la as dores e mágoas, ela vai embora. Iluda-se com ilhas de permanência. (Plath, 1950-62/2017, p. 156)

Enquanto segura o copo rachado através do qual a água escorre, Plath dá risada do que é passageiro. Apesar de toda a literatura, ela testemunha, alguma coisa escapa, escorre, às vezes, parece que nisso ela se afoga, mas nem sempre. Existe alguma coisa aí que é um truque, não é a morte, ela diz, é a vida. O truque nisso tudo é a vida. Por mais improvável que pareça, Plath falou muito da vida. Essa que parece acontecer no “instante-já” de que fala Lispector (1973/2020), em *Água viva*. No instante-já das pequenas ilhas de permanência.

Retorno, nesse último capítulo, a primeira pessoa. Os finais estão nos começos e vice-versa – “Porque afinal cada começo é só continuação e o livro dos eventos está sempre aberto no meio” (p. 97), como diz Szymborska (1993/2011), em *Amor à primeira vista*. Retorno a primeira pessoa para recolher o percurso da Tese e para enunciar mais algumas tentativas de costura, não sem estar advertido de que restarão os fios soltos, a partir do grande livro dos eventos, sempre aberto no meio.

Como uma trança produzida dois a dois, a Tese se passou em seis gestos, e esse capítulo é o último desses gestos. Visa puxar os últimos fios para amarrar e apontar algum caminho possível. É, de certa forma, o momento de concluir antes das considerações finais. Uma espécie de final prévio, fruto de uma asserção de certeza antecipada, como elaborou Lacan sobre o tempo lógico.

A Tese, até aqui, precisou de seis gestos para trançar dois a dois os fios dessa elaboração: tentou costurar feminino e *páthos*, feminino e escrita e escrita e *páthos*, expondo os lugares onde esses fios se tensionam, a partir do que se recolheu da obra de Sylvia Plath. Na costura entre feminino e *páthos*, o campo do gozo, a *super-meutade* (*surmoitié*), a devastação. Na tensão entre feminino e escrita, o acontecimento de corpo

pensado como acontecimento de escrita, a língua, a letra e a constituição de uma escrita feminina. Por fim, os caminhos entre escrita e *páthos*, em vias de solução e dissolução, depurando a tese de uma escrita que, em Plath, é *phármakon*. Talvez, essa seja a maior síntese possível do que foi a Tese até aqui.

Encontro-me, ao final, com as palavras de Plath nas mãos, recortadas, copiadas, coladas, escritas, em diários pessoais e em arquivos de *Word*, na máquina de escrever contemporânea. E sei que ainda é preciso mais uma volta para costurar outras tranças. Nos nós feitos até aqui, o *páthos* sempre aparece como segundo elo e é preciso retornar a ele. “Feminino e *páthos*” em um momento e “escrita e *páthos*” em outro, por mais que os três fios apareçam, cada um deles, duas vezes em cada volta, como indicado na tabela abaixo nas divisões por cores, onde o feminino é azul, *páthos* é vermelho e a escrita é amarela:

FEMININO	<i>PÁTHOS</i>
FEMININO	ESCRITA
ESCRITA	<i>PÁTHOS</i>

6.1 – Pra não dizer que não falei do *páthos*

Em uma das últimas orientações que tive sobre esse texto, a orientadora desse trabalho, Paula Barros, disse algo muito importante e que ressoou para mim. Ela comentou que, apesar de aparentemente eu não ter definido o *páthos* especificamente em nenhum momento prévio a esse sexto capítulo, a sensação é de que ele estava de fato costurado nos nós em que propus articulá-lo, seja ao feminino, seja à escrita.

Como se ele estivesse lá, mesmo sem ser apresentado, sub-repticiamente. Surgindo como parte da dimensão humana que poderia ser pinçada para trançar com os outros fios. Mas faltava dizer mais alguma coisa diretamente sobre o *páthos* e os seus caminhos possíveis. As palavras de Plath me levam, assim, a mais essa volta, na qual o *páthos* pode ser recolhido como expressão de uma pungente dor de existir concomitante a um júbilo ou alegria de viver.

Berlinck (1997) situa o *páthos* como fazendo parte de uma dimensão humana que é corporal-discursiva. Dela se derivam, ele afirma, além do sofrimento, as palavras “paixão” e “passividade”. Além disso, o *páthos* poderia ser pensado como um acontecimento: “quando o *páthos* acontece, algo da ordem do excesso, da desmesura se

põe em marcha sem que eu possa me assenhorear desse acontecimento, a não ser como paciente, como ator” (p. 53).

Já Martins (1999) resgata a clássica concepção de Heidegger do *páthos* como uma dimensão essencial humana, que diria respeito a uma disposição afetiva fundamental, que atravessa tudo que é humano e que permeia todo o universo do ser. Essa disposição fundamental toca o campo das diversas paixões, que são sempre a marca de alguma exacerbação, de alguma radicalização, que pode levar ao melhor ou ao pior, nesse último caso, sendo interpretadas na cultura como as psicopatologias. As paixões convocam o sujeito *páthico*, diz Martins (1999), a uma posição passiva diante dos afetos pelos quais ele é convocado.

Para Berlinck (1997), o *páthos* é algo que está ligado a uma posição de reação ao Outro, é algo que brota no corpo sem dele fazer parte intrínseca. Designa algo que é vivido e que “pode se tornar experiência” (p. 55). Vê-se que o *páthos* mantém uma relação direta com o que denominamos de paixão, isso que Vieira (2012) situa como a dimensão humana que é pura desmedida, transbordamento, insensatez, que ignora a razão e o bom senso. A paixão, para ele, diz respeito realmente a todos os clichês que se fala dela. Essa desmedida é a dimensão do *páthos* que, enodada ao feminino, chamamos de gozo, infinito, *super-meutade* e devastação em capítulos anteriores.

A paixão engendra os afetos. Vieira (2012) lembra que Freud destacava não haver afeto inconsciente, que os afetos são secundários no corpo, secretariados pelo discurso. Sobre isso, no *Seminário 23*, Lacan (1975-76/2007) assinala que: “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (p. 18). Uma ressonância no corpo, uma palavra que faz a carne vibrar, um eco do dizer, são modos, por exemplo, de como tentamos situar a dimensão do *páthos* da escrita em sua dimensão de letra, da poesia que ressoa desgarrada do sentido, que provoca acontecimento. A escrita que se enoda ao feminino e ganha um timbre único, que exhibe as pontas soltas, uma dicção única que permite pensar a escrita como uma escrita feminina, como já tratado.

Em *A ética da paixão*, Vieira (2001) toma essa direção de Lacan, no *Seminário 23*, para dizer que o afeto é uma “cristalização da pulsão no plano do corpo” (p. 97). Pulsão, dizer e corpo são os fios que se entrelaçam nas paixões. Se não há um sujeito do *páthos*, mas, apenas do significante, é no corpo que esse *páthos* se apresenta na sua amplidão de paixões, que vão do sofrimento e da dor ao júbilo e a alegria, como esse último capítulo visa demonstrar nos tópicos a seguir.

Vê-se que, por seu caráter de dimensão humana, disposição afetiva fundamental, o *páthos*, enquanto paixão, sofrimento, passividade, excesso, desmedida, eco do dizer no corpo, esteve como um fio fundamental em tudo que a Tese tentou articular até então. Em Plath, é preciso dizer, não recolhi tudo. Faço aqui uma costura com o que fui capaz de ler em cada uma dessas voltas, destacando esses dois significantes: dor e júbilo.

Dor e júbilo, lado a lado, encaminham essa Tese, então, para seu gesto final (ou quase final). Viso, com isso, demonstrar, de algum jeito, uma trança feita a meu modo, com as palavras. Afinal, nasci em uma pequena cidade do sertão, que se orgulhava em estampar na entrada um letreiro que dizia: “bem-vindo a São Bento: a capital mundial das redes de dormir”. Meu pai, como a maioria dos homens da cidade, era tecelão de redes *solasol*. Ganhava a vida trançando. Só agora posso dizer que eu, de certa forma, também.

6.2 – “A dor que corta”: Plath em “um enjoativo surto de pavor”

[...] nalgum ponto da fina linha tênue de sua existência há um nó cego, um coágulo, a batida suspensa que marca o final deste indivíduo em particular que se chama "Eu", "Você" e "Sylvia". Então você fica pensando em como agir, como ser - e você considera valores e atitudes. No meio do relativismo e do desespero, esperando que as bombas comecem a cair, que o sangue corra (como corre agora na Coreia, na Alemanha, na Rússia) e escorra bem na frente dos seus olhos, você quer saber, tomada por um enjoativo surto de pavor, como se agarrar à terra, às sementes da relva e da vida. (Plath, 1950-62/2017, p. 82)

Em junho de 1951, Plath escreve isso em seus diários. Parece que situa mais uma vez aí sua posição como errante, itinerante no mundo. Diz estar com medo, não crê em Deus e nem na vida após a morte, não podendo, assim, contar com o paraíso. Pergunta-se quantos anos tem agora, quantos milhares de anos. Sente-se, como na redoma de vidro, deslocada em meio a uma época e um país que se supõe cheio de possibilidades: “mesmo nesta era de especialização, de variedade e complexidade infinita e de uma miríade de escolhas, o que você pega para si no saco de surpresas?” (p. 81).

O saco parece estar vazio e a metrópole emudecida. Na batida suspensa do tempo, em alguma fina linha tênue da existência, ela diz, há um nó cego, um coágulo. São dois significantes interessantes para falar desse ponto de real, desse efeito de real que se experimenta no corpo como um enjoativo surto de pavor. Um pássaro do pânico, como ela escreve em alguns outros momentos. No desespero, resta-lhe esperar que as bombas comecem a cair. O mundo, assim, muitas vezes, é-lhe um lugar violento e inóspito, como detalhei no primeiro capítulo desta Tese, onde cada um tem “uma participação perplexa

nesse jogo de regras desconhecidas”, como diz Szymborska (2006/2016), em *Desatenção*⁶⁸.

Uma participação perplexa nesse jogo de regras desconhecidas. Por mais que esse verso não tenha sido escrito por Plath, parece conversar muito com ela, que sempre esteve mais ou menos perplexa diante desse jogo de regras desconhecidas, que é a existência na realidade desbaratada do humano. A perplexidade é o momento zero da psicose, diz Lacan (1955-56/1988), no *Seminário 3*. Antes de se constituir uma metáfora delirante para dar conta disso, o sujeito se vê às voltas, especialmente em um surto, em se tratando da psicose, com esse momento zero de emergência de um S1 pleno de gozo. Esse período chamado por ele de pré-psicose é marcado pela vivência de um tormento que é “da natureza da perplexidade” (p. 219).

Além da psicose, a perplexidade é um operador clínico, talvez trans-estrutural, tal como Seldes (2021) tem trabalhado, na ideia de um “operador de perplexidade”. Szymborska (2006/2016) diz que a perplexidade é o contrário da desatenção, que exige o “savoir-vivre”. Uma expressão comum na língua francesa que diz respeito ao saber-viver, à arte do bem-viver. Isso que se coloca, parece-me, na mesma direção do bem-dizer. Não se ascende a isso, parece dizer Szymborska, sem o tormento prévio da perplexidade, que nos acorda da desatenção diante do mundo.

Plath parece, muitas vezes, ter ficado congelada aí, no grau zero. É principalmente por essas experiências que ela é conhecida. Veremos, neste capítulo, que isso não a resume. Mas é certamente um aspecto central de sua obra e por meio do qual tantas pessoas se interessaram por seus enigmas. Esse congelamento que a coloca diante de um nó cego, de um coágulo. Interessa-me voltar a esses dois significantes. Ela diz que na fina linha tênue de uma existência existe um nó cego e um coágulo.

Um nó cego é amplo conhecido das costureiras, dos escoteiros, dos montanhistas etc. É quando uma amarração sai errada, mal feita, de tal forma que cria no centro um emaranhado que – uma vez submetido à tensão – torna-se cada vez mais apertado e difícil de desatar. Análogo a isso, de algum modo, é o coágulo sanguíneo. Um ponto constituído pelo sangue que se torna sólido ou gelatinoso, coagula, podendo ser uma resposta normal do organismo, diante de um corte, por exemplo, ou uma resposta patológica. Em ambos

⁶⁸ A estrofe do poema diz: “O savoir-vivre cósmico, embora se cale sobre nós, ainda assim nos exige algo: alguma atenção, umas frases de Pascal e uma participação perplexa nesse jogo de regras desconhecidas” (Szymborska, 2006/2016, p. 257).

os casos, estamos diante de um ponto fixo, duro, muitas vezes, intransponível, um núcleo duro, analogia do real.

