



INSTITUTO DE LETRAS (IL)

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS (TEL)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA (POSLIT)

ALINE JESUS DE MENEZES

***ARIEL E COROLA: A SEIVA DESCALÇA NO SOLO POÉTICO DE
SYLVIA PLATH E CLAUDIA ROQUETTE-PINTO***

BRASÍLIA

2021

ALINE JESUS DE MENEZES

***ARIEL E COROLA: A SEIVA DESCALÇA NO SOLO POÉTICO DE
SYLVIA PLATH E CLAUDIA ROQUETTE-PINTO***

Tese apresentada como requisito à obtenção do grau de Doutora em Literatura, no Curso de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, conferido pela Universidade de Brasília.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais.
Linha de Pesquisa: Estudos Literários Comparados.

Orientadora (Brasil): Prof^ª Dr^ª Cíntia Carla Moreira Schwantes.
Coorientadora (EUA): Prof^ª Dr^ª Luciana Camargo Namorato.

BRASÍLIA

2021

MENEZES, Aline Jesus de. *Ariel e Corola: a seiva descalça no solo poético de Sylvia Plath e Cláudia Roquette-Pinto*. 2021. 179 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2021.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM543a Menezes, Aline Jesus de
Ariel e Corola: a seiva descalça no solo poético de Sylvia Plath e Cláudia Roquette-Pinto / Aline Jesus de Menezes; orientador Cíntia Carla Moreira Schwantes; co orientador Luciana Camargo Namorato. -- Brasília, 2021. 179 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Poesia. 2. Ariel. 3. Corola. 4. Solo poético. 5. Crítica literária feminista. I. Schwantes, Cíntia Carla Moreira, orient. II. Namorato, Luciana Camargo, co-orient. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

ALINE JESUS DE MENEZES

ARIEL E COROLA: A SEIVA DESCALÇA NO SOLO POÉTICO DE SYLVIA PLATH E CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

Tese apresentada como requisito à obtenção do grau de Doutora em Literatura, no Curso de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, conferido pela Universidade de Brasília por meio da seguinte comissão examinadora:

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/UnB)
Presidenta

Profa. Dra. Luciana Camargo Namorato (IU/EUA)
Convidada especial

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Membro externo

Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa (TEL/UnB)
Membro interno

Profa. Dra. Eliana Lutzgarda Collabina Ramirez Abrahão (UnB)
Membro interno

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (TEL/UnB)
Suplente

Brasília, 30 de abril de 2021.

Para Maya e Heitor

Agradecimentos

Um tempo todo meu: para que eu me dedicasse exclusivamente à leitura e à pesquisa bibliográfica da produção poética de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto, ao menos por cinco meses, minha estadia como visitante acadêmica na Universidade de Indiana (Bloomington, Estados Unidos) foi fundamental. Recebi bolsa de estudos de março a agosto de 2017 por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação (MEC). Em perspectiva ampla, esses investimentos federais originaram-se de brasileiras/os de todas as partes do nosso país; somente por isso, tive a oportunidade de consultar a Coleção Sylvia Plath, disponível na universidade estrangeira e tão importante para pesquisadoras/es da poeta. Mas ter conseguido a bolsa não foi uma condição suficiente para mim. Necessitei de outros suportes para a produção desta tese. Nesse sentido, já tendo interrompido minhas atividades profissionais como jornalista e professora, precisei de minhas irmãs Cecília e Eline: elas mantiveram, juntas, a responsabilidade pelas despesas financeiras do apartamento onde dividimos a moradia na Asa Norte, em Brasília. Ainda, estendo meus agradecimentos aos meus pais, Maria e Carlos, por terem reservado um quarto de estudos para mim, em Sergipe, durante a pandemia de 2020; às tias Benita e Dijalma, por todo suporte que recebi, assim como a Paula Broda, Rogério Shieh e Sonia Caneli, cujo apoio que me deram foi igualmente importante.

À professora Cíntia Schwantes, pelas orientações e pelo incentivo à pesquisa.

