

A CASA OU O TÚMULO: (DES)ENCONTROS COM AS “MÃES LITERÁRIAS” EM PATTI SMITH E SYLVIA PLATH

Vanessa Cezarin Bertacini^{1*}

¹Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

Erica Martinelli Munhoz^{2**}

²Universidade de São Paulo, SP, Brasil

Resumo

A crítica literária feminista anglófona dos anos 1970 propõe a ideia da *matrilinearidade*, segundo a qual o encontro de mulheres escritoras com suas *mães literárias* representaria uma fonte de acolhimento que as permitiria escrever. As gerações seguintes, no entanto, questionam tal idealização das relações femininas, desvelando seus aspectos ambivalentes e menos acolhedores. Se Bachelard (2000) propõe a associação entre as figuras da *mãe* e da *casa* delineando os seus valores positivos, Massey (1994) afirma que a casa pode ser também um lugar de conflito. Neste artigo, propomos uma leitura de “Tempest Air Demons”, em *M train* (2015), de Patti Smith, e do poema “Wuthering Heights” ([1961] 2018), de Sylvia Plath, com o objetivo de verificar como as autoras trabalham de forma não idealizada com as figuras de suas mães literárias através da figuração dos *lugares* (Lawrence-Zuniga, 2017) do túmulo e da casa.

Palavras-chave: mães literárias; memória; lugar; Sylvia Plath; Patti Smith.

THE HOUSE OR THE GRAVE: (MIS)ENCOUNTERS WITH THE “LITERARY MOTHERS” IN PATTI SMITH AND SYLVIA PLATH

Abstract

The 1970s anglophone feminist literary criticism proposes the idea of *matrilineage*, in which the encounter of women writers with their *literary mothers* represents a source of nurturing which allows them to write. Subsequent generations, however, question this idealization of female relationships, revealing their ambivalent and less welcoming aspects. While Bachelard (2000) proposes the association between the figures of

*Vanessa Cezarin Bertacini é doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e possui mestrado em Estudos Literários (2018) pela Faculdade de Ciências e Letras (FCLAr) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). E-mail: vanessa.bertacini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8379-1108>.

** Erica Martinelli Munhoz é doutora em Teoria Literária (2023) pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e possui mestrado em Teoria Literária (2017) pelo mesmo instituto. Atualmente, é pesquisadora de pós-doutorado no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: erica.munhoz@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2825-964X>.



the *mother* and the *house* outlining their positive values, Massey (1994) affirms that the house can also be a place of conflict. In this article, we propose a reading of “Tempest Air Demons” (2015), by Patti Smith, and the poem “Wuthering Heights” ([1961] 2018), by Sylvia Plath, with the aim of verifying how these authors work with the figures of their literary mothers in a non-idealized manner through the representation of the *places* (Lawrence-Zuniga, 2017) of the grave and the house.

Keywords: literary mothers; memory; place; Sylvia Plath; Patti Smith.

Introdução¹

Na segunda metade do século 20, a “ginocrítica”, vertente da crítica literária feminista que propõe o estudo da literatura produzida por mulheres, delineia a ideia de uma “tradição literária de mulheres” (Showalter, 1994), que envolveria certos padrões, imagens, temas e problemas recorrentes nas obras literárias de escritoras. Para o estabelecimento de tal tradição, a crítica literária feminista anglófona da década de 1970 se apoia na imagem da *matrilinearidade*. Pesquisadoras como Moers (1976) e Gilbert e Gubar (2000) investem na ideia de que, para as mulheres escritoras (principalmente as do século XIX), o encontro de figuras maternas na história literária representaria uma fonte de acolhimento e pertencimento e possibilitaria a superação da *angústia de autoria*², o que permitiria à autora escrever.

As gerações seguintes da crítica literária feminista, no entanto, questionaram a ideia de matrilinearidade, mais precisamente a idealização das relações femininas na literatura que tal modelo presume. Erkkila (1992) se debruça sobre relações ambivalentes e conflituosas de poetisas com suas mentoras, destacando os aspectos menos acolhedores de tais relações no âmbito pessoal e na forma como se manifestam em suas produções poéticas. Da mesma forma, Williams (2012) questiona a permanência das metáforas familiares na crítica feminista.

Neste artigo, faremos uma leitura dessa relação ambivalente com autoras da tradição, as chamadas *mães literárias*, através da figuração de *espaços e lugares* relacionados à morte e à memória na literatura, partindo de dois exemplos. Em primeiro lugar, a relação estabelecida pela poeta Patti Smith com Sylvia Plath, figurada no relato das repetidas visitas ao seu túmulo. Em segundo lugar, a relação entre a própria Sylvia Plath e a figura de Emily Brontë, a partir das suas visitas ao que se convencionou chamar “*Brontë country*”. Aproximando a problemática da matrilinearidade à questão da espacialidade, veremos como as metáforas de maternidade literária podem ser exploradas de forma complexa, extrapolando a imagem idealizante de acolhimento.

Bachelard (2000) propõe uma associação direta entre as figuras da *mãe* e da *casa* na noção de “maternidade da casa” (Bachelard, 2000, p. 61), que elabora ao comentar sobre a transposição dos valores da casa em valores humanos. Segundo o autor (2003), os valores atribuídos à casa são, sobretudo, imagens positivas, como repouso, proteção, nostalgia e acolhimento: “A intimidade da casa bem fechada, bem protegida, reclama naturalmente as intimidades maiores, em particular a do regaço materno, e depois a do ventre materno” (Bachelard, 2003, p. 94-95). Massey (1994), entretanto, aponta para a inversão desse valor, uma vez que a casa pode ser tanto um lugar de repouso quanto de conflito: “muitas mulheres precisaram *sair* de suas casas precisamente para forjar suas próprias versões de suas identidades” (Massey, 1994, p. 11, tradução nossa).

Mesmo na ginocrítica, as imagens associadas à maternidade já anunciavam sua ambivalência e seus aspectos negativos: Gilbert e Gubar discutem as imagens de aprisionamento nos textos das autoras do século dezenove, bem

como identificam a associação entre o lugar maternal da casa e o sufocamento, “a transformação do útero em túmulo” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 88, tradução nossa). Ainda assim, porém, não estenderam a ambivalência dessa imagem à relação das autoras com suas antecessoras, mantendo a idealização do encontro das mães literárias como um gesto provedor de nutrição e produtividade literária.

Nas produções literárias que serão analisadas neste artigo, adotaremos a definição de *espaço* e *lugar* proposta por Lawrence-Zuniga (2017), segundo a qual o primeiro se refere a um local físico, e o segundo, a um espaço com significado cultural atribuído. Deste modo, nos textos de Patti Smith e de Sylvia Plath, os espaços retratados se constituem em lugares, com as visitas de Smith ao túmulo de Plath e de Plath à casa das irmãs Brontë. O objetivo deste trabalho é buscar uma resposta ao seguinte questionamento: o encontro metafórico do lugar associado às mães literárias poderia ser considerado um retorno à casa? Se o encontro das “mães literárias” representaria acolhimento e pertencimento, as visitas de Smith e Plath aos lugares metaforicamente habitados por suas antecessoras simboliza tal retorno? Ambas as poetisas parecem trabalhar para ultrapassar a idealização das figuras de mães literárias através da experiência poética com os lugares do túmulo e da casa.

Lugares de morte, lugares de vida

Como observam Maddrell e Sidaway (2010), as experiências de luto são vividas não apenas no tempo, mas também no espaço, de modo que os lugares associados à memória e ao luto (*deathscapes*) podem ser estudados a partir de seu significado individual e coletivo, na construção dos valores e sentidos que constituem em uma cultura, comunidade ou grupo. O cemitério e o túmulo são as representações mais diretas desses lugares; portanto, a tradição poética de textos que homenageiam antecessores por meio da imagem de seus túmulos precisa ser pensada também como uma tradição ligada ao *lugar*.

