

A mulher calada

Janet Malcolm

Sylvia Plath, Ted Hughes
e os limites da biografia

TRADUÇÃO
Sergio Flaksman

POSFÁCIO DA AUTORA

JORNALISMO  LITERÁRIO
COMPANHIA DE BOLSO

Copyright © 1994 by Janet Malcolm
Proibida a venda em Portugal.

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

TÍTULO ORIGINAL

The silent woman

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Flávia Castanheira

FOTO DE CAPA

Sylvia Plath © Bettmann/CORBIS/Corbis (DC)/LatinStock

PREPARAÇÃO

Cecília Ramos

REVISÃO

Juliane Kaori

Larissa Lino Barbosa

ATUALIZAÇÃO ORTOGRÁFICA

Verba Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Malcolm, Janet

A mulher calada : Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da
biografia / Janet Malcolm ; tradução Sergio Flaksman. — 1^a ed.
— São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

Titulo original: The silent woman : Sylvia Plath & Ted Hughes
ISBN 978-85-359-2081-9

1. Biografia como forma literária 2. Canon (Literatura)
3. Hughes, Ted, 1930-1998 4. Hughes, Ted, 1930-1998 —
Casamento 5. Executores e administradores — Grã-Bretanha
6. Plath, Sylvia, 1932-1963 7. Plath, Sylvia, 1932-1963 —
Casamento 8. Poetas norte-americanos — Biografia — História
e crítica 9. Poetas norte-americanos — Século 20 — Biografia
I. Título.

12-02465

CDD-811.54092

Índice para catálogo sistemático:

1. Poetas norte-americanos : Biografia 811.54092

2012

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

Primeira parte

1.

Ted Hughes escreveu duas versões de seu prefácio para *Os diários de Sylvia Plath*, uma seleção de entradas de diário cobrindo o período de 1950 a 1962. A primeira versão (que aparece no livro, publicado em 1982) é um breve ensaio lírico construído a partir de um tema blakeano único — o tema de uma “identidade verdadeira” que finalmente emergiu dentre as “falsas identidades” conflitantes de Sylvia Plath e alcançou uma expressão triunfal nos poemas de *Ariel*, que foram escritos no último semestre de sua vida e são toda a razão de sua reputação poética. Para Hughes, seus outros escritos — os contos que ela se obstinava em produzir e submeter, quase sempre em vão, a revistas de grande circulação; o romance *The bell jar* [A redoma de vidro]; suas cartas; seus poemas de aprendizado, publicados em sua primeira coletânea, *The colossus* — “eram como impurezas descartadas ao longo dos vários estágios da transformação interna, o refugo de seu trabalho interior”. E escreve sobre um notável momento prefigurativo:

Embora eu tenha passado todos os dias a seu lado por seis anos e raramente tenha ficado longe dela por mais de duas ou três horas de cada vez, nunca a vi mostrar sua verdadeira identidade a ninguém — exceto, talvez, em seus últimos três meses de vida.

Sua verdadeira identidade se revelara de relance em sua produção literária três anos antes, e quando a reconheci — a identidade, afinal, com que eu me casara, que tinha sempre a meu lado e conhecia tão bem —, naquele breve instante, em três versos declamados enquanto ela transpunha uma porta, percebi o começo de alguma coisa que eu sempre soubera que um dia haveria de acontecer: que sua verdadeira identidade, a verdadeira poetisa, agora passaria a falar com sua própria voz, des-

cartando todas as identidades secundárias e artificiais que até aquele momento monopolizavam suas palavras. Era como uma pessoa muda que aprendesse a falar de uma hora para outra.

E Hughes continua: “Quando a verdadeira identidade encontra a linguagem e consegue falar, é com certeza um acontecimento eletrizante”. No entanto, como os poemas de *Ariel* pouco revelam sobre as “circunstâncias incidentais ou o crucial drama interior” que os produziram, ele faz uma pausa e reflete que “talvez seja justamente essa escassez de detalhes circunstanciais o que despertou as fantasias mais loucas projetadas por outras pessoas na figura de *Sylvia Plath*”. A seu ver, a publicação dos diários da poetisa talvez possa vir a sepultar algumas dessas fantasias, mas não chega a se estender sobre o modo como isso se dará; limita-se a assinalar que os diários registram “a luta diária” da poetisa “com suas identidades em conflito”, e devem ser excluídos da caracterização de “refugo” que ele dá à totalidade de seus escritos em prosa. Hughes encerra seu ensaio de três páginas com uma revelação tão inesperada e brusca que o leitor não atina de imediato com sua importância:

