

NAS REDOMAS DE SYLVIA PLATH E ESTHER GREENWOOD: TANATOGRÁFIA E DECOMPOSIÇÃO BIOGRÁFICA EM ANÁLISE POLIFÔNICA

*WITHIN THE BELL JARS OF SYLVIA PLATH AND ESTHER GREENWOOD:
THANATOGRAPHY AND BIOGRAPHICAL DECOMPOSITION IN POLYPHONIC
ANALYSIS*

Augusto Rodrigues da Silva Juniorⁱ
Gerlanea Taísa Toledo da Silvaⁱⁱ

Resumo: Este artigo propõe uma aproximação entre Literatura e Psicanálise a partir da análise tanatográfica da obra *A Redoma de vidro* (1963, 2019), da escritora estadunidense Sylvia Plath. Essa ficção apresenta a decomposição biográfica da personagem Esther e estabelece uma gramática do inconsciente – revelando forças pulsionais e liminares que movimentam: linguagem (romance); autoria (narrativa); e a própria análise (literária). Mobilizando a tanatografia com o arcabouço teórico da psicanálise freudiana (Freud), investigamos a estilização do suicídio enquanto figuração de *thanatos* e sintoma de autoconsciência narrativa que faculta a autonomia da personagem perante seu desejo suicidário. Ao tensionar a escrita de Plath, enquanto cena e cenário psíquico, no percurso de um ser no tempo e no espaço, reconhecemos a forte relação entre o dizer e o calar, o escrever e o publicar (e ser lida) e a força simbólica que reside na imagem de uma redoma mental e de vidro.

Palavras-chave: tanatografia; suicídio; A redoma de vidro; Sylvia Plath; Freud.

Abstract: *This article proposes a dialogical intersection between Literature and Psychoanalysis through a thanatographic reading (to undergo analysis) of The Bell Jar (1963, 2019), by the United Statesian writer Sylvia Plath. The novel enacts the biographical decomposition of the Character Esther and constructs a grammar of the unconscious – unveiling liminal and pulsional forces that destabilize language (as novel), authorship (as narrative; self-counsciousness genre) and analysis itself (as literary inquiry; to enter analysis). Drawing on the theory of thanatography in dialogue with the Freudian theoretical framework, na analysis of Plath's writing reveals the stylization of suicide as both a figuration of thanatos and a symptom of narrative self-awareness – one that grants the protagonista a form of agency in the face of her suicidal desire. By interpreting Plath's writing as a space Where psychic scene and scenography, as a becoming of a being in time and space, we recognize the deep entanglement between speech and silence, writing and publishing (and being read), and the representational weight carried by the image of a bell jarr – mental and made of glass.*

Keywords: *thanatography; suicide; The Bell Jar; Sylvia Plath; Freud.*

Submetido em: 3.6.2025

Aceito para publicação em: 14.6.2025



É permitido compartilhar (copiar e redistribuir em qualquer suporte ou formato) este material, desde que citada a autoria e observados os termos da licença CC-BY-NC 4.0.

ⁱ Professor Associado III de Literatura na Universidade de Brasília-Brasil. Pesquisador e docente do Programa de Pós-Graduação em literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB/Brasil) e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA/Manaus-AM/Brasil). *E-mail:* augustorodriguesdr@gmail.com. *Lattes:* <https://lattes.cnpq.br/6208952301327343>. *ORCID:* <https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>.

ⁱⁱ Graduação em Psicologia pela Universidade Estácio de Alagoas e Letras Francês pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB). *E-mail:* gtaisatoledo@gmail.com. *Lattes:* <https://lattes.cnpq.br/5933646660634991>. *ORCID:* <https://orcid.org/0009-0006-5982-839X>.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sylvia Plath, poetisa e autora de *A redoma de vidro* (2019), romance publicado no ano de 1963 sob o pseudônimo de Victoria Lucas, sempre escreveu sobre o morrer. A escritora, ao realizar suas tanatografias em verso e prosa, não tão somente tematiza a morte, mas a estiliza, a encena, a performa. O texto torna-se uma força vital, por vezes volitiva, em uma operação simbólica de luto e de encontro vital com o outro – alteridade. Nesse movimento lutuoso há sempre a ação: que é o ato de escrever. Crítica polifônica e psicanálise se encontram, justamente, como formas de escuta e análise (literária). A tanatografia, por sua vez, no exercício de análise, se dedica aos restos mortais: biográficos, bio-bibliográficos, crítico-genéticos, diários, confessionais etc.; mas, junto com a psicanálise, desenterra restos mortuários: vozes, sonhos, sintomas, repetições, retornos, autoconsciências.

No caso do romance em questão, que narra a história da personagem Esther Greenwood, nosso desejo é não colocar nem a escritora, nem a personagem no divã, mas fazer da narrativa formas de pensar essa escrita suicidária em decomposição biográfica.

A tanatografia – termo que advém de Freud (Silva Junior, 2009), e que em grego significa “escrita de morte” – ocupa-se do fazer artístico literário que tem como finalidade “vencer a morte”, “voltar para contar”, promover encontros, outridades. Na tradição ocidental, “desde a Odisséia até o momento presente, nos deparamos com exéquias literárias que visam o aniquilamento”. No plano da autoria, esse processo criativo está atrelado à condição de escritor-fingidor, que vê na morte discursiva a possibilidade de existir (Silva Junior, 2008):

Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. Existe toda uma tipologia: mortos conversando entres eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana (Silva Junior, 2024, p. 01).

A aproximação entre literatura e psicanálise faculta, então, um caminho teórico em que a escrita se torna, pela palavra, a exposição do fim. Não apenas da morte física, mas da decomposição da subjetividade, do colapso da biografia – por vezes *memórias póstumas* (como inventou Machado de Assis com seu Brás Cubas). A tanatografia, nessa presença de *thanatos* opera uma reconfiguração formal e epistêmica da linguagem: é a morte que escreve, é o defunto que rememora, é o sujeito que deseja estar com o outro para dialogar (defunto ou não).