Discussões a respeito da tradição poética muitas vezes se valem de imagens relacionadas à dicotomia entre morte e imortalidade: a preservação da obra de um autor e sua valorização cultural é associada, justamente, à sua capacidade de vencer a morte física. Como observa Matthews (2004, p. 1), os restos mortais são associados, em diferentes momentos da história literária, tanto ao corpo do poeta quanto aos textos literários, principalmente aqueles não publicados em vida. Tal analogia entre restos mortais e *corpus* de textos sugere a “peculiar vulnerabilidade da morte dos autores”: “onde os corpos da humanidade obscura apodrecem imperturbados, os dois ‘corpos’ do poeta estão em domínio público, sujeitos à homenagem e à exploração” (Matthews, 2004, p. 2, tradução nossa). Apesar de a obra conferir imortalidade ao poeta, “o *corpus* imortal não oblitera o cadáver: ambos se mantêm em uma correspondência produtiva que pode resistir e mesmo se fortalecer com o tempo” (Matthews, 2004, p. 3, tradução nossa). Se o livro serve como encarnação do corpo do poeta, muitas vezes também amarra a

obra, por meio da biografia, ao corpo em decomposição, levando leitores à ação concreta de visitação aos túmulos, em um gesto de peregrinação.

Na história da literatura, diversos autores buscaram, assim, nos túmulos dos grandes escritores, relíquias que teriam o poder de evocar a presença do poeta e de sua capacidade imaginativa (Matthews, 2004). O poeta procura, de modo temporário, habitar uma espacialidade conjunta com seu antecessor, ensaiar um encontro impossível temporalmente, e concretizar, fisicamente, as temáticas da memória e da mortalidade e imortalidade da tradição literária.

A ideia de tradição, de acordo com Booth (2016), também se expressa na peregrinação à casa de escritores e seus entornos. A ascensão do turismo literário se dá com o desenvolvimento da *peregrinação literária* (idem), que promoveria uma extensão do mundo do texto ao espaço físico. Dentre os diversos objetivos por parte do visitante, Booth menciona a busca do turista por certo “roçar prazeroso com a morte” (Booth, 2016, p. 11). Nesse sentido, o autor seria uma presença espectral convocada através da leitura, e o visitante estaria trespassando a privacidade dos mortos ao visitar suas casas.

A prática estaria relacionada à ideia do *genius loci*, ou “espírito do lugar”, que sugere que as casas de escritores poderiam conter o germe de sua criatividade literária. Considerando as casas de escritores como meios de rememoração (Hendrix, 2008), os turistas também buscam entrar em contato com os pertences dos escritores mortos, as relíquias literárias, “objetos imbuídos com a aura da obra de arte original” (Booth, 2016, p. 17, tradução nossa).

Considerando a importância do encontro com as ditas mães literárias como forma de superar a *angústia de autoria*, seria a visitação aos túmulos e às casas das escritoras do passado uma forma de estar na presença metafórica das predecessoras, encontrando acolhimento e inspiração nas suas imagens? Nos dois exemplos a seguir, observaremos forças contraditórias em ação. As visitas ao túmulo de Sylvia Plath, narradas por Patti Smith em sua obra *M Train* (2015) ao mesmo tempo inspiram e geram conflito para a autora contemporânea. Por sua vez, os diversos textos produzidos pela própria Sylvia Plath a partir de sua visita ao território das irmãs Brontë apontam a produtividade literária desse encontro e, ao mesmo tempo, traduzem certa angústia de aniquilamento, indicando relações ambivalentes com as figuras das antecessoras e os *lugares* habitados figurativamente por elas.

“I have come back, Sylvia”: Patti Smith visita Sylvia Plath

Patti Smith, mundialmente conhecida como *rockstar*, ganhou também significativa notoriedade com seus livros de memórias, especialmente o best-seller *Just Kids* (2010), no qual relata sua vivência no cenário da contracultura em Nova York dos anos 1970. Anterior a tal reconhecimento, porém, o início de sua produção literária data também dos anos 1970, quando publicou diversos volumes de poesia, inspirada tanto pelo mundo da música quanto pelo convívio com autores da geração *beat*, como Allen Ginsberg e William Burroughs, além

de poetas da New York School of Poetry. Em sua poesia, são recorrentes as referências a escritores como Rimbaud, Genet e Blake, e a tradição literária divide espaço com figuras do universo da cultura *pop*.

Em *M Train* (publicado originalmente em 2015 e traduzido para português em 2016 como *Linha M*), obra que pode ser considerada uma espécie de autoficção, Smith afirma que o livro *Ariel*, de Sylvia Plath, publicado postumamente em 1965, se tornou “o livro da sua vida” (Smith, 2016, p. 167) aos vinte anos, início de sua vida literária e artística. Plath figura como uma de suas grandes influências literárias, inspirando tom e temas de sua poesia. No capítulo “Tempest Air Demons” (cujo título é uma referência a *Ariel*, de Plath), a perda de sua bagagem impulsiona a narrativa de suas visitas ao túmulo da poeta. Tendo esquecido a bagagem no hotel, Smith não tem nada para ler, então, inspirada pelas fotografias que encontra em seu caderno (uma de sua filha e outra do túmulo de Plath), decide escrever: “Não era uma boa foto, o resultado de uma espécie de penitência de inverno. Decidi escrever sobre Sylvia. Escrever para ter alguma coisa para ler”³ (Smith, 2016, p. 167).

Smith relata, então, três visitas ao túmulo de Plath, do qual faz recorrentes registros fotográficos. As fotografias tiradas na primeira visita, no outono, eram espontâneas e naturais, e foram perdidas. A fotografia que ela tem em mãos enquanto escreve no avião é fruto da segunda visita, no inverno, cuja iluminação não a satisfaz. Na terceira visita, durante a primavera, ela finalmente consegue tirar fotografias que considera satisfatórias, mas nada substitui as fotos perdidas. O relato dessas visitas se inicia com uma interessante experiência de imaginação, uma vez que, para escapar do calor opressivo do avião, Smith fecha os olhos em busca de uma “imagem arquivada” de sua cópia de *Ariel*:

Não precisei fazer muita força para conseguir visualizar Ariel . Fino, com uma capa desbotada de tecido preto que eu abri em minha mente, notando minha jovem assinatura na folha de guarda cor de creme. Virei as páginas, reencontrando a forma de cada poema. Quando me concentrei nos primeiros versos, forças endiabradas projetaram múltiplas imagens de um envelope branco piscando no canto dos meus olhos, atrapalhando meus esforços de leitura⁴ (Smith, 2016, p. 168).

Tal envelope branco, perdido logo em seguida, continha as fotos do túmulo de Plath. O registro fotográfico da sepultura e, especialmente, a perda das fotografias, interrompe sua relação de leitora (é a imagem que impede a leitura dos poemas), atestando a importância da visita ao túmulo e das relíquias fotográficas na construção de sua relação com a predecessora literária.

A jornada para chegar ao local de sepultamento dos poetas é parte central do processo, já que a visita aos túmulos como gesto de encontro com o passado literário é também uma peregrinação (Matthews, 1997). A própria Patti Smith associa a prática religiosa à sua coleção de fotografias das lápides de seus escritores favoritos:

Peregrinos espanhóis viajam pelo Caminho de Santiago de mosteiro em mosteiro, recolhendo medalhinhas para colocar nos rosários como prova de seus passos. Eu tenho pilhas de fotos Polaroid, cada uma marcando meus passos, que às vezes espalho como cartas de tarô ou figurinhas de beisebol de uma imaginária equipe celestial⁵ (Smith, 2016, p. 170).

A peregrinação de Smith é marcada pelo objetivo da busca de uma relíquia, na forma da fotografia perfeita: “Eu havia viajado de Londres a Leeds, passando pela terra das irmãs Brontë e por Hebden Bridge até chegar à antiga aldeia de Yorkshire de Heptonstall para tirar aquelas fotos. Eu não levei flores; estava especialmente motivada para registrar aquele momento”⁶ (Smith, 2016, p. 168).

As descrições do local são breves, dando enfoque apenas à iluminação primorosa, que resulta em algumas fotografias perfeitas. Smith chega a pedir que um visitante tire uma fotografia dela própria ao lado da lápide. Entretanto, a autora demonstra, no relato dessa primeira visita, certo tom de arrependimento em relação à sua atitude:

Na verdade, senti uma alegria que não vivenciava havia um bom tempo — a de cumprir um grande desafio com facilidade. Fiz uma simples oração reverente e não deixei minha caneta num balde perto da lápide, como haviam feito inúmeros outros. Eu só tinha comigo minha caneta favorita, uma pequena Montblanc branca, e não quis me separar dela. De alguma forma me senti isenta desse ritual, um deslize que achei que ela entenderia e do qual eu me arrependeria⁷ (Smith, 2016, p. 168).