Plath experimenta aí um tipo de dor “que corta, afiada como uma navalha, o sangue escuro que jorra” (p. 291). O resultado é um enjoativo surto de pavor, que a faz querer sair do desespero e descobrir como se agarrar à terra, às sementes da relva e da vida. Plath (1950-62/2017) anseia agarrar a vida, muitas vezes, como, quando diz: “todas as noites, agora, tenho de capturar um sabor, um toque, uma visão do monte de lixo do dia. Como esta vida inteira desvanecerá, evaporará, se eu não a agarrar, segurá-la” (p. 379).

Encontrar um meio de agarrar-se à vida não é um desafio dos mais fáceis para ninguém. É talvez o mais difícil de todos. Alguns sujeitos estão marcados justamente por essa “desordem provocada na junção mais íntima do sentimento de vida”, como diz Lacan (1959/1998, p. 565), em *De uma questão preliminar*. Nessa desordem, muitos sujeitos ficam siderados. Nesses momentos, Plath, muitas vezes, parecia clamar pelo Outro: “sinto impulsos estranhos de ir a Harvard, a Yale, suplicar que me aceitem para um Phd, um mestrado, qualquer coisa - só para tirar a vida das minhas mãos desajeitadas” (p. 492).

Uma paciente, em meu consultório, ensina-me isso também, quando fala o tempo todo de sua dificuldade em segurar a vida com as mãos desajeitadas – como em alguma medida, são todas as mãos. Certa vez, diz-me: “a coisa mais fácil para mim é tentar me matar, pular fora dessa tal vida que não consigo segurar”, depois de me narrar as inúmeras tentativas de suicídio que já havia feito. Em *Lady Lazarus*, Plath (1965/2010) diz que havia tentado três vezes o suicídio. Que um ano em cada dez ela dá um jeito de também pular fora dessa tal vida, afinal, diz nos diários, “estamos sempre a nos despedir” (Plath, 1950-62/2017, p. 81).

“[...] que eu jamais seja fraca a ponto de revelar aos outros quanto sangro por dentro, como pinga dia a dia, empoça, coagula” (p. 260) é o que ela diz também em seus diários. Interpreta sua dor de existir com a figura do coágulo novamente. O sangue, imagem tão presente em sua obra como um todo, é dual. Ora é um fluído que escorre, que jorra, ora é uma poça que coagula, empedra, congestionada. A dor, que é tripla, ela escreve, também é a dor do sangue-espírito, a dor aguda de um corpo cansado, a dor moral e estética de uma tragédia anunciada:

Você se sente no quarto, sentindo uma dor pungente no corpo, que trava a garganta e se contrai perigosamente no canal lacrimal atrás do olho. Uma palavra, um gesto, e tudo que está retido dentro de você - ressentimentos remoídos, inveja gangrenosa, desejos supérfluos - frustrados - tudo isso explode para fora de você em lágrimas de uma fúria

impotente - soluços constrangedores, um choro que não é endereçado a ninguém em particular. Nenhum ombro a amparará, nenhuma voz dirá: "Calma, calma. Durma que vai passar". (Plath, 1950-62/2017, p. 105)

Nenhum ombro, nenhuma voz, um choro endereçado a ninguém em particular faz com que Plath ateste que o Outro não existe, $S(A)$, que não há Outro do Outro. Como o sangue, as lágrimas coagulam por trás dos olhos. Existir é um enigma doloroso, e a identidade, ela escreve, perde-se na dor, na tentativa frustrada de entender o enigma da dor, o seu sentido. Diante dessa questão, muitas vezes, intransponível, muitos sujeitos acabam no suicídio, é a tese de Camus (1942/2018) em *O mito de sísifo*: “morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento” (p. 21).

Plath (1950-62/2017) diz que o suicídio é a saída mais simples de todos os becos sem saída, uma tentativa desesperada de aniquilar o mundo pela aniquilação de si mesma. “Meu mundo desaba, desagrega-se. ‘O centro não se mantém.’ Não há força integradora, só o medo puro, a necessidade de auto-preservação” (p.178). Não havendo força integradora, o centro não se mantém, e ela parece se fragmentar em peças soltas na vivência de uma dor pungente, dor de existir.

Um dos primeiros momentos que esse sintagma – dor de existir – aparece em Lacan (1958-9/2016) é no *Seminário 6*, na reinterpretação do sonho do pai morto de Freud. Denominado por ele de um “ponto pânico”⁶⁹, é o momento no qual os sujeitos se veem confrontados com a sua própria existência, no que ela apresenta de vacuidade de si mesma. É no confronto humano por excelência do sujeito com a morte que Lacan pôde dar para esse sonho uma interpretação diferente, apontando para o enigma da existência em seu aspecto cru, apagada de desejo e de atribuição de sentido, lá onde “não há outra exclamação a proferir senão esse *me phunai*, esse *não ter nascido* em que desemboca a existência que chegou a extinção de seu desejo” (p. 107).

Para Lacan (1958-9/2016), essa seria a descoberta freudiana por excelência, no que tange à angústia de castração. A dor de existir que subjaz por detrás do confronto com a morte, onde todo o desejo que anima a vida se ausentou e *Eros* já não consegue dar contorno ao domínio do real. A extinção de todo desejo que Plath (1950-62/2017)

⁶⁹ Talvez seja possível afirmar que as figuras do coágulo e do nó cego são os nomes que Plath dá a esse ponto pânico, além, certamente, da figura do “pássaro do pânico”.

testemunha quando escreve: “tudo ficou estéril. Faço parte da cinza do mundo, de onde nada pode vicejar, nada pode florescer ou frutificar” (p. 577).

Quinet (1997) destaca que Lacan toma o termo “dor de existir” emprestado do budismo, para o qual a dor de existir é o fundamento básico, uma vez que tudo é dor, do ato do nascimento ao momento da morte. No budismo, essa dor também estaria associada a uma certa falta-a-ser, lugar do vazio que demarca uma ausência de si em cada sujeito. Esse lugar faltoso, vazio, é o fundamento do que, no humano, poderia dar margem a posições relativas tanto ao desejo como ao gozo. Em alguns momentos, para alguns sujeitos, esse vazio é causa de dor. Um vazio que se conjuga com o silêncio da pulsão de morte.

Serge Cottet (1997) traz que a psicanálise sublinha uma duplicidade diante da tristeza, nesse sentido também diante do furo que revela a dor de existir: se por um lado ela acusa os afetos tristes de complacência e covardia moral diante de bem-dizer o desejo, por outro, ela está do lado da queda dos semblantes que “tornam os imbecis felizes” (p. 157). Nesse lugar da queda dos semblantes, é que desponta o real que faz parte da estrutura. Por estrutura, então, ninguém está livre de uma experiência com o real.

O que significa não estar livre de um real? Parece ser a possibilidade de consentir com a dor inerente à condição mesma da existência, a ser porta-voz de um discurso que não seja de semblante. Plath parece ter feito isso muitas vezes. Muitas escritas femininas fazem isso. E até mesmo Freud, na condição de ser como um poeta, fez isso quando consentiu com o real que abriu para ele o caminho da invenção da psicanálise. É o que diz Lacan (1973/2016), no *Seminário 21*, quando afirma que Freud era tolo do real.

É preciso que cada um encontre um real do qual possa ser tolo. Os não-tolos são colados na estrutura, ensina Lacan (1973/2016), são escravos da estrutura. O real é o que desponta fora da estrutura fantasmática, o que provoca desordem, descontinuidade, lapso, erro. Lacan, de algum modo, dá-nos a entender que é preciso errar para consentir com o real. Mas há que, com isso, saber-fazer. Se Freud era tolo do real, era na justa medida, diz Miller (2015), de que ele acreditava no real sem a ele aderir. Para Miller, isso é ser tolo do real: “um real no qual se crê sem a ele aderir” (p. 135). Para isso é preciso, ele continua, apostar na tapeação: “ser tolo, tapeado por um real – o que ostento – é a única lucidez aberta ao corpo falante para se orientar” (p. 135).

Ser tolo é, assim, a única lucidez. Se podemos dizer que Freud era dotado da lucidez que lhe permitia ser tolo, orientar-se por algum real sem a ele aderir, podemos dizer o mesmo de Plath? Certamente, é possível dizer que ela acreditava no real, muito

mais do que nos semblantes, mas, talvez, não seja possível dizer que ela não aderiu a isso. Muitas vezes, parece que aí ela mergulhou, deixou-se cair no abismo. O movimento último de sua existência, pelo qual ela se tornou tão conhecida, foi justamente essa queda, representada por seu suicídio. Mas, como Branco (2024) bem pontua, é preciso não confundir o abismo e o Aberto. Em um mesmo fluxo de escrita, os dois podem existir?

Uma queda que foi o gesto último depois de uma vida permeada, muitas vezes, pela dor, pelo negativismo, pelo ódio a si mesma, pelas dúvidas, pela loucura, como escreve. Ficou siderada em uma perplexidade perturbadora, desperta demais ante a pureza do mundo desnudo, sem telas de proteção, sem claraboias pelas quais ver o real, encarando o sol a plenos olhos e se deixando queimar. Talvez, como Lispector (1973/2020), em *Água viva*, também Plath estivesse “doente da condição humana” (p. 76). Passou a testemunhar isso, de seu encontro, uma mensageira do real, sua grande divulgadora:

Alguém é feliz em algum lugar? Não, a não ser que viva num sonho ou num artifício que a pessoa ou alguém montou. Por um tempo foi atirada nos braços do otimismo cego, com seios cheios de champanhe e bicos de caviar. Pensei que ela fosse real, e que o real fosse belo. Mas no real o feio está misturado a tudo, como a sujeira espalhada pela vida da gente. A verdade é que não existe segurança nem artifício capaz de impedir as mudanças desagradáveis, a competição insana, o desdesejo de morte - a biga alada, as trombetas e motores, o Demônio no relógio. (Plath, 1950-62/2017, p. 216)

A sujeira espalhada pela vida corrói o belo e mostra, ela escreve, que no real o feio está misturado a tudo. Se vivemos uma época em que a evaporação do pai, como apontou Lacan (1969/2015), em *Nota sobre o pai*, é a raiz de uma segregação ramificada como cicatriz, isso implica necessariamente no oposto à homogeneização entre os homens, em uma segregação do gozo, que isola e faz com que cada um se veja sozinho a gozar com seus objetos.

No império do imaginário especular contemporâneo, Marcelo Veras diz que o novo órgão de gozo é o *smartphone*. Em uma de suas falas, ouvi-o dizer, não pela primeira vez, mas algo que sempre me marcou: “você não é a foto que posta editada no *instagram*, você é as 20 fotos perdidas na galeria, que ficaram tortas, desfocadas ou feias”. Plath é aquela que exhibe as fotos tortas, desfocadas e feias, a que mostra que no real o feio está misturado a tudo, que a sujeira está espalhada pela vida e que, de algum modo, compõe-na.

“A verdade é que não existe segurança nem artifício capaz de impedir as mudanças desagradáveis, a competição insana” (p. 216), é o que ela escreve. Não há artifício que impeça que, de algum modo, a dor invada, que o real desorganize a pouca realidade do

fantasma e que sejamos capturados pela perplexidade diante de algum cego mascarando chiclete por aí, como Ana, no conto *Amor*, de Clarice Lispector (1998).

Plath parecia ter tido muita dificuldade de encontrar sentido na vida que a *Ladies Home Journal* vendia, em seguir o estilo de vida das garotas dos Estados Unidos nos anos 1950 e 1960. Em todos os lugares onde esteve, escreveu sobre se sentir deslocada e desadaptada, aspirando coisas que, supostamente, não deveria desejar e vivendo a constante batalha de aderir às regras do mundo, como, quando diz: “sinto a necessidade desesperadora de um emprego - para me entupir com a realidade externa - na qual as pessoas aceitam contas telefônicas, refeições, filhos, casamento, como parte do propósito do universo” (Plath, 1950-62/2017, p. 490).

