



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**JOÃO GABRIEL VEIGA ARAÚJO**

**NOS LIMITES DA BIOGRAFIA**  
Os regimes de autorrepresentação de Janet Malcolm

Salvador  
2022.2

**JOÃO GABRIEL VEIGA**

**NOS LIMITES DA BIOGRAFIA**

Os regimes de autorrepresentação de Janet Malcolm

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa

Salvador  
2022.2

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa  
Orientador/FACOM – UFBA

---

Profa. Dra. Ivanise Hilbig de Andrade  
Docente/FACOM – UFBA

---

Prof. Dr. Tarcísio de Sá Cardoso  
Docente/FACOM – UFBA

Salvador, 29 de novembro de 2022

À memória de minha avó Arina e de meu pai.

## Agradecimentos

À minha família, em especial às mulheres da família Veiga, que me criaram desde o berço em um ambiente onde suas vozes eram importantes, onde nossa lógica social ignorava qualquer padrão de gênero que existia fora dos portões da casa de Dona Arina na Rua das Almas. Vocês foram minhas heroínas, suas histórias foram um guia de como sonhar o que a vida poderia ser e, se eu sou o homem que sou hoje, isso se dá por esse batalhão de mulheres que me ensinou o que é viver.

Agradeço e dedico parte deste trabalho à minha grande amiga Julia Veras, que acompanhou de perto a escrita deste trabalho enquanto eu observei a escrita do seu. Obrigado pelas tardes que nos juntamos para escrever, conversar e entender melhor nossos próprios trabalhos.

Agradeço também a Fernanda Lima e Clara Rellstab, amigas e mentoras que me mostraram desde meu primeiro semestre na faculdade o que um jornalista poderia ser, fazer e estudar. Esse agradecimento se estende aos Nuno Manna, Itania Gomes e Juliana Gutmann, que me apresentaram ao mundo da pesquisa (e todo um leque de possibilidades se abriu para mim naquele instante), e a Chico Castro Jr. e Evilásio Junior, editores-chefes em meus estágios que me ensinaram que a vida de escritório pode ser uma aventura constante.

Por fim, agradeço a meu pai, que me deu meu primeiro livro (*As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, que eu guardo até hoje em minha estante) e me ensinou como palavras escritas em uma página criam mundos.

“Nunca confie no narrador, confie na narrativa” (SONTAG,  
Susan. 2004).

## Resumo

No seguinte trabalho, analiso o livro *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*, biografia escrita pela jornalista Janet Malcolm sobre a poetisa e romancista Sylvia Plath. O trabalho analítico se concentra em estudar os regimes de autorrepresentação da autora na narrativa. Isto é, os mecanismos usados por Malcolm para representar a si mesma em uma narrativa biográfica de outrem, e também suas possíveis motivações epistemológicas para tal e seus efeitos. O trabalho foi produzido a partir da leitura do livro de Malcolm e a análise tem como alicerce teórico as noções de cultura e fronteira semiótica de Irene de Machado (2003) e da Escola de Tártu-Moscou, gênero de Bakhtin (2003), enunciado e ideias subsequentes de José Luiz Fiorin (2016) e narrativa de Paul Ricoeur (1983). Essas ideias são articuladas ao longo da monografia para discutir no campo da semiótica as maneiras em que Janet Malcolm se autorregistra no livro: pela metalinguagem, pela articulação e resignificação de signos, pela hierarquização de discursos no enunciado e pela mimese geradora da narrativa. Ao longo da monografia, observamos como se constroem as autorrepresentações da autora e como esse movimento desestabiliza noções pré-concebidas do que é e do que se espera de uma narrativa biográfica em articulação com o jornalismo e a literatura.

**Palavras-chave:** metalinguagem; autorrepresentação; biografia; jornalismo literário; semiótica.

## **Sumário**

Introdução	9
Capítulo 1 – O alicerce teórico das construções	15
1.1 – Gênero	15
1.2 – A fronteira do gênero	17
1.3 – Uma questão de ponto de vista	22
Capítulo 2 – O texto dentro do texto: a metalinguagem como meio de inserção autoral	24
Capítulo 3 – Eu, eu e eu mesma: a autora através das instâncias do enunciado	33
Capítulo 4 – O holofote e as sombras: outrem traduzido pela autora	44
Considerações finais	54
Referências Bibliográficas	58



## Introdução

Nas primeiras páginas de *A mulher calada* (2012), a escritora Janet Malcolm realiza um exercício que se torna comum ao longo da desafiadora biografia sobre a vida e obra da poeta Sylvia Plath: ela cita, analisa e diseca as palavras das personagens de sua proposta biográfica. A obra em questão é sobre Plath, poetisa norte-americana que viveu entre 1932 e 1963 e autora do romance *A Redoma de Vidro* (1963), mas assim como o título sugere, esta se encontra em silêncio. Ao longo de entrevistas e uma meticulosa pesquisa de arquivos, outras pessoas falam por Sylvia. A primeira delas, curiosamente, é seu marido, Ted Hughes. Uso o termo “curiosamente” pois a figura de Hughes é um tanto quanto polarizadora entre os admiradores de Plath, com muitos o responsabilizando pelo fim trágico da vida da poetisa — uma dúvida que não é pertinente para o seguinte trabalho, porém trata-se de um contexto importante.

Logo no primeiro capítulo do livro, Malcolm cita o prefácio assinado por Hughes na primeira edição de *Os Diários de Sylvia Plath* (1982), no qual ele escreve sobre sua relação íntima e criativa com a esposa. Neste, ele afirma que “a verdadeira identidade [de Plath] se revelara de relance em sua produção literária” e que através de seus versos, “a verdadeira poetisa agora passaria a falar com sua própria voz, descartando todas as identidades secundárias e artificiais que até aquele momento monopolizavam suas palavras” (MALCOLM, 2012, p. 10). Essas falas refletem uma tese de autorrepresentação da autora em seu trabalho, mesmo que talvez involuntário: seria possível, então, identificar a autora nas entrelinhas do que ela escreve.

A publicação dos diários de Plath, Malcolm diz, fora uma tentativa de Ted, sua irmã Olwyn e sua sogra Aurelia Plath responderem às críticas de que Plath permanecia calada, sem voz em meio ao discurso sobre si mesma. A reação não poderia ter sido mais diferente do que a imaginada: as críticas permaneceram. Desta vez argumentava-se que o ato era ou invasivo, ou que se adulterava a voz mais íntima de Plath — a que ela usava para escrever para si mesma, em que a autora era também o leitor-modelo.

Essa passagem e suas possíveis interpretações feitas por Malcolm insinuam uma das preocupações de *A mulher calada* (2012): a verdadeira identidade do escritor que se revela em sua escrita, de maneiras antecipadas ou não por este. Assim como a psicanálise estuda o paciente em sua fala e por seus atos falhos — pelo que ele diz sem perceber ao confundir palavras ou inserir um subtexto em seu discurso inintencionalmente —, Malcolm se interessa em analisar os atos falhos não só de Plath, mas principalmente das personagens que ela encontra em sua investigação.

Há um recorrente mito sobre Sylvia Plath, no qual ela é retratada como uma figura essencialmente impossível de compreender, uma esfinge escondida atrás da Muralha da China. Esse mito é tão forte que, como aponta por diversas vezes Malcolm (2012), nem a publicação de seus diários conseguiu elucidar sua verdadeira identidade que se esconderia em sua escrita e se manifestaria no papel. Assim, Plath exerceria uma influência sobre seus leitores tal qual um espelho: o leitor se apropria da esfinge e projeta nela algo que é dele. Em diversos momentos, Malcolm se pergunta o que os relatos sobre Plath dizem a respeito não da escritora, mas de quem relata — seja Ted, Aurelia, Olwyn, um editor ou uma colega de faculdade. A representação de Sylvia é, muitas vezes, um canal para que os narradores dos relatos elucidem suas próprias verdadeiras identidades.

Isso, por exemplo, se aplica à minha própria relação com a obra e mito de Sylvia Plath. *A Redoma de Vidro* (1963), seu único romance publicado, retrata um momento conturbado na vida de Esther Greenwood, uma jovem universitária lidando com uma severa depressão no final de sua estadia na faculdade. A interpretação mais comum do livro é que se trata de uma meta-ficção, na qual Plath ficcionaliza suas próprias experiências na Smith College. Desde sua publicação, inúmeros jovens adultos em situações similares se enxergaram na personagem fictícia de Esther. Além disso, a ideia de que Esther era Sylvia transformou a autora em uma figuração de identificação para com o leitor, uma voz autoral com o qual os leitores se relacionam.

Li *A Redoma de Vidro* (1963) pela primeira vez por volta de julho de 2016, quando estava no meu segundo e último semestre do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Salvador. O lia no ônibus, voltando para casa após a aula. Por mais que a situação da minha saúde mental não fosse grave como a da autora — que morreria por suicídio em 1963 —, foi muito fácil me identificar com aquela jovem garota frustrada e angustiada que habitava as evocativas páginas do livro. Me imaginava como Esther, contemplando o futuro como uma figueira em um sonho, com diversos frutos representando possibilidades de vida, mas podendo apenas desfrutar de uma. O tempo estava passando, e com ele, a vida desses figos. Pegando emprestado as palavras de Malcolm após ler a biografia *Bitter Fame* (1989), escrita por Anne Stevenson sobre Plath:

Li os primeiros capítulos, sobre a infância, a adolescência e os anos de Sylvia Plath na universidade, com uma sensação pungente de reconhecimento melancólico — nós três tínhamos mais ou menos a mesma idade — e com uma certa surpresa diante da precisão e da autoridade com que Anne evocava a vida dos jovens americanos dos anos 50. (MALCOLM, 2012, p. 21).

Ler aquele livro certamente teve sua importância no reconhecimento da minha própria insatisfação com o estado da minha vida, um processo que culminou na decisão de mudar meus estudos da Arquitetura para o Jornalismo.

Esse tema — o fascínio e identificação entre leitor e obra, ou leitor e autor — é comentado pela própria Sylvia em seus diários, numa passagem que Malcolm elege para a epígrafe de *A mulher calada* (2012): “Liz Taylor roubou Eddie Fisher de Debbie Reynolds, que parece um querubim de rosto redondo, ultrajada, com rolinhos nos cabelos, um roupão caseiro — e Mike Todd mal esfriou. Como é estranho esses fatos nos afetarem tanto. Por quê? Analogias?”.

Dado este contexto, friso que este trabalho, no entanto, não é sobre Sylvia Plath e sua obra — por mais que seja inevitável e de extrema importância convocar a poetisa para abrir uma discussão sobre esta biografia metalinguística, ao menos para contextualizar seu cenário e mitologia. Nessa monografia, preocupo-me em discutir *A mulher calada* (2012), um livro que li entre julho de 2018 e janeiro de 2019. Este surgiu no meu radar após uma breve pesquisa sobre biografias de Sylvia Plath, algo que pretendia ler após terminar a coletânea de poemas *Ariel* (1965). Após uma pesquisa muito pouco meticulosa, descartei a opção de adquirir *Ísis Americana* (2013), Carl Edmund Rollyson, optando pelo livro de Malcolm. Meu critério principal foi a carreira jornalística da escritora, que também trabalhava na revista norte-americana *The New Yorker* (local de trabalho dos sonhos de dez entre dez estudantes de Jornalismo), e uma recomendação de uma colega de faculdade.

Quando li *A mulher calada* (2012) pela primeira vez, o que mais me chamou a atenção logo nas primeiras páginas foi a prosa atmosférica de Malcolm, que usava termos psicanalíticos, referências à mitologia grega e descrições subjetivas para além de sua meticulosa e detalhada apuração jornalística. Havia em sua escrita não apenas uma encenação da vida de Plath, mas uma argumentação estimulante tanto intelectual quanto esteticamente. Em dado momento, após oferecer uma leitura sobre como a opinião pública se voltou contra Ted e Olwyn Hughes, que cuidavam do espólio de Sylvia sob a percepção coletiva de que eles tentavam esconder a verdade da poetisa de seus leitores e admiradores, Malcolm conclui sua reflexão sobre Olwyn de uma maneira que culmina em uma apreciação estética de seu trabalho jornalístico:

Todos nós andamos pelo mundo cercados por uma atmosfera que nos é única e que nos identifica tão claramente quanto nossos rostos. Alguns de nós, porém, têm atmosferas mais densas que os outros e uns poucos somos cercados por uma atmosfera opaca a ponto de esconder-nos inteiramente da vista dos demais — damos a impressão de ser apenas nossa atmosfera. Olwyn Hughes é assim (MALCOLM, 2012, p. 37).

Cheguei a este livro por Sylvia Plath. Li suas primeiras linhas como mais um dos incontáveis jovens universitários que se julgam os únicos sensíveis o bastante para completar o quebra-cabeça da mística em torno de Plath, capazes de compreender a magnitude de sua solidão torturada em seus últimos dias em Londres — e que buscam se encontrar no caminho dessa busca pela essência da poeta. Esse, contudo, não foi o motivo pelo qual continuei lendo, pelo qual cheguei até as considerações finais. Fiquei por Janet Malcolm.

Eu estava na metade da minha formação profissional e acadêmica no campo da Comunicação, e encontrei em Malcolm algo com igual valor jornalístico e literário — uma mescla que sempre almejei em meu trabalho enquanto escritor —, uma obra que era cerebral e sensível, que jogava uma luz de mística na atividade de uma jornalista. Era algo que queria ter escrito eu mesmo. Queria entender como Malcolm havia conseguido produzi-lo, queria compreender todas as engrenagens que diferenciavam *A mulher calada* (2012) das outras biografias e trabalhos de jornalismo literário que já havia lido.

Os dois temas ressaltados acima — uma verdadeira identidade da escritora escondida nas palavras escritas, e os níveis de discurso ocupados por um autor em sua escrita — surgem em *A mulher calada* (2012) não apenas pela presença de Plath na narrativa, mas também graças à intervenção de Malcolm na contação da história como narradora. Ela é autora, é narradora e também personagem, interagindo com pessoas, lugares e objetos. É o posicionamento de Malcolm dentro do livro que move os objetivos deste trabalho.

Uma característica marcante de *A mulher calada* (2012) é o uso da metalinguagem, com a qual o livro constantemente se comenta. O livro não apenas narra a jornada artística e íntima de Plath, mas a trajetória de Malcolm durante a escrita deste. Escrito em primeira pessoa, com Malcolm como narradora-personagem da trama, a autora interage com seus entrevistados e registra no papel suas impressões, seus pensamentos, hipóteses e experiências pessoais e profissionais. Ela faz avaliações sobre o quão confiáveis são suas fontes e imagina significados ocultos para suas palavras.

Utilizando essa metalinguagem, Malcolm também realiza uma discussão intelectual sobre os limites da biografia enquanto gênero e seus instrumentos. Ela avalia criticamente outros trabalhos escritos sobre Plath, como a biografia *Bitter Fame* (1989) de Anne Stevenson, lançando sobre estes julgamentos de sua escrita, de seu valor literário, recepção por parte do público e crítica, e sobre a maneira que retratam Plath e Hughes. Julgamentos estes ancorados no ponto de vista de Malcolm. É no “eu” de Malcolm que a narrativa do livro se organiza, é nela que se encontra o “aqui e agora” — em frente a Olwyn Hughes na cidade onde Plath

morreu, sentindo o frio da Inglaterra e se perguntando se foi o mesmo frio que a poetisa sentira em seus últimos dias.

Malcolm desenvolve uma dinâmica com Plath — ou pelo menos com a ideia de Plath. A partir dessa dinâmica, observa-se o olhar que a jornalista lança sobre a poetisa, e é justamente seu posicionamento na narrativa e seu ponto de vista que aqui investigo. A respeito de *A mulher calada*, como operam os regimes de autorrepresentação da autora? Não se trata de uma análise da intenção autoral, mas da execução e elaboração do texto. Como o ponto de vista de Janet Malcolm se constitui nos diversos níveis enunciativos (como narradora e personagem) dentro de seu discurso?

Ao longo desta monografia, busco investigar como funcionam os regimes da autorrepresentação de Janet Malcolm em *A mulher calada* (2012) e como se constrói o ponto de vista de Malcolm na narrativa sobre Sylvia Plath. Para tal, é necessário estipular algumas hipóteses, estradas de tijolos amarelos que podem levar a algum tipo de resolução satisfatória. Essas hipóteses investigativas não são necessariamente isoladas umas das outras e podem compartilhar reflexões e se complementar, mas cada capítulo se concentrará em uma delas. Essa divisão organizacional não implica em uma exclusão do diálogo entre as hipóteses levantadas e a não-menção dessas outras hipóteses (devidamente hierarquizadas, no entanto).

