

Tinta de sangue em fleuma de papel: uma revisão psicanalítica sobre o uso catártico da poesia confessional pós-Segunda Guerra Mundial

Halinson José de Souza Santos Júnior¹

Guaíra Moreira Camilo de Melo Dutra²

Resumo

O objetivo geral deste trabalho foi buscar analisar, pelo viés psicanalítico da sublimação, como o gênero literário da poesia confessional apresentou-se no cenário do fim da década de 1950, investigando a narrativa poética contida no limiar entre o eu autor e o eu lírico, os contextos psicossociais que circundaram a criação das suas obras e de como eles manifestaram-se nessas produções mediante artifícios linguísticos, promovendo catarse do conteúdo traumático. Para tanto, realizou-se revisão narrativa da literatura nas bases de dados digitais Periódicos Capes e SciELO e de material físico (artigos, revistas etc.), em conjunto à análise psicocrítica da obra *Ariel* (1965), da poeta confessionalista Sylvia Plath, integrando a poesia confessional, a psicanálise e a psicocrítica literária com o panorama operacional criativo no *Zeitgeist* do pós-guerra. Concluiu-se que houve de fato uma concepção poética por meio da sublimação do material traumático vivencial da escritora, a partir do uso de significantes explícitos e implícitos relacionados às Duas Grandes Guerras — interconectando a contextura psicossocial da sua época à barbárie desse imaginário marcial. Todavia, constatou-se a necessidade de mais pesquisas para ampliar a perspectiva sobre quais mecanismos alternativos e aparatos específicos foram tomados por outros confessionalistas para lidar com o impacto sondado.

Palavras-chave: Psicanálise. Sublimação. Psicocrítica literária. Poesia confessional. Pós-Segunda Guerra Mundial.

1 Psicólogo e Psicanalista. Pós-Graduado em Psicologia Forense e em Linguística e Análise do Discurso pela Faculdade Líbano (2026). Graduado em Psicologia pelo Centro Universitário Unifacisa (2024). Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-7838-9629> E-mail: psi.halinsonsouza@gmail.com

2 Psicóloga e Psicanalista. Doutoranda e mestra em Psicologia Clínica pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), linha de Psicopatologia Fundamental e Psicanálise. Especialista em Criminologia e Psicologia Criminal pelo Centro Universitário de João Pessoa (Unipê). Graduada em Psicologia pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7889-3254> E-mail: guairamelo@gmail.com Instagram: @guairamelo.psi

Introdução

Poesia confessional (ou confessionalismo), conforme Correia (2018) e Molesworth (1976), surgiu como um movimento literário nos Estados Unidos, no fim da década de 1950, tendo como especificidade à descrição crua da experiência do Eu — o Eu tanto como a instância do eu lírico, ou seja, a voz interna do trabalho em si, quanto a instância do eu autor, aquele que o produz e o molda diante de sua proposta artística —, em uma estrutura poética aberta, pós-modernista, relativamente inovadora e com um teor temático desfiltrado e quase prosaico em tom, na tentativa de transpor para a escrita os múltiplos aspectos subjetivos que estavam condensados na intimidade desses autores, e que, por vezes, eram lidos e assimilados como tabus daquele período.

Os tópicos principais encontrados nas obras do cânone confessionalista eram reflexões e relatos sobre problemas de saúde mental; sexualidade e feminismo (que se encaminhava, na época, para a sua Segunda Onda); denúncias ao descaso encontrado nas instituições psiquiátricas, e à falsa idealização proposta pelo modelo doméstico estadunidense daquela era; além do trauma coletivo ocasionado pelos horrores dos eventos do século XX vividos até ali (por exemplo, os crimes de guerra vistos nas Duas Grandes Mundiais — o Holocausto, o uso de arsenal químico, os experimentos antiéticos etc. —, os desdobramentos da Guerra Fria, a emergência de um possível confronto nuclear em nível global, entre outros) (Poetry Foundation, ca. 2020).

Por conseguinte, compreende-se, então, o confessionalismo como um gênero que buscou redirecionar o papel da poesia contemporânea e o apelo na perspectiva vivencial do poeta, para além do campo da literatura, ao mesmo tempo que difundia o conjunto de mazelas sociais presentes no *Zeitgeist* do pós-Segunda Guerra Mundial — ao descrever suas experiências, o reflexo dessas consternações plurais poderia desaguar livre por meio da dissecação do cotidiano singular desses escritores. Alguns dos autores centrais e dos trabalhos expoentes desse movimento são Robert Lowell, com *Life studies* (1959) — em geral, visto como a obra precursora —, Anne Sexton, com *To Bedlam and part way back* (1960), e Sylvia Plath, com *Ariel* (1965), que é habitualmente a poeta mais proeminente e lembrada desse estilo (Poetry Foundation, ca. 2020).

Considerando a percepção traumática em si, Freud (1915/2009) infere, psicanaliticamente, que a guerra, em seus terrores, tende a escancarar violentamente as pulsões de morte (os instintos psíquicos inconscientes para destruição, agressividade e morte que o sujeito tem; Thanatos) e a impor a libido (a instância pulsional que move a capacidade humana de amar, de sobreviver e de criar; Eros) ao exercício de ter que se desprender de objetos, cenários e indivíduos adorados, dado que, em certas ocasiões, eles serão destruídos ou mortos, desviando as pulsões de vida para encontrar tanto novos elementos a serem amados quanto novos sentidos a serem internalizados, fazendo-as, assim, entrar em um deslocamento de volta ao cerne do eu, ou seja, àquilo que o compõe e o define de fato — tal como a logística que fora adotada pelos textos confessionalistas.

Cruxên (2004) pondera que Freud enxerga esse movimento pulsional primitivo de Thanatos/Eros de quebrar, e então “substituir” o que foi perdido, ocultado ou inviabilizado,

como o delimitante fundamental do mecanismo da sublimação; sublimar pelo culto, por intermédio das artes, seria uma das formas das pulsões manifestarem-se catarticamente sem causar a repulsa, a repreensão ou o receio exacerbados do Outro — que ganha com Lacan inúmeras leituras singulares, mas que neste trabalho pode ser visto especialmente no lugar do “grande Outro”: aquele que fomenta a identidade do sujeito ao funcionar como um espelho simbólico da sua cadeia de significantes, um palco no qual o seu inconsciente encena e que marca a divisão subjetiva entre ele e as outras pessoas e instituições ao seu redor (Quinet, 2012).

Em termos gerais, a temática de pesquisa apresentada mostra-se relevante, pois articula ponderações com relação ao lugar da psicanálise no mundo moderno, à luta antimanicomial e ao cuidado com a saúde mental, ao papel feminino na arte e à produção literária em um todo, dado que a poesia confessional, como fase histórica, apesar de ter tido o seu fim na década de 1970, acabou por deixar um legado artístico com influência em diversas outras áreas, conforme destacado pela Poetry Foundation (ca. 2020).

Dada a contextualização vista até aqui, levanta-se a hipótese acerca de o trauma psicológico no pós-guerra (a partir de 1945) poder ter se manifestado, mediante processo sublimatório, na escrita confessionalista. É, portanto, buscando responder a essa indagação, que este artigo teve como objetivo analisar, com base no conceito psicanalítico da sublimação, a estruturação desse gênero literário.

Para tanto, foi basilar não somente investigar o contexto psicossocial e cultural que permeou a produção das obras da poesia confessional (como movimento histórico-cultural), mas também especificamente buscar discutir o funcionamento da sublimação como um recurso psicanalítico transformador do conteúdo traumático experimentado (sob uma óptica ferencziana, ou seja, pela lente da traumatogênese) para um conteúdo artístico refinado. Nesse sentido, a fim de se esmiuçar, no que concerne aos dois outros propósitos elencados, realizou-se, ademais, uma interpretação baseada na metodologia da área de psicocrítica literária acerca da utilização de figuras de linguagem relativas aos eventos das duas Guerras Mundiais em poemas contidos no livro *Ariel* (1965), de Sylvia Plath, obra já antológica no campo literário supracitado.

Método

Diante dos objetivos propostos e da temática a ser explorada, utilizou-se neste trabalho as especificidades metodológicas da revisão narrativa da literatura, visto que seu caráter qualitativo oferece um fazer muito alinhado à discussão crítica acerca do detalhe e à leitura aprofundada de um conjunto maior de princípios que estão interligados em um mesmo evento. Isso se adequa ao que assinala Ogassavara *et al.* (2023), ao dizer que a pesquisa qualitativa usa o estudo contextual “... de modo a explorar a complexidade de fenômenos ou objetos, proporcionando um panorama que fomente interpretações que estejam condizentes com o aparato recuperado e desenvolvam descrições contextualizadas” (p. 11).