Sem os artifícios que a defendam do real, Plath é corpo que pulsa de dor, que clama por ajuda, por um pai. Sabemos que o pai é um tema muito central na sua escrita, mas que ora ele pulsa de presença, ora é difícil de encontrar. Ele está transformado, dissolvido no texto. É Hughes, é Deus, é o psiquiatra, é um homem com o qual ela possa contar, mas é também ninguém. Frequentemente, nos momentos de maior dor, em que a escrita dos diários é pungente, ela escreve como quem endereça um clamor em direção a essa imago: “deus, meu deus, meu deus: onde estás? Quero, preciso de você: crer em você, no amor e na humanidade” (p. 220). Antes de uma consulta ao psiquiatra, escreve:

Vou ao psiquiatra esta semana, só para encontrá-lo, confirmar que está lá. E, ironicamente, sinto que preciso dele. Preciso de um pai. Preciso de uma mãe. Preciso de um ombro mais velho e sábio onde chorar. Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada. Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam mais visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão bronzeada nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular. (Plath, 1950-62/2017, p. 232)

Na escrita, um clamor por um pai, uma mãe, um ombro no qual chorar. Identifica-se com Lázaro, que morre e ressuscita, que sai do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face. Ela é Lázaro-mulher, uma judia em direção à *Auschwitz*, a duquesa do nada, *Ariel* no caldeirão da manhã. Aquela que sente que, por mais que clame, não será ouvida, pois o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada. O lamento de Édipo em Colona, localizado por Lacan (1958-9/2016), no *Seminário 6*, ponto pânico, *me phunai*, que Plath direciona a uma constelação distante no céu, que passa sem dizer nada.

Em *A redoma de vidro*, Esther sai com os amigos em um dia ensolarado para nadar na praia. Em meio a toda paisagem – praia, encosta, mar e pedras – ela sentia que tudo tremia diante de seus olhos, como a cortina de um palco: “fiquei me perguntando em que

ponto do espaço aquele azul besta e ilusório do céu ficava preto” (Plath, 1963/2014, p. 176). De repente, concebendo a realidade humana como um palco mal montado, ela parece demonstrar que existe um lugar mudo onde o cosmos não responde, onde o Outro não existe, onde Órion passa sem dizer nada, e o céu fica preto, além, sem limite, Aberto inefável, feminino de ninguém?

Aí, nesse ponto pânico, os artifícios são insuficientes, a borda desaparece e o vazio se apresenta como um espaço infinito que nem a escrita de seus diários contorna: “um pouco de bravata & o medo toma conta. Um pânico absoluto & destrutivo: aqui terminam todos os diários - as trepadeiras na parede de tijolo do outro lado terminam num galho retorcido como uma cobra verde” (p. 489). Isso é porque sua dor é profunda e específica, ela escreve, “com tantas facetas quanto os olhos de uma mosca” (p. 225), que aponta o inapreensível, o gozo além do falo, opaco. Quando já não há máscara que cubra o vazio, ela diz: “o imenso depósito de cinzas corrosivas começou a vazar por minha boca” (p. 180). Espalhadas pelo corpo, as cinzas que corroem a deixam, muitas vezes, sem nenhuma alegria de viver:

Pela frente há uma série imensa de becos sem saída. [...] Quer ir para casa, retornar ao útero. Vê o mundo bater uma porta atrás da outra na sua cara, anestesiada, amargurada. Esqueceu o segredo que um dia soube, ah, um dia, o segredo da felicidade, do riso, do abrir as portas. (Plath, 1950-62/2017, p. 182)

A dor que se traduz agora como uma série imensa de becos sem saída a faz querer retornar ao útero. A vida que se apresenta como uma porta fechada. Se o sangue e as lágrimas são imagens tão frequentes de sua dor, aí se juntam as portas fechadas. Essa construção me faz lembrar, por alguma razão, de Ernaux (2021b), em *Os anos*, livro que me marcou profundamente. Quando ela está falando sobre o que chama de tempo palimpsesto, o empreendimento de escrever a vida, é tomada pela sensação desoladora dos abismos⁷⁰. Para falar disso, em dois momentos distintos, faz uso do quadro *Aniversário*, de Dorothea Tanning (figura 2):

Três anos antes, tinha visto uma tela de Dorothea Tanning, em uma exposição em Paris, chamada Aniversário, na qual uma mulher está parada em pé com os peitos de fora e, atrás dela, há uma série de portas entreabertas. Pensa que esta tela representa a sua vida e que ela está ali dentro assim como já esteve, em outros momentos. (p. 106)

Em outro trecho, mais à frente, escreve:

⁷⁰ Também não deixo de lembrar de Barthes (1977/2018), logo no início de *Fragments de um discurso amoroso*, quando diz: “quando me acontece de me abismar, é que não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte” (p. 24).

É uma sensação que a leva gradualmente para longe das palavras e de toda a linguagem na direção dos primeiros anos sem lembranças, na doçura rosada do berço, e de uma série de abismos — presentes na tela *Aniversário*, de Dorothea Tanning. É uma sensação que elimina seus atos e os acontecimentos, tudo o que ela aprendeu, pensou, desejou, a conduz através dos anos até estar aqui. (p. 223)

Entre as portas fechadas e as entreabertas, a escrita faz com que a palavra, por seu meio de palavra, agarre alguma coisa que não é nada dela. Longe das palavras e de toda a linguagem, Ernaux fala daquilo que se escancara como abismos, e das soluções sempre singulares de cada um diante do *páthos* que esses efeitos de real engendram. Entre a dor diante do vazio, o clamor não atendido e os gritos que caem sem resposta, Plath, tal como Ernaux, talvez, ensine sobre como escrever algo disso, que emerge do abismo, quando se ousa bater à porta que se abre ou não, como no quadro de Dorothea Tanning:



Figura 3. *Aniversário*, de Dorothea Tanning.

6.3 – “Estou adquirindo o hábito da felicidade”: um júbilo de viver

Torço por uma casa grande no campo, a pouca distância de Londres, onde poderia trabalhar. Gostaria tanto. Leria romances de Lessing e Murdoch, e de Bianca VonOrden. Por vezes, a vida me parece tão agradável, em seus meandros. (Plath, 1950-62/2017, p. 537)

Uma casa no campo, do tamanho ideal, diz Elis Regina, onde se possa plantar os amigos, os discos, os livros e nada mais. É também o desejo de Plath em meio aos tormentos que a assolavam em diversos momentos de sua vida em Londres com Hughes. Por vezes, ela escreve, a vida que parece um surto de pânico e pavor pode também lhe parecer agradável em seus meandros. A vida que há em tudo isso que se vive.

Não é à toa que escolho terminar a Tese escrevendo sobre o júbilo e os afetos que mobilizam o entusiasmo e a alegria. Escrever sobre Plath parece nos transportar, muitas vezes,- para um domínio das paixões mais densas, mais duras e mais conectadas com a dor de existir que seu dizer escancara. É verdade. Não é possível, hoje, pensar em seus

escritos sem, de algum modo, remeter-se a esse lugar de um *páthos* conectado ao sofrimento mais pungente, dor de existir. Mas nem só disso se vive e se escreve. E nem só isso se lê em Plath.

Foi na banca de qualificação do projeto desta Tese que essas novas possibilidades se abriram, não sem a leitura fina e delicada de Lucia Castello Branco, membro da banca. Foi, nessa ocasião, que ela questionou se a minha leitura de Plath permitia recortar apenas a dor de existir (que inicialmente havia sido pensada como o terceiro fio de articulação desta Tese, ao invés do *páthos*) ou se seria possível pensar, talvez, de forma mais ampla, a partir de uma dimensão dos afetos plurais, da dimensão do *páthos*.

Essa colocação de Lucia mudou os rumos do meu trabalho e da minha Tese, porque, de alguma forma, ela fazia ressoar em mim os fragmentos pulsantes da minha própria leitura e algo que muito tempo antes eu havia lido de Frieda Hughes, filha de Plath, no prefácio da edição restaurada de *Ariel*, onde ela diz: “vi poemas como “Lady Lazarus” e “Papai” serem dissecados ininterruptamente, e o momento em que minha mãe os escreveu ser aplicado a toda a sua vida, a toda sua pessoa, como se fosse a soma total de sua experiência” (Hughes, 2010, p. 19).

Frieda descreve ainda um cenário de sua vida infantil muito diferente do que se imaginava. Fala sobre as contradições que percebia em sua mãe, o seu caráter extremamente ciumento e intempestivo aliado a seus atos de aura milagrosa, e sua relação obsessiva com as palavras. Mas diz que, muito diferente do que se espera, isso refletia apenas uma pequena parcela do que era sua mãe e do que era o contexto de seu lar, geralmente calmo, no qual a relação entre Plath e Hughes era normalmente diligente e amigável: “eu queria que sua vida fosse celebrada, o fato de ela ter existido, vivido até o limite de suas possibilidades, ter sido feliz e triste, atormentada e extasiada, e ter dado à luz a mim e a meu irmão” (p. 21).

Frieda ainda destaca, em sua mãe, o que chamou de “um olhar impiedoso” (p. 22). Certamente, Plath é alguém que parece ter encarado o mundo excessivamente sem véus, aberto como uma ferida inflamada. Um olhar impiedoso sobre as pessoas, suas hipocrisias, sobre a cultura que segrega, sobre as existências mutiladas pelo rolo compressor dos dias, o que talvez se traduza no que Frieda destaca sobre sua mãe: ter vivido até o limite de suas possibilidades. Isso parece se iluminar em sua vida e em seus escritos, que vão do tormento ao êxtase, da dor de existir ao júbilo, em um espectro complexo demais para ser resumido em apenas alguns significantes.

Em uma carta que envia a sua mãe em 1958, Plath fala de suas inspirações literárias e dos artistas plásticos que, de alguma forma, afetavam a sua escrita e a sua vontade de desenhar. Sente-se transbordando de ideias e inspirações, como se estivesse há um ano engarrafando um gêiser. É o auge dos melhores momentos em seu casamento com Hughes, ocorrido dois anos antes. Ela lhe envia diversas cartas, nos momentos em que estão separados, e discorre, muitas vezes, sobre como o amor dele lhe permite desenhar, escrever e pensar criativamente.

Na mesma época, janeiro de 1959, ela escreve em seu diário algumas páginas de anotações. Descreve suas sessões de análise e fala de seu relacionamento com Hughes. Escreve sobre experimentar um excesso de alegria e de amor, que esses dois sentimentos, “eles fazem parte do mundo” (Plath, 1950-62/2017, p. 535). Reconhecendo a chegada de novas sensações, diz estar experimentando a alegria, logo anuviada. A felicidade, ela diz ser um hábito que está adquirindo aos poucos, um afeto que é antinatural:

Sinto-me curiosamente feliz. A ponto de desfrutar o presente como se nunca tivesse vivido e fosse morrer amanhã, em vez de "Gozar amanhã, gozar ontem, nunca gozar hoje". O segredo da paz: veneração devotada ao momento. Ironicamente: para a maioria das pessoas isso ocorre naturalmente. (p. 537)

Atrela, assim, a alegria a uma capacidade de veneração devotada ao momento, ao agora. Como na frase de *Ulysses*, de James Joyce, que ela recorta para a página inicial de seus diários em 1950: “atenha-se ao agora, ao aqui, por onde todo futuro submerge no passado...”. Poder venerar devotadamente o momento presente é uma das figuras que, muitas vezes, ela constrói para falar daquilo que, na efemeridade, é vivido como um júbilo, uma iluminação, algumas vezes, até como milagre, quando, por vezes, a vida parece agradável em seus meandros: “eu sou eu, e a chuva é linda caindo sobre chaminés” (p. 537).

O primeiro registro de seus diários já demonstra algo disso, em julho de 1950, tendo Plath apenas 17 anos: “talvez eu nunca seja feliz”, ela escreve, “mas esta noite estou contente” (Plath, 1950-62/2017, p. 20). Está alegre, embora não haja com ela nada além de uma casa vazia, o cansaço após um dia todo plantando morangos, um copo de leite e um prato de mirtilos com creme. Diante desses elementos, diz: “quando a gente chega ao final do dia tão cansada precisa dormir, e ao amanhecer haverá mais morangos para plantar, e vai-se vivendo em contato com a terra. Em momentos assim eu me consideraria tola se pedisse mais” (p. 20).