No primeiro capítulo, apresento os conceitos que fundamentam minha análise. Trago a noção de gênero formulada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2003) para localizar o livro de Malcolm em uma tradição de produção literária de biografias e de jornalismo com suas marcações e expectativas. O historiador brasileiro Bisso Schmidt (2003) aparece para caracterizar teoricamente as especificidades da literatura biográfica. As questões de gênero são levadas adiante neste capítulo pela ideia de texto da cultura e semiótica cultural de Irene Machado (2003). Seu livro *Escola de Semiótica* (2003) traz conceitos que apontam caminhos para a relação dialógica entre diferentes linguagens, códigos de signos e gêneros textuais em uma semiosfera de fronteiras múltiplas. Por último, o capítulo inicial traz o francês Paul Ricoeur (1983) e o brasileiro José Luiz Fiorin (2016) para conceituar a discussão sobre o sujeito do discurso. Com suas respectivas ideias de narrativa e enunciação, eles pontuam os papéis que a pessoa pode realizar no texto.

Nos capítulos a seguir, discutiremos algumas hipóteses que aqui adianto em parte. Há a questão da metalinguagem, de um texto que comenta a si próprio, que usa o gênero para comentar o próprio gênero e o fazer jornalístico para comentar o ofício. Ao analisar *A mulher calada* (2012) como um texto metalinguístico, é possível discutir como essa característica dá vazão a uma autorrepresentação autoral e como a escritora talvez seja um agente ativo de seu

texto. Esse caráter metalinguístico, suponho, é um canal não apenas para representar Malcolm como personagem da narrativa, mas para também integrar suas ambições e sua subjetividade à narrativa.

Um segundo caminho é analisar Malcolm como uma pessoa do texto e os papéis que ela ocupa em cada instância do enunciado. Há uma Malcolm que opera enquanto personagem de sua narrativa. Como ela ocupa esse nível enunciativo, como ela performa esse papel na narrativa? E há também uma função de narradora ocupada também por Malcolm, que dita *A mulher calada* na primeira pessoa do singular. Quais são as possibilidades de autorrepresentação que surgem aqui devido aos múltiplos papéis que o narrador exerce no enunciado? Como funciona o trânsito de Malcolm entre essas instâncias do texto?

E por fim, analiso a narração de Malcolm voltando o holofote não para ela, mas para as outras personagens da narrativas. Neste capítulo final, estudo as maneiras que Malcolm caracteriza aqueles que fazem parte de seu mundo narrado, e como suas escolhas narrativas podem indicar algo da subjetividade da autora e de suas ambições.

Por fim, reitero o que foi expresso anteriormente: essa se trata de uma análise textual, focada na execução do texto, nas palavras que estão na página e menos em hipóteses sobre intenções autorais — por mais que esse seja um elemento por vezes difícil de ignorar e funcione como um contexto que norteia a leitura do texto e sugere possíveis interpretações daquilo que está na página. Por fim, cito uma passagem de Fiorin (2016) que dialoga com esse impasse:

A psicanálise diz que a escritura contém projeções inconscientes do autor real. Logo, o autor implícito seria a imagem construída pelo texto que revelaria, de maneira involuntária, a personalidade inconsciente do autor. [...] O autor projeta na obra uma imagem dos valores de sua classe social, mesmo que deles não tenha consciência. (FIORIN, 2016, p. 56).

Há de fato nesta monografia um interesse nas maquinações realizadas pela Janet Malcolm de carne e osso, mas os caminhos que seguirei para compreender essas estratégias estão baseadas no texto de *A mulher calada*. Se ao escrever sobre Sylvia, Janet coloca a poetisa sob os holofotes, sombras se projetam no texto. São nessas sombras no texto que se escondem os regimes de autorrepresentação de Malcolm e são essas sombras que guardam as pistas da análise.

## 1. O alicerce teórico das construções

### 1.1. Gênero

Para melhor compreender quais respostas pode se esperar das hipóteses da pergunta e quais trajetões podem ser percorridos ao esboçar tais respostas, é preciso discutir previamente do que falamos quando falamos de *A mulher calada*. Para isso, neste capítulo apresento alguns conceitos e discussões epistemológicas e semióticas que me são caros em relação a meu objeto de estudo, nos quais acredito que o livro de Janet Malcolm está situado e a discussão proposta, contextualizada.

Antes de tudo, é preciso que exista uma compreensão da biografia enquanto gênero literário. Para tal, convoco a noção de gênero e enunciado de Bakhtin (2003). O teórico emprega o termo russo *viskdzivanje*, que significa ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos, etc. em palavra (BAKHTIN, 2003, p. 261) e traduzido como enunciado, tanto para se referir ao discurso oral quanto ao escrito — “o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido por uma cultura, etc” (BAKHTIN, 2003, p. 261).

Para Bakhtin, os enunciados que integram a comunicação humana são expressos através de gêneros discursivos, isso é, tipos relativamente estáveis de enunciados (ou seja, culturalmente estabelecidos) em um campo de utilização da língua (BAKHTIN, 2003, p. 262) e correspondentes a situações e temas típicos da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2003, p. 293). Aqui, apesar do termo gênero ser comumente utilizado como apenas gênero literário, Bakhtin o extrapola para as inesgotáveis modalidades de toda a comunicação — uma diferenciação que torna a questão de gênero mais ampla do que o estudo literário, se propondo a analisar traços gerais de modalidades de enunciados. E, ao pensar em *A mulher calada* como uma biografia, e esta como um gênero, traços gerais do gênero são uma boa pista para iniciarmos o estudo.

O gênero é algo que está ligado ao estilo, isso é, um traço individual no enunciado e de seu falante (ou de quem escreve), na medida em que o estilo pode caracterizar o gênero e o difere de outro, porém não necessariamente esse traço modela todos os gêneros da mesma maneira e no mesmo grau. Para Bakhtin, os gêneros da literatura são os mais favoráveis a essa inflexão de estilo, que “integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2003, p. 265), enquanto “as condições menos propícias para o reflexo da individualidade na linguagem estão presentes naqueles gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada” (BAKHTIN, 2003, p. 265). O jornalismo e a escrita da

historiografia podem se enquadrar nesta segunda classificação, já que costumam servir a um propósito mais prático e menos estético.

Marcar o gênero da obra analisada é importante pois, para Bakhtin (2003), cada gênero teria sua própria dinâmica com um estilo individual (algo que alguns poderiam chamar de “voz autoral”), além de seu “livro de regras” não-dito, com padrões, convenções, valores e expectativas. Quando analisamos textos que incorporam elementos e traços de mais de um gênero, é necessário observar como essas distinções se chocam e criam algo diferente pode sugerir outros caminhos de estudo.

O gênero também molda o discurso tanto em sua configuração quanto em sua leitura. Ele provê o contexto no qual as palavras ganham sentido e o discurso é interpretado, além de delimitar as possibilidades de expressividade do autor e suas “auréolas estilísticas” – isto é, suas marcas de inflexão no texto. Para Bakhtin,

[...] os gêneros do discurso, no geral, se prestam de modo bastante fácil a uma reacentuação. [...] Essa expressividade típica (de gênero) pode ser vista como a ‘auréola estilística’ da palavra, mas essa auréola não pertence a palavra da língua como tal mas ao gênero em que dada palavra costuma funcionar, e o eco da totalidade do gênero que ecoa na palavra. (BAKHTIN, 2003, p. 293).

Faço aqui, então, o adendo de que falar em marcos e convenções estilísticos do gênero biográfico não implica que *A mulher calada* necessariamente os segue à risca. No entanto, é necessário elucidar o que está nesse “livro de regras” não-dito das biografias para enxergar como o livro de Malcolm se localiza nesta tradição. É necessário saber o que é ou o que pode ser uma biografia para entendê-la.

Para nortear uma discussão sobre os fundamentos do texto biográfico e seu lugar entre a literatura e o jornalismo, usarei os estudos do historiador brasileiro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul Benito Bisso Schmidt (2003), além de alguns exemplos coletadas por mim para ilustrar uma trajetória de mutações do gênero biográfico.

Começemos por uma declaração nada controversa: biografia não é simplesmente uma não-ficção, é um texto no qual o autor escreve sobre a vida de uma pessoa – o que Schmidt (2003) chama de “trajetórias singulares”. Isso passa a ser contestado, como pela escritora brasileira Lilia Schwarcz (2015), que lança mão do termo para intitular um livro sobre a história do Brasil, mas as contestações e disputas acerca da biografia serão abordadas mais adiante.

A narrativa é geralmente linear, iniciando-se de costume no nascer do biografado, e o acompanhando pela infância, passando pela vida adulta até seus últimos dias (caso ele já tenha falecido na publicação da biografia). O autor da biografia adota uma voz de 3ª pessoa do



singular ao escrever, narrando a vida do protagonista ora como um romance, ora como uma enciclopédia, mas geralmente sem muitos floreios literários: a escrita está a serviço da trama. Isso retoma uma das reflexões de Bakhtin sobre gênero: “na imensa maioria dos gêneros discursivos (exceto nos artístico-literários), o estilo individual não faz parte do plano do enunciado, não serve como um objetivo seu, mas é, por assim dizer, um epifenômeno do enunciado, seu produto complementar” (BAKHTIN, 2003, p. 265).

Há uma ênfase especial nos grandes feitos do biografado, algo que é praticamente a justificativa da existência da biografia. Além da supracitada menção a trajetórias singulares, a professora da Università di Roma Milly Buonanno (2011) se refere às biografias como “histórias de vidas exemplares” e que “contam histórias de heróis” (BUONANNO, 2011, p. 71). Se o protagonista é uma pessoa tida como “comum”, isso é, não recebeu fama durante vida, não estrelou manchetes, não era um monarca ou uma celebridade, ele se torna centro de uma biografia por ter realizado algo considerado excepcional — como uma descoberta científica ou um ato de coragem e bondade em uma guerra.

A meu ver, isso indica a percepção da biografia como um gênero “utilitarista”, com uma gramática artística e uso estético da linguagem escrita simples e rígidos, com menor flexão do traço estilístico sugerido por Bakhtin e focado em um propósito — de arquivo, de ensinar por exemplo, etc — que reacentua o texto. Com um manual de escrita tão bem-definido para que a prosa não ofusque a história contada, é fácil pensar na biografia como apenas um texto desprovido de identidade própria. Virginia Woolf usa sua experiência como romancista para explorar algumas dessas tensões.

*Orlando* (1928) foi idealizado por Woolf como uma biografia de uma pessoa que nunca existiu de fato. Já *Flush* (1933), é uma biografia de um cachorro cocker spaniel. A escritora britânica encara a biografia, então, não como um mero meio para transformar em narrativa a memória de uma pessoa, mas como um conjunto de convenções sobre estilo, construção de narrativa e estratégias textuais de apresentação do conteúdo ao leitor. Essas convenções estão atreladas a um certo valor social de importância histórica e moral das pessoas retratadas, valor este que Woolf destaca ao quebrar expectativas em sua apropriação e subversão do gênero.

## **1.2. A fronteira do gênero**

Apenas a ideia de gênero não é o bastante para uma análise sobre esses tensionamentos que podem ser feitos em relação à biografia. Apesar de, em minha pesquisa, poucos terem sido os resultados em achar estudos tanto literários quanto jornalísticos sobre a biografia, não é

difícil enxergar como este pode ser um espaço nebuloso entre essas duas práticas da palavra escrita pelas linguagens jornalística e literária.

Schmidt (2003) descreve um cenário em que historiadores e jornalistas aparecem como principais autores de biografias no mercado brasileiro dos anos 1990, e defende uma trégua entre os dois campos em uma disputa para fincar a bandeira de autoridade no gênero biográfico. Apesar de não haver formalmente uma classificação distinta para biografias “historiográficas” e “jornalísticas”, talvez essa não-distinção seja um fator de tensão nesse gênero limítrofe.

O historiador argumenta que a produção biográfica é importante para o campo do conhecimento histórico por arquivar narrativas estudadas por esse campo, mas que da mesma forma que o jornalismo traz práticas e abordagens próprias, “há minúcias que só o historiador vê” (SCHMIDT, 2003, p. 2). Essas abordagens e minúcias seriam uma sensibilidade na escrita inerente a práticas jornalísticas e preocupações epistemológicas de um historiador.

Além disso, a literatura, para o historiador, também surge como um fio de união entre esses campos, pois tanto o jornalista quanto o historiador recorrem às Letras e suas ferramentas para organizar seus textos. O cabo-de-guerra travado entre autores em relação à biografia faria parte então de uma construção história desta como um gênero de caráter dúbio.

Levando em conta o tal manual de instruções implícito no fazer biográfico (aqui necessário pois demarca práticas compartilhadas entre a biografia e outros gêneros) e também entendendo tanto a literatura quanto o jornalismo como gêneros discursivos distintos e em diálogo, é então preciso ver a biografia como um texto da cultura para prosseguir esse debate. Ao discorrer sobre a semiótica cultural, Irene Machado (2003) apresenta não só esse, como outros conceitos que investigam como diferentes linguagens se aproximam, e nos ajudam a usar o que se sabe sobre um ou mais gêneros discursivos para falar de outro.

Texto da cultura, no contexto da Semiótica da Cultura ou Escola de Tártu-Moscou, é um conceito que precisa ser analisado em duas etapas para se fazer entender. Começamos pela cultura, um termo ligado a vários significados no dicionário e inúmeros fenômenos (com seus distintos conceitos) pelas ciências humanas.

Para essa escola de pensamento, cultura é “uma unidade aberta” (MACHADO, 2003, p. 28) – ou seja, não-estática – e “o processamento de informações e, conseqüentemente, organização em algum sistema de signos, ou de códigos culturais” (MACHADO, 2003, p. 33), esses códigos culturais sendo elementos além da codificação gráfico-sonora do alfabeto verbal, isso é, códigos visuais, sonoros, gestuais, cinésicos, etc. A cultura é o conjunto de informações não-hereditárias, ensinadas sócio-historicamente. É dinâmica, sua sobrevivência se articula em

um processo de constante tradução a partir da linguagem e seu sistema de signos (MACHADO, 2003, p. 35) — ou seja, a cultura opera nas interações sociais de diversas escalas.

Pensemos então na biografia e no jornalismo como esferas culturais distintas.

Já o texto, é uma unidade da cultura. Machado (2003) explica que são considerados textos manifestações culturais “constituídas por signos” (MACHADO, 2003, p. 37). É no texto que a cultura se manifesta, e opera a semiose — o que Peirce (2010) entendia como a relação de representação e ação do signo, seu modo de agir nas atividades comunicacionais que englobam (mas não se limitam a) o processo de significação, de produção de significados e geração de signos. A semiose opera no texto pois é neste que ocorrem tais atividades comunicacionais que implicam no processo de significação entre signos e linguagens distintos.

Devido ao uso comum da palavra, não é difícil aceitar que um livro — como é o caso do objeto de estudo dessa análise — é um texto, mas este conceito não se prende exclusivamente à língua verbal.

O texto da cultura, portanto, é aquele codificado por diferentes linguagens, que existe como uma organização de outros textos e que apresenta “um funcionamento complexo, onde os códigos culturais se encontram hierarquicamente organizados fornecendo condições para a tipologia da cultura” (MACHADO, 2003, p. 39). Para Lotman (1992), “do mesmo modo como obras de arte nascem em pontos de intersecção de várias tradições, gêneros, etc., o pensamento novo só pode surgir no ponto em que transpasse um certo limite essencial” (TOROP, 1983, p. 91), e o texto cultural surge desse ponto de encontro. Bakhtin (1982) ecoa esse pensamento ao dizer que “no encontro dialógico, as duas culturas se não se fundem nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutualmente” (BAKHTIN, 1982, p. 352). Por vezes, esse texto cultural também é referido como texto no texto (MACHADO, 2003, p. 39), uma nomenclatura que também já indica a operação de uma metalinguagem, na qual a linguagem se relaciona com si mesma e outras. Se é codificado por diferentes linguagens, como a literatura, a biografia e o jornalismo, um livro como *A mulher calada* seria, portanto, um texto cultural.

Esses conceitos operam na Escola de Tártu-Moscou não para responder a pergunta de como se pode interpretar a cultura, mas sim como a cultura age dinamicamente em relação a si própria e a uma outra. Aqui, a cultura integra a semiosfera, um espaço semiótico “abstrato” (LOTMAN, 1996, p. 12) e “fechado” (LOTMAN, 1996, p. 11), “fora do qual é impossível a existência mesma da semiose. [...] Ao contrário, somente a existência de tal universo – da semiosfera – torna realidade o ato sígnico particular” (LOTMAN, 1996, p. 12). Entre tais atos sígnicos, estão os processos comunicativos e a produção de informação – processos possíveis

devido a interação de textos, culturas e linguagens. Há um constante processo de transmissão e transformação relativas a outras culturas, textos e linguagens.