Os diários foram escritos numa série variada de cadernos e em pilhas de folhas soltas. Esta seleção contém talvez um terço do volume total, que hoje se encontra na Biblioteca Neilson, no Smith College. Dois outros cadernos sobreviveram por algum tempo, livros-razão encadernados em couro marrom como o volume de 57 a 59, e cobrem o período que vai de fins de 59 até três dias antes de sua morte. O último deles continha entradas escritas ao longo de vários meses e eu o destruí porque não queria que os filhos dela fossem obrigados a lê-lo (naquele momento, eu considerava o esquecimento parte essencial da sobrevivência). O outro desapareceu.

A segunda versão do prefácio, publicada em *Grand Street* em 1982 e, três anos mais tarde, numa antologia de textos sobre *Sylvia Plath* editada por Paul Alexander e intitulada *Ariel ascending*,

é bem mais longa, densa e complexa; não possui a linearidade elegante da primeira versão. É como se Hughes tivesse examinado a primeira versão e decidido descartá-la como um dos começos em falso, excessivamente simples ou bonitos, que todo escritor acaba produzindo como parte necessária do processo de descobrimento do que quer dizer. (E que pode até ser chamado de purgação das impurezas.) Em seu segundo prefácio, Hughes apresenta logo no início sua revelação sobre os diários perdidos:

Os diários de Sylvia Plath formam um conjunto de cadernos e muitas folhas soltas e a seleção aqui publicada inclui cerca de um terço do volume total. Dois outros cadernos sobreviveram por algum tempo depois de sua morte. Continuavam do ponto onde o registro existente se interrompe, em fins de 1959, e cobriam os três últimos anos de sua vida. O segundo desses cadernos seu marido destruiu, pois não queria que os filhos dela fossem obrigados a lê-lo (naquele momento, considerava que o esquecimento era parte essencial da sobrevivência). O anterior desapareceu em data mais recente (e, presumivelmente, ainda pode ser encontrado).

Podemos notar que Hughes fez duas alterações. Na primeira delas, revela a esperança de que o diário “desaparecido” possa finalmente reaparecer (suscitando a especulação de que, na verdade, o diário esteja, e sempre tenha estado, em suas mãos). Por força da outra mudança, muito mais crucial, ele próprio desaparece: “eu destruí” dá lugar a “seu marido destruiu”. Hughes não tem mais como sustentar a ficção — em que se apoia todo texto autobiográfico — de que a pessoa que escreve e a pessoa sobre quem escreve formam uma entidade única e indissolúvel. Em seu segundo prefácio, ele precisa explicitar sua consciência da dissociação entre a identidade que observa e a que é observada: a identidade observada (“seu marido”) representa os interesses dos filhos, que precisam ser poupadados de informações destrutivas, enquanto a identidade do observador — que ele chama “nós”,

como em “[Nós] não podemos deixar de perguntar-nos se os escritos dos últimos três anos não seriam a parte mais importante” — representa os interesses do leitor, desejoso de compreender a relação entre os poemas de *Ariel* e a vida de sua autora. É evidente que a publicação dos diários de Sylvia Plath só ocorreu a fim de elucidar essa relação. Mas o ato destruidor de “seu marido” reduziu o empreendimento a uma espécie de caricatura, pois justamente os diários capazes de lançar alguma luz sobre os poemas de *Ariel* — os diários escritos na época em que os poemas eram compostos — foram destruídos e se perderam. É esse o enigma que Hughes precisa solucionar em seu segundo prefácio e é por isso que, com uma honestidade irremediável (que o leitor pouco indulgente poderia tomar por evasão), ele se divide — e pode-se até dizer que se perde — nas duas identidades, nenhuma delas “verdadeira” ou “falsa”, que alegorizam a impossibilidade de sua condição simultânea de editor e destruidor.