Se Freud, ao introduzir a pulsão de morte, desestabilizou o paradigma hedonista da psique, mostrando que o sujeito está sempre à beira do abismo da dissolução, foi com Luciano de Samósata que a ficção, em sua plenitude dialógica e dialógica, passou a encenar o lugar de fala dos mortos. Em chave sério-cômica, ou mais assertivamente cômico-trágica, trata-se de uma zona criativa onde os sentidos da vida se reconfiguram polifonicamente em claves de ruínas, ironia e escárnio. Os *diálogos dos mortos e memórias póstumas* nos ensinam que os mortos falam, “rever-beram”, entre o desejo de dizer e o desaparecer. A tanatografia se inscreve, pela linguagem do literário, na movimentação da subjetividade em busca de outras vozes. Entre o silêncio sepulcral e a morte tagarela (*parresia*) reside uma travessia que é sempre o recontar.

2 CONSIDERAÇÕES LIMINARES

É precisamente nesse espaço de diálogo que a tanatografia se instaura e se instala: como cena em que o sujeito deixa de ser apenas a fonte e passa a ser confissão e liminaridade, fenda e elaboração, restos mortais e restos mortuários para que o resto não seja silêncio (como disse o jovem Príncipe da Dinamarca em suas últimas palavras).

Freud nos ensina que é possível resolver, pela palavra, e os defuntos que falam – nas variantes tanatográficas – não o fazem em nome da transcendência, mas do diálogo, da narrativa, da contação de história. Das vozes que ressoam das cavernas catabáticas do psiquismo, no avesso do avesso do tempo e da identidade emerge a polifonia (bakhtinianamente traduzida no século XX; vide o conjunto de textos publicados no Brasil no livro intitulado *Estética da criação verbal*; 2003).

Por sua vez, Bakhtin, contemporâneo de Freud, oferece um aparato teórico para pensar essa multiplicidade de vozes. A decomposição biográfica, como vimos e veremos ao acompanhar a vida da Esther Greenwood, personagem de Sylvia Plath, é uma espécie de polifonia tanatográfica. São vozes que se sobrepõem no inacabamento mental da personagem, entre sujeitos que se reconhecem em ecos e narrativas que operam em necrologias interrompidas e/ou repetidas. A partir de *Luto e Melancolia* (1917; 2006) e *Além do princípio do prazer* (1920; 1996), pensamos a análise (do texto) como diálogo. Pela palavra, tudo se torna espaço de *reexistência*. Ao mesmo tempo, o cadáver simbólico é testemunha de uma vida que insiste em ruir. Mas uma vida é estar sempre à espera da palavra do outro, pois ninguém disse ainda a última palavra (Bakhtin, 2003).

A poesia melancólica e aflita da década de 1930, que alcança a escrita de Plath, tem suas raízes em elementos romanescos ainda do século XIX e, no mal-estar da cultura auferido por Freud (entre 1929-1930), ganha contornos criativos que nos levam ao processo comparativista – para chegarmos na Redoma de vidro (*The bell jar*). De modo muito geral, a temática da morte voluntária pode ser encontrada em *Madame Bovary* (1856; 1993), de Flaubert; *Os Demônios*, de Dostoiévski; *Anna Kariênina* (1878; 2021), de Tolstói; *Mrs. Dalloway* (1925; 2017), de Virgínia Woolf, dentre outros que refletem esse cânone suicidário “narrado em livro” (Silva Junior, 2008; 2014).

Em *Madame Bovary* (1856, 1993), obra-prima de Flaubert, nos deparamos com a vida decadente e a morte trágica da protagonista Emma Bovary. Uma jovem leitora, criada num convento, que tentou, pela via possível para a mulher de seu tempo, ser feliz. Emma casou-se, tentou viver uma paixão e manter as fantasias infantis de ter a vida parecida com a das personagens dos romances que lia. Porém, ao ver as possibilidades de realização e felicidade encontradas na liberdade, na efetivação de seus desejos e no consumo como forma expressiva diante do conservadorismo do seu século, reduzidas ao fracasso, não suportou o existir e deixa o mundo pelo autocídio: a personagem concretiza seu desejo pulsional de forma trágica, tomando um frasco de arsênico.

Em Dostoiévski há dezenas de suicídios e de tentativas frustradas. Sua obra reflete uma espécie de epidemia de suicídios da Rússia do século XIX. Em *Os demônios* (1872), a situação do país perante a possível chegada do capitalismo leva os personagens a experimentarem um processo de indecidibilidade com ação. Os movimentos polifônicos geram arenas discursivas em que o tema do suicídio gera e instaura relações de alteridade. No debate entre a manutenção ou a extinção da vida, a tanatografia presentifica o tema romanescamente.

Por sua vez, em *Anna Kariênina* (1878; 2021), a morte voluntária apresenta-se como consequência trágica do mal-estar (Freud, 2006) e a desintegração psíquica da personagem. No desencontro amoroso com Vronsky, a trajetória de Anna é definida por um gozo mortífero. Ela sustentou seu desejo e pagou “morrendo” duas vezes: primeiro, abandonando o filho e o marido e renunciando à sua honra e prestígio na alta sociedade petersburguense. Depois, renunciando sua vida sobre os trilhos de um trem em Moscou. Amparada na fantasia de abandono, a personagem suicida vê na morte a possibilidade de vingança de seu amante, mas, também, a única saída para um processo social sem volta.

Em *Mrs. Dalloway* (1925; 2017), a narrativa fragmentária oscila entre as memórias de Clarissa e Septimus Warren Smith, fazendo com que a presença dele exerça uma função

importantíssima entre as características básicas de composição na obra. Abordando a bifurcação da consciência, juntamente com a ilusão psicológica da necessidade do outro para poder dar sustentação à própria personalidade, Virginia Woolf narra a morte olhando de dentro (primeira pessoa) e olhando de fora (terceira pessoa). A narrativa tem seu ápice no ato suicidário de Septimus Warren-Smith, que encerra sua vida pulando de uma janela do 7º andar. Clarice, por sua vez, resta viva no romance e reinventa o fluxo de consciência numa dupla polifonia.