Destaca, no terceiro registro, que, em seu quarto, “um raio súbito de luz azulada cruza oblíquo o assoalho do quarto vazio” (p. 20). Desde aí, revela alguma coisa pela qual

ela também se fez conhecer ao longo dos anos, além de sua dor, que é um interesse quase epifânico e alegre pelas sutilezas da presença do mundo e da tomada súbita de consciência da existência própria, percebida como uma graça, que a faz virgem, pura e primorosa, como ela escreve.

Essas experiências é que fazem com que ela sinta que “para mim, o presente é para sempre, e o eterno está sempre mudando, fluindo, se dissolvendo” (p. 22). Não vive escrevendo sobre as dores do passado e, muitas vezes, deixa-se mergulhar em um presente eterno que não é, entretanto, fixo, mas que muda, flui e se dissolve. Ela escreve: “este segundo é vida. E quando passa, morre” (p. 22).

É o que me ensina também Lispector (1973/2020), em *Água viva*. Reli esse livro no momento de escrever os ajustes dessa Tese, por tê-lo encontrado pela tese de Branco (1990). Reli-o todo em um único dia, de uma só vez, e fui tomado pelas fagulhas do que é viver um “instante-já”. Ali, Lispector me ensina o que é a alegria como matéria de tempo, que é, como ela diz, “por excelência o instante” (p. 8). Por uma devoção ao instante, ela continua, custa crer que vá morrer: “pois estou borbulhante numa frescura frígida. Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é” (p. 29). Mas não se trata de um empreendimento fácil, pois nada existe de mais difícil do que se entregar ao instante, ao segundo que Plath chama de vida.

Contrariando Deus e a morte, Lispector (1973/2020) diz que não vai morrer, que vai ficar alegre, como insulto, como desafio. O final de *Água viva* me parece ser justamente essa viagem que nos transporta para o coração de um afeto que ela chama de “beatitude”, gozo da alma. Estando “à margem da beatitude” (p. 73), ela fala de uma alegria que surge devagar, do ato de ver, que a faz denunciar o horror alucinante de morrer e a ele responder: “respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria” (p. 77).

Para Clément Rosset (2000), a alegria é bem isso: tudo ou nada. É, de certo modo, um regime totalitário. Pensar a alegria é pensá-la como um efeito que é, paradoxalmente, anterior à causa. Um efeito cuja causa é inferior, de modo que “a alegria aparece como independente de qualquer circunstância própria a provocá-la” (p. 12). Nesse sentido, como júbilo do instante-já em Lispector, ou como a vida presente no segundo em Plath, a alegria se dá para além de um objeto particular que a suscitou para se caracterizar como “uma afirmação do caráter jubiloso da existência em geral” (p. 7). Esse caráter jubiloso é o que faz, para Rosset, que a alegria possa ser pensada como alegria geral de viver, “lembrando-se que o mundo existe e que se faz parte dele” (p. 14).

Plath escreve sobre essa alegria como um “momento culminante” ou “relâmpago fulgurante”, que chega e some, como uma areia movediça. Impressionei-me relendo os primeiros registros de seus diários. Tantas vezes já lidos e parece que não os vi. Ali, pululam as referências a uma vida que surge nos momentos de apaziguamento, como que por milagre. No registro 15 de 1950, ela relata o momento em que sai de casa e vai para a rua depois de uma chuva, quando percebe diante de si surgir “milagrosa a noite de agosto” (p. 29). Ela descreve o som das gotas da chuva, os halos nevoentos que surgiam nas lâmpadas, o odor peculiar do mofo, os relâmpagos longínquos, os grilos, uma alegria que, como diz Rosset (2000), “não pode valer-se de nenhum fato preciso” (p. 8), e é diante do mundo, diante da vida.

A alegria, diz Rosset (2000), é desse modo um pleno em si mesmo, efeito superior à causa, que não demanda circunstância externa. Não haveria, assim, nenhuma distinção entre essa alegria e a alegria de viver, do simples prazer de existir, o que o faz concebê-la, então, como essa “força por excelência” ou “força maior” (p. 29). A alegria, assim, concebida é mais do que uma alegria com o fato da própria existência pessoal, mas uma alegria com o “fato de que haja existência em geral” (p. 18). A alegria do *it* de que fala Lispector (1973/2020) em *Água viva*? Ou mesmo a presença no centro vivo e mole, no âmago daquela que ela diz ser a mais importante palavra da língua: “é”, lugar atrás do pensamento, onde “É-se. Sou-me. Tu te és” (p. 24), e tudo que resta é a pulsação de um silêncio.

Se “é-se”, como diz Lispector, resta o “é” da coisa, a tensão alegre presente em estar diante da própria pulsação do que é vivo. Isso é o que chamamos com Lacan de substância gozante, lugar do uniano, gozo do corpo vivo? A pulsação de um coração batendo como motor surdo, como diz Plath (1963/2014), em *A redoma de vidro*: “eu sou eu sou eu sou” (p. 177)? Primeiro, a afirmação que surge quando, no mar, Esther resolve que iria nadar até estar cansada demais para voltar; depois, na saída do hospício, puxada por um fio mágico, respira fundo e ouve a batida presunçosa do coração: “eu sou eu sou eu sou” (p. 273). *I am*, eu sou, é-se, na alegria da substância viva.

Em 1959, definia-se, em seus diários, como “para sempre, a sonhadora” (p. 539). Com uma escrita imagética, definia as paisagens, os telhados, a neve caindo por detrás das chaminés, como quem conta um sonho e se inebria com a presença do mundo mutante. Dizia ter vontade de escrever pelo menos uma página por dia em que enumerasse as coisas boas e pudesse trabalhar um pouquinho para atingir uma vida melhor, uma vida que se atenha ao momento presente, em que é possível tomar uma ducha e tecer um tapete,

enquanto se escuta a segunda sinfonia de Beethoven. São momentos que surgem como protesto, como a denúncia de Lispector. Diante da dor mais lancinante, ela apresenta o júbilo de viver, uma capacidade que Rosset (2000) define como uma arte quase feminina:

O estranho é que, entretanto, a alegria permanece, embora suspensa em nada e privada de qualquer base. E é esse o extraordinário privilégio da alegria: essa aptidão para perseverar quando sua causa é ouvida e condenada, essa arte quase feminina de não se render à razão alguma, de ignorar alegremente a adversidade mais manifesta quanto a contradição mais flagrante. Pois a alegria, tal qual a feminilidade, permanece indiferente a qualquer objeção. (p. 8)

Em 19 de fevereiro do mesmo ano, 1959, Plath diz que o sucesso de seus poemas seria um grande incentivo para seguir, mas que o maior progresso “estaria em sentir que eu me libertei da redoma de vidro” (p. 544). Em seu romance, de mesmo título, ela descreve, especialmente nos últimos capítulos, a jornada de quem consegue erguer a redoma acima de sua cabeça e poder respirar o ar puro ao redor e conectar-se às sementes da vida, onde reencontra algum júbilo na restauração de uma unidade perdida, restauração mais próxima, talvez, da noção de felicidade do que propriamente da alegria como a define Rosset.

Resgato o termo júbilo de Lacan (1949/1998), em um de seus primeiros e mais importantes textos, sobre o estádio do espelho. É aí que ele fala do que chama de “assunção jubilatória” do bebê humano diante de sua imagem especular. Antes mesmo da função dialética de identificação com o outro e da universalidade da constituição do sujeito pela linguagem, haveria a azáfama jubilatória da *gestalt* imagética, que retira o corpo da experiência do despedaçamento e produz uma consistência totalitária que Lacan chama de ortopédica, ao mesmo tempo uma ficção e uma armadura de identidade alienante.

O encontro com a boa forma da imagem no espelho tem um efeito de real sobre o corpo, é o que lembra Brousse (2014), ao destacar o exemplo do experimento que Lacan cita no texto do estádio do espelho sobre o desenvolvimento da cloaca das pombas. A visualização da imagem de uma outra pomba está envolvida no desenvolvimento de seus órgãos de reprodução. Brousse destaca que Lacan cita aí esse exemplo para falar de um imaginário, que não é simples, “imaginação”, mas que tem efeito de real sobre o corpo: “trata-se do poder real de uma imagem como real” (p. 2), diz Brousse. O afeto que corresponde a esse efeito de produção de uma consistência corporal diante do despedaçamento é o júbilo.

Plath escreve, muitas vezes, sobre isso que vai da experiência de despedaçamento do corpo ao júbilo de sua unidade imaginária. A imagem de escritora popular e publicada,

muitas vezes, parece uma dessas tentativas de unificar o que está todo em partes soltas. Não à toa, muitas vezes, ela fala não necessariamente dos textos em si, de que eles sejam publicados e lidos, mas se mistura com seus escritos e fala do desejo de ser, ela mesma, publicada e lida. Sob o olhar afetuoso do outro que a lê, ela poderia ter uma unidade restaurada, como quando ela diz, em seus diários, que ser amada pelo que escreve e pelo fato de escrever era um modo de reorganizar o caos da experiência. Ou quando escreve em seus diários:

E identifico-me demais com minhas leituras e escritos. Sou Nina em "Estranho Interlúdio"; quero ter marido, amante, pai e filho, tudo de uma vez. Além disso, dependo desesperadamente de tornar meus poemas, meus pobres poemas loquazes, menores e bem-arrumados, aceitos pela New Yorker. (Plath, 1950-62/2017, p. 232)

Talvez, eu escreva assim, sempre opondo dois polos, dor e júbilo, como um resquício do que eu mesmo leio na própria Plath. Em um trecho de seus diários, por exemplo, ela escreve sobre a sensação de sua vida ser conduzida pelo que chama de “duas correntes elétricas: uma alegre positiva e outra negativa desesperada e a que estiver funcionando no momento domina minha vida, a preenche” (p. 458).

Plath não é a única a me ensinar isso. Em *Água viva*, Lispector (1973/2020) une, em uma mesma construção, o que é da ordem da dor e da alegria em várias passagens do livro: “eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre” (p. 13). Na sua grande escuridão, treme o grande topázio, a luz da alegria, de tal forma que talvez seja possível pensar que a dor e a alegria são o avesso e o direito de uma mesma moeda: “mergulho na quase dor de uma intensa alegria” (p. 19). No ato de parir a si mesma, ela fala disso que, ao mesmo tempo em que é dor, é vida exacerbada: “corto a dor do que te escrevo e dou-te a minha inquieta alegria” (p. 61).

Em diversos momentos, é assim também que Plath se descreve, entre dois mundos opostos, entre dois polos excludentes, mas que, por vezes, podem ser complementares, avesso e direito da mesma moeda. Ora se mostra assolada por algo que é como “uma enorme coruja musculosa” que crava as garras em seu coração, ora por esses afetos que me fazem poder tecer alguma coisa que em Plath está além da dor e do despedaçamento e que encontra, na expectativa de fama, reconhecimento e sucesso, ou em seu relacionamento com Hughes, ou mesmo nas fagulhas que saltam de uma escrita, a possibilidade de jubilação diante da vida. Cito Hughes, pois é como ela o descreve em muitos momentos, alguém que lhe dá consistência por ser um escritor que é, muitas vezes, o leitor mais generoso dela, mais terno.

Mas isso dá conta? Muitas vezes, não. E nem sei se exatamente é essa a questão. Plath (1950-62/2017) se diz alguém que está “em outro mundo - ou entre dois mundos, um morto, outro morto de vontade de nascer” (p. 436). Diante do olhar de Hughes, aquele que ela chama de seu salvador, muitas vezes, ela se vê uma, unificada, até mesmo feliz. Ele é “o homem que as mulheres insatisfeitas procuram nos contos da *Ladie's Home Journal*, o homem por quem as mulheres leem romances piegas” (pp. 435-36).

A relação entre Plath e Hughes, como pontuou Frieda, não se resume ao intempestivo, ao ciúme e à devastação; parece também ter carregado um pouco a marca do que Lacan (1973-4/2016), no *Seminário 21*, localiza sobre o amor, isto é, quando um homem e uma mulher fazem juntos aquilo que ele chamou não de um erro, mas de errância (como na posição do viator): “será que o amor é isto”, questiona Lacan, “ter feito um pedaço do caminho juntos?” (p. 73).