Na esfera narrativa, a revisão bibliográfica ganha um tom mais aberto e flexível, não tendo necessariamente critérios delimitados muito estritos de busca, de seleção e de interpretação acerca do material encontrado sobre o tema a ser discutido; são consultados

livros, artigos, sites, bancos de dados, matérias e/ou quaisquer outras fontes da literatura em nível global que possam vir a agregar à argumentação da tese (Andrade, 2021).

Dessa forma, pode-se entender que, tal como ocorre tipicamente durante um processo clínico psicanalítico, no qual o analista, por meio do discurso de seu analisando, investiga amplamente a pluralidade potencial e transfigurada das causas de seus sintomas, prioriza-se aqui a realização de uma releitura circunstancial dessas informações bibliográficas pautada na análise dos significantes que as compõem — extraíndo delas, assim, o contexto histórico, epistemológico e criativo específico que estimulou, em primeiro momento, o seu surgimento e o seu consequente desenvolvimento.

Alinha-se a isso o que foi proposto também pelo método psicocrítico literário de Charles Mauron, que averigua associações, interpretações e repetições dos significantes no texto, para fomentar o que ele chama de “mito pessoal” do autor: a construção inconsciente e gradual de uma automitologia psicológica pela escrita — um reflexo de sua personalidade no limiar entre fantasia e realidade (Garcia-Roza, 1994; Silva, 2016).

Esse procedimento de análise textual é concomitante com os objetivos delimitados, posto que para avaliar a organização do movimento da poesia confessional após a Segunda Guerra Mundial, e a forma que as suas particularidades estão conectadas tanto aos artifícios linguísticos utilizados na sua escrita — como as figuras de linguagem (metáforas, metonímias, eufemismos, hipérboles etc.), e a reiteração intertextual de certas temáticas, palavras e imaginários — quanto às perspectivas pessoais de seus autores, é necessário efetuar a investigação minuciosa dos subtextos e circunstâncias psicossociais às quais eles estavam inseridos — obtendo, assim, também um parecer avaliativo de como o mecanismo de sublimação orquestrou-se (Garcia-Roza, 1994; Silva, 2016).

Para tal intuito, faz-se serventia do abrangente escopo de material disponível na literatura psicanalítica (especialmente a freudiana, a lacaniana e a ferencziana), e na bibliografia geral em um todo — desde que abarque os preceitos previamente estipulados —, como também da análise psicocrítica mauroniana dos poemas presentes no livro *Ariel* (1965), da poeta Sylvia Plath, que são profundamente representativos das particularidades gerais da poesia confessional como um movimento da literatura.

Foram utilizados os seguintes critérios de inclusão: bibliografia que estivesse interligada aos conceitos, aos autores, ou às áreas que permeiam o tema (descritores como psicanálise, sublimação, poesia confessional, confessionalismo, literatura, psicocrítica literária, Segunda Guerra Mundial, Primeira Guerra Mundial, Holocausto etc.), estando ela disponível fisicamente (livros, revistas, artigos, coletâneas etc.) ou digitalmente (bancos de dados bibliográficos como Scientific Electronic Library Online – SciELO, Periódicos Capes etc.); textos que estivessem escritos majoritariamente em português, inglês ou francês.

Uma jornada histórica por meio da hermenêutica sublimatória nos escritos de Sylvia Plath

A interconexão entre a escrita de Sylvia Plath e o cenário do pós-guerra é extensa, mas pode ser quase hermenêutica quando abstraída, uma vez que, apesar de ser filha de notórios pacifistas (Otto Plath e Aurelia Plath), de ter participado ativamente de projetos pró-paz e

de discussões sobre o tema — *A War to End Wars* (1946); *Youth's Plea for World Peace* (1950); *Context* (1962); Entrevista com Petter Orr (1962) —, e de desde jovem estar imersa em uma sociedade que começava a introjetar os horrores vistos ao seu cerne cultural —. a exemplo das estreias consecutivas nos Estados Unidos dos filmes *O diário de Anne Frank* (1959), *Exodus* (1960) e *Julgamento em Nuremberg* (1961), a influência sociopolítica, particularmente na sua poesia a partir do fim da década de 1950, é, por vezes, contestada ou relativizada, e até mesmo definida como sendo oportunista por certos críticos (National Portrait Gallery, 2017; O'Connor, 2008; Strangeways & Plath, 1996).

No entanto, no que diz respeito às citações intertextuais em *Ariel* (1965) sobre eventos ou as repercussões da Primeira Guerra Mundial e da Segunda Guerra Mundial, pelo menos 12 de seus poemas as nomeiam de maneira direta (com menções explícitas nas linhas) ou de maneira implícita (com alusões nas entrelinhas). Na primeira classificação estão: “Cut”; “Daddy”; “Fever 103°”; “Getting there”; “Lady Lazarus”; “Little fugue”; “Mary’s song”. Na segunda, encontram-se: “Berck-plage”; “Elm”; “Paralytic”; “Poppies in October”; “The applicant”. Apesar de haver múltiplos usos desse arcabouço simbólico, dependendo do contexto de cada um desses poemas, Plath, na maior parte, articula-o como artifício para provocar no leitor sensações de estranhamento, revolta, desconforto, choque ou empatia (método análogo a outros confessionalistas) — e tal interpretação é apoiada por diversos autores e pesquisadores, como Carvalho (2016), Correia (2018), Lothes (2019), Strangeways & Plath (1996) e Williams (2003).

Intercaladamente a esse propósito, o material temático em *Ariel* (1965) já é uniformemente sombrio e complexo: é uma investigação das nuances contidas na dicotomia de morte/vida. Com uma escrita que se concretizou como uma supernova criativa, iniciada seis meses antes de seu suicídio, em fevereiro de 1963, Plath cristalizou o peso de seu relacionamento falido com Ted Hughes³, de uma saúde mental fragilizada pela depressão clínica e de sua frustração como mulher e cidadã com a sociedade estadunidense pós-guerra, por meio de um conjunto imagético lúgubre de significantes: pilhas de corpos e/ou descrições de membros humanos, mutilações, sacrifícios, batalhas, fluidos corporais como sangue e lágrimas, bombas, funerais, além de aspectos naturais soturnos como a Lua, escuridão, noite, inverno, cavernas, entre outros (Leising, 2023; Moldoveanu, 2019).

Ao discorrer sobre Sylvia Plath e Ana Cristina César⁴, Oliveira (1987) pondera que “elas nos ensinam que poetas são aqueles cuja única saída é escrever, pois durante toda a vida, a cada minuto, de certa forma, não fazem outra coisa senão poesia; . . . a intimidade pura e simples [é] matéria de poesia (p. 72)”, colocando em evidência o cerne conceitual

3 Poeta e dramaturgo britânico (1930-1998), comumente considerado como um dos melhores escritores do século XX. Após o seu casamento conturbado com Sylvia Plath, que durou de 1956 a 1962, herdou o controle do seu espólio depois do seu suicídio em 1963. Infamemente, em seguida à morte da escritora, chegou a destruir e a censurar a publicação de partes dos seus trabalhos sob a justificativa de “preservar a privacidade da sua família” (Poetry Foundation, ca. 2016).

4 Poeta, crítica e tradutora brasileira (1952–1983) constituinte da Geração Mimeógrafo (movimento literário nacional de contracultura), que bebeu diretamente da influência do Confessionalismo em seu estilo de escrita (Fofano et al., 2020).

do movimento poético confessionalista: o coloquial e o artístico são alçadas virtualmente indissociáveis. O uso frequente da estrutura de verso livre em seus poemas é reflexo do fluxo de consciência emocional; o pensamento — o inconsciente em si — não segue normas estritas ao expressar-se, tal qual um poema não deveria, pois é a manifestação física da linguagem íntima que nasceu de uma lacuna.

Freud (1901-1905/1996) pondera que a sublimação nasce de um período de latência. A criança, após transfixar completamente o complexo de Édipo, entra em um estado de inibição de seus impulsos libidinais, que ocasionalmente tendem a escoar (sublimar) no fim da infância para objetos com um teor estético elevado e culturalmente mais bem aceito. Esse movimento ocorre porque essa pulsão primária, de natureza sexual, é desviada de uma possível manifestação plena, que poderia causar censura ou repulsa por intermédio da reação do Outro (em uma releitura da castração), para uma expressão parcial naquilo que o Outro define como belo e culto, ou seja, melhor valorizado — desse jeito, ao mesmo tempo, produzindo uma manutenção do desejo do sujeito e um sentimento de aceitação exterior ao seu sintoma (Cruxên, 2004).