À professora Luciana Namorato, pelas colaborações nos EUA e a distância.

Às prof^{as} Adriana Alexandrino e Gislene Barral, pelas contribuições na qualificação.

Às prof^{as} Anélia Pietrani e Eliana Ramirez, pela participação na banca de defesa.

Aos professores Alexandre Pilati e Rogério Lima, pelas aulas sempre especiais.

À minha amiga Denise Hudson, parceira de estudos dos últimos treze anos.

Ao amigo e poeta Marcos Fabrício, com quem discuti inquietações da tese.

Ao amigo Wandick Costa, a quem recorro frequentemente com dúvidas formais.

Ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Indiana.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL/UnB).

À Capes, agência de fomento à pesquisa do MEC.

À universidade pública federal, especialmente à Universidade de Brasília.

Esta minha trajetória acadêmica, embora individual e única, só foi possível porque não a fiz sozinha, mesmo tendo vivido momentos ruins, frustrantes e solitários.

*Meu desejo por uma carreira, além de escrever.
Minha impossibilidade de escrever no auge,
com frequência, sinto-me esvaída. [...]*
*Preciso usar meu cérebro no mundo, e
não somente em casa, em coisas pessoais.*
— Sylvia Plath

(Aos 26 anos de idade, em *Os diários de Sylvia Plath*,
2017, p. 548, trad. Celso Nogueira)

*[...] acho que minha vida está se encaminhando
para esse tipo de experimentação cada vez
mais arriscada, mais biográfica...*
*É como se eu perdesse o medo
de me expor, literalmente.*
— Claudia Roquette-Pinto

(Em entrevista para a Papos Contemporâneos 1, 2007, p. 61)

Resumo

O *corpus* literário que constitui o nosso objeto de estudo é composto por poemas de *Ariel* (1965) e *Corola* (2000), de Sylvia Plath e Cláudia Roquette-Pinto, respectivamente. Com base na leitura aproximada de poemas selecionados e com o auxílio de um aporte teórico dos estudos de gênero, o objetivo principal é alcançar interpretação possível para a hipótese de que Plath e Roquette-Pinto, duas poetisas reveladas no século XX, dão a ver questões atuais e fundamentais para o debate sobre mulheres e literatura, considerando a linguagem poética utilizada por elas. De um lado, a poeta estadunidense é facilmente vinculada à crítica literária feminista; de outro, notamos que há certa reticência da crítica literária no Brasil em relacionar a poeta brasileira à poesia feminina, como se a qualidade poética de Roquette-Pinto corresse o risco de ser reduzida, caso a vinculássemos a uma escrita de mulheres. Opinião que, para nós, só reforça a necessidade de compreendermos que a experiência da mulher em uma sociedade patriarcal implica outros tipos de criação poética e literária. Assim, propusemos as expressões “seiva descalça” e “solo poético” como metáforas para discutir a intersecção entre a poeta dos Estados Unidos e a do Brasil.

Palavras-chave: Poesia. Ariel. Corola. Solo poético. Crítica literária feminista.

Abstract

The *corpus* that constitutes our object of study is composed by poems from the books *Ariel* (1965) and *Corola* (2000), by Sylvia Plath and Claudia Roquette-Pinto, respectively. Through a close reading of selected poems, and supported by the theoretical approach provided by Gender Studies, the main goal of our study is to achieve an interpretation that supports the hypothesis that Plath and Roquette-Pinto, two poets that emerged in the twentieth century, reveal fundamental questions on women and literature, considering the poetic language they utilize. On the one hand, the US born poet is easily linked to feminist literary criticism; on the other hand, Brazilian critics are reticent to link Claudia Roquette-Pinto to a women's poetry, as if the quality of her writing would, as a consequence, diminish. An opinion such as that, in our view, reinforces the need for a better understanding of women's experience in a patriarchal society, which implies another kind of poetical and literary creation. Thus, we proposed the expressions "helpless sap" and "poetic ground" as metaphors to discuss the intersection between the American and the Brazilian poet.