Plath e Hughes, da forma que puderam, fizeram parte de um caminho juntos, e viveram um amor que, diz Lacan, não tem nada a ver com a verdade, mas é um dizer enquanto acontecimento e que, em sua origem, revela ser contingente, da ordem do encontro possível. No *Seminário 21*, Lacan fala de “dois meio-dizeres que não se recobrem” (p. 113) e que, não sendo possível remediar a distância, o amor “é a conexidade entre dois saberes enquanto eles são, irremediavelmente, distintos” (p. 113). É o que marca os registros de Plath, em 1956, durante suas viagens de lua de mel pela Espanha e pela França, em que escreve algumas cartas para sua mãe, ao mesmo tempo em que desenha diversas coisas. É um período muito frutífero, no que diz respeito ao seu trabalho com os desenhos (figura 3), em que esboça, até mesmo, o rosto de Hughes:



Figura 4. Ted Hughes, 1956

Não se trata aqui de estabelecer uma teoria geral dos afetos ou de fazer uma exploração exaustiva de tudo que é possível se ler em Plath, é importante que eu destaque novamente. Já considero um ganho poder ter lido alguma coisa além da dor. Certamente,

muitas outras coisas também podem ser lidas. Paixões de várias ordens, como a esperança e o entusiasmo com a escrita. Produzir um reflexo verbal, como ela diz, era como uma iluminação. Muitas vezes, como Clarice Lispector, Plath também nos ensina sobre a epifania, o encontro com um pedaço de real que se solta do encadeamento dos dias.

Em *Televisão*, Lacan (1973/2003) faz uma oposição interessante quando está tratando de seu interesse pelos afetos. De um lado, situa a tristeza em sua relação com a tensão psicológica que se denomina de depressão, chamando-a, junto com Dante e Espinoza, de uma falha ou um pecado moral com relação ao dever do bem-dizer, de se referenciar no inconsciente. Do outro lado, trata do gaio issaber (*gay sçavoir*) como uma virtude de não compreender, de não se deixar fugar pela espuma do sentido e, ainda assim, extrair disso algum ganho de saber.

Se, como ele diz, “o sujeito é feliz” (p. 525), é na medida em que ele pode dever tudo ao acaso, ao bom encontro que faz o mundo parecer ser dotado de sentido, obliterado do real. O que fazer, então? A resposta que Lacan (1973/2003) encontrou foi: “extrair de minha prática a ética do Bem-dizer” (p. 539). É uma aposta no que não se compreende, no que é fora-de-sentido, nas respostas do real. Algo diferente da esperança nos róseos amanhãs, coisa que, diz Lacan, ele já viu levar vários ao suicídio.

É a mesma tese de Camus (1942/2018), em *O mito de Sísifo*, quando diz que, diferente do que se costuma pensar, “aqueles que se suicidam, pelo contrário, costumam ter certeza do sentido da vida” (p. 11). Sendo assim, não é um dado evidente relacionar a decisão de pôr fim à vida a um sentimento de constante descrença no sentido. A certeza inabalável nele, uma vez perturbada, pode, muitas vezes, ser mais perigosa. Como no filme *Melancholia* (2012), de Lars Von Trier, no qual, diante da proximidade da destruição do planeta Terra, o único a se suicidar não é a personagem melancólica, mas o cientista que, na trama, tinha uma certeza inabalável nos dados apaziguadores de suas pesquisas.

O que leio nos diários de Plath me conta a história de alguém atravessada por um mosaico caleidoscópico de afetos, alguém que experimentou coisas diversas, muitas vezes variadas, muitas vezes contrastantes ou em polos opostos. Vejo isso até na primeira página de seus diários. Ela cita Yeats: “só começamos a viver quando concebemos a vida como tragédia”, mas na mesma página cita Macneice: “tendo mordido a vida como uma maçã suculenta ou sido feliz como um peixe dentro d’água, tendo tocado com os dedos o azul do céu, o que resta para ansiar depois disso?”. Encontra entre esses dois mundos, uma atitude filosófica:

Uma atitude filosófica: sorver e viver a vida até o fundo do copo: por favor não me deixe parar de pensar e começar a aceitar, cega e medrosamente! Quero sabor e glória a cada dia, sem jamais temer experimentar a dor; e nunca me trancar no poço fundo entorpecido da insensibilidade, nem parar de questionar e criticar a vida e pegar o caminho mais fácil. Aprender e pensar, pensar e viver, viver e aprender; sempre assim, com descobertas, novos entendimentos e novos amores. (Plath, 1950-62/2017, p. 198)

Querendo fugir do poço fundo entorpecido da insensibilidade, quer sabor e glória sem jamais temer experimentar a dor. Em outro momento, descreve-se como sensível, ligeiramente paranoica, mas também muito saudável e resistente aos choques e, fundamentalmente, alguém que consegue carregar em si as sementes da vida. O corpo, um solo frágil, arena onde, às vezes, nada parecia frutificar ou vicejar, como ela escreve, mas também o campo de uma persistência pelos limites do exprimível. E, como Macneice, quer também experimentar a vida como uma maçã suculenta:

Ah, eu mordo, mordo a vida como uma maçã suculenta. Brinco com ela feito um peixe e sou feliz. E o que é ser feliz? É seguir sempre em frente. Há algo melhor a ser feito do que aquilo que já fiz, e impulsionada pela ilusão favorável do progresso, buscarei progredir, fincarei as esporas em meu flanco, mais e mais – até aprender. Sempre. (Plath, 1950-62/2017, p. 168)

Com isso, é possível perceber que pensar a alegria não é pensar em uma ausência de dor. Talvez, seja exatamente o oposto. É o que também me apresenta Rosset (2000), quando aproxima a alegria e a melancolia, ou quando retoma a tese da *Ética* de Espinoza, na qual a alegria e a tristeza são tomadas como afeições fundamentais e todas as demais são pensadas como derivações ou variações destas. Semelhante à construção de Lispector (1973), em *Água viva*, sobre a beatitude, Rosset resgata o mesmo termo em Nietzsche, para falar dessa beatitude – pensamento da felicidade – que, paradoxalmente, implica em um profundo conhecimento da infelicidade.

Nesse sentido, diz Rosset (2000), a alegria é paradoxal, mas não é ilusória, isto é, “a alegria consegue acomodar-se com o trágico, mas ainda e sobretudo, que ela consiste apenas neste e por este acordo com ele” (p. 25). Por isso, pode-se dizer que ela é contraditória, mas não ilusória, pois a alegria não flerta com a ilusão de considerar-se puro estado de aniquilamento da dimensão trágica⁷¹.

⁷¹ Sobre isso, Rosset (2000) discute, longamente, em seus comentários, sobre Nietzsche. O autor critica uma certa tendência dos leitores de Nietzsche em considerá-lo um autor apenas pessimista, trágico e melancólico, e defende a ideia de que o pensamento de Nietzsche está profundamente arraigado sobre essa forma de alegria, como quando afirma: “na verdade, quase toda a obra de Nietzsche deveria ser invocada para ilustrar essa aliança secreta, selada por Nietzsche desde *O nascimento da tragédia*, entre a infelicidade e a felicidade, o trágico e o jubiloso, a experiência da dor e a afirmação da alegria” (p. 42).

A alegria, próxima do trágico, não o elimina. Pelo contrário, ela faz dele a sua condição. Na alegria de viver, diz Rosset (2000), é onde encontramos, com mais pungência, a respiração de uma existência efêmera, perecível e mutável. O sabor dessa alegria está naquilo que não se fixa, que é mutável, e impermanente. De modo algum se trata de uma alegria que deplora o gosto pela instabilidade e pela impermanência, pela própria transitoriedade da condição de todas as coisas. Cito um trecho de seu livro, *Alegria: a força maior*, que muito me comoveu:

O charme do outono, por exemplo, se deve menos ao fato de ele ser outono do que ao fato de ele modificar o verão antes de ser, por sua vez, modificado pelo inverno; e seu ser próprio consiste, justamente, nessa modificação que ele opera. Vemos mal, porém, em que poderia consistir o charme do outono “em-si”, tal como um discípulo de Platão poderia tentar imaginar. E acrescentarei a seguinte observação: que um outono em-si, de qualquer modo que o figuremos, seria, em primeiro lugar e sobretudo, muito pouco “outonal”. (p. 20)

Essa alegria, júbilo ou fruição que se configura, assim, como condição própria daquilo que é efêmero, impermanente e transitório, transporta-me diretamente ao próprio Freud (1916/2015), em *A transitoriedade*, talvez, pela semelhança com o exemplo de Rosset sobre o outono⁷². Nesse texto, pelo qual sempre fui apaixonado, e que motivou a construção de minha Dissertação de Mestrado, em 2019, encontro, em Freud – às voltas com a guerra e com a transitoriedade de tudo que se imaginava fixo – a fagulha ainda acesa pela alegria que advém do que se finda, como quando ele escreve: “valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade. É incompreensível, afirmei, que a ideia da transitoriedade do belo deva perturbar a alegria que ele nos proporciona” (p. 186).

Conjugando transitoriedade e alegria, Freud ensina que é possível extrair do que é efêmero um valor de raridade no tempo, tal como Rosset (2000), quando afirma que a alegria pode ser encontrada justamente na estranheza que se tem da eternidade, exatamente como “o outono que só existe se e somente se, não houver ‘ser’ do outono” (pp. 20-21). No fundo vago do ser, lugar do “desser/desserto/deserto/(*desêtre*)”⁷³ em que Lacan localiza o analista ao fim de sua análise, onde não há Outro do Outro, pode aí residir um certo entusiasmo, fagulhas de uma alegria que não é a da ilusão, mas a do paradoxo de combinar o início e o fim no instante-já de Lispector, em que este segundo

⁷² Freud (1916/2010) inicia o texto citando a conversa que teve com um amigo poeta que se lamentava que o inverno logo mais faria sumir toda a beleza da paisagem que admiravam, tal como estava condenada à transitoriedade “toda a beleza humana e tudo de belo e nobre que os homens criaram ou poderiam criar” (p. 186).

⁷³ Tomo aqui emprestado as homofonias de Catherine Millot (2001/2023) em *Abismos ordinários*.

é vida para Plath. Ou, nas palavras de Millot (2001/2023): “é realmente o consolo que queremos? Algo no ser humano prefere o deserto, aspira à nudez, a mergulhar na noite de uma solidão que seria só sua, no seu elemento incompreensível, secreto, enigmático” (p. 34).

Ao final dessas elaborações, como quem caminha no deserto e aspira também a nudez, seguro em mãos a carta que Plath, em 1957, endereça a um demônio. Terça-feira, 1º de outubro: “na noite passada experimentei a sensação sobre a qual li em James, inutilmente: o fluxo sanguíneo de medo nauseante” (p. 709). Tendo tido a chance de lutar e vencer, ela diz, acabou fracassando. O demônio, esse Eu assassino, “posso sentir seu cheiro, tocá-lo, mas não lhe darei meu nome. Eu o nomearei” (p. 709). Apesar da sensação mortífera do peso da exigência, diz ter uma cabeça boa, amar as colinas, ideias, refeições saborosas, cores vivas e o céu. Muito próxima da data de completar seus 25 anos, no dia 27 de outubro, a carta lança uma promessa:

Se eu superar este ano, despachando meu demônio quando ele surgir, dando conta de que ficarei cansada após vários dias de trabalho, e exausta depois de corrigir as provas, concluindo que se trata de um cansaço natural, e não algo para ser lamentado com horror, serei capaz, pouco a pouco, de encarar a vida, em vez de fugir correndo a cada aceno do sofrimento. (p. 710)

Diz ainda ter escolha, pelo menos duas: “fugir da vida e me desgraçar para sempre, pois não posso ser perfeita de cara, sem dor e fracasso, ou enfrentar a vida em meus próprios termos e fazer o melhor possível” (p. 711). Quer assumir um ar estoico ou até mesmo uma postura irônica, de dupla visão. Enxergar e conceber, ao mesmo tempo, os opostos que a vida engendra? Não sei. Talvez, uma tentativa qualquer, pouco antes dos anos mais difíceis de sua vida, de não apodrecer no desespero, no distanciamento, iluminada pelo fogo fátuo que lhe resta: “sou o que sou, e tenho escrito” (p. 711). “Voltar para casa essa noite: ler Lawrence, ou escrever, se for possível. Isso também virá. *Vive le roi, le roi est mort, vive le roi*” (p. 712). E já que falei das estações, do outono de Rosset, do inverno de Freud, escolho aqui, então, terminar como Plath termina *Ariel*, com a primavera:

Seu corpo um bulbo no frio, estúpido demais para pensar.
Sobreviverá a colmeia, os gladiolos serão
Bem-sucedidos em sufocar seu fogo
Para começar um ano novo?
Que sabor terão, as rosas de Natal?
As abelhas voam. Provam a primavera.