Inserindo Sylvia Plath nessa tradição longeva, *A redoma de vidro* (2019), desde o primeiro capítulo, dá indícios de que a trama girará em torno de uma questão filosófica: o ato de tirar a própria vida. Já nas primeiras linhas tanatográficas, Esther descreve o início do seu processo de adoecimento mental:

Era um verão estranho, sufocante, o verão em que electrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York. Tenho um problema com execuções. A ideia de ser electrocutada me deixa doente, e os jornais falavam no assunto sem parar – manchetes feito olhos arregalados me espiando em cada esquina, na entrada de cada estação de metrô, com seu bafo bolorento de amendoim. Eu não tinha nada a ver com aquilo, mas não conseguia parar de pensar em como seria acabar queimada viva até os nervos (Plath, 2019, p. 7).

Esther apresenta várias vertentes de sua ideia fixa. Uma jovem promissora e ambiciosa, que aos dezenove anos ganha uma bolsa de estudos para estagiar em uma revista de moda em Nova York e que, aos poucos foi entrando em colapso existencial. Ao chegar na cidade, a personagem se depara com os limites da condição humana, precisando ser internada numa clínica psiquiátrica, após a tentativa de morte voluntária. A citação acima, além de dialogar com os modos de morrer/matar nos EUA, um país com pena de morte, mostra seus desdobramentos psicológicos com metáforas corporais que têm olhos mortuários e bafo de amendoim – imagem recorrente na mente da personagem.

Ela assim expressa e reforça seu fascínio por/pela morte: “Eu gostava de assistir as pessoas vivendo situações extremas. Se houvesse um acidente rodoviário, uma briga de rua ou um feto num pote de laboratório, eu parava e olhava tão intensamente que nunca mais esquecia daquilo” (Plath, 2019, p. 20). Sua galeria de imagens mortuárias infunde um conjunto paradigmático da personagem em sua “redoma de vidro”.

A imagem-título do livro, é uma metáfora utilizada para retratar o estado psíquico de Esther Greenwood, que se vê presa e sufocada dentro de uma redoma emocional. Vendo sua vida passar diante dos seus olhos e seus sonhos perderem o sentido, “Era minha grande

chance, mas lá estava eu, imobilizada, deixando a oportunidade escapar entre meus dedos” (Plath, 2019, p. 10), submerge um “ar viciado” que sopra e a cerca nesse domo (mental):

Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse – se fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado (Plath, 2019, p. 182).

O estado de desesperança e sofrimento de Esther, aprisionada nela mesma e, eventualmente, na clínica, aproximam essa escrita do trespasse de seu adoecimento mental. Se, para Hamlet, a Dinamarca e o mundo são prisões, para a personagem de Plath é a própria mente que a aprisiona. Durante a experiência de internação, sua visão negativa de si, em relação ao mundo e ao futuro, ganha formas autoconscientes: se, na razão, a personagem também trabalha como estagiária numa revista de moda; nos fluxos delirantes a geografia instaura-se como desespero e delírio. A sua decomposição biográfica caminha para o ponto em que se dá o fracasso da palavra, levando o leitor a refletir sobre o embaralhamento e a associação entre o ficcional e o biográfico. O ápice dessa situação mental se dá na segunda parte do romance, quando um estado de angústia e estilhaçamento identitário a deixa sem recursos linguísticos.

Há uma tentação de, cada vez mais, aproximar sua obra da “vida real de Plath”, que, apesar das angústias, nunca deixou de escrever. Uma vez que a autora se suicida, um mapeamento do suicídio em sua obra poética e nesse conjunto prosaístico é inevitável. Aproximando narrativa, personagem e autora em sua recepção, os críticos projetam o estigma do último ato na escrita contínua e tanatográfica. Mas, na análise, há uma voz narrativa que gera palavra, há uma visão suicidária que gera escrita. A relação bio-bibliográfica e biográfica devem ser vistas com certo cuidado – principalmente quando envolve o método psicanalítico.

No romance – lembre-se, publicado sob a máscara do pseudônimo – sofremos a dor do luto triplamente, pelo desejo de fim da personagem, pelo fim do livro (e pelo projetado fim da autora nos meios editoriais, mesmo ela tendo publicado o livro em vida). Quando Plath parecia finalmente ter encontrado sua identidade literária, ela decide encerrar sua escrita (ou sua vida?) asfixiando-se com gás da cozinha, em fevereiro de 1963. Saber esse ato-fato, modifica a experiência individual que cada leitor terá com a obra. Mas é importante lembrar que Esther não se mata (no livro) e isso altera profundamente nossa relação (de leitor) com ela. Conforme nos mostra Augusto Silva Junior (2014).

A morte de um personagem, ao final de um romance, sempre causa impacto no leitor. Um estado de luto se instaura e ficamos dias, meses, e até quem sabe, a vida inteira recordando esse acontecimento. É uma experiência pela palavra. Escrever sobre tais situações ltuosas é responder a essa experiência da palavra e à vivência dessa ausência. Falta presentificada por um ser de papel. Letras que dão vida e matam (Silva Junior, 2019, p. 1).

É certo que Esther tenta suicídio quatro vezes, que tem essa obsessão como saída da redoma de vidro. Mas Sylvia Plath, como autora criadora, deixa que a vida da personagem se efetive pela liberdade polifônica que enceta toda decomposição biográfica.