É a semiosfera um dos conceitos que me parece o mais interessante, e aponta para caminhos de uma discussão que possibilita observar uma biografia simultaneamente do ponto de vista da literatura quanto de um livro-reportagem. A fronteira semiótica é pertinente porque conota duas ideias opostas: a de separação e a de trânsito. A fronteira preserva o cerne da linguagem, e também seu dinamismo e sua atividade relacional com outras linguagens. É por isso que Lotman afirma que:

A fronteira do espaço semiótico é uma posição funcional e estrutural muito importante, que determina a essência do seu mecanismo semiótico. A fronteira é um mecanismo bilingual que traduz as mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera e vice-versa. Dessa forma, apenas com a sua ajuda a semiosfera pode entrar em contato com o espaço não semiótico e extrassemiótico. (LOTMAN, 1992, p. 14).

A meu ver, o conceito do texto da cultura e sua articulação num ambiente de semiosfera contemplam a maneira em que a biografia é estudada e definida em relação a outras esferas da cultura — como o jornalismo, a literatura, a História. Isso é algo que aparece na discussão de Schmidt (2003) sobre o lugar do historiador e do jornalista na produção biográfica, como se as experiências de narrativa biográfica não pudessem, por sua vez, transitar nas fronteiras desses outros campos mais amplos. Essa fronteira talvez seja um terreno em comum nesse cabo-de-guerra, e nos permita reunir mais informações para a investigação aqui proposta.

Em luz dessa comunhão de sistemas de signos, é possível ver como o mundo das manchetes, jornais e revistas bebeu da fonte do gênero literário e biográfico — e o alterou, em contrapartida. O jornalismo, por exemplo, se aproxima da biografia nos perfis. O perfil é um tipo de texto jornalístico que busca informar, mas também se preocupa em caracterizar um indivíduo e narrar sua trajetória (ou ao menos parte desta). Para isso, lança mão de recursos da narração literária e a construção de um perfil psicológico da personagem — algo mais comum entre obras biográficas e literárias, uma vez que a subjetividade é um valor que não condiz com o “livro de regras” usual do jornalismo.

O perfil escrito sobre a ministra e então presidente do Supremo Tribunal Federal Carmen Lúcia por Consuelo Dieguez, publicado na revista Piauí em junho de 2017, evidencia como esse tipo de jornalismo pode ser uma interseção entre outras modalidades narrativas. Nele, a autora abre o texto descrevendo a ministra a partir de suas roupas, comenta sua reação a temas do cotidiano, fala de sua rotina, a descreve como um romancista faria: “Era uma das

raras vezes em que a ministra se encontrava em casa naquele horário. Normalmente, ela só deixa o tribunal depois das nove” (DIEGUEZ, 2017).

Além disso, é inegável como o jornalismo e a literatura biográfica partilham de práticas e valores semelhantes. Parte da produção e escrita biográfica parte de um processo semelhante a uma prática rotineira das redações: a apuração. Não podendo recorrer à inspiração do autor para fabular uma ficção, a contação da história nestes gêneros recorre à pesquisa, à entrevista com pessoas, reviram arquivos, documentos, acervos, etc. A partir dessa pesquisa, tanto o biógrafo quanto o jornalista precisam organizar os achados de sua apuração em uma narrativa, uma história coesa da palavra escrita — um processo que o jornalista brasileiro Roberto Modernell (2012) descreve como uma “transposição da ‘realidade real’ para a ‘realidade impressa’”.

Talvez por essas práticas em comum, muitos jornalistas recorrem à literatura biográfica para dar vazão a trabalhos extensos demais para uma reportagem veiculada em um jornal, site, revista, etc. As obras assim produzidas, principalmente a partir do século XX (um cenário no qual a própria literatura e jornalismo estavam por conta própria se tornando mais experimentais), são classificadas por acadêmicos e pelo mercado das mais diversas maneiras: romances de não-ficção, livro-reportagem, jornalismo literário... Não são apenas nomes casualmente diferentes, mas mostram como esse campo tem sido aberto à experimentação e ao surgimento de múltiplas novas formas de uso estético da linguagem — como a escola do New Journalism, ou jornalismo literário, à qual a jornalista Janet Malcolm é associada.

Para além de estratégias narrativas e práticas de investigação, jornalistas e biógrafos também compartilham um ponto-cego ao não perceber que reproduzir os fatos em uma reportagem ou em um livro nada mais é do que contar uma história, e não um espelho ou um retrato fidedigno da realidade. Segundo Modernell (2012), o ato de criar uma história coesa da palavra escrita “tem o poder de aproximar o produto jornalístico de uma obra ficcional, embora, em geral, não seja encarado dessa maneira pelas pessoas envolvidas no processo” — são escolhas tomadas para contar uma história coesa, com significado compreensível pelo público. Essa perspectiva não mina o valor do jornalismo e da biografia como obras que se relacionam com fatos, com a história e com o tempo, mas vai de encontro a discursos hegemônicos dessas classes e aponta recursos da dramatização que estão presente nestes textos.

Por esse motivo, o jornalismo literário de Malcolm, Truman Capote, Gay Talese, etc., e os estudos sobre este me são muito caros nesta discussão, pois julgo ser a escola de escrita que melhor compreende a interface semiótica entre os gêneros, e mais ousa e experimenta em suas travessias nas fronteiras entre os gêneros. Para a discussão específica de *A mulher calada*, há

um conceito semiótico explorado nessa interface do jornalismo literário que me interessa em particular, e que irei elaborar no item seguinte: a relação do sujeito que enuncia com a produção do enunciado. Isso é, os papéis do autor como sujeito do texto.

### **1.3. Uma questão de ponto de vista**

Paul Ricoeur e José Luiz Fiorin são dois autores que pensam em conceitos que, apesar de distintos, possuem paralelos entre si e nos ajudarão a discutir a perspectiva da figura autoral no texto. O historiador e linguista francês Paul Ricoeur (1983) pensa em narrativa. Para ele, a narrativa é como os seres humanos compreendem a realidade e é o processo relacional entre indivíduo e o mundo ao seu redor. Esta inclui, mas não se resume a obras fictícias, compreendendo toda forma de organizar a experiência humana por meio das linguagens. Para estar no mundo e compreender o tempo, o indivíduo precisa transformá-lo em uma história, uma narrativa — um processo com lacunas e em constante movimento, já que o tempo e a narrativa estão simultaneamente se articulando um em relação ao outro.

Já José Luiz Fiorin pensa em enunciação enquanto “a atividade languageira exercida por aquele que fala no momento em que fala” (FIORIN, 2016, p. 26), sendo assim a própria utilização da língua em um ato individual. Ele pensa a enunciação enquanto processo dinâmico e seu produto – o enunciado – como um resultado mais estático. Além disso, Fiorin descreve a narrativa como “um simulacro de ações humanas” (FIORIN, 2016, p. 27).

Tanto o enunciado quanto a narrativa, enquanto instâncias discursivas, operam em três categorias: espacial, na relação com o espaço; temporal, na relação com o tempo; e a de pessoa, na relação com o ser de linguagem que pratica essa ação do discurso. Nos concentraremos no terceiro nível, o de pessoa. É a partir dele que podemos acessar ideias que são pertinentes a essa análise sobre a relação entre o sujeito que enuncia e a produção do enunciado por meio do processo de enunciação, e o papel do enunciadador na relação com diferentes esferas culturais para a produção de um enunciado.

Sobre a hipótese aqui defendida, Ricoeur (1983) acredita que toda narrativa é limitada pois está ancorada em um ponto específico. Se a narrativa é um jeito de olhar o tempo, ela é um olhar único e a história que esta conta também o é. Ela é articulada por um indivíduo que produz a narrativa (não sendo aqui o enunciadador), e assume seus critérios para narrar a história. A narrativa produzida assim existe ancorada naquele que narra e sua subjetividade (sua percepção de realidade). Tirada a pessoa da equação, sequer existe narrativa. A pessoa limita, mas dá à luz a narrativa.

Fiorin disserta mais a fundo sobre diversos papéis mais específicos que o enunciador exercita na comunicação. Primeiramente, ele discute a ideia de actorialização, “componente da discursivização no qual, tematizada e figurativizada, a pessoa se converte em ator do discurso” (FIORIN, 2016, p. 51). É necessário fazer um adendo aqui que, mesmo ao se referir ao autor como pessoa que enuncia, refere-se ao ator discursivo (que se converte no ator do discurso por meios do processo de projeções das categorias de pessoa, tempo e espaço) enquanto ser de linguagem e representações textuais, e não a pessoa de carne e osso. Assim o “eu” ou o “tu” em um enunciado são instâncias presentes na enunciação e que são projetadas no enunciado, construções do texto — e representadas em um narrador em primeira pessoa, o autor-implícito que declama o “eu” seria uma imagem do autor igualmente construída.

Fiorin discute também a figura do autor-implícito que se mascara na narração em primeira pessoa (FIORIN, 2016, p. 54) e é “uma imagem do autor construída pelo texto” (FIORIN, 2016, p. 55). Essa ênfase no autor implícito enquanto figura do texto entrelaçada ao autor e à leitura interessa a essa pesquisa pois acena para as mediações entre o tempo narrado e o tempo vivido, o enunciado e o mundo – e este trabalho se concentra nas estratégias textuais de inscrição da autora em seu livro.

A pessoa que nos interessa é a primeira pessoa verbal, o “eu”, pessoa quem fala, única e subjetiva. Esse “eu” demarcado no discurso pode ser uma pessoa multiplicada, cujas palavras ressoam a voz de outrem (FIORIN, 2016, p. 53). Esse papel, marcado pela polifonia, concerne “ao fato de que várias vozes se apresentam no interior de um discurso” e “aos diferentes centros discursivos dentro do texto” (FIORIN, 2016, p. 54). Enquanto narrador, os discursos de outros interlocutores podem ser a si delegados, por meio do discurso direto (diálogos e citações entre aspas ou marcados por travessões) ou indireto (no qual o discurso de outrem é traduzido pelo narrador).

Na narração em primeira pessoa, o discurso indireto é particularmente interessante pois é um canal no qual se revela a subjetividade do narrador, uma vez que a este está subjugado a fala de outrem. Por exemplo, o entusiasmo de uma personagem secundária pode ser transformado em ridículo se o narrador o traduz com desdém. Ou então, atos e falas diminutos podem ganhar uma atenção demasiada, denotando talvez que o narrador está particularmente interessado por aquele outro ator.

Além disso, esse “eu” pode “mudar de nível com vistas a criar ilusões enunciativas” (FIORIN, 2016, p. 59). Um “eu” que narra também pode ser um personagem do texto. Numa trama, esse sujeito pode ao mesmo tempo recontar fatos como uma voz que observa a ação do alto ou pelo retrovisor, e estar presente como uma personagem que age, interage e fala no

decorrer dos eventos. Esse recurso é recorrente em romances narrados em primeira pessoa, nos quais o narrador ou é o protagonista que conta sua própria história (como nos romances de Machado de Assis), ou é uma personagem com acesso direto (porém não total) ao protagonista da narrativa (como em *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, que é a história de Jay Gatsby e seu romance com Daisy Buchanan, mas narrados por Nick Carraway, que observa mas pouco impacto tem na história).

No que diz respeito ao ponto de vista, Fiorin destaca três aspectos a considerar: a delegação de “voz”, a organização do saber e a relação entre os papéis do discurso e da narrativa (FIORIN, 2016, p. 91).

Quanto ao primeiro aspecto, mostra que o enunciador pode construir o discurso como uma metonímia ou como uma metáfora da instância de enunciação. Temos, então, discursos narrados em terceira em primeira pessoa. O segundo aspecto é o da delegação do saber. Nesse caso, temos narradores que sabem e narradores ignorantes, iludidos ou desenganados. O objeto do saber também varia [...]. A combinação desses elementos do saber daria a classificação e narrador onisciente ou não onisciente, entre difusão (onisciência multisseletiva) ou concentração do saber. Quanto ao último aspecto, o narrador pode estar em sincretismo ou não com os actantes narrativos (narradores que exercem o papel de ‘personagens principais secundárias’ na narrativa ou são observadores explícitos). (FIORIN, 2016, p. 91).

Os conceitos de Fiorin (2016) são pensados não apenas para uma análise literária, mas aqui discuto um texto da cultura, que coloca em diálogos uma linguagem literária e uma jornalística. Defendo aqui que, assim como o estudo de Ricoeur (1983) compreende a narrativa como uma modalidade discursiva que supera ficção, historiografia, jornalismo, etc., as ideias de Fiori também podem ser aplicadas a textos que não necessariamente ou apenas literários, e podem ser usadas para discutir outras linguagens. Dessa maneira, no caso do texto como enunciado, há de haver uma discussão sobre a relação do sujeito e o discurso que este produz.



## 2. O texto dentro do texto: a metalinguagem como meio de inserção autoral

*A mulher calada* é a única biografia escrita por Malcolm, cujo repertório gravita mais ao redor do jornalismo e da psicanálise — chegando a ser apelidada pelo jornal El País de “a mulher que levou o jornalismo ao divã” em uma matéria sobre sua morte em junho de 2021. No entanto aqui, a biografia dá as caras logo no subtítulo — “Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia”. Se Plath e Hughes são a mocinha trágica e o anti-herói da narrativa, o gênero biográfico também assume uma posição de protagonismo nesta trama que se desenrola.

Ao longo de parágrafos e mais parágrafos, Janet Malcolm descreve, analisa e critica em *A mulher calada* um terceiro livro que não *A Redoma de Vidro* ou *Ariel*. Esta obra colocada sob o microscópio da autora não é assinada por Sylvia Plath, mas também traz a poetisa como objeto de estudo. Anne Stevenson, autora da biografia *Bitter Fame* (1989), integra o elenco de heroínas trágicas da narrativa de Malcolm. Descrita como “a mais inteligente” e “a única esteticamente agradável” entre as biografias sobre Plath, “subversiva” e “extraordinária”, apesar da “fama de ruim” (MALCOLM, 2012, p. 11), a obra de Stevenson é um argumento forte na tese que Malcolm constrói sobre Sylvia Plath, seu legado, a relação do público para com ela e o ato de escrever biografias.

A tarefa do biógrafo, como do jornalista, é satisfazer a curiosidade dos leitores, e não demarcar os seus limites. Sua obrigação é sair a campo e, na volta, entregar tudo — os segredos malévolos que ardiavam em silêncio nos arquivos, nas bibliotecas e na lembrança dos contemporâneos que passaram esse tempo todo esperando apenas que o biógrafo batesse em suas portas. Alguns desses segredos são difíceis de extrair e outros, ciosamente guardados pelos familiares, até impossíveis. Os familiares são os inimigos naturais dos biógrafos; são como as tribos hostis que o explorador encontra e precisa submeter sem piedade a fim de se apossar de seu território. (MALCOLM, 2012, p. 11).

Um livro que comenta livros, uma autora que comenta autoras, uma biografia que comenta biografias. Em *A mulher calada*, Malcolm tece um texto metalinguístico, preocupadíssimo em usar as ferramentas do texto para falar sobre este próprio. A metalinguagem utiliza o código da linguagem para explicar a si mesmo, um processo similar aos esforços de Malcolm em sua biografia. Essa qualidade de autorregistro se articula na obra de biógrafa a partir do processo de ressignificação de alguns signos, no qual os signos e atores do enunciado correspondem a agentes da instância exterior ao enunciado, mas aqui são traduzidos pela linguagem como parte do texto. Esse processo de ressignificação ocorre de maneiras distintas na construção da metalinguagem em *A mulher calada*, as quais pretendo

explicitar ao longo deste capítulo. Esse uso da metalinguagem, também argumento, é uma forma de autorregistro da autora em sua obra – um canal pelo qual Malcolm se inscreve em seu texto e cria representações de si mesma em sua narrativa.

A metalinguagem é construída em *A mulher calada* de múltiplas maneiras. Uma delas está constituída nos comentários e reflexões que Malcolm faz sobre a produção literária de biografias. Nesta camada, a autora convoca para sua fabulação outras produções literárias a escritas por ou a respeito de Sylvia Plath, além de valores atribuídos à biografia enquanto gênero literário. Essas obras, que por conta própria já são carregadas de significado, são contextualizadas por Malcolm e ganham novos sentidos quando postos em diálogo entre si e com a obra de Malcolm.

Ela assume um tom analítico para retratar sua visão sobre o cenário dessa criação. Usando sua experiência durante a escrita do livro como exemplo, Malcolm argumenta sobre os valores sociais e culturais atribuídos a um livro biográfico, as expectativas do leitor e do mercado, os dilemas éticos que seriam intrínsecos a investigar a vida de uma pessoa e produzir um livro sobre esta. Para além de biógrafa, Malcolm também é neste livro uma pesquisadora cheia de perguntas e palpites.