...E a tese, quem diria, findou-se no verão...

APÊNDICE

•
•
•

O QUE FIQUEI SEM TECER

OU

COMO DES-PENCAR-SE

Sensação estranha. Quando findei de mexer no último capítulo em pleno calor de verão, fiquei me perguntando o que escreveria nas considerações finais. Pensei em mandar para minha orientadora uma mensagem mais ou menos assim: “Paula, Tese de Doutorado tem que ter mesmo considerações finais?”. Fiquei, como diz Szymborska (2016), feito “um prego mal pregado na parede ou (aqui uma comparação que me faltou)” (p. 255), meio deslocado, sem fazer como fazer.

Terminei não mandando a mensagem, resolvi que não chamaria de considerações finais aquilo que parece vir, de algum modo, como acréscimo. Resolvi, assim, que seria um apêndice, tipo o órgão, que está lá não se sabe bem por que, mas está e assim se nasce e com ele se vive, embora, retirá-lo não faça tão grande diferença. Resolvi que faria, então, deste apêndice, um pequeno passeio não sobre o que foi feito, mas fundamentalmente sobre o que fiquei sem fazer, sobre o que deixei descosido, sem tecer, assim meio des-cozido, meio cru.

Continuo em primeira pessoa. Acabou-se o TCC, a Dissertação e a Tese. Resta-me o “é-se”, a vida no segundo, o instante-já. Antes de eu mesmo acabar, escreverei em nome próprio como última salvação. Despenço da universidade, mas não da escrita. Despenço desse tipo de estudo, mas não da psicanálise. Despenço de tudo isso, aqui, mas quem sabe um dia eu volte. Des-penco, no sentido mesmo de sair da penca, do grupo dos universitários, dos sabidos, para acabar assim, in-sabido. Des-penco-me, para recolher, só – não sem antes passar pelo Outro, como diz Lacan – os elementos do que pude ou não pude costurar aqui. Fundamentalmente só, mas em uma solidão de que fala Clarice: “Ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (Lispector, 1973/2020, p. 29).

1. descosendo um título

Começo pelo título – que mudei – fazer o quê? Inicialmente, a proposta era “o feminino, a escrita e o *páthos* nos diários de Sylvia Plath: tecituras e desenodamentos”. Embora a ideia de “tecitura e desenodamento” manter-se como chave de leitura, o que figura no último tópico do primeiro capítulo, talvez, a queda do significante “desenodamento”, além de ter sido uma sugestão da banca, justifique-se pela confusão que o uso mais direto do termo “nó” pode provocar em uma Tese que tem o ensino de Lacan como um dos lastros fundamentais, visto que não se trata necessariamente da topologia dos nós o trabalho de costura que aqui foi feito.

O enodamento entre real, simbólico e imaginário (RSI) não foi abordado durante a Tese e não era esse o objetivo. Muito embora, talvez, esse possa ser um caminho

frutífero em outras perspectivas de pesquisa, o que me interessou nesta Tese foi tomar a lógica dos nós borromeanos de Lacan, especialmente naquilo que ele constrói no *Seminário 21*, isto é, a partir da ideia de trança. Costurada em 6 gestos, em movimentos de dois a dois, a lógica que atravessou a costura desse trabalho é muito mais da ordem artesanal de uma costura do que necessariamente uma referência ao enodamento borromeano propriamente dito, no destaque aos 3 registros.

No entanto, por ser central nesta Tese, optamos por manter, pelo menos, o significante “tecitura” no título, modificando-o para "Uma tecitura entre o feminino, a escrita e o *páthos* nos diários de Sylvia Plath". Buscando evitar a referência direta à topologia dos nós, procuramos, ao mesmo tempo, preservar a alusão à ideia artesanal de uma costura, de uma tecitura/tessitura/tecedura entre os três fios escolhidos para trançar as articulações desta Tese. Consideramos que está no cerne da própria ideia de tecitura a revelação daquilo que, paradoxalmente, não se teceu, daquilo que não se amarra bem, do que permanece desenodado. Nesse sentido, como um tecido esgarçado que exhibe suas pontas soltas, como afirma Branco (1991/2024), tecitura é essa moeda de duas faces.

Assim como meu pai, minha mãe também trabalhava com as redes. Em São Bento, onde nasci, há uma clara divisão sexual do trabalho, no que diz respeito à produção semiartesanal das redes de dormir. Aos homens (chamados de tecedores), cabia o trabalho nas fábricas e nos teares elétricos. Com o avanço das técnicas de tecelagem, os teares manuais foram substituídos por grandes teares elétricos que, entretanto, não eram tão modernos assim, pois ainda dependiam, em grande parte, do trabalho realizado majoritariamente por homens. Às mulheres, por outro lado, era reservado o trabalho mais diretamente artesanal: os acabamentos, os detalhes, os diversos alinhavos necessários para que a rede pudesse, enfim, ser utilizada. Detalhistas com a costura, as mulheres, como diz Kamenszain (2000), em *Bordado e costura do texto*:

Nessa lenta prática de ir descobrindo o que os outros não veem, aperfeiçoam seu ofício. Da mesma maneira, quando o olho que relê o escrito perde tempo encontrando sujeira no detalhe, trabalha como mulher. Polir um texto, lustrá-lo, são metáforas que nasceram na tarefa doméstica e a ela devem sua obsessividade artesanal. (p. 209)

Costurar, assim, não era para minha mãe uma tarefa doméstica, mas sim, como para a maioria das mulheres da cidade, aquilo que representava seu trabalho, dava-lhe um lugar social dentro de um grupo e lhe servia como signo de uma certa liberdade e pequena emancipação. Muito distante da escrita, tinha, nas fotonovelas, entretanto, um lugar de sonho na adolescência e, distante da escola, viu nas redes e nas novelas da televisão um

meio através do qual tecia o “imenso texto escrito por mulheres” (p. 211), como diz Kamenszain (2000).

Falo da costura de minha mãe, porque foi com ela – detalhista em seus processos de “intrançá”, “casiá” e “torcer” (como ela os chamava) – que aprendi que tudo o que se faz na tecedura envolve, por um lado, o bom acabamento, o enodamento, o entrançamento adequado, mas, por outro, os fios que ficam soltos, as pontas que precisam ser “queimadas com isqueiro” ou esquecidas no avesso da face da rede, as desarmonias na composição e os nós cegos que não podem mais ser desfeitos, pois já se avançou demais para isso. É por essa razão que, no fim das contas, acreditamos que manter apenas o significante “tecitura” no título já foi suficiente para dar conta daquilo que é essencial nesta Tese.

2. Há um infinito nesse tema

Tomo a frase “o infinito nesse tema” de assalto da minha orientadora, professora Paula Barros. Nas orientações, após a banca de qualificação, ficamos meio desbaratados. Talvez, eu mais do que ela. Eu, diferente dela, nunca havia passado pela qualificação de um Doutorado. Tinha medo de me des-qualificar. Diante de tantas questões difíceis de desilinhar, vi-me às voltas com a des-qualificação. Mas havia que puxar com calma os fios, para tentar desilinhar o infinito. O termo “desilinhar” também tomo de empréstimo da língua que perpassava meu lar. Se os fios se embolam, eles ficam ilinhados (que deve vir de enlinhado, palavra pouco usual da língua portuguesa, não presente no dicionário).

Desilinhar, então, era o termo que, em casa, utilizava-se para falar de desembolar os fios, quando estes se entrelaçavam todos. Tive, diante de mim, então, o desafio de elaborar nuances em torno do tema do infinito. Comecei esta Tese escrevendo sobre o feminino, lendo e escrevendo de forma abundante sobre um tema que a cada vez me fascinava mais. Talvez isso, que representou um longo fôlego inicial da Tese, tenha feito com que esse significante acabasse tornando-se muito grande, tomando um espaço considerável, permitindo a interpretação de que ele, por si só, pudesse dar conta de uma leitura dos diários de Plath.

Embora não fosse meu objetivo estabelecer com o sujeito Plath nenhum tipo direto de diagnóstico psicanalítico, o uso exacerbado do operador “feminino”, muitas vezes, parece ter circunscrito alguns recortes dos escritos de Plath a uma certa dimensão da experiência, que poderia ser lida como neurótica, especificamente histórica. Apostar no operador da “mascarada feminina” e do gozo feminino, por si só, parece ter levado muitas vezes a isso, mesmo que eu não quisesse. Também não me interessava escolher

operadores que necessariamente fizessem pensá-la como psicótica. O seu diagnóstico resta para mim ainda como algo de pouca importância direta para aquilo que eu visava costurar.

No entanto, as considerações de Maria Josefina Sota Fuentes me permitiram expandir o campo das reflexões e construir algumas argumentações que mais bagunçam o meio de campo do que necessariamente levam a uma defesa clara de alguma posição. Mais do que construir argumentos que me levassem a concluir por algum diagnóstico, as contrições de Fuentes me permitiram pensar: “para onde mais posso ir aqui?”. Com o texto de Plath em mãos, a intenção se tornou abrir portas e deixá-las entreabertas, como no quadro de Dorothea Tanning (figura 2), permitindo que, a cada nova porta entreaberta, não fechasse uma possibilidade significativa de leitura, mas também não abrisse uma possibilidade como resposta última e definitiva. Minha escolha foi entreabrir 3 portas: (1) o infinito pensado dentro daquilo que Lacan formulou sobre o gozo feminino não todo; (2) a feminilização e infinitização nas psicoses, a partir do paradigma do empuxo-à-mulher; (3) as elaborações de Branco acerca do conceito-fulgor de feminino de ninguém.

Abrindo mão do operador da mascarada e de todo esse tópico, que efetivamente levava a compreensão para o campo da histeria, acrescentei 3 portas entreabertas para pensar sobre o que Plath escreve em seus diários. Tentando não tomar partido pela questão diagnóstica propriamente dita, tomei esses caminhos como possibilidades de reflexão do que se dá na tecitura do feminino.

No entanto, minha limitação não me permite avançar muito mais. Por isso, tomei emprestada a frase de Paula, que agora reformulo: “*Há Um* infinito nesse tema.” Como ponto de basta, des-penco-me da posição definitiva e deixo, como sugestão aos universitários do futuro, que continuem a produzir. Deixo aos universitários do futuro o dever de aprofundar várias discussões que essa pauta permite, tais como: (1) a questão diagnóstica em si, com Sylvia Plath tomada como caso clínico; (2) um aprofundamento na diferença entre o infinito feminino ou aquilo que pertence à ordem da foraclusão na psicose; (3) um aprofundamento sobre a questão do feminino de ninguém, a partir do texto de Sylvia Plath, entre várias outras temáticas que podem emergir do interesse pelo infinito que essa discussão revela. Deixo aos universitários do futuro essa missão pelos próximos cem anos. Afinal, trezentos, só Joyce mesmo conseguiria.

3. também não sou suficientemente poeta (*pouate*)

A expressão vem no *Seminário 24, L'insu*, na lição de 17 de maio de 1977. Nesta lição, Lacan (1976/77) está discutindo a poesia como modelo da interpretação analítica, uma vez que ela possui, como já discutido nesta Tese, efeito de sentido e efeito de furo. Somente a poesia, ele diz, permite a interpretação, mas ele próprio, o sujeito Lacan, diz já não conseguir chegar tão longe, não chega mais longe em sua técnica: “eu não sou suficientemente poeta (*pouate*), eu não sou ‘poeta o suficiente’ (*pouate assez*)” (p. 156).