Paradoxalmente, essa dessexualização da pulsão de vida (Eros, libidinal) a um novo objeto na sublimação freudiana não só a atrelou à criação artística e cultural (como a literatura, a arquitetura etc.), base da sociedade moderna, como também afunilou a sua relação com a pulsão de morte (Thanatos, destrutiva). Ao instituir novos destinos pulsionais, há uma quebra libidinal do caminho aos antigos (de cunho até mesmo estrutural); uma certa reconstrução de significantes é elaborada. Essa transposição carrega Thanatos por estar relacionada à interrupção pulsional do sujeito, uma auto-aniquilação de sua carga anterior (feia, malvada, selvagem) para uma mais erudita — elevação essa que, posteriormente, em Lacan, leva o objeto ao caráter de *das Ding* (a Coisa) (Cruxên, 2004).

Nesse sentido, cabe pontuar que, em seu Seminário 7, Lacan (1986/1988) evidencia, com sua definição de *das Ding* (a Coisa) como uma espécie de vazio, um vácuo metapsicológico e mítico, que é também destino pulsional, a impossibilidade do indivíduo de atingir, pela sublimação, uma representação do seu desejo que o agrade completamente (o irrepresentável). Ao tentar preencher esse vazio (*das Ding*) ressignificando o objeto, percebe-se que isso é um ato inverossímil em si próprio, pois ao satisfazer completamente a falta não há mais nada a ser feito ou criado (morte, Thanatos) — a existência dessa lacuna é, desse modo, a motriz que energiza a sublimação; o artista então passa a almejar a Coisa, não a ocupá-la, na medida em que ela o estimula a criar (tal como Plath traz ao longo de *Ariel*, a morte e a vida são imanentes entre si) (Werneck, 2023).

A potência psicanalítica na poética política plathiana: um retrato psicológico de exaustão geracional

Em *Cut*, Plath (1965) descreve um acidente na cozinha com uma faca como se fosse uma aventura empolgante — “Que emoção / Meu polegar ao invés da cebola / A ponta se foi completamente”⁵ (p. 13, tradução nossa) —, antes de atestar que o fluxo de sangue que pulsa de seu dedo decepado não está em uma missão de lhe trazer alegria pela mutilação

5 No original: “What a thrill– / My thumb instead of an onion. / The top quite gone”.

como pensava, e sim a posição de morte por suicídio, assim como um avião *kamikaze* do exército japonês durante a Segunda Guerra — “Tomei uma pílula para acabar / Com essa sensação de vulnerabilidade / Sabotador / Homem *kamikaze*”⁶ (p. 14, tradução nossa). Ao fim do poema, ela descreve três imagens consecutivas após tratar o corte e a dor: “Veterano de guerra trepanado / Garota suja / Cepa de dedo”⁷ (p. 14, tradução nossa). Produzido na época da Crise dos Mísseis em Cuba, em 1962, a excitação e o horror súbitos do poema, trazidos à vida doméstica por meio da violência, foram sanados pelo embotamento da realidade (tanto global quanto pessoal), assim como na trepanação de um soldado atormentado por memórias da guerra (Correia, 2018).

De maneira análoga, os efeitos limitantes da calamidade bélica são circunscritos alusivamente em “Paralytic”, “Poppies in October” e “Berck-Plage”. Williams (2003) enxerga, no primeiro, um retrato metafórico do *shell shock*⁸ da Primeira Guerra Mundial. Os versos — “Minha mente é uma rocha / Sem dedos para segurar, sem língua”⁹ (Plath, 1965, p. 77, tradução nossa) —, por exemplo, traçam um estado de paralisia física e de estase psicológica. A barbárie vivida reflete-se também na memória da família já falecida do eu lírico — “Minha esposa, morta e plana, em peles dos anos 1920 / A boca cheia de pérolas / Duas garotas / Tão planas quanto ela, que sussurram ‘Nós somos suas filhas.’”¹⁰ (tradução nossa). As menções à década de 1920 e ao silenciamento até à morte por pérolas, itens de vaidade e pureza, sugerem uma asfixia pelas demandas da sociedade do mesmo período à figura feminina.

Tal como “Paralytic” constrói uma efígie da instabilidade psíquica de uma era, “Poppies in October” traduz a transtornada assimetria estética dela — a beleza sendo acompanhada de perto pela morbidade e a indiferença gradual que cresce entre ambas. As papoulas foram o tipo mais usual de flor que prosperou entre as trincheiras da Primeira Guerra Mundial e eventualmente tornaram-se o símbolo de lembrança dos soldados mortos durante o *Remembrance Day*, que ocorre sempre no fim do ano, em 11 de novembro. Plath (1965) subverte esse significado e o usa como o cenário do horror normalizado no imaginário — “Nem mesmo as nuvens ensolaradas desta manhã conseguem esconder tais saias / Nem a mulher na ambulância / Cujo coração vermelho floresce através do seu casaco de forma tão surpreendente / Um presente, um presente de amor / Não solicitado”¹¹ (p. 19, tradução nossa) —; o ferimento testemunhado é comparado ao viço da papoula, e depois ganha a conotação de ser um aborto espontâneo (Siddiq et al., 2024).

A insensibilidade do olhar alheio à cena é atribuída à trivialização da degradação do ambiente ao seu redor; seja física, pela poluição, seja emocional, pela apatia — “Por um céu /

6 No original: “I have taken a pill to kill / The thin / Papery feeling. / Saboteur / Kamikaze man”.

7 No original: “Trepanned veteran, / Dirty girl, / Thumb stump”.

8 Denominação arcaica utilizada na Primeira Guerra Mundial, e anterior à elucidação do transtorno de estresse pós-traumático (Tept), para definir as manifestações neuróticas dos traumas físicos/psicológicos residuais que eram constatados nos soldados expostos ao conflito (Crocq & Crocq, 2000).

9 No original: “My mind a rock, / No fingers to grip, no tongue”.

10 No original: “My wife, dead and flat, in 1920 furs, / Mouth full of pearls, / Two girls / As flat as she, who whisper ‘We’re your daughters’”.

11 No original: “Even the sun-clouds this morning cannot manage such skirts. / Nor the woman in the ambulance / Whose red heart blooms through her coat so astoundingly- / A gift, a love gift / Utterly unasked for”.

Pálido e em chamas / Que lança monóxido de carbono, pelos olhos / Embotados sob chapéus de feltro”¹² (Plath, 1965, p. 19, tradução nossa). Mesmo se as papoulas (as “saías” supracitadas) fossem factuais, a poeta as integra ao cenário junto da mulher sangrando, para denunciar a inexpressividade social a ambos os fatos; hediondez e encanto misturaram-se à paisagem do cotidiano. O mal foi banalizado, como previa Hannah Arendt¹³ (Siddiq et al., 2024).

Outrossim, a ambiência melancólica absorvida em “Berck-Plage”, cujo nome remete a uma praia (*plage*, em francês) na França chamada Berck, a qual Plath visitou, em 1961, e que serviu antes como um campo de batalha durante a ocupação nazista, é comentada com descrições de seu físico em uma óptica deprimente, como uma elegia — “Um amortecedor de areia mata as vibrações / Ele se estende por quilômetros, as vozes encolhidas / . . . / Enquanto uma piscina verde abre seu olho / Doente com o que engoliu / Membros, imagens, gritos. Atrás dos *bunkers* de concreto / Dois amantes se desprendem”¹⁴ (Plath, 1965, pp. 20-21, tradução nossa). A citação dos “*bunkers* de concreto” associada à de “membros, imagens, gritos” sobrepõe o presente, pessoas aproveitando a praia, com o passado, a carnificina da guerrilha que ocorreu ali anos antes. Ao longo do poema, ela continua a analisar o panorama pós-tragédia e a dualidade do existir ao intercalar o fúnebre ao vivaz — “Sangue velho de paredes endurecidas que o Sol cura / Sangue velho de tocos de membros, corações queimados / . . . / E o padre é um navio / Um tecido alcatroado, triste e sem graça / Seguindo o caixão em sua carroça florida como uma bela mulher”¹⁵ (pp. 24-25, tradução nossa) (O’Brien, 2013).