Se acrescentarmos à teoria da tanatografia a pulsão de morte (*thanatos*), podemos nos aproximar das noções pulsionais freudianas (Freud, 2006). A construção do conceito de inconsciente atrelado à noção de escrita, está na razão de que o psiquismo, visto como um aparelho de memória concebido a partir da inscrição de traços *mnêmicos*, de representações das experiências de prazer e desprazer, indicam marcas da relação do sujeito com a linguagem por meio da ativação (alucinatória) das representações verbais. A escrita possibilita a exploração de aspectos da *psique*, que segundo o criador da psicanálise, estariam “inscritos na memória” como rastros de experiências anteriores. Dessa forma, a escritora reafirmaria a literatura não apenas como um reflexo da (sua) realidade (*mimese*), mas como um meio pelo qual os conteúdos reprimidos e as pulsões inconscientes poderiam ser expressos e reintegrados. Promovendo uma maior compreensão de si e do mundo, na tanatografia, a personagem Esther vivencia um conflito interno mobilizado pelos elementos pulsionais (Freud, 2006). Entre imagens e palavras, temos uma representação dialógica de seus sentimentos do mundo:

O silêncio me deprimia. Não era o silêncio do silêncio. Era o meu próprio silêncio. Eu sabia perfeitamente que os carros estavam fazendo barulho, e que as pessoas dentro deles e atrás das janelas iluminadas dos prédios estavam fazendo barulho, e que o rio estava fazendo barulho, mas eu não conseguia ouvir nada. A cidade estava dependurada na minha janela, achatada como um pôster, brilhando e piscando, mas poderia perfeitamente não estar lá, já que não me afetava em nada (Plath, 2019, p. 26).

Quanto ao problema da escrita de morte, onde há silenciamento na personagem, tudo é palavra em Sylvia Plath. Se, como coloca o psicanalista Michel Schneider, todo autor escreve com seus sintomas, no caso do romance de Plath é Esther quem os personifica e a voz narrativa move-se, autônoma, nessa arena discursiva e artística.

O desejo do outro é sempre uma demanda para Esther. Na imagem da cidade como um “pôster na parede” estão a dissolução do corpo, do mundo externo que (nos) destrói e a

relação com o outro – que (nos) acompanha, mesmo no silêncio. Para o humano tudo são vozes; tudo é responsabilidade. Ela parecia ter clareza de seus desejos particulares (que iam em direção contrária ao que era esperado das mulheres na época em que o romance foi publicado). Ela sonhava em conseguir uma bolsa de estudos no exterior, ser poeta e professora universitária. Em nenhuma de suas versões ela sonhava em terminar em uma clínica psiquiátrica: “Era sempre a mesma coisa: eu vislumbrava um homem sem defeitos à distância, mas assim que ele se aproximava eu percebia que não era bem assim. Essa é uma das razões por que nunca quis me casar” (Plath, 1999, p. 95).

No romance, *A redoma de vidro* (2019), podemos observar o desencontro interno da personagem principal quando ela narra suas experiências com a chefe da Revista que trabalha dentro dos padrões de sucesso. Nesse encontro, ela se depara com o estranhamento de si: “Passei a vida dizendo a mim mesma que o que eu queria fazer era estudar, ler, escrever e trabalhar feito uma louca, e isso realmente parecia ser verdade – eu fiz as coisas direitinho e tirei A em tudo, e quando cheguei à universidade não havia nada que pudesse me deter...” (Plath, 2019, p.39). No entanto, ao ser questionada sobre o que pensava em fazer quando terminasse aquele estágio, ela responde “na verdade eu não sei” (Plath, 2019, p. 40). Relatando o choque que sentiu ao ter tantas certezas e tantas “notas A” (exigidos) pela vida, ao que parece, essa pergunta geraria um “trauma” no conjunto da decomposição biográfica. Uma personagem secundária, em livro, mas eminente no cotidiano – uma mulher vencedora – desencadeia um processo de dúvida e adoecimento que aprisiona a personagem.

Durante a internação psiquiátrica, Esther reconhece o fascínio que sentia por Joan: “era o duplo sorridente da melhor versão do seu antigo eu, especialmente criada para me seguir e atormentar” (Plath, 2019, p. 230) e em alguns momentos, a protagonista revela “não saber se havia inventado Joan” (Plath, 2019, p. 245). Essa presença de “uma outra”, na mente da personagem, é levada ao extremo: “Seus pensamentos não eram os meus pensamentos, seus sentimentos não eram os meus sentimentos, mas éramos próximas o suficiente para que seus pensamentos e sentimentos fossem a versão distorcida dos meus” (Plath, 2019, p. 245). A bifurcação da consciência, juntamente com a ilusão psicológica da necessidade do outro, para poder dar sustentação à própria personalidade, também reverbera elementos da teoria freudiana. Nesse sentido, o diálogo com o outro (responsabilidade), na tanatografia é interpretada como um processo de divisão (considerando que dentro de cada um de nós há um estranho, como diria Freud), mas há, também, uma busca de si com a palavra-outra.

Além dessa presença de “uma outra” (Joan), em várias passagens da narrativa, Esther deseja que seus pensamentos pulsionais, sejam apenas sonhos. Conteúdo manifesto que, para

Freud, na obra inaugural da psicanálise intitulada *A interpretação dos sonhos* (1899/1900; 2019), é a experiência consciente durante o sono, e ainda um conteúdo patente, considerado inconsciente. Em diálogo com a amiga, que também é prisioneira da própria redoma:

Vamos continuar de onde paramos, Esther – ela havia dito, com seu sorriso doce de mártir. – Vamos fingir que tudo não passou de um sonho ruim. Um sonho ruim. Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim. Um sonho ruim. Eu lembrava de tudo. Lembrava dos cadáveres e de Doreen e da história da figueira e do diamante de Marco e do marinheiro no Common Park e da enfermeira vesga e dos termômetros quebrados e do negro com dois tipos de feijão e dos nove quilos que ganhei graças à insulina e da rocha que se erguia entre o céu e o mar como uma caveira cinzenta. Talvez o esquecimento, como uma nevasca suave, pudesse entorpecer e esconder aquilo tudo. Mas aquilo tudo era parte de mim. Era a minha paisagem (Plath, 2019, p. 266).