Lacan, como Freud, parece admitir aí que não consegue chegar na leveza que a palavra poética consegue, nessa significação vazia que provoca, concomitantemente, sentido e furo. Freud (1933/2019, p. 341), como já destacado em um momento anterior desta Tese, admitiu o mesmo acerca da feminilidade: “se quiserem saber mais sobre a feminilidade, então perguntem às suas próprias experiências de vida, ou voltem-se aos poetas, ou esperem até que a ciência possa lhes dar informações mais profundas e mais bem articuladas”.

Freud recomendou que nos voltássemos aos poetas, Lacan disse não ser poeta o suficiente, resta-nos, então, recolher da escrita feminina o campo aberto para situar esse Aberto que Lucia Castello Branco não chama necessariamente de um “não todo”, mas de um “fora todo”. Para mim, uma descoberta ainda muito recente, em que me delicio, embora para a própria autora, um trabalho que já acumula 10 anos, como ela explica na apresentação de *O terceiro sexo*:

Algum tempo se passou até que eu encontrasse “o terceiro sexo”, de Llansol. E, então, a possibilidade de um terceiro – não simétrico, não complementar –, que a escritora situaria na paisagem, elemento que acaba por fraturar o pensamento binário fundado na especularidade e na reflexão, me pareceu muito rica. Pensar o sexo para além do humano, pensar a leitura (e não apenas a escrita) como uma operação do corpo e do campo da sexualidade, como o sexo de ler, propor um cruzamento entre esses terceiros não especulares – o sexo da paisagem e o sexo de ler – e ainda associá-los a um “feminino de ninguém”, figura também extraída do universo llansoliano, tem sido minha tarefa no campo da psicanálise literária, nos últimos dez anos. (Branco, 2023, p. 10)

Como dito na parte 2 deste apêndice, a Tese visou avançar um pouco nessa direção, mas esbarrou no infinito dela própria. Não sei, portanto, até onde ela conseguiu ir. Apesar de também não ser poeta o suficiente, deixei-me ensinar/atravessar/escrever por aquilo que pude ler nos diários e na obra como um todo de Plath. Uma das questões que primeiramente atravessou os pensamentos dessa Tese, antes mesmo dela existir, pairava sobre a função que um escrito pode ter na existência de um *fallasser*. Uma aula de Edilene Queiroz, em que ela cita Mishima, serviu como mote para isso. Até onde a escrita avança? Até que ponto ela contorna algo? Podemos falar de uma escrita que fracassou? Em Plath, há um saber-fazer com a escrita? Foram questões que desde essa aula com Edilene

ficaram para mim e que tentei traduzir nas costuras que aqui fiz entre escrita e *páthos*, por exemplo.

Nem todo mundo consegue fazer o enodamento de Joyce, certamente. Mas talvez essa questão de se a escrita cura ou adoece, como foi em algum momento a minha questão, tenha se declinado também. Des-penquei da ideia de uma escrita que é remédio ou veneno. Plath era uma escritora e ainda assim se suicidou. O que isso exatamente revela? É uma outra questão que talvez fique para os universitários do futuro. Em algum momento, a ideia de Carvalho (2021), sobre o que ela chama de “toxidez da escrita” pareceu me responder alguma coisa sobre isso. Des-penquei disso também. Com o tempo, deixou de me parecer razoável acreditar que existe na escrita uma toxidez específica, como acredita Carvalho, que levaria alguém ao suicídio ou a desagregação mortífera.

A escrita esteve sempre lá para Plath, desde que se tem notícia dela. Desde criança. A escrita esteve com ela praticamente em todos os recortes do que se sabe sobre sua vida. A escrita revelava sua dor mais lancinante, mas também os seus júbilos mais divinatorios. Eu posso não ser poeta o suficiente, mas ela o é. Poeta o bastante para falar sobre aquilo que está muito além da linha do horizonte, daquilo que o falo não recobre, que o semblante não dá conta. Ela morreu escrevendo, escreveu até morrer, morreu, porque parou de escrever um dia qualquer, ou por que já não havia nada para escrever? A mulher está perfeita, os seus pés dizem: fomos tão longe, é o fim, é o que escreve em *Auge*. Morreu escrevendo, escreveu vivendo – escrevivendo – isso não basta?

No seu último poema conhecido, *Auge* (*edge*), nos últimos versos, ela fala da lua – esta, não tem nada que estar triste. Na borda do precipício, *Edge* fala de uma lua dúbia. Não há razão para estar triste, mas seu lado escuro avança e draga. A lua, como se sabe, está conectada à Terra pelo que se chama de “travamento de maré”, mostrando sempre a mesma face para o nosso planeta. O outro lado, apelidado de “lado escuro da lua” e popularizado pelo álbum do Pink Floyd – *The Dark Side of the Moon* – nunca é visível para nós. Essa dualidade é capturada por Plath neste poema, mais uma vez: a tristeza e a alegria combinadas em um só gesto, no momento final de sua existência.

Não sendo eu suficientemente poeta, fiz desse trabalho a possibilidade de avançar de mãos dadas com uma escrita que marcou a minha vida, e a minha forma de pensar a psicanálise e o humano. Lembrei agora, assim de repente, que no meu primeiro dia de aula ainda na graduação em psicologia, eu, um menino meio perdido e meio encontrado – entreaberto – fui convocado pelos veteranos a me apresentar escrevendo em um pedacinho de papel uma música, um livro, um filme ou um poema que eu gostasse. No

dia, tinha em mãos *Ariel* da Sylvia, que acabara de reler. Escrevi *Lady Lazarus* no papel, tomado que estava por essa figura de alguém que assim se denominava, uma *Lady Lazarus*, que constantemente morre e ressuscita e, corajosa, enfrenta o céu e o inferno:

Herr Deus, Herr Lúifer
Cuidado
Cuidado.

Sáida das cinzas
Me levanto com meu cabelo ruivo
E devoro homens como ar.

REFERÊNCIAS

- Alvarenga, E. (2023). A função do escrito. *Curinga*, 1(55), 41-48.
- _____. (2003). Devastação na psicose. O sexo e seus furos. *Clique – Revista dos Institutos Brasileiros de Psicanálise do Campo Freudiano*, 2, 45-49.
- Andrade, V. M. B. (2006). *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais].
- André, S. (1987). *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Antelo, M. (2021). Inumano litoral. Em M. Antelo & I. Gurgel, *O feminino infamiliar: dizer o indizível* (pp. 161-170). Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise.
- Araújo, A. B. (2021). *A depressão como marca do mal-estar contemporâneo e sua relação com a experiência do tempo e da transitoriedade*. [Dissertação de mestrado, UNICAP].
- Atwood, M. (2020). Prosa de poeta. Em S. Plath, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa* (pp. 13-16). Rio de Janeiro: Biblioteca Azul.
- Barthes, R. (2020). *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70. (Trabalho original publicado em 1953).
- _____. (2015). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1973).
- Barthes, R. (2013). *Aula*. São Paulo: Cultrix. (Trabalho original publicado em 1977).
- _____. (2018). *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Editora Unesp. (Trabalho original publicado em 1977).
- _____. (2020). *O rumor da língua*. São Paulo: WMF. (Trabalho original publicado em 1984).
- Bayón, P. A. (2021). *El autismo, entre la lengua y la letra*. Buenos Aires: Grama.
- Bayón, P. A. (2022). Três versões do Um e acontecimento de corpo. *Curinga*, 1(53-54), 30-39.
- Bassols, M. (2011). *Lecturas de la página en blanco: La letra y el objeto*. Málaga: Miguel Gómez
- Bassols, M. (2017). O feminino, entre centro e ausência. *Opção Lacaniana Online*, 8(23), 1-15.
- Benjamin, W. (1986). A imagem de Proust. Em: *Magia e técnica, arte e política* (pp. 36-49). Brasília: Brasiliense.
- Berlinck, M. T. (1997). O que é psicopatologia fundamental. *Revista latino americana de psicopatologia fundamental*, 17(2), 46-59.

- Blanchot, M. (1987). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho original publicado em 1955).
- _____. (2018). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1959).
- Branco, L. C. & Andrade, V. B. (2018). O livro do sonho, o sonho do livro. Em T. Ferreira & A. Vorcaro (Orgs.), *Pesquisa e psicanálise: do campo à escrita*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Branco, L. C. & Sobral, A. (2022). *O que é psicanálise literária*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Branco, L. C. & Brandão, R. S. (2004). *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Branco, L. C. (1990). *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais].
- _____. (2024). *O que é escrita feminina*. Salvador: Amitié. (Trabalho original publicado em 1991).
- _____. (2011). *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. (2019a). *Os ínvios caminhos: escrever, ler, psicanalisar*. Belo Horizonte: cas'a edições.
- _____. (2019b). A hora da estrela de ninguém. Em L. C. Branco, J. de Paula, V. Baeta (Orgs.), *Feminino de ninguém: breves ensaios de psicanálise literária*. Belo Horizonte: cas'a edições.
- _____. (2023). *O terceiro sexo*. Salvador: Amitié.
- Brousse, M-H. (2003). Uma dificuldade na análise das mulheres. Em: J-A. Miller (Org.), *Ornicar?* (pp. 57-68). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2014). Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho. *Opção Lacaniana Online*, 5(15), 1-17.
- _____. (2019). *Mulheres e discursos*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Caldas, H. (2007). *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- Caldas, H. (2013). A fala e a escrita da mulher que não existe. *Opção Lacaniana Online*, 4(10), 1-12.
- Campos, S. (2023). A letra de “germ’s choice”. *Curinga*, 1(55), 78-94.
- Camus, A. (2018). *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso. (Obra originalmente publicada em 1942).
- Carvalho, A. C. (2021). Destruir para recompor: o paradoxo do suicídio. In G. Iannini (Org.), *Vamos falar sobre suicídio?* (pp. 71-83). São Paulo: Cult Editora.

- _____. (2010). A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. *Psicologia USP*, 21(3), 513-530.
- Cixous, H. (2024). *A chegada da escrita*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo. (Trabalho original publicado em 1976).
- Cottet, S. (1997). Gaio saber e triste verdade. Em: *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia* (pp. 157-166). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- _____. (2009). Criminologia lacaniana. *Asephallus*, 4(8), 107-124.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras. (Trabalho original publicado em 1972).
- Duras, M. (2021). *Escrever*. Belo Horizonte: Relicário. (Trabalho original publicado em 1993).
- _____. (2021). *A morte do jovem aviador inglês*. Belo Horizonte: Relicário. (Trabalho original publicado em 1993).
- Drummond, C. (2011). Devastação. *Opção Lacaniana Online*, 2(6), 1-14.
- Ernaux, A. (2021). *O lugar*. São Paulo: Fósforo.
- _____. (2021). *Os anos*. São Paulo: Fósforo.
- _____. (2022). *O acontecimento*. São Paulo: Fósforo.
- _____. (2023). *A escrita como faca e outros textos*. São Paulo: Fósforo.
- _____. (2024). *Uma mulher*. São Paulo: Fósforo.
- Felman, S. (2022). *O escândalo do corpo falante: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Foucault, M. (1992). A escrita de si. Em M. B. Motta (Org.), *Ditos e escritos V. Ética, sexualidade, política*. (Trabalho original publicado em 1983).
- Freud, S. (2015). O delírio e os sonhos na gradiva de W. Jensen. Em: In *Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. 8, pp. 10-81). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1907).
- _____. (2015). O poeta e o fantasiar. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1908).
- _____. (2019). Recomendações ao médico para o tratamento psicanalítico. In: *Fundamentos da clínica psicanalítica* (pp. 93-106). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1912).
- _____. (2010). O inconsciente. Em S. Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. 12). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915).