Em seu segundo prefácio, Hughes executa manobras dignas de Houdini para escapar do baú em que se enfiou antes de ser atirado nas águas de um rio. À medida que fala do processo misterioso, urgente e hermeticamente selado de renascimento psicológico que tem lugar na psique de Sylvia Plath, do qual resultaram os poemas de *Ariel* e cuja chave são os diários sobreviventes, os papéis conflitantes de marido destruidor e editor impaciente vão perdendo mansamente seus contornos. As designações dissonantes — “seu marido” e “nós” — são ouvidas com frequência cada vez menor, enquanto uma figura nova, uma serena inteligência crítica, surge no ensaio e se encarrega de conduzi-lo com mão firme a seu destino, capturando nossa atenção com a narrativa fascinante e cheia de suspense sobre a erupção poética de Sylvia Plath. Ao final do texto, a questão dos diários perdidos reduz-se a um simples ponto no horizonte longínquo. E Hughes consegue desviar-nos dessa questão porque é ele mesmo quem nos leva a ela. Quando situa sua confissão no final da primeira versão, é como se bruscamente fizesse rolar uma pedra intransponível, barrando o caminho do leitor. Quando começa a segunda versão com a pedra já no lugar, consegue propor modos

de contorná-la: precisamos reconhecer a existência da dificuldade, resistir à tentação de minimizá-la, caminhar de lado.

A vida, como sabemos todos, nem sempre nos dá — ao contrário da arte — uma segunda (ou terceira, ou trigésima) oportunidade de lidar com um problema, mas a história de Ted Hughes parece especialmente desprovida daqueles momentos de trégua em que cada um de nós tem a oportunidade de desfazer ou refazer seus atos e assim sentir que a vida não é uma tragédia completa. Qualquer coisa que pudesse ter desfeito ou refeito em sua relação com Sylvia Plath, a ocasião lhe foi negada no momento em que ela decidiu suicidar-se, em fevereiro de 1963, enfiando a cabeça num forno a gás enquanto os dois filhos pequenos dormiam num quarto ao lado, que ela selara para evitar as emanações do gás e onde deixara canecas de leite e um prato com fatias de pão para que encontrassem ao despertar. Sylvia Plath e Ted Hughes não viviam mais juntos quando ela morreu. Havia sido casados por seis anos — ela estava com trinta e ele com 32 quando ela morreu — e no outono anterior separaram-se com grande turbulência. Existia outra mulher. É uma situação vivida por muitos jovens casais — talvez a maioria —, mas que quase nunca dura muito: ou o casal se reconcilia ou então se dissolve de uma vez. A vida continua. A dor, a amargura e o horror estimulante do ciúme sexual e da culpa sexual acabam por se atenuar e desaparecer. As pessoas envelhecem. Perdoam a si próprias e umas às outras e às vezes até chegam a perceber que o que têm a perdoar em si próprias e nos outros é a juventude.

Mas uma pessoa que morre aos trinta anos, no meio de uma separação tumultuada, fica para sempre fixada no tumulto. Para os leitores de sua poesia e de sua biografia, Sylvia Plath será sempre jovem e implacável com a infidelidade de Hughes. Nunca chegará à idade em que as dificuldades da vida de um adulto jovem podem ser rememoradas com uma tolerância pesarosa, sem ódio ou desejo de vingança. Ted Hughes já atingiu essa idade — há algum tempo —, mas a paz que ela costuma trazer foi-lhe negada pela fama póstuma de Sylvia Plath e pelo fascínio que a história

de sua vida exerce sobre o público. E, como era parte dessa vida — a figura mais interessante de seus últimos seis anos —, Hughes também continua fixado no caos e na confusão de seu período final. Como Prometeu, cujo fígado devorado se recomunha diariamente para tornar a ser diariamente devorado, Hughes se viu reduzido à posição de espectador enquanto biógrafos, estudiosos, críticos, articulistas e repórteres de jornais se acotovelavam para esmiuçar a ele próprio quando jovem. Estranhos que a seu ver nada sabem sobre seu casamento com Sylvia Plath escrevem a seu respeito com a autoridade de proprietários. “Espero que cada um de nós seja dono dos fatos de sua vida”, escreveu Hughes numa carta ao *Independent* em abril de 1989, após ter sido atacado num artigo especialmente hostil. Mas, é claro, como sabe todo aquele que já tenha ouvido falar da vida alheia, ninguém “é dono” dos fatos de sua vida. Esse direito de propriedade nos escapa quando nascemos, no momento em que começamos a ser observados. Os órgãos de divulgação que proliferaram em nosso tempo são apenas uma extensão e uma amplificação da bisbilhotice fundamental e incorrigível de nossa sociedade. Basta alguém querer para nossa vida passar a ser da conta de todo mundo. O conceito de privacidade não é mais que uma espécie de biombo destinado a esconder que ela é praticamente impossível no universo social. Em todo conflito entre o direito inviolável do público de ser divertido e um desejo individual de ser deixado em paz, o público quase sempre leva a melhor. Depois que morremos, não há mais a necessidade de fingir que talvez estejamos protegidos da maldade impessoal do mundo. O indiferente aparato judicial supostamente encarregado de proteger nosso bom nome contra a injúria e a difamação nos deixa entregues a nossa própria sorte. Os mortos não podem ser injuriados ou difamados. Não podem recorrer a instâncias judiciais.