O sonho ruim como convite para o acordar. Joan propõe o acordo, no sentido de sair daquela redoma de angústia e um acordo para deixar o mundo ruim. A imagem do bebê morto (presente no poema *Edge*; escrito seis dias antes do suicídio da autora) aponta para nossa geração e gestação dentro de uma redoma chamada mãe. Ao mesmo tempo, esse conjunto de imagens em fluxo de consciência, mostram uma personagem que lembra de tudo e, nesse excesso, caminha para o silenciamento total – contra o qual lutara a vida toda, como pode ser lido em seus diários.

Na literatura, morte, suicídio e loucura, atravessam narrativas há séculos: “em personagens autorais, espectros, defuntos autores, entre outros” (Silva Junior, 2014). A peça *Hamlet* (1997), de Shakespeare, é um retrato dessa tradição literária: já no início da trama, Hamlet se depara com um espectro (esse outro, esse duplo, esse estranho) que parece ser seu pai, causando um efeito claustrofóbico no espectador/leitor, semelhante ao efeito de estar em uma “redoma teatral”. Em alguns momentos, há também uma dualidade entre o ser e o parecer, uma oscilação entre elementos que parecem ser o que são e ao mesmo tempo não são o que parecem. Ofélia, por exemplo, inicia parecendo uma pessoa sã, menina submissa às tramas sociais e casadoiras impostas ao feminino, e termina sua vida tida como louca e (possível) suicida (possivelmente) grávida. Já Esther, vive uma dualidade psíquica. Em alguns momentos ela parece estar consciente de seu estado mental, afirmando que “sabia que havia algo errado com ela naquele verão em Nova York” e em outros demonstra não se reconhecer:

Eu sabia que havia algo errado comigo naquele verão, porque não conseguia deixar de pensar nos Rosenbergs e em como tinha sido burra em comprar todas aquelas roupas caras e desconfortáveis, penduradas no meu armário feito peixes na feira, e como todas as pequenas vitórias que eu acumulara alegremente na universidade não

significavam nada do lado de fora do mármore liso e dos vidros das fachadas da Madison Avenue (Plath, 2019, p. 8).

As “Passagens” (Benjamin, 2028) de Esther, para ficar com uma imagem benjaminiana, na sua aura burguesa, tornam-se peso. O simples gesto de comprar roupas caras e desconfortáveis torna-se um pesadelo. A Universidade e seu paradigma vital e vitorioso fazem das “passagens estherianas” um conjunto de imagens sepulcrais: o mármore liso e o vidro das fachadas da Madison Avenue são cemiteriais. Ao fazer um retrato da condição mental de Esther Greenwood, o narrador de Sylvia Plath, tentou exprimir o irrepresentável da melancolia (Freud, 1917). O livro leva o leitor a testemunhar um relato vivo de uma verdadeira solidão. Retratando como é se sentir “no olho de um tornado, sob uma redoma de vidro”, o cotidiano (na narrativa) torna-se um peso:

Acontece que eu não estava conduzindo nada, nem a mim mesma. Eu só pulava do meu hotel para o trabalho e para as festas, e das festas para o hotel e então de volta para o trabalho, como um bonde entorpecido. Imagino que eu deveria estar entusiasmada como a maioria das outras garotas, mas eu não conseguia me comover com nada. (Me sentia muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia) (Plath, 2014, p. 9).

As imagens tanatográficas estadunidenses avultam em Plath. Note-se como ela consegue colher da cadeira elétrica e dos tornados metáforas para o mal-estar da personagem. Entre os movimentos da vida comum, que comovem as pessoas comuns, Esther perde por completo a relação anímica e libidinal.

A criadora Sylvia Plath realiza na escrita tanatográfica, nessa relação projetada entre autor-leitor, a sobrevivência da personagem. Uma vez que “nos livros, a nossa relação íntima com eles, também depende de o personagem ter falecido ou não, com a estruturante diferença: na releitura vive-se, outra vez, a mesma biografia e a mesma morte em outra experiência” (Silva Junior, 2014, p. 3) não é possível projetar seu autocídio na existência de Esther. Na escrita de morte, que se espraia por toda a sua obra enquanto função e finalidade da escrita, que é o próprio existir, a pulsão de morte é pulsão de escrita criativa (e não tão somente confissão).

Mas, ao aproximarmos escritas de *Diário* com a escrita de romance, algumas questões se tornam importantes para dialogar com as reverberações biográficas da recepção. A escritora, de forma sensível e profunda, utilizou a seguinte imagem tanatográfica em seus diários: “Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultaram os anjos proféticos” (Plath, 2017, p. 330), conferindo ao escritor uma condição existencial. Sob a

perspectiva freudiana, o “túmulo dos mortos” evidenciaria os mecanismos destrutivos, pulsionais e mortíferos que residem em nosso inconsciente, os quais a escrita pode evocar. Já os anjos proféticos, vistos como mensageiros de verdades metafísica e revelações de um plano superior, são usados por Plath para destacar a escrita literária como uma ferramenta para acessar verdades profundas, além do alcance da percepção consciente.

Nesse nível é que encontramos a Sylvia Plath mais translúcida e mais atroz: a escrita não era o centro de sua vida, era a própria vida. Um lugar de sustentação do próprio eu, acompanhado da necessidade de aprovação dos outros. Nas plumas de sangue e radicalidade poética ela tentava reorganizar sua existência:

Minha saúde é criar histórias, poemas, romances, da experiência: é por isso, ou melhor, é por isso que é bom que eu tenha sofrido e descido ao inferno, embora não a todos os infernos. Não posso viver só pela vida: mas sim pelas palavras que detêm a torrente (Plath, 2017, p. 330).