Keywords: Poetry. Ariel. Corola. Poetic ground. Feminist literary criticism.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Capa do livro <i>How to Suppress Women's Writing</i> (1983), de Joanna Russ	53
Figura 2 – Desenho de Sylvia Plath: “Estudo de um vaso de milho”	60
Figura 3 – Colagem de Claudia Roquette-Pinto: “Housewives in Hell”	84
Figura 4 – Colagem de Claudia Roquette-Pinto: “Meu tio, o Iauaretê”	107
Figura 5 – Desenho de Sylvia Plath: “Estudo de uma igreja e uma capela”	116
Figura 6 – Capa da edição bilíngue de <i>Ariel</i> (1996), traduzida por Maria Fernanda Borges e publicada pela Relógio D'Água.....	174
Figura 7 – Capa da edição restaurada e bilíngue de <i>Ariel</i> (2018), traduzida por Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo, publicada pela Verus Editora	175
Figura 8 – Capa da edição brasileira de <i>Corola</i> (2000), publicada pela Ateliê Editorial.	176
Figura 9 – Tradução de Claudia Roquette-Pinto do poema “The Munich Mannequins”, de Sylvia Plath	177
Figuras 10 e 11 – Artigo “Completamente Plath” (1988), de Claudia Roquette-Pinto ...	178
Figura 12 – Tradução de trecho do romance <i>The Bell Jar</i> (1963), de Sylvia Plath	179

Sumário

Apresentação, 12

Capítulo 1: Estas mulheres na poesia: *onde os teixos sopram como hidras*, 20

1.1 Vida e obra de Sylvia Plath, 25

1.2 Vida e obra de Claudia Roquette-Pinto, 41

1.3 Uma ideia de solo poético, 50

Capítulo 2: Os versos descalços na seiva de *Ariel* e nos jardins de *Corola*, 60

2.1 Palavras em queda e insuficiência da linguagem em “Words” e “Escrita”, 64

2.2 Mais algumas notas biográficas ou de uma existência só, 78

Capítulo 3: Uma poética da imagem em Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto, 84

3.1 Normalidade e loucura em “Lesbos”, 87

3.2 Paisagem interna do sol e das coisas em “Sob o fermento” e “Desprego as estrelas”, 99

3.3 Profeta do deserto em “The Hanging Man”, 116

Considerações finais, 122

Referências, 129

Apêndices, 142

Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto, 142

Apêndice B – Quadro geral de poemas de *Ariel* e *Corola*, 149

Apêndice C – Relatório de atividades no Exterior, 152

Anexos, 164

Apresentação

A parte miúda da vida pode revelar-se essencial para o começo de uma investigação acadêmica. Se a realidade contemporânea apresenta-nos um dos momentos mais desafiadores da história recente da humanidade, provocado pelo “novo” coronavírus (Sars-CoV-2), que causa a Covid-19, isso cobra de nós um posicionamento ainda mais responsável e ético diante do mundo, com muito mais urgência do que antes, uma vez que milhares de pessoas ficaram debilitadas, perderam seus empregos, seus familiares, seus amigos ou suas próprias vidas. No tribunal da sensatez, o vírus deve ser absolvido. Ele não tem culpa pelos fracassos da civilização. Essa partícula equipara-se ao início de nossa pesquisa, que nos mostra o impacto das miudezas no centro de tudo que vive e quer viver. E de tudo que não precisaria morrer.

A ideia de estudar, comparativamente, a produção poética da norte-americana Sylvia Plath (1932-1963) e da brasileira Cláudia Roquete-Pinto (1963-) tem origem em uma leitura atenta de nota de rodapé. Em 2011, durante o mestrado, na Universidade de Brasília (UnB), tive acesso ao artigo de autoria conjunta de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, no qual eles discutem a poesia do livro *Corola* (2000), da escritora carioca, que integrava o *corpus* literário da bibliografia recomendada em disciplina vinculada à crítica literária naquele ano, ofertada pelo professor Alexandre Pilati. No texto de Simon e Dantas, intitulado “Consistência de Corola” (2009), há a indicação de afinidades entre Plath e a poeta do Rio de Janeiro.