A biografia é o meio pelo qual os últimos segredos dos mortos famosos lhes são tornados e expostos à vista de todo mundo. Em seu trabalho, de fato, o biógrafo se assemelha a um arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo

em triunfo o produto de sua pilhagem. O voyeurismo e a bisbilhoteca que motivam tanto os autores quanto os leitores das biografias são encobertos por um aparato acadêmico destinado a dar ao empreendimento uma aparência de amenidade e solidez semelhantes às de um banco. O biógrafo é apresentado quase como uma espécie de benfeitor. Sacrifica anos de sua vida no trabalho, passa horas intermináveis consultando arquivos e bibliotecas, entrevistando pacientemente cada testemunha. Não há nada que não se disponha a fazer, e quanto mais o livro refletir sua operosidade, mais o leitor acreditará estar vivenciando uma elevada experiência literária e não simplesmente ouvindo mexericos de bastidores e lendo a correspondência alheia. Raramente se leva em conta a natureza transgressiva da biografia, mas ela é a única explicação possível para a popularidade do gênero. A incrível tolerância do leitor (que ele não estenderia a um romance mal escrito como a maior parte das biografias) só faz sentido se for entendida como uma espécie de cumplicidade entre ele e o biógrafo numa atividade excitante e proibida: atravessar o corredor na ponta dos pés, parar diante da porta do quarto e espiar pelo buraco da fechadura.

De vez em quando, há biografias que são lançadas e, estranhamente, desagradam ao público. Alguma coisa faz o leitor repelir o biógrafo, recusando-se a acompanhá-lo pelo corredor. Nesses casos, o que o leitor geralmente ouve no texto — e o alerta para o perigo — é o som da dúvida, o rumor de uma rachadura que se abre no muro da segurança do biógrafo. Assim como o arrombador não pode fazer uma pausa enquanto força uma fechadura para discutir com seu cúmplice o que é certo ou errado no ato de roubar, o biógrafo também não pode admitir dúvidas sobre a legitimidade do empreendimento biográfico. O público que adora as biografias não quer que alguém venha dizer-lhe que a biografia é um gênero falho. Prefere acreditar que alguns biógrafos não prestam.

Foi isso que aconteceu com Anne Stevenson, autora de uma biografia de Sylvia Plath chamada *Bitter fame* [Fama amarga], de longe a mais inteligente das cinco biografias de Plath lan-

çadas até hoje e a única esteticamente satisfatória. As outras quatro são: *Sylvia Plath: method and madness* [Sylvia Plath: método e loucura], de Edward Butscher (1976); *Sylvia Plath: a biography* [Sylvia Plath: uma biografia], de Linda Wagner-Martin (1987); *The death and life of Sylvia Plath* [A morte e a vida de Sylvia Plath], de Ronald Hayman (1991); e *Rough magic: a biography of Sylvia Plath* [Rude magia: uma biografia de Sylvia Plath], de Paul Alexander (1991). No livro de Anne Stevenson, publicado em 1989, o rumor da rachadura no muro era audível demais. *Bitter fame* sofreu ataques brutais e a própria Anne Stevenson acabou condenada ao pelourinho; o livro ficou com fama de “ruim”, e é assim que continua a ser visto no mundo de Sylvia Plath. O erro imperdoável de Anne Stevenson foi hesitar diante do buraco da fechadura. “Toda biografia de Sylvia Plath escrita enquanto seus familiares e amigos ainda estão vivos precisa levar em consideração a vulnerabilidade dessas pessoas, mesmo que sua abrangência possa sofrer com isso”, escreveu ela em seu prefácio. Essa declaração, partindo de uma biógrafa, é extraordinária e definitivamente subversiva. Levar em conta a vulnerabilidade! Dar mostras de contrição! Poupar os sentimentos alheios! Deixar de avançar até onde for possível! O que essa mulher estará pensando? A tarefa do biógrafo, como do jornalista, é satisfazer a curiosidade dos leitores, e não demarcar os seus limites. Sua obrigação é sair a campo e, na volta, entregar tudo — os segredos malévolos que ardiam em silêncio nos arquivos, nas bibliotecas e na lembrança dos contemporâneos que passaram esse tempo todo esperando apenas que o biógrafo batesse em suas portas. Alguns desses segredos são difíceis de extrair e outros, ciosamente guardados pelos familiares, até impossíveis. Os familiares são os inimigos naturais dos biógrafos; são como as tribos hostis que o explorador encontra e precisa submeter sem piedade a fim de se apossar de seu território. Se os familiares se comportam como nativos amigáveis, o que ocasionalmente ocorre — quando se propõem a cooperar com o biógrafo, chegando às vezes ao ponto de torná-lo “oficial” ou “autorizado” —, ainda assim ele precisa fazer valer sua autoridade e pavonear-se à frente deles para de-