Além de sua “prece distraída” (“preoccupied prayer”, no original), e da impressão de uma tarefa difícil realizada com excessiva facilidade, dois gestos descritos no relato parecem ser, *a posteriori*, avaliados pela narradora como atitudes de arrogância: a inclusão de seu próprio corpo em uma das fotografias, um gesto de ousadia, de quem se iguala à sua mestra; e, talvez mais importante, a recusa em entregar sua caneta, como haviam feito outros visitantes. Pouco tempo depois, as fotografias feitas nesse dia são perdidas, e a linguagem de Smith para descrever essa perda é justamente a linguagem do luto.⁸

Em fevereiro, Patti Smith se encontra novamente em Londres e, munida de uma câmera melhor e de uma grande quantidade de filme, decide fazer sua segunda visita ao túmulo de Plath: “— Eu voltei, Sylvia — murmurei, como se ela estivesse me esperando”⁹ (Smith, 2016, p. 169). Dessa vez, a neve, o frio e a coloração branca e cinza impossibilitam a repetição da fotografia perfeita: mas teimosamente continuei a tirar fotos. Tinha esperança de que o sol reaparecesse, e continuei fotografando de forma irracional, usando todo meu filme. Nenhuma das fotos saiu boa”¹⁰ (Smith, 2016, p. 169).

O clima frio e solitário (“Era um lugar tão desolado no inverno, tão solitário”¹¹, Smith, 2016, p. 170), suscita um questionamento sobre o local da sepultura de Plath: “Fiquei matutando por que o marido a havia enterrado aqui. Por que não na Nova Inglaterra perto do mar, onde ela tinha nascido, onde os ventos salgados

poderiam espiralar sobre o nome PLATH gravado em pedra nativa?”¹² (Smith, 2016, p. 170).

Matthews observa que a escolha da localização e da paisagem em torno do túmulo dos poetas são aspectos significativos da poesia que os homenageia, pois “seus admiradores têm expectativas poéticas” em relação a tais aspectos (Matthews, 1997, p. 163). Entretanto, enquanto os túmulos de grandes homens da poesia inglesa, como Wordsworth, Browning e Tennyson, foram celebrados, nas homenagens a importantes poetas mulheres do século XIX, esses aspectos geraram questionamentos. Cecil Frances Humphreys inicia seu poema com uma exclamação de choque diante do túmulo da poeta Felicia Hemans e passa a fantasiar o túmulo que poderia ter sido. Matthews identifica o mote do questionamento da localização do túmulo e a fantasia de outras localizações como algo diretamente ligado às angústias de gênero na poesia. Ora se trata da angústia gerada pelo suposto destino cruel que aguardava uma mulher que escolhesse a vida de poeta, ora da angústia de não encontrar a antecessora literária no mesmo rol de imortais onde se encontravam os grandes poetas. A relação que Patti Smith estabelece com o túmulo de Plath dialoga com tal tradição ao fantasiar com um túmulo próximo ao mar.

Na frase seguinte de Smith, a imagem do vento marinho parece se condensar em uma vontade quase incontrolável de urinar: “Tive uma incontrolável vontade de urinar e imaginei o pequeno riacho se formando, parte de mim desejando que ela sentisse aquele calor humano por perto. Vida, Sylvia. Vida”¹³ (Smith, 2016, p. 170). Apesar de sua recusa em deixar a caneta como um símbolo de devoção à sua mãe literária, o desejo profanador de Smith carrega também um tom devoto, de entrega do seu próprio calor vital à escritora, em contraste com a neve, imagem associada à pureza, mas também à morte. Fluidos corporais são, na poesia de Smith, recorrentes imagens da força vital sagrada.

A ausência do balde de canetas não permite que a autora volte atrás em sua recusa. Em vez de deixar sua caneta, ela amarra uma fita de cetim lilás que une um pequeno caderno a uma meia com uma abelha bordada no topo (referência aos “poemas de abelhas” de Plath). Sua pequena oferenda é curiosa: a escolha do caderno, no lugar da caneta, permite pensar que, em vez de entregar à mãe literária sua própria voz na figura do objeto da escrita, Smith entrega seus próprios poemas, como se pedisse para que a poeta admirada os lesse. Inversamente, caso o caderno esteja em branco, trata-se da oferta da possibilidade de escrita à autora do passado, invertendo a ordem da hereditariedade.

Ao cair da tarde, tendo desistido de conseguir uma boa fotografia, Smith se dirige ao portão do cemitério, e é nesse momento que o sol reaparece, “como que por vingança”¹⁴ (Smith, 2016, p. 170). Ao se voltar para trás, a autora ouve uma voz que sussurra: “Não olhe para trás, não olhe para trás”¹⁵ (Smith, 2016, p. 170):

Era como se a mulher de Lot, uma estátua de sal, tivesse surgido no terreno coberto de neve e projetado uma faixa de calor alongado, derretendo tudo em seu trajeto. O calor atraiu vida, bem como tufos de vegetação e

uma lenta procissão de almas. Sylvia, com um suéter cor de creme e uma camisa lisa, protegendo os olhos do sol brincalhão, caminhando para um grande retorno¹⁶ (Smith, 2016, p. 170).

A imagem bíblica da esposa de Lot, transformada em uma pedra de sal como punição por olhar para trás enquanto escapava de Sodoma, se dissolve derretendo a neve. A punição da personagem (transformada em sal) é, ao mesmo tempo, aquilo que permite dissolver a neve mortal, possibilitando o encontro com o passado. Em vez de ser punida, como a esposa de Lot, por olhar para trás (ignorando a voz desconhecida que sussurra em seus ouvidos), Smith é presenteada com uma visão de vida: Sylvia Plath, protegendo os olhos do sol e caminhando em direção ao “grande retorno”. Considerando a temática de todo o texto, a imagem religiosa do “retorno” ecoa também outros significados, como a necessidade de Smith de retornar várias vezes ao túmulo em busca da fotografia perdida, memória de um passado perfeito que se quer impossivelmente reencontrar, mas se trata também do retorno de Sylvia: o passado vivificado da figura da tradição.

Voltar os olhos para trás é uma imagem acionada diversas vezes na cultura ocidental para pensar a relação com o passado e com a tradição. inclusive pela crítica feminista: “Pois se nós somos mulheres, pensamos no passado através de nossas mães”, diz Woolf (2021, p. 122), remetendo justamente à imagem de voltar o olhar para trás e inspirando a ginocrítica no conceito de *matrilinearidade* na literatura¹⁷. A ordem de não olhar para trás, porém, aponta também uma referência ao mito grego de Orfeu e Eurídice. Se a Orfeu foi permitido levar Eurídice de volta ao mundo dos vivos, desde que ele não olhasse para trás (ao voltar-se, ele a perde), Smith parece resgatar Sylvia dos mortos justamente ao se voltar para trás, realizando, em certa medida, seu desejo de injetar vida ao túmulo nevado.

Da mesma forma, no entanto, a busca da predecessora é marcada por perdas: à perda das fotografias perfeitas soma-se a visão de Sylvia, que é, ao mesmo tempo, sua perda, como na cena do mito, em que Eurídice desaparece. Mesmo após retornar pela terceira vez ao túmulo e registrar uma boa fotografia primaveril, ela é incapaz de substituir as fotos perdidas: “É muito bonita, mas não possui a cintilante qualidade das fotos perdidas”¹⁸ (Smith, 2016, p. 171).

Ao visitar o túmulo de Plath pela terceira e última vez, Smith é acompanhada de sua irmã, Linda: “Ela queria muito viajar pela terra das irmãs Brontë, e nós fizemos isso juntas. Seguimos os passos das Brontë e subimos a serra para então refazer os meus”¹⁹ (Smith, 2016, p. 170). A imagem de uma linhagem de mulheres, que já se apresentava no início do texto, quando Smith olhava para as fotografias da filha e do túmulo de Plath como motivos para a escrita, se torna ainda mais clara: a última visita à mãe literária acontece ao lado de sua irmã. Ambas caminham, primeiramente, sobre os passos das irmãs Brontë, que inspiraram não apenas Patti Smith, mas também Sylvia Plath, para, por fim, traçar os passos da própria Smith. Assim, a escritora insere a si mesma na linhagem de autoras de língua inglesa, caminhando, não de forma linear, mas em repetições cíclicas, sobre os passos de suas antecessoras, e repetindo seus próprios passos, como quem busca o caminho em um labirinto.