Meses antes, porém, durante leituras pessoais, com interesse pela produção poética de mulheres da literatura nacional e estrangeira, tive a impressão de que a obra *Ariel* (cuja primeira edição original data de 1965), consagrada pelos críticos e por leitores de Plath ao redor do mundo, e *Corola* davam pistas de possíveis aproximações e afinidades entre ambas as poetisas. Ou seja, quando sequer tinha ouvido ou lido insinuação semelhante, suspeitei que tanto a escritora que nascera em Boston (Massachusetts, EUA) como a poeta do Brasil apresentavam convergências significativas em suas escritas literárias. Assim, a afirmação de Simon e Dantas me impulsionou a produzir um ensaio como último trabalho

daquela disciplina ministrada por Pilati. Felizmente, na avaliação do professor, eu tinha em mão um projeto de pesquisa para o doutorado nos anos seguintes.

Apresento agora, portanto, a citação por meio da qual identificamos a possibilidade do trabalho comparativo acerca das duas poetisas. Na afirmação feita em nota de rodapé e da qual partimos para a nossa trajetória de pesquisa, Simon e Dantas escrevem:

Até agora a crítica não se deteve nas afinidades da poesia de Claudia Roquette-Pinto com a de Sylvia Plath, graças à qual, podemos sugerir, ela disciplinou sua expressão — o que, por exemplo, é visível num poema muito bom como “ESCRITA,” C77. À parte o alto grau de sarcasmo e agressividade plathianos, Claudia emprega a mesma visão fora de escala (miopia?) de uma percepção intensa, capaz de deformar os objetos e a cena e aumentar fisicamente os sentimentos. Sylvia Plath desenvolveu uma casa de espelhos deformantes para situações banais e cotidianas — uma figuração cruel da coisificação feminina nos seus afazeres e afetos que comenta sua experiência imediata e biográfica com uma expressividade que pode raiar pelo patológico. Para ressaltar esse grotesco também se apropria idiossincrasicamente dos mitos clássicos para comentar episódios de sua vida — o que não é freqüente na poeta brasileira. (SIMON e DANTAS, 2009, p. 224)

Devido à afirmação dos autores ter sido fundamental para o começo de nossa investigação, prossigo abaixo com o último trecho:

Compare-se por exemplo “na maternidade” (de *Os dias gagos*, p. 35) com os poemas da norte-americana que descrevem a vivência hospitalar e o parto, para ressaltar o quanto Claudia Roquette-Pinto se diferencia pelo confessionalismo discretíssimo, expressividade pouco agressiva e baixa ênfase do grotesco familiar. Ainda assim, em ambas, as imagens e prosopopéias transformam os sentimentos em seres (ou coisas) animados, dando-lhes uma realidade nervosa, e algo hipertrófica, em que os processos interiores competem por assim dizer com a figuração desgovernada da natureza e do mundo. As duas usam com alguma ironia as fórmulas românticas de êxtase, embora a norte-americana as explore com contundência em contexto psicológico definido. A artificialidade da sintaxe tem na autora de *Corola* um papel mais acentuado, dispensando talvez por isso a dramatização às vezes alegórica de personagens e vozes com que Plath configura o dramatismo explícito de seus poemas. Claudia lhe dedicou um artigo, “Completamente Plath”, no tablóide *Verve* que criou nos anos de 1980, onde também traduziu o poema “Os manequins de Munique” (Rio de Janeiro, nº 14, ago. 1988). (SIMON e DANTAS, 2009, p. 224)