- _____. (2013). *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autentica. (Trabalho original publicado em 1915).
- _____. (2015). Transitoriedade. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1916).
- _____. (2018). A vida sexual humana. In: *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 187-210). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1916).
- _____. (2018). Sobre a mais geral degradação da vida amorosa. In: *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 187-210). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1916).
- _____. (2019). O infamiliar. In: *O infamiliar* (pp. 28-125). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1919).
- _____. (2018). Organização genital infantil. In: *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 237-245). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1923).
- _____. (2018). O declínio do complexo de Édipo. In: *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 247-257). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1924).
- _____. (2020). O problema econômico do masoquismo. In: *Neurose, psicose, perversão* (pp. 287-301). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1924).
- _____. (2017). A questão da análise leiga. In: *Fundamentos da clínica psicanalítica* (pp. 193-271). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1926).
- _____. (2020). O mal-estar na cultura. Em S. Freud, *Cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros textos*. Belo Horizonte: Autentica. (Trabalho original publicado em 1930).
- _____. (2018). Sobre a sexualidade feminina. In: *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 313-348). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1933).
- _____. (2018). A feminilidade. In: *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 313-348). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1933).
- Fuentes, M. J. S. (2009). *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo].
- Frieda, H. (2010). Prefácio. Em: *Ariel*. São Paulo: Verus. (Trabalho original publicado em 1965).
- Gama, V. C., & Bastos, A. (2010). A feminização na psicose: empuxo-à-mulher e erotomania. *Psicologia Clínica*, 22(1), 141-156.
- Horne, B. (2023). *El campo uniano: la última enseñanza de Lacan y sus consecuencias*. Buenos Aires: Gramma Ediciones.
- Janaína de Paula, (2019). Há um feminino de ninguém. Em L. C. Branco, J. de Paula, V. Baeta (Orgs.), *Feminino de ninguém: breves ensaios de psicanálise literária*. Belo Horizonte: cas'a edições.

- Kamenszain, T. (2000). Bordado y costura del texto. Em T. Kamenszain, *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Piadós.
- _____. (2019). *Os que escrevem com pouco*. Rio de Janeiro: Zazie edições.
- Kehl, M. R. (2015). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo.
- Kehl, M. R. (2016). *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo.
- Lacan, J. (2009). *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1953-1954).
- _____. (1988). *O Seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1955-1956).
- _____. (1995). *O Seminário, livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1956-1957).
- _____. (1999). *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1957-58).
- _____. (2016). *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1958-1959).
- _____. (2008). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1959-1960).
- _____. (2012). *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1962-1963).
- _____. (2017). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).
- _____. (2009). *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1970-71).
- _____. (2012). *O Seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1971-1972).
- _____. (2008). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1972-1973).
- _____. (2016). *Os não-tolos vagueiam*. Salvador: espaço moebius. (Trabalho original publicado em 1973-1974).
- _____. (1974/75). *O seminário, livro 22: R.S.I.* Inédito.
- _____. (2007). *O Seminário, livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1975-1976).
- _____. (1976/77). *O seminário, livro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Inédito.
- _____. (1980). *Seminário 27: dissolução*. Inédito.

- _____. (1998). A agressividade em psicanálise. Em J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1948).
- _____. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. Em J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949).
- _____. (1998). Formulações sobre a causalidade psíquica. Em J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1946).
- _____. (1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. Em J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1953).
- _____. (1998). O seminário sobre “A carta roubada”. Em J. Lacan, *Escritos* (pp.13-66). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1955).
- _____. (1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. Em J. Lacan, *Escritos* (pp.496-533). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1957).
- _____. (1998). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. Em J. Lacan, *Escritos* (pp.749-776). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1958).
- _____. (1998). De uma questão preliminar a todo tratamento possível das psicoses. Em J. Lacan, *Escritos* (pp.749-776). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1959).
- _____. (1998). A significação do falo. Em J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960).
- _____. (1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. Em J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960).
- _____. (2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1965).
- _____. (2015). Nota sobre o pai. *Opção lacaniana*, 71(1), 7-8. (Trabalho original publicado em 1969).
- _____. (2003). Radiofonia. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1970).
- _____. (2003). Lituraterra. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1971).
- _____. (2003). Televisão. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1973).
- _____. (2003). O aturdido. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1973).
- _____. (2022). *A terceira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1974).

- _____. (1975). *Conferência em Genebra sobre o sintoma*. Inédito.
- _____. (1975). Conferência no Massachusetts Institute of Technology. *Scilicet*, 6-7, 53-63.
- _____. (2003). Joyce, o Sintoma. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1979).
- Laurent, D. (2021). Pulsão de morte no feminino. Em M. Antelo & I. Gurgel, *O feminino infamiliar: dizer o indizível* (pp. 161-170). Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise.
- Laurent, É. (2022). A interpretação: da escuta ao Escrito. *Correio*, 87, 1-37.
- _____. (2012). *A psicanálise a escolha das mulheres*. Belo Horizonte: Scriptum.
- _____. (2021). Lalengua y el forzamiento de la escritura. *Lacanianana*, 27(30), 179-195.
- Leguil, C. (2016). *O ser o gênero: homem/mulher depois de Lacan*. Belo Horizonte: EBP.
- Lemos, C. T. G. (2012). Lucia Joyce, a marafilha. *Terceira margem*, 26, 90-97.
- Lispector, C. (1998). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho original publicado em 1977).
- _____. (2020). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho original publicado em 1973).
- _____. (2020). *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho original publicado em 1964).
- _____. (1998). *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lopes, R. G. (2007). Sylvia Plath: delírio lapidado. Em: S. Plath, *Poemas* (pp. 117-126). São Paulo: Iluminuras.
- Lutterbach, A. L. (2022). *Reavida e escrita: notas de uma psicanalista*. Rio de Janeiro: Fólio Digital.
- Lutterbach, A. L.; Siqueira, E. & Otoni, F. (2021). O gozo feminino ou o gozo como tal. Em M. Antelo & I. Gurgel, *O feminino infamiliar: dizer o indizível* (pp. 18-19). Belo Horizonte: EBP.
- Malcolm, J. (2012). *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: companhia das letras.
- Maleval, J-C. (2002). *La forclusión del Nombre del Padre: el concepto y su clínica*. Buenos Aires: Paidós.
- Mandil, R. A. (2014). Há um acontecimento de corpo. *Opção Lacanianana Online*, 5(13), 1-6.

- Marcos, C. (2018). A escrita do caso clínico em psicanálise: uma lógica não-toda. Em: *Pesquisa e psicanálise: do campo à escrita* (pp. 97-109). Belo Horizonte: Autêntica.
- Martins, F. (1999). O que é pathos? *Revista latino-americana de psicopatologia fundamental e psicanálise*, 2(4), 62-80.
- Miller, D. (2021). As duas margens da feminilidade. Em: M. Antelo & I. Gurgel (pp. 251-261), *O feminino infamiliar: dizer o indizível*. Belo Horizonte: EBP.
- Miller, J.-A. (2010). Mulheres e semblantes I. *Opção Lacaniana Online*, 1(1), 1-16.
- _____. (2010). Mulheres e semblantes II. *Opção Lacaniana Online*, 1(1), 1-25.
- _____. (2024). *Respuestas de lo real*. Buenos Aires: Paidós. (Originalmente publicado em 1984).
- _____. (2023). *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós. (Originalmente publicado em 2006).
- _____. (1998). *O osso de uma análise*. Rio de Janeiro: EBP.
- _____. (2001). *Elementos de biologia lacaniana*. Belo Horizonte: EBP.
- _____. (2011a). *O ser e o um*. Inédito.
- _____. (2011b). Ler um sintoma. *Afreudite*, 13/14(7), 1-30.
- _____. (2012). O escrito na fala. *Opção Lacaniana Online*, 3(8), 1-23.
- _____. (2015). O inconsciente e o corpo falante. Em J.-A. Miller (pp. 117-138), *O osso de uma análise + o inconsciente e o corpo falante*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2016). Uma partilha sexual. *Opção Lacaniana Online*, 7(20), 1-40.
- _____. (2010). A salvação pelos dejetos. Em J.-A. Miller (org.), *Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan* (pp. 227-233). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Millot, C. (2023). *Abismos ordinários*. Rio de Janeiro: 7letras. (Trabalho original publicado em 2001).
- Miranda, E. R. (1997). A dor de existir em Florbela Espanca. Em: *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia* (pp. 329-334). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria
- Plath, S. (Ed.: Karen V. Kukil). (2017). *Os diários de Sylvia Plath*. (2. Ed) São Paulo: Biblioteca azul.
- _____. (2014). *Desenhos*. São Paulo: Editora Globo.
- _____. (2023). *Poesia reunida*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2020). Johnny panic e a bíblia dos sonhos. Em S. Plath, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa* (pp. 19-41). (Trabalho original publicado em 1958).

- _____. (2020). Contexto. Em S. Plath, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa* (pp. 117-119). (Trabalho original publicado em 1962).
- _____. (2020). Uma comparação. Em S. Plath, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa* (pp. 69-73). (Trabalho original publicado em 1962).
- _____. (2020). Oceano 1212-W. Em S. Plath, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa* (pp. 151-161). (Trabalho original publicado em 1962).
- _____. (2020). Dia de sucesso. Em S. Plath, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa* (pp. 241-263). (Trabalho original publicado em 1960).
- _____. (2007). *Poemas*. São Paulo: Iluminuras. (Trabalho original publicado em 1963).
- _____. (2014). *A redoma de vidro*. São Paulo: Biblioteca azul. (Trabalho original publicado em 1963).
- _____. (2010). *Ariel*. São Paulo: Verus. (Trabalho original publicado em 1965).
- Pommier, G. (1987). *A exceção feminina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Queiroz, E. (2022). Sussurros em torno de uma cena suicida. Em A. Bastos & S. V. Zanotti (Orgs.), *Mal-estar no século XXI e suicídio entre jovens* (pp. 175-193). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Quick, M. (2008). *O lado bom da vida*. São Paulo: Intrínseca.
- Quinet, A. (1997). Apresentação. Em: *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia* (pp. 09-23). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Rangel, M. L. (2013). Gozo feminino não todo e empuxo-à-mulher na psicose. *Agente*, 8(2), 37-38.
- Rosset, C. (2000). *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Seldes, R. (2021). Urgência: entre a verdade e o gozo. *Lacanian Review Online*, 1(1).
- Sexton, A. (1999). *The complete poems*. Boston: Mariner Books.
- Shanahan, F. F. C. (2022). Primeiro testemunho: ‘deixar que passe’. *Curinga*, 53-54(1), 166-177.
- Siqueira, E. (2021). Faces do supereu feminino. Em M. Antelo & I. Gurgel, *O feminino infamiliar: dizer o indizível* (pp. 212-221). Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise.
- Siqueira, E. R. A. & Queiroz, E. F. (2020). A marca do caso: uma proposta metodológica. Em: *Metodologia de pesquisa em psicanálise* (pp. 75-92). Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Soler, C. (2020). *Homens, mulheres*. São Paulo: Aller.
- _____. (2006). *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Szyborska, W. (2011). *Poemas*. São Paulo: Companhia das letras.

- _____. (2016). *Um amor feliz*. São Paulo: Companhia das letras.
- _____. (2016). O poeta e o mundo. Em Wislawa Szymborska, *Um amor feliz* (pp. 321-327). São Paulo: Companhia das letras. (texto original publicado em 1996).
- Teixeira, A. (2012). O feminino entre o fascínio e a difamação. Em: M. Antelo, *Mulheres de hoje: figuras do feminino no discurso analítico* (pp. 23-30). Petrópolis: KBR.
- Vieira, M. A. (1997). Dor de existir, tristeza e gozo. Em: *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia* (pp. 335-343). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- _____. (2009). R.S.I.: A trindade infernal de Jacques Lacan e a clínica psicanalítica [Transcrição de seminário]. Litura, https://www.litura.com.br/curso_repositorio/rsi___a_trindade_infernal_de_lacan_i_pdf_1.pdf.
- _____. (2012). *A paixão*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2001). *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Vorcaro, A. (2020). Do método em psicanálise. Em: *Metodologia de pesquisa em psicanálise* (pp. 7-17). Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Vorcaro, A. (2018). Transmissão e saber em psicanálise: (im)passes da clínica. Em: *Pesquisa e psicanálise: do campo à escrita* (pp. 41-62). Belo Horizonte: Autêntica.
- Woolf, V. (2020). *Um teto todo seu*. São Paulo: Lafonte. (Trabalho original publicado em 1928).
- Woolf, V. (2012). *Mrs. Dalloway*. Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1925).
- Zalcberg, M. (2012). A devastação: uma singularidade feminina. *Tempo psicanalítico*, 44(2), 469-475.
- Zanotti, S. V. & Miura, P. O. (2020). Revisão da literatura: os exemplos de Freud e Lacan. Em: *Metodologia de pesquisa em psicanálise* (pp. 55-74). Porto Alegre: Editora da UFRGS.