A justaposição entre a calma do lar sendo assolada por um tipo de ato bárbaro é a motriz também de “Elm”, no qual Plath (1965) se transfigura em um antigo olmo, já experiente e calejado pela impetuosidade da natureza — “Agora me desfaço em pedaços que voam feito estilhaços / Ninguém resiste / A um vento tão violento: preciso gritar”¹⁶ (p. 15, tradução nossa) —, e pela deterioração de sua saúde mental — “Conheço bem o fundo, ela diz. O conheço com a minha raiz primária / É o que você teme / Eu não o temo: eu já estive lá”¹⁷ (p. 15, tradução nossa). Esses dois algozes se unem, posteriormente, no poema, em uma citação implícita ao bombardeio de Hiroshima e Nagasaki, que é transfigurado em pores do sol tão fulgentes que inflamam desde o horizonte até o que há de mais profundo nela — “Eu sofri a atrocidade dos pores do sol / Chamuscada até a raiz / Meus filamentos queimam e persistem, um punhado de

12 No original: “By a sky / Palely and flamily / Igniting its carbon monoxides, by eyes / Dulled to a halt under bowlers”.

13 Aguiar (2020, p. 6), ao analisar o conceito de “banalidade do mal”, apresentado por Arendt, propõe a ideia de que, nas sociedades contemporâneas, “. . . Estamos diante de um tipo de mal para o qual não é possível relacionar a maldade, patologia ou convicção. Trata-se do mal como causa do mal. . . . O praticante do mal banal não conhece a culpa. Ele age como uma engrenagem maquina do mal.”

14 No original: “A sandy damper kills the vibrations; / It stretches for miles, the shrunk voices / . . . / While a green pool opens its eye, / Sick with what it has swallowed- / Limbs, images, shrieks. Behind the concrete bunkers / Two lovers unstuck themselves”.

15 No original: “Old blood of caked walls the sun heals, / Old blood of limb stumps, burnt hearts. / . . . / And the priest is a vessel, / A tarred fabric, sorry and dull, / Following the coffin on its flowery cart like a beautiful woman”.

16 No original: “Now I break up in pieces that fly about like clubs. / A wind of such violence / Will tolerate no bystanding: I must shriek”.

17 No original: “I know the bottom, she says. I know it with my great tap root: / It is what you fear. / I do not fear it: I have been there”.

fios”¹⁸ (p. 15, tradução nossa). A beleza da luz é subvertida sordidamente pela sua capacidade de deteriorar, ou de extinguir, o que vive; Plath fala da existência de vida após um atentado nuclear, como se ela fosse permanentemente atrofiada por si mesma (A way with literature, 2022; Williams, 2003).

Congruentemente, é válido associar a possível urgência da poeta em descrever nos poemas o seu entrelaçamento emocional ao contexto histórico-social agri-doce dos Estados Unidos, dado o período que eles foram escritos (1962–63). Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, ainda que o país tivesse se saído economicamente e politicamente com saldo positivo, as pesquisas sociodemográficas posteriores denunciaram a estruturação de um tipo de Estresse Traumático Secundário (ETS)¹⁹ coletivo na sociedade estadunidense (*war complex*, “complexo de guerra”, em inglês), nascido tanto da intensa exposição aos terrores cruéis, constantes e indescritíveis dos eventos vistos (como o Holocausto e os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki) quanto da iminência de um novo embate, agora nuclear, na Guerra Fria que instaurou-se só dois anos após o fim desse conflito (Crosthwaite, 2009).

Sendo assim, a partir dessa inquietação popular patológica com as decisões políticas, e da reverberação social dos acontecimentos de grande brutalidade absorvidos, o retrato do “sonho americano” passou a ficar cada vez mais instável e sombrio, ganhando nuances amargas que levaram a eventuais reflexões sobre a veracidade de sua utópica configuração. Nesse contexto, a escrita confessionalista carregaria um certo tom político, mesclando a insatisfação encontrada no modelo doméstico estadunidense, antes tão idealizado, com a intensidade febril das queixas individuais (porém, cada vez mais plurais também) com o casamento, a família, o existir como sujeito com distúrbios psicológicos e a opressão institucionalizada de gênero e de saúde mental (Feridounpour, 2012).

Criativamente, Plath (1965) acaba criando um paradigma em certos poemas de *Ariel* para retratar e discutir essas problemáticas políticas junto de suas questões pessoais: utilizando da figura de seu pai, que tinha ascendência alemã e que morreu vítima de uma diabetes não tratada quando ela tinha oito anos de idade (o que a fez por anos ressentir a falta dele, refletindo a sua morte como algo incompreensível e uma traição), como a personificação do Estado — ou melhor, como um equivalente simbólico de uma força patriarcal opressora para a vítima que ela encarnaria, a que deve amar e odiar o seu ditador ao mesmo tempo; um amplo e clássico complexo de Édipo freudiano. Esse padrão estilístico é visto em “Little fugue” e, já notoriamente, “Daddy” (Debata, 2013; Strangeways & Plath, 1996).

Ao longo de “Little fugue”, Plath (1965) articula estereótipos e símbolos nazistas e os associa à figura paterna — “Eu vejo a sua voz / Escura e frondosa, como em minha infância / . . . / Gótica e

18 No original: “I have suffered the atrocity of sunsets. / Scorched to the root / My red filaments burn and stand, a hand of wires”.

19 Síndrome que abarca uma série de manifestações de sintomas, emoções e sinais associados ao transtorno de estresse pós-traumático (TEPT), mas que se instaura como resultado do conhecimento ou da exposição a um evento traumático que foi vivenciado (ou então descrito) por uma outra pessoa — ou seja, não diretamente experimentado (Figley, 1995).

bárbara, puro alemão / Homens mortos gritam de lá”²⁰ (p. 70-71, tradução nossa) —, além de citar a Primeira Guerra Mundial por nome — “E você, durante a Grande Guerra”²¹ (p. 71, tradução nossa) — antes de ressaltar a sua inocência no período em que o pai amputou a perna por complicações da diabetes, como se quisesse desassociar-se dos males que ele podia ter causado aos outros, e ao mesmo tempo se sentindo lesada pelo acontecimento e o seu eventual silêncio, pondo-se em uma posição análoga às suas vítimas judias — “Não tenho culpa de nada / . . . / Eu tinha sete anos, não conhecia nada / O mundo passava / Você só tinha uma perna, e uma cabeça prussiana / . . . / Você não tem nada a dizer? / Eu tenho memória fraca”²² (p. 71, tradução nossa).

Essa metáfora paterna, quando vista em Lacan, sai de um cunho literário e perpassa o pressuposto do Nome-do-Pai. Durante o complexo de Édipo na menina, esse conceito não só insere, de antemão, simbolicamente o pai como detentor do falo que ela não tem e que deseja (rivalizando-a com a mãe, que vê igualmente como castrada), como também, *a posteriori*, a visão de que ele é um significante metafórico para a Lei, tendo o poder de recusá-la e de dar um basta em seu desejo incestuoso. A alegoria de colocar-se como uma judia no Holocausto — uma imagem de desamparo e falta — diante de um pai absoluto e fascista, também coincide com uma tentativa simbólica e inconsciente, que fora terrivelmente frustrada e rejeitada, da menina de ser o falo —pondo-se como objeto do desejo do Outro — para, então, dessa forma, tentar ter o falo paterno, o que a faria atingir a completude do seu próprio desejo (Ramirez, 2004).

Essa movimentação identificatória e retaliatória desencadeia uma assimilação da autora ainda mais forte com os judeus em “Daddy”, no qual Plath (1965) confessa ter tido o anseio de ter assassinado o pai — “Eu tive de matar você, papai / Você morreu antes que eu pudesse”²³ (p. 49, tradução nossa) —, antes de discorrer tanto sobre a destruição em massa causada pela Segunda Guerra Mundial — “Nessa língua alemã, numa cidade polonesa / Arrasada pelo rolo compressor / De guerras, guerras, guerras”²⁴ (p. 49, tradução nossa) — quanto sobre como enxergava no tratamento autoritário nazista nos campos de concentração e de extermínio o reflexo da tirania e da frieza de seu pai — “Eu via você em qualquer alemão / E a linguagem obscena era / Uma locomotiva, uma locomotiva / Me despachando como uma judia / Judia indo para Auschwitz, Belsen, Dachau / Passei a falar como judia / Bem que eu podia ser judia”²⁵ (p. 50, tradução nossa).

Em certos pontos do poema, a poeta parece querer associar a figura paterna não só de forma generalizada à opressão nazista, como também especificamente a Hitler — “Você sempre me assustou / Com sua *Luftwaffe*²⁶, seu blá-blá-blá / Um bigode retinho / Um olhar

20 No original: “I see your voice / Black and leafy, as in my childhood, / . . . / Gothic and barbarous, pure German. / Dead men cry from it”.