A ausência de estudos comparativos das obras das poetisas marca o ineditismo de nossa pesquisa. Essa novidade foi divulgada durante congressos e simpósios literários no Brasil e nos Estados Unidos, antecipando, inclusive, a análise dos poemas de *Ariel* e *Corola* aqui discutidos, uma das quais divulgada no artigo embrionário sob o título “Sylvia Plath e a voz individual feminina na escrita e na literatura”,¹ de minha autoria, publicado em 2016. No Brasil, a vinculação mais imediata da americana com alguma autora brasileira é com Ana Cristina Cesar (1952-1983), especialmente em razão de Plath e Ana C. estarem inscritas numa espécie de cânone de autoras suicidas. Por exemplo, a professora e pesquisadora Anélia Montechiari Pietrani publicou a obra *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos* (EdUFF, 2009), na qual identifica afinidades e dissonâncias entre elas. Mais aproximações são feitas entre Plath e autoras menos estudadas por nós. É o caso de artigo² sobre a poesia confessional da poeta indiana de língua inglesa Eunice de Souza (1940-2017) e Sylvia Plath. Esses são apenas dois dos inúmeros exemplos que existem no universo acadêmico e de investigação literária.

Enquanto a nossa pesquisa estava em andamento, a edição n. 23 da Revista Criação & Cultura, da Universidade de São Paulo, de abril de 2019, cujo tema central é “Morrer pelas próprias mãos: literatura e suicídio”, apresenta artigo³ sobre Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto, com perspectiva acerca dos limites da escrita e que se vincula, em breve contexto, ao estudo já desenvolvido em *A poética do suicídio em Sylvia Plath* (2003) por Ana Cecília Carvalho. Apesar disso, compreendemos que nossa pesquisa mantém-se inédita, não apenas porque tem origem anterior à publicação da USP, mas em razão da abordagem a que nos propusemos. Assim, parece-nos que a nota de rodapé de Simon e Dantas tem ecoado nos centros acadêmicos e entre pesquisadores pelo Brasil.

Reveladas geograficamente em países distantes e marcadas por realidades socioculturais e históricas distintas, Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto podem nos conduzir à reflexão sobre de que forma as poetisas do século XX dão a ver questões ainda fundamentais para pensarmos acerca da escrita de mulheres por meio da linguagem poética. Se, de um lado, temos o “confessionalismo discretíssimo” da escritora carioca, do outro,

¹ Ver MENEZES, *Revista Mulheres e Literatura*, 2016.

² Ver SHARMA, *Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences*, 2014.

³ Ver BARBOSA, *Revista Criação & Crítica*, 2019.

temos a “experiência imediata e biográfica” da americana. As duas, porém, são poetas que apresentam no interior de seus poemas conflitos e contradições da própria linguagem e da experiência humana. Em ambas, há abordagens de cenas cotidianas e situações banais, transformadas em material literário de altíssima qualidade. Não por acaso, Simon e Dantas afirmam que Plath “desenvolveu uma casa de espelhos deformantes”, tendo como resultado a “figuração cruel da coisificação feminina nos seus afazeres e afetos”. Enquanto isso, a poeta do Rio de Janeiro apresenta “expressividade pouco agressiva”, assim como “baixa ênfase do grotesco familiar”.⁴

Nascida sete anos antes do início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Plath atravessou esse período ainda na adolescência e, posteriormente, viveu sob as consequências do pós-guerra, de alguns anos de Guerra Fria (1947-1991) e de seus impactos na sociedade norte-americana, tanto na economia como na política e na literatura. Do lado de cá, a autora de *Corola* inscrevia-se em um cenário de agravamento das desigualdades sociais no Brasil, da violência urbana e do medo da Aids,⁵ cuja epidemia em território nacional ocorreu entre as décadas de 1980 e 90. No prefácio de *Corola*, a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda menciona esse contexto ao qual a poesia da brasileira pode ser associada. Havíamos recém-saído de uma ditadura civil-miliar (1964-1985), portanto, com profundos sentimentos de medo e perda.