A biografia é o meio pelo qual os últimos segredos dos mortos famosos lhes são tornados e expostos à vista de todo mundo. Em seu trabalho, de fato, o biógrafo se assemelha a um arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo em triunfo o produto de sua pilhagem. O voyeurismo e a bisbilhotice que motivam tanto os autores quanto os leitores das biografias são encobertos por um aparato acadêmico destinado a dar ao empreendimento uma aparência de amenidade e solidez semelhantes às de um banco. (MALCOLM, 2012, p. 15).

Malcolm é incisiva em seus comentários sobre a literatura biográfica. Compara diversas vezes o biógrafo a invasores, colonizadores, ladrões, espiões, visitantes indesejados — “perseguidores narrativizantes” (MALCOLM, 2012, p. 23) —; questiona a motivação e o desejo de leitores desses livros (“mais o leitor acreditará estar vivenciando uma elevada experiência literária e não simplesmente ouvindo mexericos de bastidores e lendo a correspondência alheia” (MALCOLM, 2012, p. 16); e compara a estes livros com a romances mal escritos. Ela é particularmente crítica dos leitores de biografias, atribuindo a eles uma demanda responsável pelo caráter transgressor desse gênero. Entra então em cena Anne Stevenson, uma espécie de Cassandra linchada por leitores curiosos por dizer algo que não devia ter sido dito.

Anne Stevenson e seu *Bitter Fame* emergem na narrativa como um eixo argumentativo importante, e é construída na narrativa como uma personagem emblemática. O segundo e o terceiro capítulos de *A mulher calada* dedicam-se a narrar a recepção da biografia de Stevenson pelo público e a relação de Malcolm com Stevenson num âmbito pessoal e profissional: uma relação distante, mas repleta de admiração da primeira para com a segunda. Contemporâneas da Universidade de Michigan na década de 1950, Stevenson havia trilhado anos antes o percurso que Malcolm estava prestes a iniciar: escrever uma biografia sobre uma das figuras mais emblemáticas, misteriosas e controversas da literatura ocidental do século XX.

Malcolm descreve com detalhes a recepção do público para com *Bitter Fame* em seu lançamento: a frustração dos fãs, as acusações de Stevenson ser enviesada, a Sylvia Plath dessa narrativa não ser a mesma do imaginário coletivo. *Bitter Fame* teria sido lançado com a proposta justamente de desconstruir as controvérsias que cercam Plath e Hughes, mas segundo Malcolm, “o mundo não gosta de dissipar as fantasias, os rumores, a política e os mexericos macabros a que se apegam, e ninguém queria ouvir dizer que na verdade Ted Hughes era bom e Sylvia Plath era má” (MALCOLM, 2012, p. 31). Ela então toma lados nesse cabo-de-guerra entre leitores e escritora, e defende a tentativa de Stevenson de recontar a trajetória de Plath. Há uma admiração quase que moral e ética da parte de Malcolm pelas decisões narrativas tomadas por Stevenson.

Sobre *Bitter Fame*, Malcolm escreve também que “dava a sensação de não ser um livro apenas sobre Sylvia Plath, mas também sobre os problemas da produção de biografias” (MALCOLM, 2012, p. 15). Então, sua defesa de Stevenson parece se definir: ao defender os impulsos narrativos desta obra, Malcolm está falando de biografias no plano maior. *Bitter Fame* é uma obra emblemática para Malcolm pois estabelece por oposição um diálogo sobre o que falta em outras biografias. Desde sua primeira citação, Malcolm fala sobre *Bitter Fame* em relação a outras obras.

O posicionamento de *Bitter Fame* e Anne Stevenson na obra de Malcolm ilustra o processo semiótico de ressignificação e hierarquização de múltiplos enunciados em *A mulher calada*. *Bitter Fame* é um livro biográfico que existe previamente ao texto de Malcolm, mas aqui se torna subordinado na narrativa da obra de 2012. Ele é referenciado e caracterizado por Malcolm, apontado como um elemento sinalizador de uma literatura disruptiva, subversiva em contraponto à Biografia – com “B” maiúsculo, englobando o gênero como um todo, significando para a narrativa de Malcolm uma desvalorização do processo de apuração e de traduzir para o texto as experiências vividas pelo biografado.

Além disso, no processo de citações e referência a Stevenson, é como se Malcolm “pegasse sua voz emprestada”. O discurso da autora de *Bitter Fame* é indexado em *A mulher*

*calada*, a terceira pessoa do singular de Stevenson é usada como análoga à primeira pessoa do singular de Malcolm. Ou seja, é como se Malcolm se apropriasse do discurso de Stevenson em seu enunciado e o hierarquizasse. E não apenas o discurso de Stevenson é incorporado na narrativa, mas também há citações diretas e indiretas dos críticos de *Bitter Fame*.

“Toda biografia de Sylvia Plath escrita enquanto seus familiares e amigos ainda estão vivos precisa levar em consideração a vulnerabilidade dessas pessoas, mesmo que sua abrangência possa sofrer com isso”, escreveu ela [Stevenson] em seu prefácio. Essa declaração, partindo de uma biógrafa, é extraordinária e definitivamente subversiva. Levar em conta a vulnerabilidade! Dar mostras de contrição! Poupar os sentimentos alheios! Deixar de avançar até onde for possível! O que essa mulher estará pensando? (MALCOLM, 2012, p. 17).

Ao se perguntar (ou indagar ao leitor) o que Anne Stevenson estaria pensando em escrever *Bitter Fame*, há uma aproximação entre as duas biógrafas quanto a suas filosofias e códigos de ética acerca do ator de escrever uma biografia. Ao trazer o discurso de Stevenson para a narrativa, Malcolm o faz articulando este a seu próprio discurso – as duas mulheres estão em sincronia.

Esse processo é metalinguístico por questões visíveis desde a superfície. *A mulher calada* é, evidentemente, uma biografia, um livro dedicado a recontar e analisar a trajetória de vida (ou ao menos um aspecto) da vida de alguma outra pessoa que não o autor da obra. No entanto, se inicialmente espera-se que Plath e as pessoas adjacentes de sua vida sejam os únicos personagens relevantes da narrativa, esse não é o caso. Malcolm escala Stevenson e outros biógrafos de Plath e os inscreve na narrativa como signos de sua fabulação. Biógrafos e biografias ocupam posições de destaque nessa narrativa biográfica.

A literatura biográfica surge em diversos signos em diálogo, e o choque desses signos cria algo diferente, como faíscas feitas após se esfregar duas rochas. À luz do conflito gerado pela conversa dessas biografias, novos signos se formam e os anteriores passam a ser vistos de outros ângulos que propõem leituras diferentes. Quando convocados e hierarquizados por Malcolm, o que se tem não é *Bitter Fame* nem outras biografias citadas por Malcolm como *Sylvia Plath: method and madness*, de Edward Butscher (1976); ou *Rough magic: a biography of Sylvia Plath*, de Paul Alexander (1991). O que se tem é *A mulher calada*.

Através dessa discussão autorreferencial sobre *Bitter Fame*, fica registrada em *A mulher calada* a voz de Janet Malcolm: seus pensamentos, suas opiniões, sua maneira de expressar tudo isso. Há um posicionamento claro da autora dentro de sua própria narrativa sem a habitual máscara dos biógrafos que se camuflam em um discurso terceirizado e supostamente neutro:

“eu estou aqui, me ouça”. Ao mesmo tempo que a Malcolm-autora está em um determinado espaço-tempo reservado a narradores desenrolando sua trama, ela também ocupa outras temporalidades e espaços: em bibliotecas, casas, restaurantes no tempo da ação da narrativa, dialogando. Por meio de ironias, opiniões, metáforas, passeios e conversas, Malcolm se inscreve em sua narrativa transitando entre papéis no enunciado – um tópico que irei discutir mais a fundo em capítulos seguintes.

Isso ocorre pois é justamente Malcolm o agente principal da enunciação, aquele que organiza a narrativa. Se as múltiplas vozes e enunciados aqui estão subjugados, estão subjugados ao enunciado de Malcolm. É ela, sendo a autora, que posiciona cada uma dessas peças e delimita as fronteiras semióticas entre signos em diálogo. Nessa fronteira, é sua hierarquização, sua seleção que filtra como essas vozes convergem e divergem, e guia o leitor pela análise do que pode vir como resultado desses movimentos.

Quando, por exemplo, *Bitter Fame* é retratado no livro como um pilar incompreendido da autonomia criativa, isso é feito pelo prisma de Malcolm. Em momentos, isso ocorre de maneira explícita, nos quais a primeira pessoa do singular é convocada para demarcar o “eu” subjetivo de Malcolm. No entanto, escolhas narrativas, justaposições de discursos e construções metafóricas são indicativos de uma possível intenção autoral que, por mais que não seja o foco dessa análise, também indica uma inserção da autora e de sua subjetividade na narrativa – assim tornando a autora um signo representado dentro de seu livro.

Comentar outros biógrafos de Plath não é o único nível no qual a metalinguagem de *A mulher calada* opera. Nesse aspecto, o livro de Janet Malcolm se assemelha à famosa pintura *As Garotas* de Diego Velásquez. O quadro é um dos retratos mais inusitados do processo criativo. Figurando os bastidores da própria pintura, *As Garotas* é um quadro pintado do ponto de vista de um casal que posa para o pintor — subvertendo expectativa de que veríamos o casal pelo ponto de vista do pintor. É possível ver apenas o que os olhos daquele casal veriam: o fundo do quadro, duas garotas, um cachorro, o próprio Velásquez com um pincel e cavalete, e o casal-modelo refletidos em um espelho no fundo do cômodo.

*A mulher calada* não é “apenas” uma biografia sobre biografias, mas um livro sobre o próprio livro *A mulher calada*. A narrativa de Malcolm não busca simular a cronologia da vida de Sylvia Plath. O tempo presente da ação retrata o processo de apuração de Malcolm: suas visitas aos lugares onde Plath morou, suas conversas com Olwyn Hughes e outras fontes. Relatos e recontagens da vida de Plath se articulam no tempo passado, como flashbacks. A verdadeira ação-presente da narrativa é a de Malcolm descobrindo pouco a pouco mais sobre a esfinge que se esconde nos relatos de terceiros e nas páginas de seus diários.

Em trechos como “Em dezembro de 1989, escrevi a Ted Hughes, aos cuidados de sua irmã (como sua editora me recomendara que fizesse), pedindo-lhe uma entrevista e dizendo, entre outras coisas, que via na situação biográfica de Sylvia Plath uma espécie de alegoria do problema da biografia em geral” (MALCOLM, 2012, p. 36), o leitor acompanha seus passos, tem acesso ao instante em que ela estendeu o braço a amigos e conhecidos de Sylvia e às conversas que ocorreram com falas marcadas em travessões. Quando se encontra com Olwyn Hughes e Anne Stevenson, faz uma descrição de como elas estavam, de como aparentavam, da forma em que elas falavam.

O livro constantemente referencia a si mesmo, aos bastidores de si. Essas referências se articulam a partir de alusões a e discussões sobre convenções da biografia enquanto gênero discursivo: seus traços gerais, suas auréolas estilísticas, as dinâmicas do gênero, normas e práticas, etc. Esse olhar voltado para o fazer biográfico se dá de duas maneiras.

Uma delas é reencenação do processo de apuração, uma das práticas essenciais do fazer biográfico que consiste em, basicamente, a pesquisa feita para angariar dados, citações, testemunhos. É o processo pelo qual o escritor se familiariza com o tópico de sua escrita. Há uma dramatização da pesquisa, das entrevistas feitas, da locomoção feita pela autora de um lugar ao outro a fim de visitar ou ter acesso a ambientes importantes para a construção da base factual de seu trabalho.

“Cito a passagem da forma como aparece nos Diários publicados” (MALCOLM, 2012, p. 29), escreve Malcolm em dado momento. “Em 11 de fevereiro de 1991, eu estava almoçando com Olwyn Hughes num restaurante indiano quase deserto em Camden Town, Londres” (MALCOLM, 2012, p. 32), abre o sexto capítulo. Através das palavras de Malcolm, o leitor pode vislumbrar *A mulher calada* sendo escrito enquanto Malcolm vaga entre os Estados Unidos e Inglaterra atrás de testemunhas para recontar relatos, verificar informações em acervos, etc. Com sua narração em primeira pessoa, além do passo-a-passo, o leitor também acessa pensamentos, julgamentos, sensações da autora nessa jornada pelos bastidores de sua própria obra.

A relação do texto de Malcolm com o fazer biográfico não reside apenas em dramatizar seus bastidores, mas também em trazer para o enunciado as expectativas criadas sobre um texto biográfico (expectativas essas com as quais Malcolm se debate em seu próprio processo criativo e durante outras leituras). Ao ter uma conversa intrigante com alguma fonte, Malcolm pondera em sua narração sobre como essa conversa pode se traduzir no texto; como se espera que essa inteiração seja transcrita de acordo com a demanda dos leitores habituais do gênero; em que

posição estaria sua responsabilidade enquanto escritora para com os entrevistados caso ela terminasse por distorcer suas palavras para encaixá-las em um molde pré-estabelecido.

Se a apuração se configura na narrativa como a jornada, o caminho pelo qual os personagens trilham com os eventuais flashbacks para dramatização de eventos da vida de Plath, e figuras como Stevenson e os irmãos Hughes são personagens e representantes na narrativa correspondentes das pessoas reais, então figuras mais abstratas como o leitor e a instituição do gênero literário são representadas enquanto antagonistas. Estes são usados por Malcolm como atalhos para um ideal em comum: as limitações criativas, a vulgarização do trabalho do escritor imposta pelo mercado, arte versus comércio.

Esse posicionamento dos elementos na narrativa com significados acoplados criam um eixo dramático que vai além da tarefa de recontar a jornada de Sylvia Plath. A biografada, os biógrafos, as fontes e o circuito do mercado literário simbolizam valores distintos e em oposição em uma trama sobre o estado da literatura biográfica durante os anos 1990.

Entre essas autorreferências, *A mulher calada* faz um registro de sua autora — seja pela voz autoral que se manifesta em suas palavras, em sua construção no texto, seja pelo fato de Janet Malcolm ser uma figura central na recapitulação da apuração que é feita. A configuração da narrativa cria uma Malcolm-personagem (um avatar da autora situada no tempo-espaço da ação, interagindo com outros personagens) e uma Malcolm-narradora (uma figura do texto que reside entre as palavras, na primeira pessoa do singular da enunciação). A Malcolm-personagem e Malcolm-narradora, uma divisão do mesmo agente em dois signos com funções distintas mas correlacionados, são ferramentas da metalinguagem que resultam na autorrepresentação da escritora em sua obra.

A metalinguagem não implica em um autorretrato do autor. Ela pode ser utilizada por um livro para comentar outros livros, para comentar o ato de se escrever, entre inúmeros outros cenários no qual o autor não está explicitamente expresso no texto. No entanto, em *A mulher calada*, a característica metalinguística do texto opera como um mecanismo de autorrepresentação de Malcolm. A metalinguagem resultante é motivada pela decisão de registrar no livro seu processo de escrita e apuração cria uma instância espacial e temporal no enunciado na qual Malcolm registra a si própria enquanto personagem ativa da ação e narradora.

A maneira com que o texto reflete o próprio texto implica em Malcolm se dividindo em duas representantes suas, duas figuras textuais que são um eco da autora em seu processo de apuração e, posteriormente, durante a escrita do livro. A metalinguagem, como esta se constrói no texto, cria níveis de espaço-tempo na narrativa pelos quais Malcolm transita escrevendo

esses signos de si mesma, esses totens de si que não *são* ela, mas representam e correspondem a ela – como os pinos de plástico coloridos que representam jogadores em um jogo de tabuleiro.

A metalinguagem também transforma o universo do gênero biográfico em signos do mundo narrado, “domesticando” esses agentes e seus discursos em sua hierarquia de enunciados – entre esses, está o seu próprio. Através dessas ferramentas literárias, Malcolm deixa de ser a autora que, em frente a sua máquina de datilografar, escreve as palavras que constituem *A mulher calada*, passando a ser um elemento delineado dentro de sua contação de história.

E de maneira mais implícita, trechos de *A mulher calada* como as citações a *Bitter Fame*, divagações sobre biografias são índices (isso é, signos com dominância na relação de causalidade entre signo e objeto) também da voz autoral de Malcolm, sinais de fumaça criados a partir do fogo de sua caneta. Esses elementos narrativos estão ancorados na perspectiva de Malcolm, sendo caracterizados e adjetivados a partir da subjetividade da autora. Mesmo em momentos em que ela não utiliza o “eu” em seu discurso, suas escolhas sinalizam as engrenagens de Malcolm girando enquanto ela constrói seu texto – simbolizando uma pessoa por trás do texto tomando decisões literárias baseadas em seu ponto de vista.