Em diversos aspectos, seu texto retoma a proposta de *matrilinearidade* da ginocrítica, mas desvia dela em gestos simbólicos, como na recusa de entregar sua caneta, rejeitando a idealização do encontro de mães literárias enquanto possibilitador direto da escrita. Por um lado, Smith é punida por se recusar a deixar sua caneta e por inserir a si mesma na fotografia, resultando na impossibilidade de recuperar as fotografias. Por outro lado, a ideia de punição é subvertida, pois o gesto desobediente de se voltar para trás derreterá a penitência, permitindo o olhar para o passado e para a tradição como uma injeção de vida no lugar de morte. Trata-se de um jogo entre devoção e desobediência, entrega e resistência, em que o encontro com o túmulo como lugar de memória da “mãe literária” não se completa plenamente, mas se ensaia repetidamente.

“The sky leans on me, me, the one upright”: Sylvia Plath visita Emily Brontë

Na última visita ao túmulo de Sylvia Plath, Patti Smith afirma ter seguido, junto à sua irmã, os passos das irmãs Brontë, antes de subir as colinas para retrair os seus próprios passos. A imagem das escritoras que caminham sobre os passos de suas predecessoras multiplica-se aqui, já que, anos antes de ser ela própria enterrada na região, Sylvia Plath também percorreu o local em visita ao território das irmãs Brontë.

Em 1956, Plath conheceu West Yorkshire e visitou Top Withens, lugar que inspirou o cenário do romance *O morro dos ventos uivantes* [*Wuthering Heights*], de Emily Brontë, publicado em 1847. Além de se tratar de um de seus romances favoritos, os temas abordados por Brontë são explorados também por Plath em sua poesia²⁰ (Bancroft, 2023, p. 3). Segundo Kaye (2016, p. 46), Plath seria uma das figuras americanas do século XX que demonstra “pronunciada afiliação” com Emily Brontë. A visita de Plath à região resultou em produções textuais diversas. Dos relatos em seu diário e cartas à mãe e a amigos, além do artigo “A Walk to Withens” (1959), publicado na revista *The Christian Science Monitor*, ao poema “Wuthering Heights” (2018), escrito em 1961, sua produção aponta uma relação conflituosa com o lugar que presentifica a figura da predecessora. O gesto de percorrer o território de Emily Brontë, visitar a casa das irmãs e, principalmente, conhecer Top Withens e caminhar pelos *moors* representou, como veremos, uma importante e ambivalente aproximação da poeta com uma de suas mães literárias.

Foi o profundo amor de Sylvia Plath pelos *moors* que contribuiu na escolha de Ted Hughes por enterrar a esposa em um sítio já pertencente à família nessa mesma região (Clark, 2020). Em uma carta enviada à mãe quase sete anos antes, a poeta comenta suas visitas ao local: “Eu nunca pensei que eu pudesse gostar de um lugar tanto quanto do oceano, mas esses *moors* são realmente ainda melhores, com as resplandecentes luzes esmeraldas sempre mudando, e os animais e a selvageria”²¹ (Plath, 1975, p. 270, tradução nossa)²². Plath e o marido passearam diversas vezes pelos morros de West Yorkshire e, à mãe, Sylvia descreve o espaço

com toques de vivacidade e alegria, “um bosque de contos-de-fadas”²³ (Plath, 1975, p. 269, tradução nossa):

Eu gostaria que você pudesse ver sua filha agora, uma verdadeira convertida ao clã Brontë, vestindo suéteres de lã quentinhos, calças, meias até os joelhos, com uma caneca fumegante de café, sentada no quarto de Ted, no andar de cima, olhando por três janelas enormes para uma paisagem incrível, selvagem e verde de colinas nuas, entrecruzadas por inúmeros muros de pedra negra como uma teia de aranha, onde pastam ovelhas cinzentas e lanosas, junto com galinhas e vacas malhadas de marrom e branco. (...) Esta é a paisagem mais magnífica (...) Aqui em cima, é como estar sentado no topo do mundo, e ao longe os *moors* roxos se curvam. Eu nunca fui tão feliz na minha vida; é selvagem e solitário e um lugar perfeito para trabalhar e ler. Eu sou, basicamente, acho, uma reclusa amante da natureza. Ted e eu estamos finalmente “em casa”²⁴ (Plath *apud* Plath, 1975, p. 268-9, tradução nossa).

Demonstrando intensa identificação com o lugar, Plath considera o espaço perfeito para trabalhar e ler, e insere a si própria no “clã das Brontë”, afirmando sentir-se, finalmente, em casa. A impressão inicial é de completo acolhimento e inspiração proporcionados pelo território que representa a mãe literária, e a visita a Top Withens, onde ficam as ruínas que inspiraram o romance, parece corroborar a sensação: “Como eu posso te explicar quão maravilhoso é isso?”²⁵ (Plath *apud* Plath, 1975, p. 269, tradução nossa). Entretanto, referindo-se à visita ao Brontë Parsonage Museum (a antiga casa das irmãs) em seu diário, a poeta apenas lista os objetos pessoais das irmãs que estão dispostos em exibição. Assim como no caso das visitas aos túmulos dos poetas da tradição, a visita à casa que habitavam as mães literárias é, de certa forma, o encontro com uma ausência: “É menos um memorial às Brontë do que o lar de uma tribo de jovens criativos que simplesmente não estão em casa para o chá”²⁶ (Plath, 1959, p. 12, tradução nossa). Ademais, Plath observa que a maioria dos turistas não chega até as ruínas em Withens, que consideram excessivamente distantes:

A maioria das pessoas nunca chega lá, apenas para no centro para tomar chá, comer bolo com glacê cor-de-rosa, comprar suvenires & tirar fotos coloridas do lugar longe demais para andar até lá, visitar a igreja de St. Michael & Todos os Anjos, a casa paroquial em pedra preta com peças históricas nos quartos - [...] Elas tocaram tudo isso, usaram as roupas, escreveram aqui nesta casa impregnada de espectros (Plath *apud* Kukil, 2018, p. 676-77).

Plath parece não se identificar com os turistas interessados nos objetos das Brontë. Para ela, as relíquias importam pouco na busca pela presença das “mães literárias”. O encontro com Emily Brontë parece se dar, para ela, por meio da exploração daquela região, como se a mãe literária habitasse o espaço dos *moors*, mais do que a própria casa. A peregrinação de Plath não se dá em busca de uma sepultura, mas no caminho que atravessa os morros em

direção às ruínas de Withens, que se apresentam totalmente diferentes da sua imaginação, “nada parecidas com a grande, severa e imponente mansão negra que eu havia imaginado quando jovem”²⁷ (Plath, 1959, p. 12, tradução nossa), ao mesmo tempo que proporcionam a impressão de uma presença marcante: “Senti, em Withens, aquela presença que confere aos lugares há muito tempo amados e habitados um brilho que não pode ser alterado nem arruinado pelo vento e pela chuva”²⁸ (Plath, 1959, p. 12, tradução nossa). Deste modo, há uma espécie de tensão entre a expectativa de Sylvia e sua real presença no espaço de suas predecessoras. Veremos que, mesmo a sua relação com a região, para além do museu, não será apenas positiva.

Em 1961, a autora escreve “Wuthering Heights”, poema que parece se apoiar na experiência de se perder no caminho para Withens junto com seu marido, narrada por Plath em seu artigo “A Walk to Withens”. Nos poemas de West Yorkshire, Corbett (2019) observa o reconhecimento de Plath em relação à fonte de sua inspiração e a herança literária na figura de Emily Brontë²⁹. Clark aponta, porém, para o fato de que os “*moor poems*” (Clark, 2020, p. 462) refletem uma ambivalência em relação ao lugar. Como sugere Kaye (2016), no poema, Plath desmistifica o que inicialmente parecia uma experiência sagrada na terra das irmãs Brontë. Vejamos o início do poema:

Wuthering Heights³⁰

Os horizontes cercam-me como feixes de lenha,
Pendentes e díspares e sempre instáveis.
Tocados por um fósforo, talvez me aquecessem,
E suas linhas delicadas chamuscam
O ar até o laranja
Antes que as distâncias que imobilizam evaporem,
Carregando o céu pálido de uma cor mais sólida.
Mas eles somente se dissolvem, dissolvem
Como uma série de promessas, quando dou um passo à frente³¹ (Plath, 1996, p. 195).