No debate sobre mulheres e literatura, o qual, mais uma vez, atualiza-se nas universidades, interessa-nos investigar a produção de Claudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath, considerando como aporte teórico, especialmente, a crítica literária feminista. Para nós, o recorte de gênero amplia as possibilidades de compreendermos que, inevitavelmente, a escrita de autoria feminina passa pelo contexto patriarcal, portanto, as suas experiências dão conta das singularidades de serem poetisas, escritoras e mulheres ao mesmo tempo. Ainda sob esse ponto de vista, recorreremos a trabalhos teóricos igualmente produzidos por mulheres: nomes como Angela Davis, Elaine Showalter, Lucia V. Sander, Marjorie Perloff, Michelle Perrot, Sandra Gilbert, Susan Gubar e Virginia Woolf, por exemplo, sustentam a nossa perspectiva. Elas são fundamentais, não somente por suas contribuições teóricas, mas

⁴ SIMON e DANTAS, 2009, p. 224. Referência para todas as citações no parágrafo.

⁵ Ver GRECO, *Estudos Avançados*, 2008.

também pelo que representam, simbolicamente, como perspectiva distinta da crítica literária tradicional.

Em relação aos desafios para o estudo comparativo acerca de Plath e Roquette-Pinto, um deles é o descompasso entre a fortuna crítica da obra literária da poeta americana e a fortuna crítica acerca da produção poética da carioca. Desde a década de 1960 até hoje, há infinidade de artigos, ensaios, dissertações, teses, entrevistas, biografias e demais obras sobre a vida e a arte plathianas, incluindo peças de teatro⁶ no Brasil, música⁷ em homenagem à poeta americana, filme⁸ sobre a sua vida. Muitos outros textos continuam sendo editados e publicados sobre Plath e a sua produção literária. Nesse sentido, deparamos com vasto acervo para análise e pesquisa (incluindo materiais audiovisuais),⁹ o que é comum quando tratamos de escritores/as canônicos/as. Outro desafio em relação ao estudo e à análise da obra de Sylvia Plath tem a ver com os limites que identificamos em relação à leitura dos materiais abundantes em língua inglesa e não traduzidos para o português no Brasil, além daqueles que se encontram restritos em universidades americanas, como na Indiana University (na IU, tive acesso a uma parte relativamente pequena, mas fundamental) e no Smith College, em Northampton, Massachusetts.

⁶ O espetáculo “Ilhada em mim” (2014), com texto da jornalista e dramaturga Gabriela Mellão, inspirado na vida e na obra de Sylvia Plath, foi indicado ao Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), categoria de Melhor Direção. O diretor da peça, André Guerreiro Lopes, interpretou Ted Hughes, ao lado da atriz Djin Sganzerla, no papel de Plath. Disponível em: <http://www.luscofusco.art.br/ilhada-em-mim---sylvia-plath.html>. Acesso em: 12 dez. 2019. Igualmente baseada na poeta norte-americana, a peça “Pulso” entrou em cartaz, em 2019, durante curta temporada no Teatro Poeira, Botafogo, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://palcoteatrocinema.com.br/2019/01/02/pulso-no-teatro-poeira/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁷ A cantora norte-americana Lana Del Rey menciona o nome de Sylvia Plath na canção “Hope Is a Dangerous Thing For a Woman Like Me To Have – But I Have It”, que integra seu sexto álbum de estúdio, intitulado *Norman Fucking Rockwell!*, lançado em 2019. Inclusive, nos trechos em que ela canta “But I’m not, baby, I’m not/ No, I’m not that, I’m not”, observamos uma referência à famosa frase da protagonista Esther Greenwood, no romance *The Bell Jar*: “I am I am I am” (PLATH, 2005, p. 158). No álbum “Girls in Peacetime Want to Dance” (2015), a banda escocesa Belle & Sebastian apresenta a música “Enter Sylvia Plath”, faixa número 6 do álbum. Disponível em: <https://belleandsebastian.com/music/songs/girls-in-peacetime-want-to-dance/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁸ O filme britânico “Sylvia” (2003), dirigido pela neozelandesa Christine Jeffs, cujo título no Brasil é “Sylvia – Paixão Além da Vida”, apresenta os atores hollywoodianos Gwyneth Paltrow e Daniel Craig no papel, respectivamente, de Plath e Hughes. Disponível com tradução em espanhol em: https://www.youtube.com/watch?v=ngXxCG1uf2o&has_verified=1. Acesso em: 21 maio 2017.