*A mulher calada* é uma reencenação de seu próprio processo, um livro sobre o fazer de si mesmo. Ricoeur (1983) pensa na narrativa operando através de um ciclo entre mundo vivido e mundo narrado — o narrador experiencia o mundo e então o narra, e usa a narração como bússola para continuar sua vivência —, Malcolm e seu livro estão presentes nas duas faces dessa moeda. A materialidade, a narração de *A mulher calada* é a finalidade daquilo que o livro narra. Malcolm transita como organizadora da narrativa e personagem desta. A metalinguagem não se dá apenas por ser um livro sobre livros, mas sim por ser um livro de Malcolm sobre Malcolm.



### 3. Eu, eu e eu mesma: a autora através das instâncias do enunciado

O tempo passado de nossas experiências é algo impossível de se reviver. A cada passo que se dá, deixamos uma pegada no chão. Essa pegada é um lembrete, uma marca, uma forma de se acessar esse passo dado, mas nunca será de fato o passo dado. Uma representação não é aquilo que se representa. As narrativas de Ricoeur (1983) e os enunciados de Fiorin (2016) são constituídos por representações: signos que representam dentro do texto elementos externos, que tornam acessíveis para a finalidade de se narrar e enunciar o mundo vivido.

Cada modalidade de narrativa implica em canais de representação distintos, que podem “enganar” o leitor com truques próprios. Uma fotografia registra com certa fidelidade a corporeidade das coisas. Em uma imagem de uma corrida de cavalos, é possível perceber a cor e o tamanho de cada um dos animais. É possível perceber que estes estão em movimento pela posição de suas patas, por suas crinas cristalizadas de maneira que indicam o vento: há uma relação visual entre o signo e objeto representado ali. É possível deduzir qual está em vantagem por suas posições. Porém uma fotografia é apenas uma representação. Ao tocar nela, o indivíduo não é teletransportado para a cena do passado, mas tem a impressão de que foi.

As imagens em movimento do cinema — com seus artifícios sonoros e de montagem — enriquecem a ilusão, levando o público a acreditar durante aquelas duas horas de exibição que Jodie Foster é realmente uma detetive sendo auxiliada por um canibal vivido por Anthony Hopkins. No entanto, aquelas imagens com seus filtros de coloração, cortes e transições, aqueles sons de orquestra da trilha-sonora são signos da narrativa representativos de algo com a finalidade de conferir verossimilhança à narrativa.

Um texto escrito não tem imagens visuais que reproduzem fidedignamente a materialidade de uma cena, de uma pessoa ou de um objeto, mas possui seus próprios códigos e métodos para convocar via palavras os signos necessários para a construção de sua narrativa. Um texto, seja uma matéria jornalística ou um romance, possui um narrador: a figura textual cujas palavras ecoam e formam a miragem de uma história contada. Uma reportagem pode não ter essa figura tão explícita, mas um enunciado requer um agente da enunciação.

Quando falo de Janet Malcolm nesta monografia, não me refiro exatamente à pessoa que jamais conheci, que nasceu na região outrora conhecida como Checoslováquia nos anos 1930 e morreu em Nova York em 2021. A pessoa de carne-e-osso me é interessante em certo nível: trata-se da escritora que, com a ponta de sua caneta, tomou decisões (algumas conscientes, outras talvez não) para delinear uma narrativa rica. No entanto, há outras Janet

Malcolms citadas nesse trabalho com distinções previamente mencionadas, mas ainda não aprofundadas.

A Janet Malcolm de carne-e-osso tem a existência incontestada de tão óbvia que é: basta conferir sua certidão de nascimento ou conversar com qualquer outra pessoa que tenha constatado por experiência que essa Janet (aqui me refiro a ela pelo primeiro nome para me aproximar dessa pessoa real) não é uma figura de linguagem, e sim um ser humano. Mas, assim como a imagem de um cachimbo não é um cachimbo, a Janet Malcolm que habita as páginas de *A mulher calada* não é essa Janet Malcolm que acordava e se repousava todos os dias em Manhattan. O elemento que media essa Janet (pessoa) e a Janet-narradora é o enunciado, o simulacro textual.

Um livro narrado em primeira pessoa, *A mulher calada* convoca a própria autora para participar de suas páginas ao longo do desenrolar de sua narrativa. Após todo o processo de apuração anterior ao livro, Malcolm tem como uma de suas principais escolhas participar ela mesma da tradução de suas experiências durante esse período em uma narrativa escrita. No entanto, a voz que “se ouve” nos parágrafos deste livro e nas marcações de travessão não são, evidentemente, a voz dessa Janet Malcolm humana. Essa Malcolm que lemos em suas páginas trata-se de uma representação. Por meio do palavras, a narradora constrói signos de si mesma em sua narrativa — peões como em um jogo de xadrez que se movimentam no lugar da pessoa real, que não pode habitar o tabuleiro. Quais são esses peões? Que movimentos eles fazem por Malcolm dentro do tabuleiro? E como se movimentam?

Em um determinado tempo-espço, distanciado da ação da narrativa, está a Malcolm-narradora. Ela não participa dos acontecimentos, não conversa com suas fontes, está em outro plano na existência. A Malcolm-narradora não é uma pessoa, deve-se deixar claro. É uma figura de linguagem, uma construção do texto, um eco de palavras, “um autor implícito constituído pelo texto” (FIORIN, 2016, p. 54). É a articulação de uma imagem textual e um conceito, que opera ao longo do enunciado como a contadora da história, que dita as palavras que conduzirão o leitor ao longo da estrada da narrativa.

Sua presença no texto é percebida inicialmente por uma análise gramatical: o uso da primeira pessoa do singular, o “eu”, ao conjugar verbos. Essa é uma distinção que chama atenção do leitor por alguns motivos. O primeiro é a natureza subversiva do “eu” em uma narrativa como *A mulher calada*. Na contracapa do livro, Malcolm é descrita como “um dos maiores nomes do jornalismo americano”. Em uma livraria física ou virtual, o livro estaria na seção de biografias, e não romances. É sabido pelo leitor que esse é, ao menos em algum nível, um livro biográfico sobre Sylvia Plath. O leitor provavelmente comprou este livro por um

desejo de conhecer mais sobre Plath. Tudo isso implica em expectativas e convenções do que é e do que deve ser uma biografia assinada por um jornalista.

Uma dessas convenções e expectativas diz a respeito da pessoa verbal daquele que narra: a terceira pessoa. Espera-se um sujeito indeterminado ou orações sem sujeito. Não se trata de um mero esmero gramatical, é uma prática conectada a uma intenção. Se eu quero ler sobre a vida de Napoleão ou de Sylvia Plath, espero uma narrativa concentrada nos acontecimentos, nos fatos. Não é necessariamente a melhor narrativa possível desses tópicos, mas é a narrativa esperada. O leitor busca uma leitura com uma narrativa descolada do escritor, como se aquelas palavras fossem da ordem da natureza e aquela narrativa simplesmente existisse — como se o escritor fosse apenas um caçador que se aventurou em uma selva e capturou aquela história, e agora expusesse as palavras como se pouco tivesse a ver com a existência do que está escrito. Como se a narrativa fosse palpável no ar.

Distanciada, porém, Malcolm não está. Seu texto é ancorado no “eu”, uma decisão que qualifica e chama a atenção para as enunciações e não somente para o enunciado. Há passagens e passagens em que o “eu” não aparece e a autora descreve cenas e pensamentos sem conjugar, uma vez que não se trata de um diário ou um livro de memórias de Malcolm. Sua escolha por narrar um texto biográfico com elementos jornalísticos em primeira pessoa, no entanto, faz com que se questione o porquê da associação convencional dentro de tantos gêneros entre a primeira pessoa e o subjetivo, não-confiável, e da terceira pessoa com o objetivo, fidedigno.

A presença clara de um sujeito na narração do texto costuma ser associado a uma corrupção do confiável, como se a tradução da realidade para narrativa tivesse sido nublada por uma nuvem cinza. É um lembrete para o leitor de que ele não está lendo um relatório científico, e sim um relato humano. Por tal razão, o “eu” não é bem-quisto nas narrativas biográficas (e aqui faço uma distinção entre estas e as autobiografias, nas quais a subjetividade do narrador é não apenas tolerada como desejada) e, portanto, não é esperado. A contragosto das expectativas, o “eu” é presente aqui.

Lendo a prosa de Malcolm, é perceptível a sensação de estar de frente a algo que não deveria ter sido escrito daquele jeito. Por quebrar as expectativas, o “eu” é percebido e pode se concluir que tamanha disrupção é intencional. A narração de *A mulher calada* não fica a cargo de uma voz sem cadência, mas da Malcolm-narradora — um totem representativo da escritora do lado de fora do enunciado, que viveu parte daquelas experiências de “refazer” experiências de Plath a fim de gerar um laboratório de enunciações. O discurso direto exercido na narração é resultado de um processo em que a autora delega a voz dessa narração a um signo de si mesma no texto. A partir daqui, poderia encaminhar essa discussão para um questionamento do quão

objetiva é a narração pessoalizada de Malcolm e do quão verossímil está é, porém o foco reside em çaar Malcolm no texto, e não tanto em discutir os méritos de suas escolhas literárias.

No entanto, antes de seguirmos para o próximo tópico, acrescento que, apesar da pessoalização do texto de Malcolm ir de encontro com as convenções biográficas e jornalísticas de como simular a realidade no papel, seu uso de discurso direto no enunciado da Malcolm-narradora (que também é representada de certa forma na ação pela Malcolm-personagem) é sim uma escolha que cria um efeito de realidade, pois reproduz o discurso de uma pessoa que observa e faz parte da história que se conta.

Há também outras pistas da existência de uma representação de Malcolm repousando nesse tempo-espaço do narrador que reconta a trama sem de fato participar dela – o que Fiorin descreve como “um narrador que organiza todo o enunciado” (FIORIN, 2016, p. 61). Passagens menos chamativas, narrando em terceira pessoa as questões de outros personagens da narrativa como “O amargo fado de Hughes é disputar perpetuamente com Sylvia Plath a posse de sua vida, tentando arrancá-la das mãos dela. [...] Hughes nunca foi capaz de cravar uma estaca no coração de Sylvia Plath e libertar-se de seu domínio” (MALCOLM, 2012, p. 156) indicam ao leitor a presença de um agente ativo na construção do enunciado.

Analisemos o trecho citado acima. Um texto que segue à risca do manual implícito do jornalismo de como escrever reproduziria essa mesma ideia, esse dilema de um personagem de uma forma mais seca e literal: Ted Hughes nunca conseguiu sair da sombra de Sylvia Plath, sua ex-mulher. O público nunca deu a seus poemas a mesma atenção reservada aos escritos da mãe de seus filhos. Elementos como o “amargo fado” de Hughes e a metáfora da estaca no coração de Plath (associando a imagem da poeta ao conceito de um vampiro) não constituem uma prosa distanciada, despersonalizada. O discurso indireto por si só já indica ao leitor uma polifonia, uma fala de um locutor residindo na fala de um narrador. No entanto, as escolhas de palavras de Malcolm evidenciam mais ainda como as palavras e ideias de Ted Hughes ressoam através da voz da Malcolm-narradora.

Esse trecho em discurso indireto dos sentimentos de Ted Hughes também reproduz uma ideia que Bakhtin (1970) entende por “variante analisadora de conteúdo”. Nesta, o narrador “não se ocupa do plano da expressão, penetra-o para alcançar o conteúdo, resume o que foi dito, altera a expressão, pois o que quer é dar sua versão do conteúdo do texto do falante” (FIORIN, 2016, p. 66). Ou seja, trata-se de uma função do narrador que corresponde à apreensão do enunciado de outrem, transmitindo por discurso indireto o conteúdo da fala de outrem ao mesmo tempo que preserva a distinção entre as palavras do narrador e aquilo que este cita, pois

aqui a Malcolm-narradora busca analisar Ted Hughes e dar sua versão da sensibilidade do poeta – um movimento que passa por sua própria sensibilidade.

Quando Malcolm-escritora (a pessoa em frente à máquina de datilografar) constrói metáforas e caracteriza com adjetivos os elementos da ação, ela não comunica ideias da ordem da natureza, não apresenta um texto não-lapidado. Essas associações feitas na narração são fruto da intervenção humana e subjetiva no enunciado, um uso de signos e ideias designados para causar uma reação, para criar uma atmosfera. Como dito anteriormente, toda narrativa é fruto de representações, de um X que representa no texto um Y do mundo vivido. Em alguns textos, como os do gênero biográfico e jornalístico, optam por representar o narrador como uma figura institucionalizada e sem rosto, e assim o fazem por meio de escolhas narrativas mais frias e literais.

O espaço-tempo da narração em *A mulher calada* não segue essa cartilha. As palavras escolhidas para narrar até mesmo pensamentos e ações de outrem configuram uma subjetividade, uma sensibilidade específica. Através do papel do narrador do texto, Malcolm-escritora incrementa o texto com signos referentes a sua leitura do mundo vivido, deixa pistas e pistas de si mesma. Em posição de narradora, essa Malcolm também é onisciente, tudo observa e captura a subjetividade dos outros personagens da narrativa (aqui falo dos personagens, não das pessoas reais) e as traduz através de escolhas narrativas ancoradas em sua própria sensibilidade. Mesmo quando não retrata a ação a partir de sua perspectiva enquanto indivíduo que transitou por essa temporalidade e espacialidade, o texto representa Malcolm. Os adjetivos e analogias são seus representantes no enunciado, pois caracterizam signos que remetem sua individualidade — em contraponto à imaterialidade e imparcialidade de um texto narrado em terceira pessoa.

O papel de narradora, no entanto, é apenas um dos papéis interpretados por Malcolm no enunciado. Segundo Fiorin (2016), “com frequência os actantes mudam de nível com vistas a criar ilusões enunciativas” (FIORIN, 2016, p. 59), e isto se aplica ao trânsito de Malcolm entre as instâncias do enunciado. A pessoa textual que narra representa Malcolm, mas não é a única pessoa do texto que o faz. Em outro tempo-espaço da narrativa, naquele onde a ação narrada corre, transita outra figura representativa de Malcolm: a Malcolm-personagem.

“Era diante dessa mesma casa que Olwyn e eu estávamos agora” (MALCOLM, 2012, p. 73), escreve ela sobre a residência de Plath em Primrose Hill, em Londres. No tempo da ação, Malcolm e Olwyn Hughes são duas personagens caminhando pela capital britânica enquanto a última recorda suas memórias sobre a conturbada poetisa, sua ex-cunhada. Esse fato se dá na

cronologia do livro anteriormente à narração, sendo recontado como uma memória da Malcolm-narradora. Essa memória é uma ação (a caminhada e a conversa) povoada por personagens (Malcolm e Hughes) em um espaço específico (Londres), e pertence a um plano narrativo distinto do plano da narração. Coisas ocorrem ao mesmo tempo que são narradas quando se lê um livro, mas são eventos de temporalidades separadas.

Para explicitar e caracterizar a Malcolm-personagem, é primeiro necessário distinguir as camadas temporais de *A mulher calada*. Há o já citado espaço-tempo da narração (habitado por Malcolm-narradora), há a temporalidade da investigação (habitada por Malcolm-personagem e mediado entre texto e leitor pela Malcolm-narradora) e a temporalidade no passado da jornada de Sylvia Plath e suas figuras adjacentes (traduzida pela Malcolm-narradora onisciente).

Em uma narrativa biográfica tradicional, os tempos da narrativa geralmente são o tempo da narração e o tempo da dramatização da jornada do biografado. O escritor passa por um processo de pesquisa recolhendo dados, verificando fatos, se consultando com especialistas do tópico a ser escrito, entre outras práticas. Essa, no entanto, costuma ser uma fase exterior à narrativa. Busca-se fazer com que essa busca seja tão meticulosa a ponto de conseguir material o suficiente para enriquecer a ilusão de que não houve busca: de que o livro que se lê apresenta a história como ela é, em seu estado bruto e natural. Isso, novamente, se conforma com o valor de impessoalidade por parte do autor associado ao desejo de imersão completa do leitor na “história real”.

Em *A mulher calada*, todavia, há um terceiro tempo-espaço enunciativo que media a narração de Malcolm e os passos de Sylvia Plath. Malcolm opta por dramatizar a apuração realizada no início dos anos 1990 e usá-la como fio-condutor de sua narrativa: a partir dessa temporalidade, ramificam-se outras linhas na trama ou para um passado mais distante ou para o tempo-espaço da narração. Esse movimento se chama *debreagem*, assim alcunhado por Fiorin (2016), mas que explorarei melhor em outro ponto deste capítulo. Por enquanto, o foco encontra-se na Malcolm-personagem, seu posicionamento na narrativa e sua construção.