21 No original: “And you, during the Great War”.

22 No original: “I am guilty of nothing. / . . . / I was seven, I knew nothing. / The world occurred. / You had one leg, and a Prussian mind. / . . . / Do you say nothing? / I am lame in the memory”.

23 No original: “Daddy, I have had to kill you. / You died before I had time”.

24 No original: “In the German tongue, in the Polish town / Scraped flat by the roller / Of wars, wars, wars”.

25 No original: “I thought every German was you. / And the language obscene / An engine, an engine / Chuffing me off like a Jew. / A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen / I began to talk like a Jew. / I think I may well be a Jew”.

26 Força aérea militar utilizada pela Alemanha nazista durante toda a Segunda Guerra Mundial. Esteve relacionada no conflito não somente em caráter sistematicamente armamentista, mas também por meio de uma série de crimes de guerras envolvendo experimentos humanos e massacres (Baumbach, 2016).

ariano e azul / ... / Nada de Deus, mas uma suástica / Tão escura que nem o céu a suportava”²⁷ (p. 50, tradução nossa). Porém, Plath tece a sua afeição ao pai logo em seguida, entrando em um conflito moral entre os seus desejos e a visão de mundo dele, o que a leva a uma manifestação de masoquismo — “Toda mulher adora um fascista / O coturno no rosto, o coração bruto / Tão bruto quanto você”²⁸ (p. 50, tradução nossa) — e, eventualmente, com a morte do pai, a um comportamento suicida e uma tentativa eventual de reconstruí-lo:

Eu tinha dez anos quando te enterraram / Aos vinte, tentei morrer / E assim voltar, voltar para você / ... / Mas me tiraram do saco / Me refizeram com cola / E descobri, então, o que eu devia fazer / Criar um protótipo seu / Um homem de preto com olhar *Meinkampf*²⁹ / E uma queda por instrumentos de tortura / Então eu disse, eu aturo, eu aturo³⁰ (p. 51, tradução nossa).

Interessantemente, durante o processo simbólico de reconstrução, Plath não retira da figura paterna as características que a faziam se sentir fragilizada e dependente: o horror tornou-se uma expressão identificatória e aceitável; um laço de comunicação entre vítima e agressor. Debata (2013) comenta que ela “via a linguagem ‘oficial’ das autoridades que governavam a sua vida — o governo britânico, e especialmente o dos Estados Unidos — como igualmente desumanizante” (p. 173). A filha em “Daddy” e em “Little fugue” é uma figura subserviente, um espectro de feminilidade que foi moldado a internalizar e a adorar uma autoridade patriarcal que foi feita aos moldes específicos de uma política individualista; um produto atroz de seu tempo. O trauma vivido para de ser o espetáculo em si e se torna apenas uma das cordas da marionete (Strangeways & Plath, 1996).

No que tange a esse trauma, Ferenczi estipula que ele se desenvolverá em dois tempos: no primeiro, o estruturante, no qual o sujeito na infância, por intermédio da relação com a mãe e as leis que ela impõe com seus cuidados às demandas do bebê, circunscreve os seus primeiros limites diante das noções e regras do mundo externo que o circunda; e no segundo, o desestruturante, quando esse sujeito na infância passa por uma experiência traumática (como um abuso sexual por um adulto) que é desmentida por um segundo adulto, a quem ele designa inicialmente como sendo de confiança — ou seja, ela é negada ou incompreendida; seu relato desautorizado e visto como mera fantasia (Favero, 2009).

Essa dinâmica, ao mesmo tempo que traumatiza o adulto de confiança pelo choque do que foi contado pela criança, leva-o também a interpretar aquilo como uma mentira para proteger o seu próprio psiquismo. Porém, a criança sente-se punida e é enclausurada à leitura unilateral de sua realidade por uma figura — na sua visão — de alta autoridade, tal como o pai visto em “Daddy” e “Little fugue”, ficando sem margem para outras perspectivas e

27 No original: “I have always been scared of you, / With your Luftwaffe, your gobbledygoo. / And your neat moustache / And your Aryan eye, bright blue. / ... / Not God but a swastika / So black no sky could squeak through”.

28 No original: “Every woman adores a Fascist, / The boot in the face, the brute / Brute heart of a brute like you”.

29 Livro autobiográfico de Adolf Hitler, contendo descrições em manifesto de sua ideologia política (nazismo alemão) e os planejamentos pessoais para a reestruturação mundial por meio dela (Pinto & Hitler, 1925/2020).

30 No original: “I was ten when they buried you / At twenty I tried to die / And get back, back, back to you / ... / But they pulled me out of the sack / And they stuck me together with glue / And then I knew what to do. / I made a model of you / A man in black with a *Meinkampf* look / And a love of the rack and the screw / And I said I do, I do”.

ambiguidades e desmantelando, assim, a sua própria vontade de existir, afunilando-a para a culpa e a autoflagelação, como expresso pelas vontades gradualmente mais masoquistas e suicidas da filha em Plath. Dessa forma, o trauma acaba instalando-se não pela ferida em si, mas pela denegação dela como um ferimento (Favero, 2009).

Na esfera coletiva, são dois poemas que discutem as dinâmicas traumáticas do poder político autoritário em situações de manejo de crise, utilizando artifícios linguísticos bélicos e relações familiares; na esfera pessoal, são artefatos de um luto que nunca foi simbolizado devidamente — uma perda profunda que desestabilizou o próprio senso emocional da linguagem de Plath; raiva, medo, dor, solidão e confusão colidem freneticamente até a autodestruição. Durante “Little fugue”, o silêncio do pai é uma representação inquietante da pulsão de morte no domínio do grande Outro, mas também um lembrete da apatia e da amnésia que foram sentidas durante esse período por ela. Nessa instância, Ferenczi confere à dor imensa e irrepresentável um poder anestésico sobre o seu conteúdo, dado que conscientemente ele não poderá ser atingido e nem mesmo recalcado pela criança. Em Freud (1901-1905/1996), a fantasia seria então justamente a tentativa de simbolizar aquilo que não se permite ser totalmente representado (Ferenczi, 1985/1990; Strangeways & Plath, 1996).

A retaliação pulsional como um movimento da renascença psíquica pós-traumática

A renascença psíquica logo após a destruição causada pelo trauma é o foco central dos poemas restantes e, novamente, as subjetividades coletiva e particular mesclam-se. “Fever 103°”, “Mary’s song”, “Lazy Lazarus” e “Getting there” reimaginam o papel da extinção como um tipo de etapa de “purificação” do ser. No primeiro, a radiação da bomba que caiu em Hiroshima tem o poder de expurgar a “malignidade” e o “pecado” pelo fogo — “Leopardo diabólico! / A radiação o tornou branco / E o matou em uma hora / Os corpos dos adúlteros foram untados / Como as cinzas de Hiroshima e devorados / O pecado. O pecado”³¹ (Plath, 1965, pp. 53-54, tradução nossa). Esse movimento concretiza Plath como a personificação da pureza, comparando-se com uma lâmpada de papel japonesa que ascende ao Paraíso; límpida, casta e modesta, como o estereótipo feminino estadunidense vigente: “Sou pura demais para você, ou qualquer um / Seu corpo / Me fere como o mundo fere Deus. Sou uma lanterna / Minha cabeça uma lua / De papel japonês / . . . / Uma virgem pura de / Acetinado / . . . / (Meus vários eus dissolvem-se, anáguas de putas velhas) / Rumo ao Paraíso”³² (pp. 54-55, tradução nossa).

Paralelamente, as chamadas em “Mary’s song” são fruto inicialmente da domesticidade de Plath, lembrando-a logo depois de um ritual de queima; um sacrifício a uma ideologia, como elaborado pelos nazistas com os judeus nos fornos de Hitler — “O cordeiro do domingo estala na própria gordura / . . . / O fogo o torna único / O mesmo fogo / Derrete os hereges de sebo / Expulsa os judeus / A mortalha grossa que os cobria / Paira sobre as cicatrizes da

31 No original: “Devilish leopard! / Radiation turned it white / And killed it in an hour. / Greasing the bodies of adulterers / Like Hiroshima ash and eating in. / The sin. The sin”.

32 No original: “I am too pure for you or anyone. / Your body / Hurts me as the world hurts God. I am a lantern / My head a moon / Of Japanese paper, . . . / . . . / Am a pure acetylene / Virgin / . . . / (My selves dissolving, old whore petticoats) / To Paradise”.