⁹ Um exemplo recente foi a participação da escritora espanhola e crítica literária Laura Freixas na conferência promovida pelo Centro Cultural La Térmica, em Málaga (Espanha), em janeiro de 2018, na qual ela apresentou a palestra “Sylvia Plath: los dilemas de la mujer ambiciosa”, no ciclo “Ellas e ellas”, em transmissão online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qVtGIYuHJfM>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Quanto à escritora brasileira, que está viva e se mantém em atividade, dispomos de material relativamente considerável, mas, evidentemente, em menor quantidade quando comparado à fortuna de Plath. Entre o que localizamos sobre a produção poética de Claudia Roquette-Pinto, encontramos artigos, ensaios, entrevistas, depoimentos, novos lançamentos da autora, produções acadêmicas, incluindo uma dissertação de mestrado que compila a fortuna crítica da poeta carioca até 2014 e estuda a sua metapoesia, produzida por Eloiza Fernanda Marani e defendida, em 2015, na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Também temos notícias de pesquisas em andamento na UnB, por exemplo, sobre a poeta do Rio de Janeiro. Para tentar equilibrar o descompasso entre Plath e Roquette-Pinto, centramos nossa atenção na crítica aos poemas de *Ariel* e ao único romance de Sylvia Plath, *The Bell Jar*,¹⁰ publicado pela primeira vez em 1963, sem ignorarmos aquilo que avaliamos essencial para a nossa discussão acerca de ambas as poetisas.

Em nossa pesquisa, buscamos identificar os aspectos inicialmente apontados por Simon e Dantas, mas também vislumbrar outras dimensões da linguagem poética das autoras, na tentativa de compreendermos como a voz poética estabelece-se nos poemas selecionados de *Ariel* e *Corola*, relacionando-a à identidade de gênero das poetisas, sempre que for pertinente. Para isso, nossos procedimentos metodológicos incluem levantamento biográfico, bibliográfico e análise dos poemas. O que há de singular nas duas estéticas? E quanto à composição dos versos, ao ritmo, à melodia e à própria percepção da poesia, da palavra e da escrita? O que dizer de escritas que pulsam, mas que também anunciam a morte? De escritas que se valem de seus registros inventados, como um “hipotético jardim”, por exemplo, para existirem?

¹⁰ Traduzido para o português como *A redoma de vidro*, o romance integra o *corpus* literário da professora e pesquisadora Cíntia Schwantes, da Universidade de Brasília (UnB), que defendeu sua tese de doutorado em Letras (1998), intitulada “Interferindo no cânone: a questão do *Bildungsroman* feminino com elementos góticos”, sintetizando a narrativa de Plath da seguinte maneira: “*The Bell Jar* narra a trajetória de Esther Greenwood, uma estudante brilhante que é classificada em concurso de uma revista feminina e passa um mês em New York, juntamente a outras doze moças, trabalhando e participando de vários eventos, alguns fora daquilo que a revista havia organizado para as suas editoras convidadas. De volta à casa de sua mãe, já seriamente perturbada, Esther descobre que fora recusada para um curso de verão; a partir daí sua saúde mental deteriora-se rapidamente. Ela tenta suicídio repetidas vezes, até ser quase bem-sucedida. Descoberta pela mãe, ela é hospitalizada e passa por diversas instituições para doentes mentais, até sua recuperação. O romance termina em aberto, mas com uma nota francamente positiva, com a saída de Esther do último sanatório onde ela esteve internada. Analogias com a vida da autora à parte, *The Bell Jar* se impõe por seu cuidadoso trabalho de linguagem. O primeiro terço do romance organiza-se em volta de numerosos flashbacks, e um conjunto de imagens recorrentes reforça sua estrutura e lhe dá continuidade” (p. 120 do material cedido pela própria autora).