Na primeira estrofe, a descrição de um espaço presumivelmente amplo e aberto se transforma na imagem de enclausuramento, já que os horizontes cercam o “eu” como um feixe de gravetos aos quais seria possível atear fogo, criando ao redor dela a imagem de uma fogueira. No entanto, ao invés de queimar, como se estivesse encurralada pelas chamas, o fogo, enfraquecido, apenas a aqueceria. Do mesmo modo, é o fogo que dá a cor alaranjada ao ar, o que pode indicar o final de tarde. Com a chegada da noite, os horizontes deixam de ser visíveis, assumindo uma disposição labiríntica, enquanto a voz do poema os percorre, perdida. No final da estrofe, as distâncias evaporam e os horizontes se dissolvem repetidamente, como “uma série de promessas”, lembrando o relato da caminhada ao lado de Ted em “A Walk to Withens”: “Com certeza Withens estará logo após a próxima colina, consolo-me. É claro que Withens já não está em lugar nenhum, a essa altura. [...] Miramos o horizonte e, quando chegamos, lá, outro horizonte,

monótono e idêntico, nos acena”³² (Plath, 1959, p. 12, tradução nossa). A voz poética encontra-se isolada pela paisagem, que ativamente impede seu progresso (Bancroft, 2023, p. 7). O ambiente, ambíguo entre a amplitude em que o “eu” se perde e o enclausuramento sufocante, não é mais acolhedor como uma casa, como ela descreveu a região na carta à mãe.

A vida é mais alta nas pontas da erva
 Ou nos corações das ovelhas, e o vento
 Passa como o destino, curvando
 Tudo numa direção.
 Sinto-o tentando
 Sugar meu calor para longe.
 Se eu dedicar às raízes da charneca
 Atenção demais, convidam-me
 A alvejar meus ossos entre elas³³ (Plath, 1996, p. 195).

Na segunda estrofe, a paisagem se torna ainda mais ameaçadora: “há uma atração penetrante da morte”³⁴ (Kaye, 2016, p. 49, tradução nossa). O vento, no topo dos montes, como uma força poderosa, dobra tudo em uma única direção, inclusive a própria voz do “eu” que, identificando-se com os pastos, sente que os ventos inexoráveis também tentam dobrá-la e roubar seu calor, sua força vital. Os três versos que encerram a estrofe sugerem que as raízes da urze convidariam o eu lírico a morrer ali, em meio a elas. O vento que tudo dobra, elemento fundamental do romance de Emily Brontë, pode ser lido como o legado fantasmagórico da autora; portanto, assim como os pastos não conseguem deixar de se curvar ao sabor do vento, a voz do poema sente que a força de sua antecessora também tenta dobrá-la. De certa forma, a entrada no território de sua “mãe literária” se transforma em um convite para entrar em seu próprio túmulo.³⁵ Ao mesmo tempo em que assume a grandiosidade do espaço materno, a voz poética tenta se colocar em posição de distanciamento em relação à influência da antecessora, recusando-se a se dobrar sob sua autoridade.

As ovelhas sabem onde estão,
 Pastando vestidas de sujas nuvens de lã,
 Cinzentas como o tempo.
 As fendas negras das suas pupilas levam-me.
 É como ser enviada para o espaço,
 Uma magra, tola mensagem.
 Ficam ao redor disfarçadas de avós,
 De perucas encaracoladas e dentes amarelos
 E duros, marmóreos méos³⁶ (Plath, 1996, p. 195).

Na terceira estrofe, até mesmo os animais que habitam esse espaço assumem formas assustadoras. As ovelhas são caracterizadas de modo quase demoníaco, mas são disfarçadas de figuras maternas (“disfarçadas de avós”), como no conto

de fadas em que o lobo engana Chapeuzinho Vermelho vestindo as roupas de sua avó, ou como na expressão “lobo em pele de cordeiro”. A mãe literária, ou avó na presente imagem, que acolheria e daria forças à jovem escritora, nada mais é do que um disfarce para esconder o perigo e a ameaça dessas figuras incomunicáveis com seus duros balidos.

Chego às trilhas, e à água
 Límpida como as solidões
 Que escapam por entre os meus dedos.
 Ocos patamares vão de erva a erva;
 Padieira e soleira desatarracharam-se.
 De gente o ar somente
 Lembra umas poucas bizarras sílabas.
 Ensaia-as gemendo;
 Pedra negra, pedra negra³⁷ (Plath, 1996, p. 1995).

Na quarta estrofe, o eu lírico se depara com antigos vestígios de presença humana, ao passo que, concomitantemente, atesta profunda solidão, realçada pelas ruínas. O que era uma casa habitada agora é apenas decadência e vazio. A única voz que se pode escutar no topo dos morros é o vento, que, enfraquecido pela passagem do tempo, soa agora fracamente (“gemendo”), em oposição à força que representava (“uivantes”) no romance de Brontë. Em sua caminhada pelos morros, o eu poético parece buscar vida onde ela não existe mais, pois tudo o que resta é apenas pedra e ecos de um passado literário.

O céu debruça-se sobre mim, mim, o único ser ereto
 Entre todos os horizontais.
 A erva bate as pontas distraída.
 E delicada demais
 Para a vida em tal companhia;
 A escuridão amedronta-a.
 Agora, nos vales estreitos
 E negros como porta-moedas, as luzes das casas
 Brilham como troco miúdo³⁸ (Plath, 1996, p. 197).

Ao final do passeio, o eu lírico feminino se coloca como resistência a esse local inabitável, afirmando-se como a única a permanecer em pé em meio a todos os outros elementos, contrapondo-se ao peso do céu sobre si – portanto, rejeitando ser queimada, ser dobrada, deitar-se no túmulo, silenciar. Ainda que as irmãs Brontë não sejam nomeadas no poema, como aponta Ellis (2011), o céu que se apoia pesadamente sobre a voz poética (“O céu debruça-se sobre mim, mim”), “ameaçando obliterar sua existência” pode ser interpretado, justamente, como “o peso do passado literário” (Ellis, 2011, p. 24).

Na última estrofe do poema, as luzes das casas, contrastando-se à natureza hostil e à escuridão noturna, parecem indicar uma réstia de esperança e

possibilidade de mudança, brilhando como moedas (na polissemia de significados, em inglês, entre *change* como “mudança” e como “troco miúdo”). Se, até então, a única vida na paisagem aproximava-se sempre do chão (*A vida é mais alta nas pontas da erva/ Ou nos corações das ovelhas*), aqui, a sua própria existência será a única a se destacar. Parecendo voltar o olhar para longas distâncias, ela é a única vertical, diante de todas as linhas horizontais. O eu lírico nega o convite de unir-se à morte: destacando-se da altura do chão, passa da horizontal à vertical, da morte à vida. Na forma desse sutil ato de resistência (*troco miúdo*), a voz do poema renega seu lugar junto às suas mães literárias, as quais, embora exerçam influência sobre ela, estão, afinal de contas, mortas.

Assim, Plath parece encontrar, para além da casa-museu e dos objetos-reíquias, algum vestígio da presença da sua mãe literária Emily Brontë na paisagem dos *moors* e nas ruínas de Top Withens, espaço que ganha, pelo investimento emocional da poeta, o caráter de *lugar* da herança literária de mulheres. Contudo, não se tratará, por fim, da casa acolhedora maternal para onde a jovem poeta poderá retornar em busca de inspiração e acolhimento, como parecia na carta escrita à sua mãe logo que chegou. Meses mais tarde, em uma carta a uma amiga, a autora confessa: “Pode soar idílico, porque a parte importante é, mas materialmente sou uma dona de casa trêmula travando uma batalha diária contra o frio & a sujeira. Oh, como anseio estar em casa & andar de um cômodo a outro sem cachecois, botas de neve e luvas [...]”³⁹ (Plath *apud* Steinberg; Kukil, 2018, p. 36-37, tradução nossa). O território de Emily Brontë, o lugar da mãe literária, abandonando seus disfarces de avó, deixa de ser, para Sylvia Plath, uma casa.