Em seus diários, ela explicita sua forma poética de extrair imagens de suas experiências e da vida nua e crua, assim como Virginia Woolf, para tecer sua prosa. Seu desejo de “escrever por ter o ímpeto de se destacar num meio de traduzir e expressar a vida” (Plath, 2017, p. 217) era tudo, já que “não conseguia se satisfazer com a tarefa colossal de simplesmente viver” (Plath, 2017, p. 217). Plath movimentava os traços *mnêmicos*, de representações das experiências de prazer e desprazer, também indicando as marcas da relação do sujeito com a linguagem. Em *Luto e melancolia* Freud (2006) associa esse vazio à perda libidinal do sujeito, do próprio eu. Esther, entorpecida como o bonde, não se comovia com as coisas cotidianas. Seu entusiasmo, como vemos no começo do livro e como vimos no começo do artigo, estava sempre voltado para a encenação da morte.

Pensando na autonomia discursiva de vozes no romance, a personagem principal tem sua melancolia ancorada em fantasias, sonhos, desejos e idealizações próprias. Pois, para Freud (2006),

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que podem voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros (Freud, 2006, p. 84-85).

A metáfora do sofrimento que aprisiona, utilizada por Plath, sugere que a escrita possibilita a exploração de aspectos da *psique*, que segundo Freud, estariam “escritos na memória” como rastros de experiências anteriores. Dessa forma, a escritora reafirma a

literatura não apenas como um reflexo da realidade (*mimese*), mas como um meio pelo qual os conteúdos reprimidos e as pulsões inconscientes podem ser expressos e reintegrados, promovendo uma maior compreensão de si mesmo e do mundo.

Disso tudo resulta algo importante para a tanatografia plathiana: ela estava disposta a descer ao *Hades*, se preciso fosse, para tonar-se escritora. Quando uma crise criativa e depressiva, dentre várias a assolou, chegou a expressar “a realidade é o que eu crio” (Plath, 2017, p. 179). Seu processo criativo é justamente esse misto de experiências e técnicas geradas no berço de seu sintoma. Ao juntar suas partes estilhaçadas por meio da escrita, Plath tentava totalizar suas experiências e não se deixar abater por elas. Em momentos de angústia e vazio chegou a relatar: “Se pelo menos uma vez eu conseguisse ver um modo de escrever um conto, um romance, para transmitir o que sinto, não viveria desesperada” (Plath, 2017, p. 535). Ela “sentia que se não escrevesse, ninguém a aceitaria como ser humano” (Plath, 2017, p. 519) e que se não fosse amada pelo que era, ao menos poderia (e desejava) ser amada pelo que escrevia. Para ela, a escrita era “um modo de organizar e reorganizar o caos da experiência” (Plath, 2017, p. 520) e uma extensão de si mesma. Vários trechos de seus diários expressam o sofrimento que ela enfrentava quando não conseguia produzir, e o quanto temia a morte da imaginação:

Sinto-me paralisada, sem ninguém no mundo com quem conversar, totalmente afastada da humanidade. Num vácuo autoinduzido. Sinto-me cada vez pior. Não posso ser feliz fazendo qualquer coisa, exceto escrever, e não consigo ser escritora: nem mesmo uma frase consigo formular: o medo me paralisa, a histeria mortal (Plath, 2017, p. 469).

Nesses momentos de aparente escassez e paralisia criativa, chegou a questionar se a poesia que escrevia não era uma desculpa e uma fuga para não escrever prosa (Plath, 2017, p. 469), pois o ritmo e as expectativas já não eram os mesmos de antes e não conseguia mais ler ou escrever: “tudo que já li esgarça e some: não acumulo, não lembro. Este ano vou me dedicar a um crescimento pequeno, constante, nada espetacular, e me livrar deste pânico” (Plath, 2017, p. 471). Enquanto fazedora de histórias, Plath tentava criar e recriar-se ao mesmo tempo. Re-escrever suas vivências era como estar em um laboratório material de elaboração, onde era possível reviver e reinventar a vida, na tentativa de transformá-la. Ao resignificá-la, e reestruturá-la à sua maneira, delineando de uma forma psiquicamente coerente aquilo que a realidade não conseguia representar, a prosa romanesca, além da circulação editorial, manteria um fio de lógica – que a própria mente e a escrita fragmentária da poesia não podiam facultar. Plath chegou a afirmar que nenhuma palavra de seus escritos

era escolhida sem propósito, todas eram selecionadas por uma razão: “oferecer ao leitor uma pseudorealidade” (Plath, 2017, p. 109). Interessante notar que só pode ter crise criativa quem se pensa e sente como artista. Se o silenciamento é adoecimento, para a escritora (e o escritor, de modo geral) torna-se uma nova carga nos pesos e levezas das eternas contradições humanas.

O ato de escrever, segundo Freud (1996), estaria relacionado à castração, visto confrontar o sujeito com a questão do próprio corpo e de sua representação. Na morte de Joan, no fim do romance, há uma questão traumática que parece determinar o rumo de Esther, pois a forma como essa perda se instaura subjetivamente na protagonista acaba ocasionando sua ruína. Como nos esclarece Freud (1996), o sujeito sabe que perdeu, mas não sabe o que perdeu, apresentando-se na melancolia uma perda de objeto que foi omitida da consciência. Esther sabe quem perdeu, o que perdeu, mas não sabe exatamente o que de si mesma foi perdido com o objeto. Com esse luto, a melancolia se reinstaura, ocasionando nela outra crise, uma vez que a redoma melancólica se apresenta por meio da impossibilidade de apropriação de um reflexo que possa funcionar para dar forma a um corpo, o qual é delineado pelo olhar do outro.

A partir dessa matriz freudiana (1996), a “melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior (como o que assolava Esther), perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima” (Freud, 1996, p.172). Durante a crise depressiva que Plath enfrentou aos 20 anos, ela chegou a expressar em seus diários que “andava precisando conversar com alguém” e “descarregar as tensões neuróticas” que a faziam procrastinar e não ter mais “o germe da criatividade positiva” (Plath, 2017, p.181).