A Malcolm-personagem se distingue de outros personagens da narrativa por alguns motivos. Antes de tudo, a Malcolm-personagem é um signo que remete outras figuras com outras funções: a Malcolm-narradora e a Malcolm-escritora. Ela entra no campo da dramatização da apuração do livro representando outros agentes que, confinados a seus respectivos papéis e espaços-tempos, precisam de um totem para se mexer no tabuleiro os simbolizando — como um advogado representa seu cliente e seus desejos frente a um júri no campo da legislação.

Além disso, a Malcolm-personagem é uma personagem mais quieta, silenciosa em comparação aos demais. Seus diálogos não costumam ocorrer no discurso direto, com marcações de aspas ou travessões, mas sim no discurso indireto, incorporado ao discurso da Malcolm-narradora. No trecho “Perguntei a ela se Ted Hughes havia elogiado outras partes de seu livro”, (MALCOLM, 2012, p. 198), o discurso da Malcolm-personagem está subordinado ao da Malcolm-narradora — que apesar de também ser uma representante de Janet Malcolm no texto, não são a mesma pessoa textual. O que lhe é dito, isso sim é demarcado por pontuações típicas de falas em um texto, com palavras específicas que representam o que teria sido dito em uma conversa real: “‘Não’, respondeu ela” (MALCOLM, 2012, p. 198), surge na frase seguinte da última citação.

A Malcolm-personagem se constrói de maneira menos explicitamente caracterizada. Não é possível dissecar suas escolhas de palavras em busca de conotações acidentais que revelem algo de si pois não há muitas falas em discurso direto da Malcolm-personagem. Ela transita por um tempo-espço da ação, mas no papel de uma jornalista. Ela faz perguntas, se encontra com outras pessoas, anda de trem e caminha, mas busca não chamar atenção para si. Essa não parece ser uma decisão gratuita. A Malcolm-personagem é uma construção textual que representa uma Janet Malcolm específica: a jornalista em processo de apuração. Ela é um atalho no enunciado para que o leitor visualizasse a escritora do livro em um determinado período realizando uma determinada tarefa.

Através deste atalho, deste signo que representa uma face de uma Malcolm fragmentada em diversas pessoas textuais, o leitor acompanha passagens da narrativa que dizem respeito a esse processo de pesquisa. Quando Malcolm visita Anne Stevenson em dias seguidos, o texto utiliza essa personagem que simboliza a autora para construir as cenas das duas escritoras com maior exatidão. Para o texto de Malcolm, para aquilo que ele se propõe a fazer (analisar e refletir sobre o processo de construção de uma narrativa biográfica sobre uma figura controversa e misteriosa como Sylvia Plath), essa dilatação do tempo-espço da narrativa para abarcar o processo de apuração protagonizado pela autora é essencial.

Além disso, essa Malcolm-personagem no tempo da ação da narrativa não se encontra correndo desgovernada. Cada passo seu, cada fala debreada ao discurso indireto da narradora, são escolhas também que fazem com que o leitor adentre a narrativa através dela, como uma porta de entrada. Nesse aspecto, a Malcolm-personagem é construída de forma similar a personagens como Nick Carraway de *O Grande Gatsby*, de Fitzgerald, que seguem o arquétipo de *audience surrogate* (substituto da audiência): personagens observadores, que não chamam

atenção a si e que oferecem suas perspectivas para que o leitor conheça o mundo selvagem da narrativa.

Ted Hughes e Sylvia Plath estão implicados demais na narrativa de *A mulher calada*, assim como Jay Gatsby e Daisy Buchanan estão envolvidos demais no romance de *O Grande Gatsby*. Seriam figuras centrais pouco confiáveis, deixando para o leitor uma sombra de dúvida sobre a maneira em que a história é contada. Janet Malcolm, por outra mão, é a personagem ideal para ser introduzida neste universo junto ao leitor. Ela não está apostando em nenhum cavalo nesta corrida, está conhecendo pessoalmente Anne Stevenson, Ted e Olwyn Hughes e outros junto ao leitor. Quando vai à residência de Plath em Primrose Hill, vai pela primeira vez, assim como o leitor. Durante a apuração, o escritor por diversas vezes está conhecendo seus arredores pela primeira vez, o que gera uma cumplicidade com o leitor.

Essa presença de uma personagem-narradora substituta da audiência e representante da autora na narrativa em uma narrativa de apuração jornalística também distancia *A mulher calada* de outros livros biográficos e o aproxima de obras como *A Sangue Frio*, de Truman Capote, classificado comumente como jornalismo literário ou romance policial – dois gêneros discrepantes à primeira vista.

A Malcolm-personagem é reconhecida na narrativa por outros personagens que com ela interagem, conversam, fazem confidências. É a Malcolm-personagem que transita na instância do enunciado no qual Anne Stevenson prepara almoço em sua casa, no qual Ted Hughes escreve cartas endereçadas a Janet Malcolm, no qual está a biblioteca da Smith College que guarda manuscritos e originais datilografados de Plath.

Ela é caracterizada no texto não apenas por suas falas, por seus movimentos, por conta própria, mas também em relação a outrem. Quando Olwyn Hughes a busca na estação de trem em Londres, elas conversam, e lemos um pouco dessa inteiração. Se essa inteiração é uma totalidade, Olwyn é uma parte desta, e Malcolm é o que Olwyn não é, não representa.

A partir dessa figura da Malcolm-personagem, a escritora consegue viajar pelo tempo e espaço. Dessa vez, sua autoinserção na narrativa não opera como mecanismo de representar sua leitura, sua subjetividade na contação da história. Ao se dispor a relatar os bastidores de *A mulher calada* para o leitor, Malcolm precisa estar na trama como personagem. Ela é a única personagem que interage com todos os outros, que está presente em todos os lugares. Além disso, algo que irei analisar mais a fundo no próximo capítulo, sua relação com Sylvia Plath demarca para a Malcolm-personagem seu próprio arco dramático.



Há momentos, no entanto, em que essas duas pessoas do texto são difíceis de se separar. Há transições que ocorrem entre frases, entre palavras, imperceptíveis. Ou então, não é que ocorra uma transição: uma mesma frase pode conter o discurso de mais de um actante do enunciado.

[...] pude assim experimentar em primeira mão como devem ter sido a frustração e a sensação de isolamento de Sylvia Plath durante o inverno em que se suicidou. Passei horas sentada num trem sem aquecimento — retido numa estação local porque o gelo travara suas portas — observando os demais passageiros, que continuavam sentados dóceis e sem expressão, despreocupados com seu destino, numa espécie de exaltação do desconforto sem queixas. Andara pela cidade coberta de traiçoeira neve congelada, lembrando o “bem-humorado” texto “Snow blitz” [“Nevasca”] de Sylvia Plath, escrito pouco antes de sua morte. (MALCOLM, 2012, p. 52).

Neste trecho, há duas coisas acontecendo. Em um plano, está Malcolm-personagem sentada no trem, observando seus arredores, sentindo um terrível frio. Em outro, esses seus sentimentos e pensamentos, como sua caracterização dos outros passageiros enquanto “dóceis e sem expressão”, são informados ao leitor pela Malcolm-narradora. Em trechos como este (que virá a ser analisado por outros ângulos no próximo capítulo), há uma representação de um evento do mundo vivido se desenrolando, com um totem de Malcolm no meio da ação, enquanto há uma narração realizada pela Malcolm-narradora. Os dois movimentos ocorrem simultaneamente, com duas representantes da autora em ação para maquiarem a presença de mais de um plano de tempo-espaço nesta narrativa.

Esse é o processo que Fiorin (2016) chama de *debreagem*: quando há um deslocamento das categorias de pessoa, tempo e/ou espaço nos níveis discursivos do enunciado. O que temos aqui trata-se de uma *debreagem* interna na qual os embreantes não são distintos, tratando-se do que Fiorin se refere como “coincidências de referências paralelas” (FIORIN, 2016, p. 64). Há em *A mulher calada* dois “eu” que se referem a Janet Malcolm: a Malcolm-personagem e a Malcolm-narradora. A partir desse processo, a Malcolm-personagem delega sua voz à Malcolm-narradora, tornando assim ela também uma mulher calada, de certa forma.

Assim, pode-se observar como em *A mulher calada* os actantes frequentemente mudam de nível. Malcolm, ocupando inúmeras cascas, transita entre personagem (similar ao que Fiorin [2016] descreve como interlocutora) e narradora. A autora constrói no texto figuras à sua imagem para se autorrepresentar em uma instância da narrativa na qual a ação é experienciada e em outra na qual a ação é recontada. A autora de pele e osso é representada no texto pela narradora que organiza o enunciado e uma personagem que habita este. Parafraseando Bakhtin (1970), sob as palavras da Malcolm-narradora ressoa a voz da Malcolm-personagem.

Por isso, ao analisar a debreagem ocorrida entre o nível enunciativo da narradora e da personagem, é impossível pegar o texto com as próprias mãos e apontar “aqui fala a narradora” e “aqui fala a personagem”. A presença da voz da Malcolm-personagem na ação se reconhece através de sua delegação ao discurso da Malcolm-narradora: seu discurso não é demarcado por aspas, simulando um efeito de verossimilhança via linguagem *ipsis litteris*; mas faz parte do conjunto da ação rememorado pela narradora exteriormente ao espaço-tempo da ação. Seu discurso é algo ao qual a Malcolm-narradora tem acesso por sua qualidade de organizadora da narrativa.

Essa fragmentação de Malcolm em duas pessoas do texto cumpre algumas funções que ajudam a singularizar *A mulher calada* — o livro conta a jornada de Sylvia Plath e a jornada de Janet Malcolm para poder contar essa história. A inserção da autora na narrativa, defendendo, não parte de um impulso de vaidade, de se representar por se representar (e assim, se imortalizar no papel). É um movimento em sincronia com as ambições ditadas no subtítulo do livro: “os limites da biografia”.

Em *A mulher calada*, Janet Malcolm busca questionar algumas vértices do que se convencionou como o “fazer biográfico”. Ao dramatizar seu processo de apuração, Malcolm monta uma cena que detalhe como pode ser difícil escrever um livro antes mesmo de escrever a primeira página. Ao conversar com suas fontes, ela recolhe material o suficiente para escrever sua própria narrativa sobre a vida de Plath: a infância, a faculdade, os anos solitários em Londres. No entanto, ao recolher estes testemunhos, ela também se deparara com incongruências entre relatos, situações adversas, entre outros elementos que criam um contexto muito específico e cuja omissão e deturpação podem significar em uma distorção das palavras de suas fontes.

Além disso, a dramatização da apuração permite ao leitor observar como se desenvolvem as relações de Malcolm com suas fontes e como ela constrói esses personagens na narrativa. Ted Hughes é mais distante, porém passa a se abrir. Anne Stevenson é uma amiga. Olwyn mostra-se disposta prontamente para ajudar Malcolm. Cada personagem se porta de uma maneira que reflete seus testemunhos, e é necessário para a tese de Malcolm incluir essa fase de seu trajeto para apontar os fatores que levam à produção de uma biografia. Mais do que isso, é necessário que exista uma representante de Malcolm neste simulacro da ação para demonstrar ao leitor essas faces espinhosas do processo de apuração.

Por outro lado, a Malcolm-narradora confere um ar de verossimilhança a essa narrativa sobre uma caçadora que lutou contra leões e voltou com vida da selva para contar a história.

Como organizadora do enunciado, ela reflete sobre o que presenciou, utiliza sua subjetividade para traçar paralelos entre eventos e pessoas sem relação aparente. Ela, enquanto pessoa no texto, distancia os actantes “suspeitos” e “pouco confiáveis” da incredulidade do leitor, oferecendo sua própria leitura de seus discursos.

Assim, vemos que há nessa linha investigativa vestígios de uma autorrepresentação de Janet Malcolm em seu texto. Mais do que isso, se percebe que há em *A mulher calada* um contexto e ambições que tornam necessário quebrar com convenções de gênero para atingir seus objetivos. O livro de Malcolm busca explorar os limites da biografia, mas para isso, precisa recuperar um tempo passado no qual a própria Malcolm ensaiava escrevê-lo.

Para retomar, recriar no papel esse mundo vivido em um tempo inacessível, se faz necessário criar representações, colocar peças no tabuleiro para poder se mover por eles. Nesse jogo de xadrez, a rainha que se move em todas as direções e por quantas casas quiser é Malcolm-narradora, enquanto a Malcolm-personagem não chega a esse status, mas sua relação com actantes de outra instância a torna algo maior do que um mero peão.

#### 4. O holofote e as sombras: outrem traduzido pela autora

Antes mesmo de iniciar a leitura de fato de *A mulher calada* (isto é, o primeiro capítulo da primeira parte), Janet Malcolm introduz seu livro com duas citações de epígrafe. A primeira frase impressa no livro é do romancista nova-iorquino Henry James em seu ensaio *George Sand* (o primeiro de três com o mesmo título, inclusos no livro *Notas sobre romancistas*): “Tanto o relator quanto aqueles de quem se relata algo precisam saber que detêm as próprias vidas nas mãos” (JAMES, 1897).

Em seguida, é a própria Sylvia Plath que tem a voz incorporada ao discurso de Malcolm — o que são essas citações senão uma forma do autor englobar a fala de outrem em seu próprio discurso, de conectar seu trabalho com o que fora escrito ou dito antes por terceiros? Em seu diário, Plath escrevera: “Liz Taylor roubou Eddie Fischer de Debbie Reynolds, que parece um querubim de rosto redondo, ultrajada, com rolinhos nos cabelos, um roupão caseiro — e Mike Todd mal esfriou. Como é estranho esses fatos nos afetarem tanto. Por quê? Analogias?” (PLATH, 1958).

Na primeira citação, há uma referência à responsabilidade de se escrever sobre “a vida real”, sobre o mundo vivido: com palavras, o escritor doma sua experiência de mundo e a traduz em narrativa, em livro. Essa experiência a ser traduzida, no entanto, pode lutar de volta no cabo-de-guerra da narrativização. No caso de Sylvia Plath, objeto de análise de Janet Malcolm em *A mulher calada*, a biografada resiste às tentativas de biógrafos de domesticá-la em suas próprias palavras.

Para Ricoeur (1983), a narrativa é uma maneira de entender o tempo. O autor da narrativa traduz esse tempo, essa experiência ininteligível para o tempo humano, com começo, meio e fim, com coesão para que o leitor (seja ele próprio ou outrem) possa acessar tal experiência pela narrativa. Escrever sobre Sylvia Plath, Malcolm pôde perceber em sua jornada, é difícil por um grande número de razões. Uma delas é que o público constantemente se recusa a aceitar narrativas feitas sobre a poetisa, rejeitando essas narrativas divergentes e se recusando a acessar Plath pelos signos de obras como *Bitter Fame*. Malcolm e Plath têm, em *A mulher calada*, suas próprias vidas e uma a da outra em suas mãos. Relatora e relatada, ambas precisariam encontrar um equilíbrio dentro da narrativa para que ela seja coesa ao leitor.

Há implicações nisso que explorarei mais a fundo neste capítulo, mas que nos leva antes à segunda citação escolhida por Malcolm. Em seu diário, uma Sylvia Plath de 26 escreve sobre rumores de astros do cinema como se fossem seus conhecidos da vizinhança, e os descreve com a casualidade de tal. Nesse pequeno trecho de seu diário, pode-se inferir uma série de traços da

autora: seu estado de espírito, seus interesses, sua curiosidade sobre celebridades, a maneira que ela vê esses relacionamentos, a maneira que ela pensa sobre relacionamentos. E no final, se pergunta por que aquilo a fascina. Por que nos fascinamos por certas histórias? Seria por que vemos algo de nós mesmos nela, e essa identificação é algo que pode se rastrear nas narrativas construídas sobre nossos objetos de interesse? Ao narrar, revelamos mesmo que inconscientemente algo sobre nós. Ou como diria o velho ditado popular, quando João fala sobre José, sabemos mais sobre João do que sobre José.

Nos aproximamos então da questão central deste trabalho: a autorrepresentação do autor na narrativa. No caso, a autorrepresentação de Janet Malcolm em *A mulher calada*. Se no capítulo anterior discuti a fragmentação da autora em Malcolm-narradora e Malcolm-personagem, agora é vez de colocar sob o holofote as outras personagens da narrativa e buscar por Malcolm na sombra que se projeta. Como a maneira em que essas outras pessoas emergem na narrativa informa ao leitor traços da subjetividade de Malcolm? De que maneiras os discursos de outrem são incorporados ao enunciado de Malcolm — com que critérios, com que propósito? Como a bifurcação de Malcolm em narradora e personagem (e suas conseqüentes debreagens) faz com que a caracterização de outros personagens e suas interações com estes sugiram também tais regimes de autorrepresentação? O que ela diz sobre outros que revela algo de si? E como ela diz essas coisas?