Conclusão

Nos textos analisados acima, observamos dois exemplos da forma como o passado e a memória literária podem ser vivenciados e figurados na espacialidade por meio da tradição de visita aos túmulos, casas e outros lugares associados aos escritores do passado. A partir do exemplo do relato de Patti Smith sobre suas visitas ao túmulo de Sylvia Plath e das produções textuais de Plath em visita ao território de Emily Brontë, pudemos observar a importância da referência às predecessoras e a carga de significado literário e pessoal depositada nos lugares associados a tais autoras. Entretanto, em ambos os exemplos verifica-se uma relação repleta de ambiguidades, desviando, de certa forma, da expectativa idealizada da crítica feminista que compreende o encontro das mães literárias como um processo apenas positivo, de nutrição e acolhimento. Tanto no texto de Smith quanto no poema de Plath, é possível identificar certa devoção em relação aos lugares que representam suas predecessoras e, ao mesmo tempo, algumas instâncias de resistência em relação a tais influências.

No caso de Smith, cujo trabalho poético dialoga com a contracultura e a estética *punk*, tal resistência se traduz na forma de certa insubordinação em

relação à autoridade da mãe literária, já que a recusa de deixar sua caneta junto ao túmulo pode representar uma desobediência. Fica claro que ela considera a perda das fotos como um tipo de punição pelo seu insulto à autoridade sagrada da poeta-mãe e, como uma penitência, a impossibilidade de reproduzir a fotografia perfeita no inverno. Ainda assim, Patti Smith mantém sua escolha de não entregar sua caneta, símbolo máximo da sua voz poética, e encontra caminhos alternativos para demonstrar seu respeito e devoção à figura de Plath. Na segunda visita, a narradora demonstra seu desejo de urinar no túmulo da poeta, um gesto de profanação que poderia ser lido também como uma afronta e um desrespeito à sacralidade da memória de Plath. Entretanto, no universo de inversão de valores da poesia de Smith, os fluidos corporais são descritos como fontes de vida, e o impulso surge justamente do desejo de trazer algum calor que derretesse a neve mortal do cemitério e injetasse vida na poeta.

No poema de Sylvia Plath, em contraposição, a resistência surge como a força vital da própria Plath, que não deve deixar-se ceder pelos chamados mortais da região dos *moors*, cujas forças naturais (representativas da própria Emily Brontë) parecem querer puxá-la para o chão, unindo seus ossos às raízes das plantas. Enquanto Smith desejaria injetar um pouco do seu próprio calor vital no túmulo de Sylvia Plath, ao caminhar pelos morros habitados (real e figurativamente) por Emily Brontë, Plath precisa resistir bravamente para não entregar sua força vital à terra das predecessoras, sustentando ereta o peso do céu que sobre ela se apoia.

A diferença entre essas duas atitudes pode ser interpretada como uma diferença individual de estilo entre as duas escritoras, mas pode também apontar pistas sobre a transformação gradual da relação das autoras mulheres com a tradição. Estará o peso do “destino cruel” que aguarda as poetisas mulheres (Matthews, 1997) se tornando gradativamente mais fácil de sustentar? Poderá o jogo com a autoridade das autoras do passado estar se tornando mais leve, mais passível de desobediência? Trata-se sempre, como vimos, de uma negociação entre a devoção, a inspiração e o respeito, de um lado; e a desobediência, a resistência e a profanação, de outro.

Se a espacialidade das mães literárias parece não acolher as poetisas, é justamente da resistência a elas que se produz o texto literário. No texto de Plath, o ato de se manter ao final do poema como a única figura em pé representa, também, a própria produção escrita. É da busca infrutífera pela mãe acolhedora no espaço da tradição, mas também da resistência ao seu peso, que Sylvia Plath produz o poema “Wuthering Heights”. É da frustração pelas fotografias perdidas, mas também da recusa a entregar a caneta, que Smith também produz seu próprio texto. Trata-se de uma tensão produtiva.

Um dos principais temas da obra *M Train* (2015), de Patti Smith, é o tempo perdido, o passado irrecuperável, geralmente representado por objetos que se perdem, lugares que deixam de existir, e a passagem discutida aqui começa e termina com referências a esse tema. Primeiro, a partir da fotografia da filha, cujo rosto ecoa o rosto do pai falecido, remetendo ao luto⁴⁰. Ao final do texto, as fotografias do túmulo de Plath, tiradas na visita primaveril, são satisfatórias, mas não substituem

as fotografias perdidas, e a autora conclui: “Nada pode na verdade ser replicado. Nenhum amor, nenhuma joia, nenhuma frase”⁴¹ (Smith, 2016, p. 171).

A impossibilidade de recuperar o passado, descrito como um palácio onde vivem fantasmas orgulhosos, torna-se, também, a impossibilidade de replicar o próprio texto literário (“nenhuma frase”). A tradição literária, na figura do túmulo de Plath, não pode ser plenamente capturada (por meio das fotografias), nem sua poesia pode ser replicada. O poema de Sylvia Plath também termina com o (des)encontro com o passado, na figura das ruínas de Top Withens, onde o vento murmura ecos das vozes de outrora, mas a única vida que resiste, presente, é a da própria poeta.

Ao abordar a casa da infância, Bachelard afirma: “Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica” (Bachelard, 2003, p. 75). De certa forma, as poetisas aqui discutidas parecem mesclar algo da intimidade dessa busca por uma “casa dos sonhos” ao encontro literário com as figuras da tradição. É, curiosamente, numa carta à mãe (real) que Sylvia Plath afirma, no auge de sua paixão pelo território das Brontë, estar finalmente em casa. No caso de Smith, são marcantes as presenças da filha e da irmã: a filha abre o texto, como inspiração para sua escrita, mas Smith desvia da figura excessivamente próxima da filha (real) para escrever sobre a mãe (literária); enquanto a irmã acompanha a narradora na sua última visita ao túmulo da mãe (literária), encerrando o texto.

A mistura de intimidades familiares femininas reais na busca do território da mãe literária parece espelhar o desencontro, a necessidade de resistência às demandas da autoridade da tradição, ao seu poder não apenas nutritivo, mas corrosivo. O espaço de intimidade plena da casa perdida, da casa sonhada, não é encontrado, afinal, nem por Sylvia Plath, nem por Patti Smith: a mãe literária não acolhe como a mãe ideal.

Algumas características dessas visitas descritas nos textos de Plath e Smith remetem, porém, a uma imagem alternativa à casa, com a qual gostaríamos de encerrar este trabalho: o labirinto. Não será na casa propriamente dita, no museu das irmãs Brontë, que Plath encontrará a verdadeira inspiração para suas produções textuais do período, mas na região, nas ruínas e, principalmente, nos caminhos que ela percorre. A multiplicidade de caminhos para Top Withens marca seu artigo, que se inicia da seguinte forma: “Há tantos caminhos para se chegar a Withens, acredito eu, quantos há pontos em uma bússola”⁴² (Plath, 1959, p. 12, tradução nossa). Plath explica em seguida que experimentou dois desses caminhos: um primeiro mais tradicional e um segundo mais selvagem, partindo “de um ponto fixo na direção oposta” (Plath, 1959, p. 12, tradução nossa). A experiência de ter se perdido em meio aos *moors* a caminho de Withens, na segunda caminhada, é tão marcante que inspira o seu texto. Segundo Bachelard, “Vincular sistematicamente o sentimento de estar perdido a todo caminhar inconsciente é encontrar o arquétipo do labirinto” (Bachelard, 2003, p. 163).

De fato, a imagem dos morros que se sucedem uns aos outros e dos horizontes que se sobrepõem toda vez que Sylvia pensa que encontrar Withens, lembra os muros de um labirinto, que se repetem a cada curva, sem revelar um centro ou saída. A sucessão de morros se une  sensao de clausura, presente no poema “Wuthering Heights” (2018), na imagem do círculo de gravetos que aprisionam a voz poética. O silêncio de séculos (Plath, 1959), que  cortado pelas palavras hesitantes (“Estamos perdidos?”, pergunta Sylvia), se fecha novamente, “como água sobre uma pedra atirada” (Plath, 1959, p. 12). Todas são impressões que remetem  figura do labirinto: “Mas o pesadelo do labirinto engloba essas duas angústias e o sonhador vive uma estranha hesitao: ele hesita no meio de um caminho nico. Ele se torna matéria hesitante, uma matéria que subsiste hesitando” (Bachelard, 2003, p. 163-164).