Polônia / E da Alemanha carbonizada”³³ (Plath, 1965, p. 45, tradução nossa). A conclusão do poema vem com uma retificação do imaginário religioso utilizado (O “cordeiro” alude a Jesus Cristo, aos judeus e à própria poeta), encapsulando o significado original da palavra “Holocausto” (do grego, ὁλόκαυστος, “oferenda queimada”) junto de sua conotação atual para o genocídio judaico, para aludir à insistência da humanidade no ato de destruir a si mesma — “Esse Holocausto no qual eu entro / Ó menino dourado que o mundo há de matar e comer”³⁴ (p. 45, tradução nossa).

Enquanto nos dois últimos poemas cada labareda trazia consigo um tipo de purgação, em “Lady Lazarus” elas são manifestações de raiva e de rebelião. Bebendo da iconografia cristã acerca da ressurreição de Lázaro, da própria vivência com tentativas de suicídio e problemas psicológicos e da desumanização das vítimas dos campos de extermínio, Plath cria uma epopeia retaliatória. Ela delimita suas constantes experiências autodestrutivas — “Eu fiz isso de novo / Um ano a cada dez / Eu consigo / Uma espécie de milagre ambulante / ... / Tenho apenas trinta anos / E como o gato, tenho nove vidas para morrer / Esta é a número três”³⁵ (Plath, 1965, p. 6, tradução nossa) —; gradualmente caracterizando-se em um arquétipo de fragilidade objetificada — “Minha pele / Brilhante como um abajur nazista / Meu pé direito / Um peso de papel / Meu rosto é um / Linho judeu fino e sem feições”³⁶ (p. 6, tradução nossa).

Ademais, a espetacularização sobre a morte é ironizada, junto da própria concepção de que há uma “aptidão” na poeta em querer ser vista por meio de seu sofrimento — “A multidão mascando amendoim / Se aglomera para ver / ... / Morrer / É uma arte, como todo o resto / É algo que faço excepcionalmente bem / Faço parecer o fim do mundo / Faço parecer real / Dizem que tenho o dom”³⁷ (Plath, 1965, p. 7, tradução nossa). Tal perspectiva se intercala a uma crítica ao *male gaze* (“olhar masculino”, em inglês; fenômeno social de retratar mulheres sob uma reificação sexual) — “Se aglomera para ver / Eles desembrulharem minhas mãos e pés / O grande *strip-tease* / Senhores, senhoras / Estas são minhas mãos / Meus joelhos / Posso ser pele e osso / No entanto, sou a mesma, idêntica mulher”³⁸ (p. 7, tradução nossa).

Esse tópico especificamente é mais explorado em “The applicant”, no qual Plath (1965), mediante a textura do casamento como um tipo de entrevista de emprego, afunila as expectativas gerais sobre o encargo suplementar da mulher na sociedade pós-guerra — “Quer casar com ela? / Garantimos / Que no fim ela vai fechar seus olhos / E aliviar a dor / ... / É à prova d’água, à prova de queda e resiste / Ao fogo e às bombas que caem sobre o

33 No original: “The Sunday lamb cracks in its fat. / ... / The fire makes it precious / The same fire / Melting the tallow heretics, / Ousting the Jews. / Their thick palls float / Over the cicatrix of Poland, burnt-out / Germany”.

34 No original: “This holocaust I walk in, / O golden child the world will kill and eat” (Plath, 1965, p. 45).

35 No original: “I have done it again. / One year in every ten / I manage it— / A sort of walking miracle, ... / ... / I am only thirty. / And like the cat I have nine times to die / This is Number Three”.

36 No original: “... my skin / Bright as a Nazi lampshade, / My right foot / A paperweight, / My face a featureless, fine / Jew linen”.

37 No original: “The peanut-crunching crowd / Shoves in to see / ... / Dying / Is an art, like everything else / I do it exceptionally well. / I do it so it feels like hell. / I do it so it feels real. / I guess you could say I’ve a call”.

38 No original: “Shoves in to see / Them unwrap me hand and foot / The big strip tease. / Gentleman, ladies, / These are my hands, / My knees. / I may be skin and bone, / Nevertheless, I am the same, identical woman”.

teto / . . . / Você tem um problema, ela é o remédio”³⁹ (pp. 4-5, tradução nossa). Enquanto “The applicant” acaba em um tom sínico, “Lady Lazarus” traz a sobrevivente objetificada e torturada como uma fênix obstinada em incinerar os seus carrascos, comparando-se aos sacrificados nos fornos de Hitler (como em “Mary’s song”) — “Eu aguardo e ardo / . . . / Cinzas, cinzas / Você cutuca e mexe / Carne, osso, não há nada ali / . . . / Herr Deus, Herr Lúcifer / Cuidado / Cuidado / Das cinzas / Eu ascendo com meu cabelo ruivo / E eu devoro homens como se fossem ar”⁴⁰ (pp. 8-9, tradução nossa).

Evidentemente, a utilização contínua do recurso controverso de encarnar o perfil psicológico das vítimas do Holocausto para representar as frustrações, angústias e desafios que transpassava na sua época foi encarada não somente com resistência, mas também com um criticismo para além da esfera literária. A sua identidade como mulher branca, estadunidense e heterossexual que fazia uso de um imaginário grotesco e desumano da tortura e morte de milhões de judeus, homossexuais, romanis, entre outros grupos étnicos e minorias, deixava um retrogosto amargo mesmo com suas boas intenções de trazer luz a temas como o feminismo, as causas ambientais, a desumanização psicossocial e inúmeros tópicos de saúde mental (Strangeways & Plath, 1996).

Presumidamente antecipando tais críticas, em “Getting there” a poeta encara a atrocidade da violência como algo universal e inevitável — “Como um canhão / É a Rússia que devo atravessar, é alguma guerra ou outra / . . . / Pernas, braços empilhados fora / Dessa tenda de gritos sem fim / . . . / E os homens, o que restou deles / Movidos por esses pistões, por esse sangue”⁴¹ (Plath, 1965, p. 36, tradução nossa). O cenário do poema é claustrofóbico, aflitivo e brutal e remonta aos vagões usados para levar as vítimas do Holocausto aos campos de concentração. Entretanto, não há nomeação explícita a isso, o leitor deve justapor as imagens e inferir tal significado; é um exercício crítico sobre a generalização da barbárie — “Arrasto meu corpo / Em silêncio, em meio à palha dos vagões / . . . / Haverá nesse lugar fogo e pão? / Aqui há tanta lama / . . . / O trem se arrasta aos gritos / Animal / Louco para chegar ao destino”⁴² (p. 367, tradução nossa) (Debata, 2013).

Por fim, Plath (1965) sublima a irônica fome humana de tentar se entender ao transfixar o seu passado tortuoso pelo renascimento, mas reiniciando, leviana, o ciclo de violência que ficou intocado — “E eu, saindo desta pele / De velhas ataduras, tédios, velhos

39 No original: “Will you marry it? / It is guaranteed / To thumb shut your eyes at the end / And dissolve of sorrow. / . . . / It is waterproof, shatterproof, proof / Against fire and bombs through the roof. / . . . / You have a hole, it’s a poultice”.

40 No original: “I turn and burn. / . . . / Ash, ash— / You poke and stir. / Flesh, bone, there is nothing there / . . . / Herr God, Herr Lucifer, / Beware / Beware. / Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air”.

41 No original: “. . . like cannon. / It is Russia I have to get across, it is some war or other. / . . . / Legs, arms piled outside / The tent of unending cries / . . . / And the men, what is left of the men / Pumped ahead by these pistons, this blood”.

42 No original: “I am dragging my body / Quietly through the straw of the boxcars. / . . . / Will there be fire, will there be bread? / Here there is such mud. / . . . / The train is dragging itself, it is screaming / An animal / Insane for the destination”.

rostos / Vou até você, saio do barco preto do Lete⁴³ / Pura como um bebê⁴⁴ (p. 38, tradução nossa) (Debata, 2013).

Considerações finais

A princípio, o vigente artigo articulou como proposta central de pesquisa uma análise do possível impacto psicossocial traumático deixado pelas duas Grandes Guerras na estruturação do gênero de poesia confessional, especificamente por meio do uso intrincado e sublimatório de figuras de linguagem associadas a ambas e utilizando-se do amplo arcabouço teórico disponível na literatura da psicanálise, especialmente do conceito de sublimação e da traumatogênese ferencziana, e também do método da psicocrítica literária, para avaliar a ocorrência dessas proposições no livro *Ariel* (1965), de Sylvia Plath.