A escritora relatou também estar ciente de que estava doente de tantos conflitos, emoções negativas destrutivas e paralisia desintegradora que a impediam de liberar as emoções. Por esse motivo, demonstrando um súbito entendimento da função terapêutica que a escrita exercia em sua vida, a escrita era sua única forma possível de enlaçar o real, o simbólico e o imaginário. Como relatou em seu diário: “recusava-me a encaixar as coisas” e por este motivo, elas “infeccionaram dentro de mim, incharam distorcidas como feridas cheias de pus” (Plath, 2017, p. 181). Na confissão do diário: “Eu estava traindo a confiança, o compromisso criativo de afirmação da vida, do céu e inferno, lama e mármore” (Plath, 2017, p. 181). Era a jovem Sylvia numa busca incansável pelas “notas A” do cânone literário. Ao dar-se conta disso, afirma ter “empurrado a pedra da inércia para abrir a tumba (da escrita)” (Plath, 2017, p. 183):

Quantos futuros – (quantas mortes diferentes posso morrer?). Como sou como criança? Adulta? Mulher? Meus medos, amores, desejos – vagos, nebulosos. Contudo, penso, penso, penso – e valorizo o que houve esta noite, esta ressurreição milagrosa do otimismo cego criativo integrador que estava morto, congelado, sumido (Plath, 2017, p. 183).

Interessante notar que, no romance analisado, o estilo e a forma, muitas vezes coincide com a do diário. Mas resta uma diferença profunda – que não será ampliada aqui: no caso de Esther é como se a morte de Joan a mantivesse viva; ao passo que o fato de Esther continuar viva não fez com que Sylvia se salvasse. No campo da tanatografia plathiana, nem sempre escrever sobre o morrer e o suicídio garantem uma vivência dessa experiência. Foi nesse exercício de escrita que Plath encontrou vida durante muito tempo – Virginia Woolf também relatava o mesmo em seus diários e cartas. Mais especificamente, quando sua condição mental voltou a assombrá-la, em meados de agosto de 1957, Sylvia Plath relatou: “suponho que o simples fato de eu ser capaz de escrever aqui, segurando a caneta, prove a minha capacidade de seguir vivendo” (Plath, 2017, p. 386). Mais tarde, em janeiro de 1959, questionou em seus diários: “se escrever não for uma válvula de escape, o que é?” (Plath, 2017, p. 535).

Por conseguinte, seus diários estão repletos de esboços que compõem suas obras, mas não são as suas obras. Sua vida era sua escrita e sua escrita era parte de sua vida, numa eterna sucessão e repetição. Mas Esther Greenwood e Sylvia Plath não são e não podem ser a mesma pessoa. Com isso, se não foram para a própria escritora soa estranho que alguns críticos, tais como William F. Claire, Pamela A. Smith e David Perkins tenham comparado e/ou aproximado a protagonista do romance *A redoma de vidro* (2019), como um duplo de Plath, tão somente pelas (possíveis) semelhanças entre ambas.

No campo da tanatografia, porém a tentativa de representação vai se decompondo a cada linha. E, ainda assim, Esther é personagem, é ficção e não está nos diários e/ou relatos de delírios de Plath. Podemos voltar à existência viva dela, por exemplo, nas releituras. Por sua vez, nosso encontro com Plath é sempre pela palavra, pois suas palavras foram publicadas (*in memoriam*).

Assim, concluímos que, em *A redoma de vidro* (2019), o (auto)aniquilamento da personagem, faz com que a experiência pela palavra ultrapasse os limites da criação artística. Plath se derrama, transborda, se gasta, não se poupa com fatalidade, de maneira funesta, involuntária, da mesma forma que o transbordamento de um rio é involuntário. Foi nessas forças ltuosas, mediada pela literatura, que a autora presa em sua própria redoma, rompeu o túmulo dos mortos e ultrapassou os limites da criação, demonstrando sua inadequação à vida.

Seu silêncio ensurdecedor deu lugar a sua voz poética, fazendo com que as palavras ditas e não ditas, numa tentativa última de representação, constituíssem um discurso sustentável em si mesmo e uma obra digna de apreço.

3. CONSIDERAÇÕES DO FIM

Ao longo deste artigo, empreendemos uma travessia crítico-polifônica pelos limiares entre literatura e psicanálise, tomando *A redoma de vidro* (2019) como uma obra tanatográfica. A partir da teoria da tanatografia, como análise e escrita de morte, em diálogo com a ideia de escuta freudiana e as bases teóricas das pulsões, principalmente a pulsão de morte, e formações do inconsciente e sua estilização na arte, buscamos na narrativa de Plath os dispositivos de elaboração simbólica do suicídio, não como um fim em si mesmo (do latim *-sui*), mas como um processo de estilização romanesca e trágica de uma existência que se sustenta pelo desejo (e tentativas) de autocídio.

No processo de decomposição biográfica da personagem Esther, tentamos mostrar, com Freud, como o trauma, o sintoma e a linguagem se entrelaçam e, como a decomposição biográfica de Esther Greenwood, protagonista, personagem-ideóloga, autônoma e dialógica, performa uma trajetória volitivo-vital cujo centro é a tensão contínua entre o desejo de ser – humana e cotidiana – e não ser: deixar de existir.

Nesse acabamento mortífero que leva ao inacabamento romanesco, *A redoma de vidro* (2019) surge como um romance de deformação. A narrativa foge um pouco da linearidade habitual, transitando entre o presente e as memórias da protagonista. Sylvia Plath utiliza o fluxo da consciência, técnica bastante utilizada por James Joyce e Virginia Woolf (e, posteriormente por Clarice Lispector), para narrar as experiências íntimas da personagem principal, fazendo com que em alguns momentos o leitor se aproxime dela: “O acabamento que leva o ser humano a imaginar novas existências e que traz o ser de papel a voltar para contar, a narrar para não morrer, uma forma de burlar aquilo que é interdito pelo silêncio totalizante” (Silva Junior, 2014, p. 3).

Entre o silêncio do adoecimento e o desejo de dizer, na oscilação, Sylvia Plath elabora um romance do pensamento suicidário. Oscilação que engendra contradição humana e que se inscreve na materialidade da linguagem: “Ora, quem escreve é precisamente porque não se possui e porque procura, na obra, juntar algo que escapa: ele mesmo” (Schneider, 1990, p. 480).