#### 4.1. A mulher calada e a pessoa dobrada

Após concluir o processo de apuração e transcrição de entrevistas, o jornalista frequentemente se encontra repleto de testemunhos, de falas, de aspas: material bruto. Cada escritor possui seu método. Alguns, da geração da internet, abrem incontáveis janelas de programas edição de texto, marcando com o mouse o que lhe interessa. Talvez existam outros que recriam as clássicas cenas de detetives em filmes *noir*, com um quadro de cortiça e vários papéis presos com alfinetes. Independentemente do método, todos estão enfrentando a mesma questão: como domar a fera? Como recortar e colar pedaços das falas de outros no texto?

Tendo em vista nossa caracterização prévia de *A mulher calada* como um texto da cultura, podemos observar em como Malcolm estrutura seu trabalho com traços do livro-reportagem além da biografia — além de reconhecer dentro da biografia traços de gênero do próprio jornalismo além do romance literário. Isso é importante para identificar e analisar suas estratégias para articular esse material bruto, advindo de falas e arquivos exteriores à subjetividade de Malcolm, em sua narrativa.

Uma de suas técnicas é o uso do discurso indireto livre ao evocar o discurso de outrem no enunciado. Esse modo de discurso (não o discurso de Bakhtin [2003], mas o das análises sintáticas de gramática) é uma mistura dos discursos diretos e indiretos, associando características de ambos a fim de criar um determinado ritmo e fluidez na narração. Usado no contexto de introduzir e demarcar falas em um diálogo, o discurso direto utiliza travessões ou aspas para reproduzir naquele campo delimitado uma fala que não a do narrador. Em *A mulher calada*, onde há uma narração em primeira pessoa, o discurso direto também é utilizado pela Malcolm-narradora em suas reflexões e recapitulações de experiências vividas. Já o discurso indireto, ocorre quando o narrador utiliza suas próprias palavras para transmitir o que foi dito por outra pessoa. Este analisa o discurso de outrem.

O discurso indireto livre mescla características de ambos, permitindo que o narrador seja o portador da fala de outrem ao mesmo tempo em que a fala interna — os pensamentos e emoções — dessa pessoa externa também se integra ao texto articulada pelo narrador. Não há marcadores como verbos de elocução ou travessões. Em *A mulher calada*, há exemplos de discurso direto e indireto, mas Malcolm também utiliza com frequência.

Malcolm escreve que “Ela se viu, é claro, diante de sua porção “não gentil”, a “verdadeira identidade” de Ariel, que não hesitava em arrancar moitas inteiras, porque é isso que o artista precisa fazer. A arte é roubo, a arte é assalto à mão armada, a arte não é agradar a sua mãe” (MALCOLM, 2012, p. 173). Nesta passagem, há uma leitura de Malcolm sobre poemas e passagens nos diários de Plath. Anteriormente, ela reproduz passagens inteiras do diário e traz entre aspas *ipsis litteris* o que a poetisa escrevera. Quanto a falas, Malcolm demonstra uma predileção pelo discurso direto, por trazer essas aspas entre suas próprias frases em parágrafos dedicados a analisar ou recontar brevemente a ação. No entanto, em trechos como o supracitado, eis que o discurso indireto livre surge como mecanismo de trazer para o texto um mundo interior de suas personagens ao qual Malcolm não tem acesso, podendo apenas inferir e interpretar.

Quando Malcolm escreve que “a arte não é agradar a sua mãe”, quem exatamente está falando? Um dos efeitos do discurso indireto livre é uma “confusão” de perspectivas: quem diz isso é o personagem ou o narrador? A preocupação em agradar a mãe, pelo que já é estabelecido na narrativa neste ponto, é um pensamento de Plath. No entanto, esta passagem expressa a ideia da biografada pelas palavras da narradora — e em um livro, ter a palavra é ter o mais perto possível do poder absoluto.

Tanto em seu conteúdo quanto em sua forma, a fala de Plath se funde com a de Malcolm aqui. Se em um romance como os de Jane Austen (um dos primeiros nomes a popularizar esse

traço estilístico), essa confusão sobre quem pronuncia traz menos dúvida já que o narrador não é uma personagem, em *A mulher calada* a dinâmica é um pouco mais complicada: como previamente estabelecido, Malcolm exerce nominalmente as funções, além de escritora, de narradora e personagem. Quando ela exprime o pensamento de Plath sobre o conflito entre escrever e chocar sua mãe, também é um pensamento de Malcolm. Ou melhor, é como Malcolm enxerga e o que ela presume sobre essa questão de Plath.

Ocorre em passagens como essa do livro uma embreagem actancial: o “efeito de retorno à enunciação” (FIORIN, 1995, p. 7) produzido pelo “desfazer” de uma debreagem, resultando em uma neutralização da categoria de pessoa do enunciado. Se numa debreagem de pessoa, instalaria-se um eu de Plath no discurso de Malcolm, por exemplo, a embreagem actancial faz o enunciado retornar à instância anterior na qual o agente da enunciação seria Malcolm. Para Fiorin (1995, p. 7-8), “obtem-se na embreagem um efeito de identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação”.

Esse efeito de identificação entre esses dois sujeitos (Plath e Malcolm, no caso) reforça a mesclagem de perspectivas resultada do discurso indireto livre utilizado por Malcolm. “A arte não é agradar a sua mãe” é um pensamento de Plath, mas também se torna de Malcolm — uma vez que a palavra, que estaria “com Plath” pela debreagem, volta a “estar com Malcolm” quando ocorre a embreagem. Malcolm e Plath coexistem em paralelo no enunciado graças a essa técnica que captura em palavras esse movimento de sujeitos.

Além disso, esse movimento desestabiliza os signos da narrativa, uma vez que os totens criados pela autora para representar pessoas reais passam a também falar um pouco com sua própria voz. Se antes a Sylvia Plath do texto representava a Sylvia Plath do mundo vivido, o discurso indireto livre faz com que a Sylvia Plath do texto represente Plath interpretada por Malcolm. Nesse processo de semiose, o discurso da autora passa a se entremear cada vez mais com discursos de terceiros.

Dessa forma, é possível perceber um canal de autorrepresentação de Malcolm nesta técnica aplicada em sua escrita. O discurso indireto livre traz o discurso de outrem para o texto, mas este é filtrado pelos critérios, pelos ângulos, pelas palavras de Malcolm. Tais passagens revelam ao leitor o mundo interno dos personagens, mas também indica algo do juízo da narradora. Malcolm permanece a organizadora da narrativa, mesmo quando o agente da enunciação é outro.

#### 4.2. Adjetivos a caráter

Se a narrativa de Ricoeur (1983) implica em um mundo narrado, esse mundo precisa ser habitado por pessoas — os personagens. Cada tipo de narrativa foca sua arquitetura em um conjunto específico de elementos, e algumas narrativas, como romances, biografias e reportagens, dependem mais de um alicerce forte de personagens para que esse mundo narrado soe coeso para o leitor. Para obras com intuítos e ambições semelhantes aos de *A mulher calada*, conhecer os habitantes da narrativa é o que move o leitor.

Conhecer Sylvia Plath é indiscutivelmente o que se espera da leitura do livro de Janet Malcolm. O leitor o quer, e a autora também. Retomando a citação inicial de Plath, queremos saber mais sobre Elizabeth Taylor, Eddie Fischer e Debbie Reynolds. O leitor quer saber como Sylvia era, como eram suas relações, sobre o que ela pensava e como ela agia. A poetisa se manteve no imaginário coletivo como uma esfinge, um símbolo de mistério, rodeada de nuvens que impedem que ela seja vista com clareza. A missão principal de Malcolm nesta jornada é descobrir quem é a biografada e desvendar o que ela chama de “o mito de Sylvia Plath” (MALCOLM, 2012, p. 37).

Entre as estratégias para apresentar o leitor à personagem central da narrativa, estão descrever situações vividas e caracterizar a personagem — evidências de seus padrões de comportamento, seu perfil psicológico, sua índole e sua essência... É preciso mostrar ao leitor o que faz dela Sylvia Plath. Em sua missão, Malcolm (tanto quanto narradora quanto como escritora e personagem) assume um papel de observadora. E observar ela faz: às vezes de perto como personagem que caminha com Olwyn e troca cartas com Ted, às vezes mais afastada enquanto narradora que lê os diários de Sylvia.

Então, quando chega a hora de falar sobre Plath e também sobre as figuras que gravitam em sua órbita, Malcolm não se acanha em descrevê-los. As personagens de *A mulher calada* são qualificadas, adjetivadas e analisadas, e sob o microscópio de Malcolm, elas se tornam tridimensionais. A autora pinta um quadro específico para ilustrar ao leitor de quem está falando.

No entanto, quando ela tece seus comentários e adjetivos sobre seus personagens, não é apenas sobre eles que descobrimos algo. Malcolm os usa como emblemas de seus ideais e valores sobre literatura, jornalismo, cultura da celebridade, o mercado literário... Ela busca mostrar que Plath e as figuras de sua vida significam algo para além dessa narrativa, e consequentemente revela ao leitor o que ela própria julga ser significativo. Temos como um exemplo disso a caracterização de Anne Stevenson *versus* como Clarissa Roche (amiga de Plath e também escritora de biografias) é descrita.



O segundo capítulo do livro já traz Stevenson como uma das principais figuras da narrativa, com *Bitter Fame* surgindo na vida de Malcolm antes mesmo de *A mulher calada* ser um projeto seu devido a sua familiaridade prévia com Anne. Afinal, as duas foram contemporâneas na Universidade de Michigan: “estava um ano na minha frente e eu não a conhecia, mas sempre ouvia falar dela. [...] Naquele tempo eu era grande admiradora do talento artístico, e Anne Stevenson era uma das figuras que brilhavam com incandescência especial em minha imaginação” (MALCOLM, 2012, p. 20).

Aqui temos a imagem de uma jovem Anne Stevenson, anos antes de toda a polêmica envolvendo *Bitter Fame*. A filha pródiga de sua *alma mater*, destinada a grandes triunfos, dona de um talento para a poesia que despertara a admiração de seus colegas mais novos. Contudo, para trazer à narrativa a juventude de Stevenson, Malcolm resgata a sua própria. Na mesma página — aliás, na frase seguinte —, o holofote esbarra na própria autora ainda em seus anos formativos: “Ela parecia representar e ser naturalmente dotada de todas as qualidades românticas por que eu e meus iguais, em nossa tímida rebeldia contra a aridez dos anos Eisenhower, tanto ansiávamos enquanto íamos tentando viver aos troços, e quase sempre sem sucesso, nossas fantasias de inconformismo” (MALCOLM, 2012, p. 20).

Malcolm se localiza no tempo-espaço e se caracteriza como uma jovem universitária dos anos 1950, com sonhos maiores do que era realizável na época, uma época de atrito entre os jovens e o mundo. Uma jovem mulher nos Estados Unidos pós-guerra, em um ponto de virada para as mulheres de classe média no Ocidente. Uma época marcada pelo início de uma primavera da literatura, na qual se formava uma geração de escritoras mulheres como Harper Lee, Gloria Steinem, Flannery O’Connor, Betty Friedan, Joan Didion e tantas outras. Malcolm se inscreve como parte política e psicológica dessa era. O clássico idealismo da juventude não é apenas uma característica dos outros: Malcolm admite fazer, ou ao menos já ter feito, parte desse movimento. Essa breve narrativa sobre os anos de universidade tem duas personagens delineadas: Stevenson, a poeta talentosa, e Malcolm, a pequena rebelde.

Esse espírito de inconformidade da jovem Malcolm parece ainda estar vivo quando escreve sobre Clarissa, um contraponto a Anne: “À medida que a fui observando ao longo da tarde, ela me pareceu um exemplo de ‘boa’ biógrafa: uma que nunca invade, que respeita o que lhe dão, que não abusa, é judiciosa, que avalia com sensatez e justiça — e não se mete nas confusões em que Anne Stevenson e Olwyn Hughes se envolveram” (MALCOLM, 2012, p. 163).

Seu comentário sobre Clarissa é um clássico *backhanded compliment* (expressão da língua inglesa para um elogio que, na verdade, não o é). O uso do termo boa entre aspas implica

que Malcolm a julga como o oposto disso. Esse juízo se estende a toda uma classe de escritores que partilham de mesmas ambições, estratégias e sensibilidades, que nutrem uma relação com o mercado literário diferente daquela de Malcolm. Há desdém e condescendência para com escritores que não demonstram a curiosidade e ousadia intempestivas de Stevenson (e de Malcolm, implicitamente) de fazer além do dever de casa. Para Malcolm, lhes falta rigor.

De um lado, temos Stevenson, incompreendida após ter jogado a primeira pedra no teto-de-vidro. Do outro, Roche, que não se mete em confusões. No meio do caminho, olhando para os dois lados, há Malcolm. Se na narrativa a rebeldia do touro indomável, do gênio nato é superior à sensatez inofensiva e conformada da escritora bem-comportada, isso se dá pois este é um valor de Malcolm.

Cada adjetivo e cada descrição é uma migalha de pão deixado na trilha por Malcolm, vestígios indicativos de uma figura centralizadora que organiza a narrativa, uma subjetividade que ancora tal narrativa. Se seguirmos a fumaça, acharemos fogo. Em *A mulher calada*, esse fogo é fruto das faíscas que saem da máquina de datilografar de Malcolm, construindo seu mundo narrado dígito por dígito.

#### 4.3. A mulher refletida

Na metade do século XX, em outro campo das artes, uma outra espécie de revolução acontecia. Enquanto Plath, Malcolm e Stevenson andavam pelos campi de suas universidades, o artista polonês Lee Strasberg ensinava em Nova York uma geração de atores (como Marlon Brando, Al Pacino e Jane Fonda) uma nova forma de habitar os papéis que estes interpretavam nos palcos e no cinema. Utilizando aquele que é chamado apenas de O Método, Strassberg propôs aos atores que se afastassem das afetações de Hollywood, que favorecia um estilo de atuação mais estilizado de figuras como Katharine Hepburn e Fred Astaire, e se aproximassem de uma abordagem naturalista.

O Método, criado por Konstantin Stanislavski, consiste basicamente em fazer com que os atores interpretem seus personagens tendo a identificação como base de sua composição, os construindo de dentro para fora. Eles eram encorajados a não “sair do personagem” entre *takes* ou entre ensaios, usar suas próprias experiências e memórias para emular emoções, para criar um efeito de ator e personagem como um só — para que o ator viva como o personagem para que a genuinidade das experiências reais do ator transborde na ficção do personagem. Essa tática imersiva de construção de personagem se assemelha a outra prática que outros atores chamam de “laboratório”.

Esse processo dos atores traz também seus próprios paralelos com a condução de Malcolm de seu processo criativo e de apuração nos bastidores de *A mulher calada*. Antes de escrever seu livro, a autora entra em seu próprio laboratório. Para ela, não basta apenas ler arquivos e diários, entrevistar pessoas... Malcolm reproduz em sua apuração (que por sua vez é também dramatizada na narrativa) os passos de Sylvia Plath. Ela não apenas entrevista, mas estabelece uma convivência com sua cunhada Olwyn. Ela visita os lugares que Plath frequentava, seu lar. De certa maneira, é possível dizer que Malcolm segue aqui uma filosofia semelhante à de Stanislavski e Strassberg: para compreender sua personagem no nível do sensível, a escritora se submete a compartilhar de suas experiências.

Por diversas vezes, a experiência de Plath é introduzida na narrativa a partir de uma experiência análoga de Malcolm. Em sua viagem a Londres para se encontrar com Olwyn, o clima de inverno toma conta da capital. Malcolm traça um paralelo direto: “uma nevasca e um frio intenso haviam-se abatido sobre o país, [...] produzindo um cerco pelo frio igual ao que a Inglaterra sofria no momento da morte de Sylvia Plath” (MALCOLM, 2012, p. 51). Mais adiante neste capítulo, sua bifurcação entre narradora e personagem a permite exprimir os níveis desse paralelo.

Agora, 28 anos mais tarde, os ingleses ainda se aferravam com teimosia à ideia de que o frio rigoroso do inverno é tão raro em sua terra verde e agradável que não vale a pena preparar-se para ele, e pude assim experimentar em primeira mão como devem ter sido a frustração e a sensação de isolamento de Sylvia Plath durante o inverno em que se suicidou. Passei horas sentada num trem sem aquecimento — retido numa estação local porque o gelo travara suas portas — observando os demais passageiros, que continuavam sentados dóceis e sem expressão, despreocupados com seu destino, numa espécie de exaltação do desconforto sem queixas. Andara pela cidade coberta de traiçoeira neve congelada, lembrando o “bem-humorado” texto “Snow blitz” [“Nevasca”] de Sylvia Plath, escrito pouco antes de sua morte, em que sua impaciência americana com a passividade inglesa e a superioridade moral que lhe era associada volta e meia irrompia por meio do tom superficial de afastamento irônico. (MALCOLM, 2012, p. 52).