Quando finalmente chegam a Withens,  por um caminho diferente daquele planejado: novamente, o labirinto ilude os planos e mapas definidos pelos sujeitos nele inseridos. A descrio do local remete perfeitamente  imagem do centro de um labirinto: “Withens está lá, e está sozinha, como o centro de uma torta, acessível por todas as direções”⁴³ (Plath, 1959, p. 12, traduo nossa). Trata-se de uma imagem interessante para pensar a relao com a tradio literária, especialmente no caso das mulheres, cuja insero nesse rol de grandes escritores não pode ser direta, linear, simples. Os caminhos são múltiplos, mas o encontro dessa casa em ruínas  pleno de hesitaes, desencontros, perdas.

No texto de Smith, ainda que a imagem do labirinto não se apresente de forma concreta, os caminhos são sempre “retraados”, e a narradora caminha sobre as pegadas de suas antecessoras, mas também refazendo seus próprios passos repetidamente, “hesitando no meio de um caminho único”, como quer Bachelard (2003). Incapaz de chegar ao seu destino, porque as fotografias não são recuperadas nem recuperáveis, seu caminho nunca se completa. O tema dos objetos perdidos e do passado irrecuperável na obra de Smith torna-se também o tema do sujeito perdido, que retorna ao mesmo local, como em um labirinto: “Assim, também, no labirinto, o ser  ao mesmo tempo sujeito e objeto conglomerado em estar perdido” (Bachelard, 2003, p. 162-163).

O labirinto talvez seja uma imagem apropriada para presentificar no espaço, ou na busca de *lugares*, uma experiência com a tradio, que  uma experiência com o tempo: “O indivíduo fica preso entre um passado bloqueado e um futuro obstruído. Fica aprisionado num caminho. Enfim, estranho fatalismo do sonho de labirinto: volta-se às vezes ao mesmo ponto, mas jamais se volta para trs” (Bachelard, 2003, p. 164). Indo ao encontro das mães literárias na busca concreta de seus territórios, Patti Smith e Sylvia Plath caminham entre presente, passado e futuro, executando uma costura entre as predecessoras e seu próprio caminho, suas próprias linhas, palavras e versos. O fio de Ariadne no labirinto da tradio são pode ser a própria escrita.

Notas

1. O presente trabalho é parcialmente inspirado em reflexões advindas das pesquisas de doutorado de ambas as autoras, a primeira concluída em 2023, e a segunda ainda em andamento, ambas no departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, sob orientação da professora Cristina Henrique da Costa.
2. De acordo com Gilbert e Gubar (2000, p. 49), a “angústia de autoria” consiste no temor de que o ato de escrever isole ou destrua a autora mulher. “A angústia de autoria funciona como um tipo de resposta à angústia de influência (Harold Bloom), e descreve a dificuldade das mulheres autoras (principalmente no século XIX) de assumir o gesto basal da escrita (‘attempt the pen’ ou simplesmente, se propor a escrever). Diante do esquema edipiano de Bloom, a mulher não se identifica com o modelo das relações masculinas onde filhos superam pais, e a angústia de influência vivenciada pelo escritor (e superada) se transformaria, no caso da escritora, em angústia de autoria” (Munhoz, 2023, p. 68).
3. “It was not a good picture, the result of a kind of winter penitence. I decided to write of Sylvia. I wrote to give myself something to read” (Smith, 2015, p. 196).
4. “With little effort I visualized my Ariel perfectly, Slim, with faded black cloth, that I opened in my mind, noting my youthful signature on the cream endpaper. I turned the pages, revisiting the shape of each poem. As I fixed on the first lines, impish forces projected multiple images of a white envelope, flickering at the corners of my eyes, thwarting my efforts to read them” (Smith, 2015, p. 197).
5. “Spanish pilgrims travel on Camino de Santiago from monastery to monastery, collecting small medals to attach to their rosary as proof of their steps. I have stacks of Polaroids, each marking my own, that I sometimes spread out like tarots or baseball cards of an imagined celestial team.” (Smith, 2015, p. 202).
6. “I had traveled from London to Leeds, through Brontë country to Hebden Bridge to the ancient Yorkshire village of Heptonstall to take them. I brought no flowers; I was singularly driven to get my shot” (Smith, 2015, p. 197).
7. “In truth I felt an elation I hadn’t experienced in quite a while – that of easily accomplishing a challenging goal. Yet I offered a mere preoccupied prayer and did not leave my pen in a bucket by her headstone, as countless others had. I only had my favorite pen, a small white Montblanc, and did not want to part with it. I somehow felt exempt from this ritual, a contrariness I thought she would understand but that I would regret” (Smith, 2015, p. 198).
8. No original, a autora utiliza o termo “mourn”, ligado ao luto, mas esse sentido não se manteve na tradução: “Simplesmente sumiram. Lamentei aquela perda, amplificada pela lembrança da alegria que senti ao tirar aquelas fotos em uma época estranhamente sem alegria” (Smith, 2016, p. 168). No original: “They Simply vanished. I mourned the loss, magnified by the memory of the joy I’d felt in the taking of them in a strangely joyless time” (Smith, 2015, p. 198).
9. “– I have come back, Sylvia, I whispered, as if she’d been waiting” (Smith, 2015, p. 199).
10. “yet I stubbornly kept taking pictures. I hoped the sun would return and I irrationally shot, using all of my film. None of the pictures were good” (Smith, 2015, p. 199).
11. “such a desolate place in winter” (Smith, 2015, p. 199)
12. “Why had her husband buried her here? I wondered. Why not New England by the sea, where she was born, where salt winds could spiral over the name PLATH etched in her native stone?” (Smith, 2015, p. 199-200).

13. "I had an uncontrollable urge to urinate and imagined spilling a small stream, some part of me wanting her to feel that proximate human warmth. Life, Sylvia, Life" (Smith, 2015, p. 200).
14. "now with a vengeance" (Smith, 2015, p. 200)
15. "Don't look back, don't look back" (Smith, 2015, p. 200)
16. It was as if Lot's wife, a pillar of salt, had toppled on the snow-covered ground and spread a lengthening heat melting all in its path. The warmth drew life, drawing out tufts of green and a slow procession of souls. Sylvia, in a cream-colored sweater and straight skirt, shading her eyes from the mischievous sun, walking on into the great return (Smith, 2015, p. 200).
17. A frase original de Woolf, "we think back through our mothers" (2015, p. 56), remete a esse gesto de voltar-se para trás.
18. "It is very nice, but lacking the shimmering quality of the lost ones" (Smith, 2015, p. 202).
19. "She longed to journey through Brontë country and so we did together. We traced the steps of the Brontë Sisters and then traveled up the hill to trace mine" (Smith, 2015, p. 200).
20. "Set on a gloomy moor amidst dire weather, with a cast of archetypal villains and heroines, the use of supernatural and dream imagery and the themes of power, romance, fear, madness and death, all of which Plath would call on in her own poetry" (Bancroft, 2023, p. 3).
21. "I never thought I could like any country as well as the ocean, but these moors are really even better, with the great luminous emerald lights changing always, and the animals and wildness" (Plath, 1975, p. 270).
22. Curiosamente, é justamente uma comparação com o oceano, próximo ao qual Patti Smith desejaria encontrar o túmulo fantasioso de Plath, que permite a Plath expressar à sua mãe a impressão positiva que tem da região.
23. "a fairytale wood" (Plath, 1975, p. 269).
24. "I wish you could see your daughter now, a veritable convert to the Brontë clan, in warm woolen sweaters, slacks, knee socks, with a steaming mug of coffee, sitting upstairs in Ted's room, looking out of three huge windows over an incredible, wild, green landscape of bare hills, crisscrossed by innumerable black stone walls like a spider's web in which gray, woolly sheep graze, along with chickens and dappled brown-and-white cows. (...) This is the most magnificent landscape (...) Up here, it is like sitting on top of the world, and in the distance the purple moors curve away. I have never been so happy in my life; it is wild and lonely and a perfect place to work and read. I am basically, I think, a nature-loving recluse. Ted and I are at last 'home'" (Plath *apud* Plath, 1975, p. 268-9).
25. "How can I tell you how wonderful it is" (Plath *apud* Plath, 1975, p. 269).
26. "It is less a memorial to the Brontës than the home of a tribe of creative young people who are simply not in for tea" (Plath, 1959, p. 12).
27. "nothing like the great, frowning, stalwart black mansion I had pictured as a young girl" (Plath, 1959, p. 12).
28. "I felt at Withens that presence which endows places long loved and lived in with a radiance subject to no alteration or ruining by wind and rain" (Plath, 1959, p. 12).
29. "These are poems [...] in which Plath is recognizing the source of her poetic inspiration and locating it within in a tradition that embraces the mid-eighteenth-

century romanticism of Emily Brontë” (Corbett in Brain, 2019, p. 301).