Na redoma, que é de vidro, uma representação polifônica do inconsciente aflora em diversas camadas. A tematização do adoecimento torna-se marca dessa decomposição de uma personagem que insiste no autocídio, mas que não consegue morrer. Assim, a lógica associativa e os deslocamentos temporais no espaço, e pela palavra, ganham contornos narrativos de uma tanatografia singular: que lembra, ainda, o mundo e a vida como uma prisão (tal qual encena Hamlet em sua loucura pensamental).

A decomposição e deformação biográfica da personagem central performa elementos de uma narrativa autoconsciente que se estrutura pela alteridade. Na autoconsciência narrativa, no processo de decomposição –, que também é psíquica, uma subjetividade não se extingue totalmente: pelo contrário movimentada as forças mortíferas de *thanatos*. Como coloca o escritor e psicanalista Michel Schneider: “Por que a morte? É de perguntar: por que as palavras? Pois o que fica no momento da passagem, o que há para ser deixado, para ser perdido? Palavras; poucas, às vezes somente uma [...]” (Schneider, 2005, p. 9).

A escrita plathiana tensiona a própria noção de morte voluntária, nunca transformando o ato de narrar em um campo clínico-literário. No romance, a personagem é agente de suas pulsões e o desejo de suicídio não pode ser lido como desfecho “autobiográfico”, pois a organização simbólica dessa subjetividade é construída com palavras para existir. Plath responde ao mundo e cria um mundo com uma intenção de verdade que perfaz a tanatografia da redoma e a decomposição dos estilhaços do vidro – toda vez que Esther tenta retirar a própria vida. A morte, surge aqui, então, não como fim da decomposição biográfica, mas como uma gramática cifrada de um romance de deformação.

Em *A redoma de vidro*, o percurso de Esther Greenwood não se apresenta apenas como narrativa de adoecimento e colapso, mas como um processo de desagregação textual de si: uma decomposição biográfica em uma repetição “redomática”. À medida que o biográfico é contado, a personagem vai oscilando em sentimentos do mundo em que o simbólico e o cotidiano digladiam em sua mente “redomática”. O tempo e as pessoas se embaralham numa desagregação mental que também é textual (mas não exatamente autoral). O texto não adoce, a narrativa não se cala, não se fecha. Na decomposição, os códigos da “normalidade narrativa” continuam “conservados”. Sylvia não tece um caudaloso *Finnegans Wake*, como Joyce. Seu romance termina como começou: numa pulsão lógica de escrita, de obra acabada e, principalmente, de uma biografia de personagem que permanece viva.

A imagem da redoma (*bell jar* no original), que enreda e nomeia o romance, mescla retornos: tentativas de suicídios, confinamentos, repetições psíquicas e até mesmo essa “campânula” de uma autoconsciência da clausura. Dentro de uma atmosfera vítrea, uma visão

distorcida leva ao descolamento das retinas fatigadas de Esther. A personagem, que a travessa o que Freud chamaria de economia da pulsão de morte: a recusa ao trabalho, ao corpo, à maternidade, à cronologia, ao sentido comum da vida mais simples e de tudo que poderia ter sido e que não foi.

Ao final do romance, quando se anuncia a possibilidade de uma “cura”, por meio de um “novo exame”, leitores e personagem estão presos na sala médica. Ainda dentro da redoma, a escrita plathiana a inscreve como esperança. O texto, como enformação tanatográfica não é sepulcro, mas a própria vida em sua condição de *acontecência* e inacabamento. O ponto final do livro, não é o ponto final da decomposição biográfica – sempre que retornarmos à redoma de vidro, Esther Greenwood estará viva buscando a cura.

Nas, literalmente, considerações finais dessa escrita, resta a imagem do vidro como *narrativa* tanatográfica (grifo nosso) e a redoma que se funde com a mente da personagem. Entre a transparência e a fragilidade, entre o que enreda e prende, há, também, algo cortante e que pode estilhaçar a qualquer momento. A redoma apresenta-se como uma aura, uma atmosfera reinante e que se torna palco para as eternas contradições humanas. Sylvia Plath constrói, em seu romance póstumo, numa prosa autônoma dialogicamente, nem sempre possível para a poesia, uma literatura que, como a psicanálise, se resolve pela palavra. A tanatografia, ao voltar para dizer, ao fabular a morte como linguagem de vida e vital, oferece como possibilidade, não de cura, mas de continuidade: a análise.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 12. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1987.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CARVALHO, A. C. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023 [1999].

DOSTOIÉVSKI, F. *Os demônios*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: ed. 34, 2002.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993 [1856].

FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: FREUD, S. *Além do princípio de prazer, Psicologia de Grupo e Outros Trabalhos*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução sob a supervisão de Jayme Salomão. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. *As pulsões e seus destinos*. Edição bilíngue. 1. ed. Editora Autêntica, 2013.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: *Freud: Obras Completas*. Tradução Paulo César de Souza. Vol. IV. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1900].

PLATH, S. *Ariel*. Editora Verus, 2018 [1965].

PLATH, S. *A redoma de vidro*. Tradução Chico Mattoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

PLATH, S. *Os Diários de Sylvia Plath*. 2. ed. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca azul, 2017.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SCHNEIDER, M. *Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SCHNEIDER, M. *Mortes Imaginárias*. Tradução Luis Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SILVA JUNIOR, A. R. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas. 2008*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) -Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SILVA JUNIOR, A. R. *Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas*. Revista ComCiência (UNICAMP). v. 11, p. 1-10, 2014.

SILVA JUNIOR, A. R. CARVALHO, M. C. Loucura e morte em Alice no País das Maravilhas: alteridade e revolução na escrita de Carrol e no inconsciente freudiano. *Revista Interfaces (UFRJ)*, v. II, p. 32-43, 2015.

TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2021 [1878].

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Tradução Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017 [1925].