Cito esse trecho na íntegra pois este ilustra detalhadamente como se constrói essa dinâmica entre biógrafa e biografada. É uma dinâmica que nasceu durante esse laboratório da apuração e que Malcolm retrata também na narrativa. Enquanto a Malcolm-personagem transita pelas mesmas ruas frias que Plath andara décadas antes, a Malcom-narradora se pergunta se os sentimentos de isolamento e solidão que ela mesma aparenta ter sentido em algum grau são similares àqueles vividos por Plath. Os paralelos se aproximam ainda mais, causando um efeito até mesmo em Olwyn:

“Sylvia morreu este mês,” disse eu a Olwyn no restaurante indiano. “Em que dia foi?”

“Por acaso, no dia de hoje”, respondeu ela. “Eu me lembrei ontem, quando estava datando uma carta para você. É estranho.”

“A casa onde ela morreu na Fitzroy Road fica perto daqui, não é?”, perguntei. “Depois do almoço, você vem comigo até lá?”

“Querida, acho que não quero dar esse passeio”, respondeu Olwyn. (MALCOLM, 2012, p. 52).

O paralelismo entre as duas mulheres causa um efeito de quase possessão fantasmagórica literária: ao ver Malcolm viver pedaços do cotidiano de Plath, é como se a poetisa fosse reanimada em alguma camada da narrativa, como se fosse possível encontrar seu espectro vagando. A observadora e seu objeto se aproximam, criando uma sensação de verossimilhança estarrecidora.

Características similares entre as duas se engrandecem quando a escritora constrói essa ponta no espaço-tempo entre as duas: ambas mulheres brancas, escritoras, que frequentaram a universidade ao mesmo tempo e adentraram o mercado literário no mesmo período. Se viva, Plath seria apenas dois anos mais velha do que Malcolm quando a escritora visitou seu lar em Primrose Hill. Estaria Malcolm tentando se apresentar como uma representante de Plath em um espaço-tempo que esta não poderia habitar? Essa pode ser a impressão inicial, mas creio que o intuito de Malcolm não seja exatamente esse.

Malcolm não é aqui uma *doppelgänger* de Plath, uma Sylvia-substituta encenando uma sessão de psicodrama. O que vejo é Malcolm aplicando uma lógica semelhante à de Stanislavski em seu trabalho. Ela vivencia em seu laboratório uma amostra da “experiência Plath” para que ela mesma possa desenvolver sua memória afetiva acerca desse universo e poder evocar a autenticidade de suas próprias emoções ao escrever sobre aquelas pessoas e aqueles lugares.

Malcolm traça suas hipóteses e declarações sobre Plath com base nesse laboratório. Ela viveu Londres no inverno, então com base em sua experiência, ela projeta uma possível vivência de Plath dessa nevasca londrina. Sua própria experiência é algo concreto para ela, algo que lhe é palpável. A partir disso que lhe é concreto, a autora fabula sobre aquilo que é distante de si: ela torna próximo o que é distante. Então, quando chega a hora de se sentar em sua escrivaninha e usar a caneta, ela evoca um senso de verossimilhança, de fidelidade que apenas essa imersão poderia atestar.

Esse laboratório (e escolha subsequente de retratá-lo na narrativa) implica em uma representação de Malcolm na narrativa escrita por si. O laboratório implica na necessidade de sua participação metalinguística no livro. Parte do argumento a favor da narrativa de Malcolm

está justamente na maneira em que a autora mergulhou no universo de Sylvia Plath. Devemos confiar em sua narrativa pois a narradora viu e viveu tudo aquilo. Se as convenções do jornalismo e da biografia requerem que a autora se neutralize do enunciado para conferir credibilidade, suas escolhas narrativas advogam pelo contrário: como o leitor deve confiar em sua narrativa se ela não se apresentar como uma leitura *sua* de Sylvia Plath?

Em sua defesa de Anne Stevenson, Malcolm argumenta que a controvérsia acerca do livro se deu por um impasse. Os leitores queriam ler sobre a Sylvia de suas imaginações. Ao ler *Bitter Fame*, a Sylvia das páginas passava claramente pelo olhar de Stevenson, trazendo para a narrativa elementos frequentemente deixados de lado e propondo ouvir outras vozes que com a mesma frequência eram silenciadas no discurso sobre Plath. Os leitores e críticos da época julgaram que essa abordagem era fundamentalmente errada. Malcolm discorda.

*A mulher calada* não é apenas a história de Sylvia Plath e Ted Hughes. É também uma narrativa sobre os limites da biografia, e isso faz parte exclusivamente da experiência de Malcolm enquanto a autora desta biografia. Ela sabe quais são esses limites pois os explorou enquanto mapeava a jornada de Plath. Para contemplar essa tríada do subtítulo, é necessário que se represente o ponto de vista de Malcolm, que emerge vital para o *pathos* e *ethos* de sua obra.

E tais limites da biografia são justamente o que Malcolm experiencia em seu laboratório. Por mais esplêndida que seja a performance de Robert De Niro em *Touro Indomável*, ele não é Jake LaMotta. Da mesma maneira, por mais que Malcolm emule uma narração distanciada em terceira pessoa e todos os pré-requisitos de um livro biográfico, ela não irá transportar o leitor para a vida de Sylvia Plath. É impossível englobar uma pessoa, suas vivências e sua persona para uma narrativa. Algo sempre escapará do olhar do biógrafo, e esse olho sempre acabará olhando para um lado apenas seu.

O que Ricoeur (1983) traz como uma questão filosófica, Malcolm aborda como uma questão ética e moral do ofício criativo. Ela não pode pedir que o leitor deposite sua confiança nela se irá performar um show de ilusionismo. Malcolm sente que tem uma obrigação para com sua biografada em compreender que sua narrativa sobre Plath não é um retrato inquestionável da poetisa. Ela tem uma responsabilidade para com as pessoas que entrevistou em não distorcer suas falas. Por fim, também tem um dever de entregar um produto que estimule o leitor, por mais que não seja aquilo que o leitor pensa que quer. Para atingir isso, não há saída: o mágico precisa revelar seu truque e Malcolm precisa se autorrepresentar na narrativa.

## Considerações Finais

No início desta monografia, busquei responder uma pergunta sobre os regimes de autorrepresentação de Janet Malcolm em *A mulher calada*: como? Como operam? Como se constroem no texto? No entanto, enquanto ao longo do processo de escrita e análise, outras perguntas surgiram: por quê? E qual efeito isso gera?

Quando olho para trás, desde os tempos em que *A mulher calada* era um livro que li sem pretensões de usar como objeto de estudo em meu Trabalho de Conclusão de Curso, me parece óbvio que tais perguntas surgiriam ao longo da pesquisa. O livro é escrito de uma forma peculiar, e sua peculiaridade faz com que o leitor se indague por que ele é assim, quais são exatamente os efeitos essa peculiaridade provoca e por que os provoca.

Ao longo deste trabalho, investiguei aqueles que julguei serem tais regimes de autorrepresentação. Em cada capítulo, delineei quais eram esses regimes e, então, busquei elucidar teoricamente como esses regimes foram construídos no texto. No segundo capítulo, investiguei o caráter metalinguístico do texto de Malcolm, a maneira em que o livro se volta a si mesmo para integrar seus bastidores como parte de uma narrativa biográfica de Sylvia Plath.

No terceiro capítulo, investiguei a divisão de tarefas realizadas por Malcolm no texto, a bifurcação da figura da autora em Malcolm-personagem e Malcolm-narradora. Com trechos do livro, acompanhei os movimentos da Malcolm-personagem no enunciado: como ela é caracterizada, como ela age e como se relaciona com outros personagens da trama. Virei meu olhar também para a Malcolm-narradora: como sua narração em primeira pessoa faz com que ela assuma abertamente uma posição de organizadora da narrativa. Além disso, foi necessário observar como, através de debruçamentos de pessoa, tempo e espaço, Malcolm transita entre instâncias do enunciado para ocupar esses dois papéis, para se representar em diferentes níveis do texto.

Por fim, no quarto capítulo, olhei com mais atenção para o desempenho de Malcolm enquanto narradora, mas mais exatamente como ela narra sua experiência – em específico, as pessoas que fizeram parte de seu laboratório. Retomo a ideia que evoquei em capítulos passados de sombras que surgem quando se coloca um objeto sob o holofote. Tais sombras podem ser percebidas no uso do discurso indireto e do discurso indireto livre, nos quais a Malcolm-narradora apreende com suas palavras o discurso de outrem, deixando indícios de seu próprio juízo. Tais sombras surgem nos paralelos que se constroem entre a autora e a biografada.

Não há dúvidas de que Malcolm é uma figura representada em seu texto, que *A mulher calada* é um livro povoado por inúmeros signos que correspondem a sua autora, e que estratégias

como os discursos indiretos fazem com que seus signos entrem em diálogo com as representações de outrem e criem novos significados para aquilo que estamos lendo. Malcolm ora se coloca sob os holofotes, ora surge nas sombras quando coloca terceiros sob a luz de sua narrativa. Porém, apenas concluir que Malcolm se autorrepresenta em seu texto e investigar como ela o faz parece ser um trabalho pela metade.

Em cada capítulo, reservei um certo espaço para divagar sobre os efeitos provocados por essa inscrição da autora em seu próprio enunciado – tanto no texto quanto em minhas próprias reflexões, nas palavras que não entraram na monografia. A todo momento, Malcolm toma decisões textuais que vão de encontro com as convenções do jornalismo (campo no qual ela costumava trabalhar e cuja experiência ela traz para este livro) e da biografia. É uma decisão constante ao ponto de podermos inferir que é proposital.

Ao longo de seu livro, Malcolm se mostra inconformada com o estado do mercado literário, em especial aquele de livros biográficos. A autora expressa descontentamento com as expectativas dos leitores, das pressões exercidas por editoras e pelo conformismo de outros escritores. E então, se propõe a escrever ela mesma uma biografia – a única de sua bibliografia. O que se inicia como uma demanda de sua editora passa a ser, a meu ver, seu manifesto pessoal contra as convenções e expectativas de gênero.

Em seu laboratório, Malcolm testa os limites da biografia. *A mulher calada* não é apenas uma biografia de Sylvia Plath, um retrato de seu relacionamento conturbado com Ted Hughes. É também um livro sobre a experiência do biógrafo, sobre escrever uma biografia é e o que pode ser. Ela olha ao redor e vê um cenário de crise estética, ética, moral. Com os artefatos que tem à sua disposição – as pessoas, os arquivos, as controvérsias que cercam seu objeto de pesquisa –, ela passa a testar esses limites com o aparente intuito de aplicar seu código estilístico e ético na formulação de uma narrativa biográfica facilmente cooptada pelo sensacionalismo como a de Sylvia Plath.

No entanto, é necessário dizer que Malcolm não se impõe como uma figura mais importante para a narrativa do que Plath. Suas intervenções são feitas com o intuito de contar a história de Plath da forma que ela julga mais justa para com os leitores, suas fontes e a própria Sylvia. E justamente por confrontar convenções do gênero e mitos sobre a esfinge de Sylvia Plath, ela constrói uma narrativa que faz com que o leitor reflita e engaje com o conteúdo da leitura, propondo uma atividade intelectual ativa e não passiva.

Sua escolha de se inserir na narrativa como uma narradora em primeira pessoa (ocupando a função de não apenas recontar acontecimentos, mas de elencar discursos de outrem, analisar o conteúdo de falas de terceiros, trazer indiretamente a subjetividade de outras

personagens) e personagem, além de dramatizar o processo de apuração, tenciona o que consideramos jornalismo e biografia. Se o público recorre a essas narrativas, por que o faz? Como se divide curiosidade mórbida e interesse intelectual pelo mundo, pela história na mente daqueles que leem? Como fica o escritor nessa equação?

Se algumas narrativas sobre trajetórias singulares funcionam, é porque conseguem simular a verossimilhança que os leitores anseiam. No entanto, a escrita de Malcolm – tanto em seu estilo quanto em seu conteúdo – questionam que verossimilhança é essa e como se espera que os escritores performem esse truque de mágica. O senso-comum aponta para o ideal de neutralidade – uma narrativa na qual o processo de sua construção e a voz autoral se camuflam em uma narração em terceira pessoa distanciada de um romance histórico recheado de dados e datas para além das intrigas.

No entanto, em *A mulher calada*, o leitor é levado a pensar sobre como essas convenções podem ser usurpadas para se construir narrativas que Malcolm julga menos justas, éticas e interessantes. Ela vai na contramão, utilizando uma estratégia diametralmente oposta a esta. O leitor acompanha seu processo e o desenrolar de sua linha de raciocínio. Cada descoberta e cada entrevista, e a ordem cronológica na qual elas ocorrem, são importantes para o debate interno de Malcolm acerca de como ela irá escrever essa biografia. Não apenas vemos a trajetória singular de Sylvia Plath, mas vemos a trajetória de Malcolm escrevendo seu livro.

O ângulo autorreflexivo de *A mulher calada* deveria, segundo o senso-comum das convenções de gênero, comprometer a responsabilidade da biografia para com a “verdade”. No entanto, as autorrepresentações de Malcolm direcionam o olhar do leitor para o mito de Sylvia Plath e conferem um grau de verossimilhança que outras estratégias não conseguiriam trazer. Ao simular a apuração, Malcolm reproduz no enunciado como foram conquistadas suas evidências. Vemos não apenas o resultado de suas entrevistas, mas como elas se deram, a dinâmica entre entrevistadora e fontes. Ao narrar a trama de Plath sob seu ponto de vista individual, sua subjetividade é voltada para suas questões íntimas, mas para o mito de Sylvia Plath e a “verdade” por trás deste. Além disso, muitas das inserções de seus monólogos internos são orientados por um esforço de se conectar com a experiência de Plath.

*A mulher calada* é um livro que escancara para o leitor que foi escrito por alguém, mas não o faz sacrificando o que é o cerne da biografia: contar a história do biografado e argumentar de certa forma porque aquela história deve ser investigada e contada. O mito de Sylvia Plath ainda permanece com suas controvérsias e lacunas no imaginário popular, mas a leitura que Janet Malcolm faz deste oferece uma compreensão intelectual e esteticamente estimulante. Sua narrativa não se conforma aos moldes pré-estabelecidos do que “é” uma biografia de Sylvia



Plath, mas permite ao leitor ter um vislumbre da subjetividade única de duas escritoras que marcaram sua geração, uma olhando a outra através da névoa das lendas que se criam sobre figuras emblemáticas da cultura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoïewski**. Paris: Seuil, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética de la Creación Verbal**. Tradução de Tatiana Bubnova. México: Siglo 21, 1982.
- BUONANNO, M. Histórias de vidas exemplares. Biografias. **MATRIZES**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 63-84, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v5i1p63-84. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38309>. Acesso em: 18 out. 2022.
- DIEGUEZ, Consuelo. **A juíza**: As dificuldades de Cármen Lúcia para lidar com os incêndios da República. **Piauí**, edição 129, jun./2017.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- FITZGERALD, F. Scott. **The Great Gatsby**. Londres: Penguin Essentials, 2011.
- LOTMAN, Iuri. **Semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Fronesis Cátedra Y Universitat de València, 1996.
- LOTMAN, Iu. **O semiosfere** [Sobre a semiosfera] . In: Statí po semiótike i tipológuii kultúry (Artigos sobre semiótica e tipologia da cultura) Tallinn: Aleksandra, 1992, p.11-24.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MALCOLM, Janet. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PLATH, Sylvia. **The Bell Jar**. 1ª edição. Nova York: Harper Perennial, 2005.
- PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. 1ª edição. Campinas: Verus, 2018.
- PLATH, Sylvia. **Os Diários de Sylvia Plath**: 1950-1962. Tradução de Celso Nogueira. 1ª edição. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: Tomo 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.
- ROLLYSON, Carl. **Ísis Americana**: A vida e a arte de Sylvia Plath. São Paulo: Bertrand, 2015.

SCHMIDT, Benito Bisso. **Biografia e regimes de historicidade**. In MÉTIS: história & cultura – v. 2, n. 3, p. 57-72, jan./jun. 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEVENSON, Anne. **Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1989.

TOROP, Peeter. El Fenómeno Lotman. In **Criterios: Estudios de Teoría Literaria, Estética y Culturología**. Havana: 1983-1984.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia**. Tradução de Jorio Dauster. Introdução e notas de Sandra M. Gilbert. 1ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

WOOLF, Virginia. **Flush: uma biografia**. Tradução de Tomaz Tadeu. 1ª edição. São Paulo: Autêntica, 2016.