Por conseguinte, após a realização das análises psicocríticas dos poemas, houve a comprovação da hipótese inicial, com a confirmação do uso em pelo menos uma dúzia deles de uma miríade de artifícios linguísticos que remetiam explícita ou implicitamente aos eventos supracitados, visando dissecar e discutir o trauma experimentado nas vivências da escritora e retrabalhá-lo por intermédio da sublimação em um teor catártico, crítico e profundamente cru — tal qual a metodologia fomentada no confessionalismo.

Notavelmente, foi visto que Plath tinha um estilo particular de escrita confessionalista ao entrelaçar em sua poesia questões pessoais com saúde mental, dificuldades sociais como mulher, posicionamentos políticos e dilemas familiares (especialmente o seu pai, Otto Plath, e o então marido, Ted Hughes) com as questões plurais da sociedade de sua época, como o feminismo, o movimento pacifista e antinuclear e a luta contra o autoritarismo político. Desse modo, elucida-se que, diferentemente do que há no imaginário popular, o seu nome e o seu cânone mitificaram-se pela sua alta aptidão criativa como escritora, e não por causa de seu trágico suicídio.

As ansiedades e os temores pós-guerra da metade do século XX se apresentaram em seus poemas com a mesma intimidade excruciante que seus dilemas privados e seus estudos de perspectivas — quando analisados sob uma lente psicanalítica e psicocrítica — demonstraram um domínio linguístico engenhoso, embora controverso, do uso de paralelos circunstanciais das vítimas das duas Guerras Mundiais com a realidade psicossocial em que ela estava inserida, em nível individual e coletivo; consciente e inconscientemente.

Em suma, ainda que os objetivos e os pressupostos levantados por este artigo tenham sido devidamente alcançados e atestados, é indispensável a realização de mais estudos visando investigar de que outras maneiras específicas, mediante artifícios próprios e singulares, os demais confessionalistas do mesmo período de Plath — como Anne Sexton, Robert Lowell e John Berryman — sublimaram suas vivências acerca dessas repercussões traumáticas vistas, entendendo, assim,

43 Na mitologia grega, caracteriza-se como um dos cinco rios afluentes do Hades, sendo responsável pelo esquecimento da memória da vida inteira de toda alma que bebe da sua água. No cânone virgiliano, a sua transpassagem torna-se essencial para efetivar o processo de reencarnação (Weinrich, 2004).

44 No original: “And I, stepping from this skin/ Of old bandages, boredoms, old faces / Step to you from the black car of Lethe, / Pure as a baby”.

com mais amplitude as consequências delas tanto para o escopo da poesia confessional quanto para a sociedade estadunidense da época em um todo. A exploração sobre a escala do impacto global desse movimento e a compreensão crítica de suas limitações político-sociais, como manifestação artística de Primeiro Mundo, também são pautas relevantes para futuras pesquisas nesse campo.

Referências

- Aguiar, O. A. (2020). Injustiça e banalidade do mal em Hannah Arendt. *Pensando – Revista de Filosofia*, 11(22), 1-10. Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://doi.org/10.26694/pensando.v10i20.8186>>.
- Andrade, M. C. R. (2021). O papel das revisões de literatura na produção e síntese do conhecimento científico em psicologia. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 14(spe), 1-5. Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://dx.doi.org/10.36298/gerais202114e23310>>.
- A way with literature. (2022, 26 de fevereiro). Mind and self: modernist rage of Sylvia Plath's Ariel (critical contexts of Ariel). *A way with literature*. Recuperado em 19/09/2024 em: <<https://www.awaywithliterature.com/post/literary-contexts-modernist-rage-of-sylvia-plath-s-ariel>>.
- Baumbach, W. (2016). *The life and death of the Luftwaffe*. London: Pickle Partners Publishing.
- Carvalho, A. C. (2016). Sylvia Plath e o impossível no Holocausto. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 10(18), 15-37. Recuperado em 17/06/2026 em: <<https://doi.org/10.17851/1982-3053.10.18.15-37>>.
- Correia, S. (2018). Confessar a morte: a poesia política de Anne Sexton e Sylvia Plath. *Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, 7(1), 59-71. Recuperado em 17/04/2024 em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/view/4522>>.
- Crocq, M. A. & Crocq, L. (2000). From shell shock and war neurosis to posttraumatic stress disorder: a history of psychotraumatology. *Dialogues in clinical neuroscience*, 2(1), 47-55. Recuperado em 17/04/2024 em: <<https://doi.org/10.31887/DCNS.2000.2.1/macrocq>>.
- Crosthwaite, P. (2009). *Trauma, postmodernism, and the aftermath of World War II*. London: Palgrave MacMillan.
- Cruxên, O. S. (2004). *A sublimação*. São Paulo: Jorge Zahar.
- Debata, P. K. (2013). Sylvia Plath's poetry is the reverberation of holocaust. *International Journal of English and Education*, 2(4), 171-181.
- Favero, A. B. (2009). *A noção de trauma em psicanálise*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Ferenczi, S. (1990). *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1985).
- Feridounpour, A. (2012). To be playing to the gallery of oneself alone: the motif of enclosure after WW II in Sylvia Plath's *The Bell Jar* and some selected poems. *Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies*, 5, 324-350. Recuperado em 19/09/2024 em: <<https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/plath/article/view/4387/4008>>.
- Figley, C. R. (1995). Compassion fatigue: toward a new understanding of the costs of caring. In B. H. Stamm (Ed.), *Secondary traumatic stress: self-care issues for clinicians, researchers, and educators*. (pp. 3-28). Lutherville: Sidran Press.

- Fofano, C. S., Silva, A. C. & Luquetti, E. C. F. (2020). Ana Cristina Cesar: uma análise da estética confessional e do jogo de linguagem de uma poetisa marginal. *Revista Transformar*, 14(1), 285-297. Recuperado em 19/09/2024 em: <<https://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/333>>.
- Freud, S. (1996). *Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago. (Obras originais publicadas entre 1901-05).
- Freud, S. (2009). *Escritos sobre a guerra e a morte*. Covilhã: LusoSofia. (Obra original publicada em 1915).
- Garcia-Roza, L. A. (1994). Pesquisa de tipo teórico. *Psicanálise e Universidade (PUC-SP)*, 1, 9-32.
- Kramer, S. (Diretor). (1961). *Judgment at Nuremberg* [Filme]. Roxlom Films; United Artists.
- Lacan, J. (1988). *O seminário, livro VII: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1986).
- Leising, G. (2023). Sylvia Plath's October 1962 Poems: "Things are resolving". *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 21(1). Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://doi.org/10.4000/erea.17104>>.
- Lothes, R. (2019). *Sylvia Plath and "the bigger things": War, History, and Modernism at Midcentury*. Tese de doutorado, Universidade da Cidade de Nova York, Nova York, Nova York, Estados Unidos da América.
- Moldoveanu, D. (2019). Sylvia Plath's war metaphors or how female confessional poetry changed public perception of women's personal identity. *Philologica Jassyensia*, 15(1), 183-196. Recuperado em 19/09/2024 em: <<https://www.proquest.com/openview/ee98273028c2a3f92fe041835a41c2ec/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2030648>>.
- Molesworth, C. (1976). "With your own face on": the origins and consequences of confessional poetry. *Twentieth Century Literature*, 22(2), 163-178. Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://doi.org/10.2307/440682>>.
- National Portrait Gallery (2017). *Sylvia Plath on war*. Washington, DC. Recuperado em 19/09/2024 em: <<https://npg.si.edu/blog/sylvia-plath-on-war>>.
- O'Brien, M. (2013). "Something in me said, now, you must see this": reconciliation of death and "the empty benches of memory" in Sylvia Plath's "Berck-Plage". *Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies*, 6, 95-108. Recuperado em 19/09/2024 em: <<https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/plath/article/view/4277/3913>>.
- O'Connor, P. (2008). History, politics, and progress: Sylvia Plath's hidden narrative. *Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies*, 1, 187-197. Recuperado em 19/09/2024 em: <<https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/plath/article/view/4779/4412>>.
- Oliveira, B. (1987). Sobre o confessional. *Revista Matraga*, 3(4/5), 70-74.
- Ogassavara, D., Silva-Ferreira, T., Ferreira-Costa, J., Bartholomeu, D., Tertuliano, I. W. & Montiel, J. M. (2023). Concepções e interlocuções das revisões de literatura narrativa: contribuições e aplicabilidade. *Ensino & Pesquisa*, 21(3), 8-21. Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://doi.org/10.33871/23594381.2023.21.3.7646>>.