30. A tradução do poema adotada aqui é a proposta por Faial (1995).

31. “The horizons ring me like faggots,

Tilted and disparate, and always unstable.

Touched by a match, they might warm me,

And their fine lines singe

The air to orange

Before the distances they pin evaporate,

Weighting the pale sky with a solider color.

But they only dissolve and dissolve

Like a series of promises, as I step forward” (Plath, 2018, p. 167).

32. “Surely Withens will be over the next hill, I console myself. Of course Withens is nowhere at all by this time. [...] We aim toward the horizon, and when we arrive, there, bland and identical, another horizon beckons us on” (Plath, 1959, p. 12).

33. “There is no life higher than the grasstops

Or the hearts of sheep, and the wind

Pours by like destiny, bending

Everything in one direction.

I can feel it trying

To funnel my heat away.

If I pay the roots of the heather

Too close attention, they will invite me

To whiten my bones among them” (Plath, 2018, p. 167).

34. “there is a pervasive pull of death” (Kaye, 2016, p. 49).

35. Vale lembrar a coincidência: a própria Plath, assim como Emily, também acabou sendo enterrada em West Yorkshire.

36. “The sheep know where they are,

Browsing in their dirty wool-clouds,

Gray as the weather.

The black slots of their pupils take me in.

It is like being mailed into space,

A thin, silly message.

They stand about in grandmotherly disguise,

All wig curls and yellow teeth

And hard, marbly baas” (Plath, 2018, p. 167).

37. “I come to wheel ruts, and water

Limpid as the solitudes

That flee through my fingers.

Hollow doorsteps go from grass to grass;

Lintel and sill have unhinged themselves.

Of people the air only
 Remembers a few odd syllables.
 It rehearses them moaningly:
 Black stone, black stone” (Plath, 2018, p. 167-68).

38. “The sky leans on me, me, the one upright
 Among all horizontals.
 The grass is beating its head distractedly.
 It is too delicate
 For a life in such company;
 Darkness terrifies it.
 Now, in valleys narrow
 And black as purses, the house lights
 Gleam like small change” (Plath, 2018, p. 168).
39. “It can sound idyllic, because the important part is, but materially I am a shivering housefrau waging a day to day battle against cold & dirt. O how I long to be home & walk from room to room without mufflers, snowboots & mittens [...]” (Plath, 2018, p. 36-37).
40. “I tried to write something of Jesse but couldn’t, as her face echoed her father’s and the proud palace where the ghosts of our old life dwell” (Smith, 2015, p. 196).
41. “Nothing can be truly replicated. Not a love, not a jewel, not a single line.” (Smith, 2015, p. 202).
42. “There are as many ways to walk to Withens, I suppose, as there are compass points” (Plath, 1959, p. 12).
43. “Withens stands, and stands alone, like the center of a pie, approachable from all directions (Plath, 1959, p. 12).

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BANCROFT, Colin. Fear and disillusionment: The EcoGothic in the poetry of Sylvia Plath. **E-Rea**, v. 21, n. 1, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/erea/17048>. Acesso em: 31 out. 2024.
- BOOTH, Alison. **Homes and Haunts: Touring Writers’ Shrines and Countries**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- CLARK, Heather. **Red comet: the short life and blazing art of Sylvia Plath**. New York: Alfred A. Knopf, 2020
- CORBETT, Sarah. “A Certain Minor Light”: Plath in Brontë Country. In: BRAIN, Tracy. **Sylvia Plath in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 297-305.

- ELLIS, Jonathan. "Mailed into space": on Sylvia Plath's letters. In: BAYLEY, Sally. BRAIN, Tracy (ed.). **Representing Sylvia Plath**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 13-31.
- ERKKILA, Betsy. **The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord**. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1992.
- FAIAL, Edite. Dois poemas de Sylvia Plath: Finisterrre (Finisterra); Wuthering Heights. **Revista Cerrados**, Brasília, 1995, v. 5, n. 5, p. 190-197, 1996. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/842/730>. Acesso em: 15 maio 2025.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (ed.). **The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 2000.
- HENDRIX, Harald (ed.). **Writers' Houses and the Making of Memory**. New York: Routledge, 2008.
- KAYE, Richard. Queer Brontë: parody, revision, identification, and the pleasures of (factitious) myth-making. **Victorians: A Journal of Culture and Literature**, n. 130, 2016. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/805700>. Acesso em: 31 out. 2024.
- LAWRENCE-ZUNIGA, Denise. "Space and Place." In: **Oxford Bibliographies**. Oxford: Oxford University Press, 2017. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0170.xml>. Acesso em: 31 out. 2024.
- MADDRELL, Avril; SIDAWAY, James D.: **Deathscapes: Spaces for Death, Dying, Mourning, and Remembrance**. Farnham: Ashgate, 2010.
- MASSEY, Doreen. **Space, Place, and Gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MATTHEWS, Samantha. **Representations of the grave in nineteenth-century English poetry: A selected commentary**. Ph.D. Thesis. Department of English. University College London, 1997. Disponível em: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10099937/>. Acesso em: 31 out. 2024.
- MATTHEWS, Samantha. **Poetical Remains: Poets' Graves, Bodies, and Books in the Nineteenth Century**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- MOERS, Ellen. **Literary Women**. New York: Doubleday & Company, 1976.
- MUNHOZ, Erica Martinelli. **Não há nada entre nós: uma (im)possível tradição poética de mulheres no imaginário de Adília Lopes, Ana Cristina Cesar e Patti Smith**. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.
- PLATH, Sylvia. A Walk to Withens. **The Christian Science Monitor**, Vol 51, Iss 162, 06 jun. 1959. Disponível em: https://archive.org/details/per_christian-science-monitor_1959-06-06_51_162/mode/2up. Acesso em: 31 out. 2024.
- PLATH, Sylvia. In: PLATH, Aurelia (ed.). **Letters Home: Correspondence, 1950-1963**. New York: Harper & Row, 1975. p. 268-70.
- PLATH, Sylvia. **Ariel**. New York: Harper Perennial, 1999.
- PLATH, Sylvia. In: KUKIL, Karen (ed.). **Os diários de Sylvia Plath: 1950 - 1962**. Tradução: Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.
- PLATH, Sylvia. Wuthering Heights. In: PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. New York: Harper Perennial, 2018. p. 167-68.

- PLATH, Sylvia. In: STEINBERG, Peter; KUKIL, Karen (ed.). **The Letters of Sylvia Plath. Volume 2: 1956-1963**. London: Faber & Faber, 2018. p. 34-38.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução: Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da**
cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SMITH, Patti. “Tempest Air Demons”. In: **M Train**. 2 ed. London: Bloomsbury, 2015.
- SMITH, Patti. “Demônios aéreos da tempestade”. In: **Linha M**. Tradução: Claudio Carina. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SMITH, Patti. **Just Kids**. New York, Harper Collins, 2010.
- WILLIAMS, Linda. Happy families? Feminist reproduction and matrilineal thought. In: ARMSTRONG, Isobel (ed.). **New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts**. London: Routledge, 2012. p. 48-64.
- WOOLF, Virginia. **A Room of One’s Own**. Ed. David Bradshaw and Stuart N. Clarke. Chichester: Wiley, 2015.
- WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu e três ensaios sobre as grandes escritoras inglesas: Jane Austen, Charlotte & Emily Bronte e George Eliot**. Tradução: Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Data de submissão: 17/11/2024

Data de aceite: 05/03/2025

Editoras Convidadas: Alinne Balduino P. Fernandes, Melissa Sihra