monstrar que é o poderoso homem branco e eles não passam de selvagens nus. Assim, por exemplo, quando Bernard Crick concordou em ser o biógrafo autorizado de George Orwell, primeiro precisou submeter ritualmente a viúva deste. “Ela concordou com a exigência inabalável de me entregar, além do acesso total aos papéis, uma cessão absoluta e prévia dos direitos autorais, para que eu pudesse citar o que bem entendesse e escrever o que eu quisesse. Foram termos duros, embora eu acredite que sejam as únicas condições em que um estudioso deve e pode dedicar-se a uma biografia contemporânea”, escreve Crick com orgulho enfastiado num artigo intitulado “Das dificuldades de escrever biografias em geral e a de Orwell em particular”. Quando Sonia Orwell leu trechos dos originais de Crick e percebeu que tinha trocado seu território por ninharias sem valor algum (sua fantasia de que Crick via Orwell, e seu casamento com ele, da mesma forma que ela), tentou rescindir o acordo. Mas é claro que não tinha mais como fazê-lo. A declaração de Crick é um modelo de retidão biográfica. Suas “condições” são uma garantia para o leitor, como os padrões estabelecidos para controlar a qualidade dos alimentos e remédios. Elas asseguram ao leitor que está recebendo um produto puro e íntegro e não uma contrafação.

Quando a biografia de Anne Stevenson foi lançada, dava a impressão de um produto adulterado. O celofane estava rasgado, o rótulo era meio esquisito e não havia um belo chumaço de algodão vedando o gargalo do frasco. Além da estranha declaração sobre a incompletude intencional do livro, ainda havia na primeira página uma nota da autora de aparência muito suspeita. “Para escrever esta biografia, recebi grande ajuda de Olwyn Hughes”, dizia Stevenson. (Olwyn Hughes é a irmã mais velha de Ted Hughes e ex-agente literária do espólio de Sylvia Plath.) “Suas contribuições ao texto quase o transformaram numa obra em coautoria. Fico particularmente grata por sua intervenção nos dois últimos capítulos e por sua contribuição sobre os poemas de *Ariel*, do outono de 1962.” No final da nota, havia um asterisco que remetia a uma nota de pé de página enumerando

exatamente os poemas sobre os quais Olwyn Hughes se pronunciara. Como se isso já não bastasse em matéria de estranheza, o texto da nota da autora no livro publicado ainda era diferente da nota da autora que figurava nas provas enviadas à imprensa, a qual dizia: “Esta biografia de Sylvia Plath é o resultado de um diálogo de três anos entre a autora e Olwyn Hughes, agente do espólio de Sylvia Plath. Olwyn Hughes contribuiu tão liberalmente para o texto que ele é, na verdade, o produto de uma coautoria”.

Aparentemente, Anne Stevenson, em vez de subjugar os nativos, fora capturada por eles e submetida a sabe Deus quais torturas. O livro que ela finalmente trouxe de volta em seu trôpego retorno à civilização acabou repudiado como imprestável propaganda nativa, em vez da obra “verdadeira” e “objetiva” que se esperava. Ela fora certamente usada por Ted e Olwyn Hughes para apresentar a versão dos dois sobre as relações do casal Hughes-Plath. Ted Hughes sempre se mostrou muito reticente sobre sua vida com Sylvia Plath; não escreveu memórias, não dá entrevistas, seus escritos sobre a obra de Sylvia Plath (em várias introduções a volumes reunindo seus poemas e textos em prosa) falam sempre da obra e só tocam na biografia quando ela tem alguma relação com a obra. E não ocorreu a ninguém, é claro, que se Hughes decidira de fato falar sobre seu casamento com Sylvia Plath por intermédio de Anne Stevenson, isso só fazia aumentar, e não diminuir, o valor da biografia.