- Orr, P. (Entrevistador). (1962). *Sylvia Plath interviewed by Peter Orr* [Transcrição de entrevista, British Council, 30 de outubro de 1962]. *Modern American Poetry*. Recuperado em 17/06/2026 em: <https://maps-legacy.org/poets/m_r/plath/orrinterview.htm>.
- Pinto, A. C. & Hitler, A. (2020). *A minha luta – Mein Kampf*. Amadora: Leya. (Obra original publicada em 1925).
- Plath, S. (1946). *A war to end wars* [Autorretrato, 26 de fevereiro de 1946]. *Sylvia Plath Collection*, Mortimer Rare Book Collection, Smith College, Northampton, Massachusetts, Estados Unidos da América.
- Plath, S. & Norton, P. (1950, 16 de março). *Youth's plea for world peace*. *The Christian Science Monitor*, p. 19.
- Plath, S. (1962). Context. *The London Magazine*, 1(11), 45-46.
- Plath, S. (1965). *Ariel*. New York: Harper & Row.
- Poetry Foundation (ca. 2016). *Ted Hughes*. Recuperado em 04/12/2024 em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/ted-hughes>>.
- Poetry Foundation (ca. 2020). *Confessional poetry: an introduction to a newly personal mode of writing that popularized exploring the self*. Recuperado em 17/04/2024 em: <<https://www.poetryfoundation.org/collections/151109/an-introduction-to-confessional-poetry>>.
- Preminger, O. (Diretor). (1960). *Exodus* [Filme]. Carlyle Productions; Alpha Productions; United Artists.
- Quinet, A. (2012). *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ramirez, H. H. A. (2004). Sobre a metáfora paterna e a forclusão do nome-do-pai: uma introdução. *Mental*, 2(3), 89-105. Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v2n3/v2n3a08.pdf>>.
- Sexton, A. (1960). *To Bedlam and part way back*. Boston: Houghton Mifflin.
- Siddiq, S., Shakil, E. & Batool, M. (2024). A study of poppies in October by Sylvia Plath from the lens of critical discourse analysis. *Annals of Human and Social Sciences*, 5(1), 489-501. Recuperado em 03/06/2026 em: <[https://doi.org/10.35484/ahss.2024\(5-1\)44](https://doi.org/10.35484/ahss.2024(5-1)44)>.
- Silva, I. A. (2016). Charles Mauron: o gênero cômico como fantasia de triunfo. *Cena*, (20), 176-186. Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://doi.org/10.22456/2236-3254.63470>>.
- Stevens, G. (Diretor). (1959). *The diary of Anne Frank* [Filme]. 20th Century-Fox.
- Strangeways, A. & Plath, S. (1996). “The boot in the face”: the problem of the Holocaust in the poetry of Sylvia Plath. *Contemporary Literature*, 37(3), 370-390. Recuperado em 03/06/2026 em: <<https://doi.org/10.2307/1208714>>.
- Weinrich, H. (2004). *Lethé: the art and critique of forgetting*. Ithaca: Cornell University Press.
- Werneck, M. (2023). A relação da sublimação com a arte em Freud e Lacan. *Psicanálise & Barroco em Revista*, 20(2), 205-227. Recuperado em 08/06/2026 em: <<https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/12378>>.
- Williams, A. (2003). *Love, violence, and creation: modernist mediums of transcendence in Sylvia Plath's poetry and prose*. Dissertação de Mestrado, Eastern Illinois University, Charleston, Illinois, Estados Unidos da América.

Blood ink in paper phlegm: a psychoanalytic review on the cathartic use of post-World War II's confessional poetry

Abstract

The general objective of this work was to seek to analyze, through the psychoanalytic bias of sublimation, how the literary genre of Confessional Poetry presented itself in the scenario of the late 1950s, investigating the poetic narrative contained in the threshold between the author self and the lyrical self, the psychosocial contexts that surrounded the creation of his works, and how they manifested themselves in these productions through linguistic artifices, promoting catharsis of traumatic content. To this end, a narrative review of the literature was carried out in the digital databases CAPES and SciELO Journals, and of physical material (articles, magazines etc.), together with the psychocritical analysis of the work “*Ariel*” (1965), by the confessional poet Sylvia Plath, integrating Confessional Poetry, Psychoanalysis and Literary Psychocriticism with the creative operational panorama in the post-war *zeitgeist*. It was concluded that there was in fact a poetic conception through the sublimation of the writer's experiential traumatic material, from the use of explicit and implicit signifiers related to the Two Great Wars — interconnecting the psychosocial context of her time to the barbarism of this martial imaginary. However, there was a need for more research to broaden the perspective on which alternative mechanisms and specific apparatuses were taken by other confessionalists to deal with the probed impact.

Keywords: Psychoanalysis. Sublimation. Literary psychocriticism. Confessional poetry. Post-World War II.

Tinta de sangre en flema de papel: una revisión psicoanalítica sobre el uso catártico de la poesía confesional en la Posguerra de la Segunda Guerra Mundial

Resumen

El objetivo general de este trabajo fue buscar analizar, por el sesgo psicoanalítico de la sublimación, cómo el género literario de la Poesía Confesional se presentó en el escenario de finales de la década de 1950, investigando la narrativa poética contenida en el umbral entre el yo autor y el yo lírico, los contextos psicosociales que rodearon la creación de sus obras, y cómo se manifestaron en estas producciones a través de artificios lingüísticos, promoviendo la catarsis del contenido traumático. Para ello, se realizó una revisión narrativa de la literatura en las bases de datos digitales Periódicos CAPES y SciELO, y de material físico (artículos, revistas, etc.), junto con el análisis psicocrítico de la obra “*Ariel*” (1965), de la poeta confesional

Sylvia Plath, integrando la Poesía Confesional, el Psicoanálisis y la Psicocrítica Literaria con el panorama operativo creativo en el *zeitgeist* de la posguerra. Se concluyó que hubo de hecho una concepción poética a través de la sublimación del material traumático vivencial de la escritora, a partir del uso de significantes explícitos e implícitos relacionados con las Dos Grandes Guerras — interconectando la constura psicosocial de su época con la barbarie de este imaginario marcial. Sin embargo, se constató la necesidad de más investigaciones para ampliar la perspectiva sobre qué mecanismos alternativos y aparatos específicos fueron tomados por otros confesionalistas para lidiar con el impacto sondeado.

Palabras clave: Psicoanálisis. Sublimación. Psicocrítica literaria. Poesía confesional. Posguerra de la Segunda Guerra Mundial.

Encre de sang dans la phlegme de papier: une revue psychanalytique sur l'usage cathartique de la poesie confessionnelle apres-Seconde Guerre Mondiale

Résumé

L'objectif général de ce travail était de chercher à analyser, par le biais psychanalytique de la sublimation, comment le genre littéraire de la poésie confessionnelle s'est présenté dans le scénario de la fin des années 1950, en enquêtant sur le récit poétique contenu dans le seuil entre le moi auteur et le moi lyrique, les contextes psychosociaux qui ont entouré la création de ses œuvres, et comment ils se sont manifestés dans ces productions à travers des artifices linguistiques, favorisant la catharsis du contenu traumatique. À cette fin, une revue narrative de la littérature a été réalisée dans les bases de données numériques des périodiques CAPES et SciELO, et du matériel physique (articles, magazines, etc.), ainsi que l'analyse psychocritique de l'œuvre « Ariel » (1965), de la poétesse confessionnaliste Sylvia Plath, intégrant la poésie confessionnelle, la psychanalyse et la psychocritique littéraire avec le panorama opérationnel créatif dans l'esprit du temps d'après-guerre. Il a été conclu qu'il y avait en fait une conception poétique à travers la sublimation du matériel traumatique expérientiel de l'écrivain, à partir de l'utilisation de significations explicites et implicites liées aux Deux Grandes Guerres — interconnectant la texture psychosociale de son époque à la barbarie de cet imaginaire martial. Cependant, il a été constaté la nécessité d'autres recherches pour élargir la perspective sur les mécanismes alternatifs et les appareils spécifiques pris par d'autres confessionnalistes pour faire face à l'impact sondé.

Mots-clés: Psychanalyse. Sublimation. Psychocritique littéraire. Poésie confessionnelle. Après-Seconde Guerre Mondiale.

Recebido em: 04/12/2024

Revisado em: 12/08/2025

Aceito em: 12/08/2025