Ariel e Corola reúnem 88 poemas¹¹ ao todo. Desse total, 40 integram o livro de Plath e 48 constam da obra de Roquette-Pinto. Para esta tese, selecionamos amostragem de seis poemas, sendo três de cada autora, para nossa interpretação com base em análise pormenorizada (quando esta mostrar-se efetiva), ou seja, *close reading*, expressão que representa a leitura atenta de textos literários, especialmente da poesia, destacada pelo educador e crítico literário I. A. Richards (1893-1979). Parece-nos que o solo poético de onde as escritoras extraem seus poemas é o mesmo que germina a poesia, um território, portanto, de imensas contradições, das quais uma delas é o fato de a linguagem ou a escrita não satisfazer as suas próprias exigências, conforme Ana Cecília Carvalho entende.

Claudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath são poetisas de tradições culturais distintas. Porém, suas percepções ou ideias acerca do fazer literário aproximam-se em determinados momentos; ambas apresentam perspectivas poéticas comuns, de bases compartilháveis. Além disso, os estudos literários comparatistas possibilitam o estudo conjunto das autoras para ampliarmos nossa visão de poesia, de literatura e de mundo. Nesse sentido, acerca do significado do termo “comparado” dentro desse campo da literatura, entendemos que “Definições adequadas e estritas não existem e talvez nunca venham a existir”.¹² Contudo, se recorreremos às afinidades entre elas, é porque concordamos que mencionar o impacto de um/a autor/a sobre outro/a “é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”.¹³

Com suporte teórico da crítica literária feminista, este estudo está assim organizado: o primeiro capítulo (“Estas mulheres na poesia: *onde os teixos sopram como hidras*”) apresenta brevemente uma perspectiva da trajetória das mulheres, especialmente na literatura, reconhecendo a nossa dificuldade histórica de acesso, por exemplo, aos processos de produção artística e cultural; talvez por isso, “Para expressar sua visão de mundo, a mulher não encontra uma poética à sua disposição”.¹⁴ A seguir, há duas seções com a bio/bibliografia de Plath e de Roquette-Pinto. A última seção desse capítulo inclui a nossa

¹¹ No Apêndice B, há um quadro geral com os títulos de todos os poemas integrantes de *Ariel e Corola*. No caso de *Ariel*, lidamos com duas edições bilíngues: uma editada conforme a seleção de Ted Hughes de 1965, em que ele suprimiu 13 poemas de Plath, substituindo-os por outros; a segunda restitui os poemas eliminados, respeitando os manuscritos originais da poeta americana. Sobre isso, ver PERLOFF, **Poetic License**, 1990.

¹² MINER, 1996, p. 27.

¹³ NITRINI, 2010, p. 130.

¹⁴ SANDER, 1989, p. 42.

conceituação de solo poético, proposto como metáfora para a intersecção do fazer literário de ambas as escritoras e que sustenta o argumento desta tese.

O segundo capítulo denomina-se “Os versos descalços na seiva de *Ariel* e nos jardins de *Corola*”, no qual interpretamos inicialmente dois poemas: “Escrita”,¹⁵ da poeta carioca, e “Words”, da americana. Ambos são emblemáticos para começarmos o estudo da poética de Plath e Roquette-Pinto, considerando que os aspectos metalinguísticos já presentes no título dos poemas evidencia a preocupação que as autoras têm com os limites da linguagem, debate teórico sobre o qual nos debruçaremos. Já no terceiro e último capítulo (“Uma poética da imagem em Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto”), há a análise pormenorizada de mais quatro poemas, dos quais “Lesbos” e “The Hanging Man” são integrantes de *Ariel*, “Desprezo as estrelas” e “Sob o fermento” compõem *Corola*. Todos eles representam a característica fanopeica¹⁶ das autoras.

Para manter a fluidez da leitura em língua portuguesa, esforçamo-nos para traduzir as citações dos idiomas inglês e espanhol, extraídas da bibliografia em língua estrangeira. Identificamos seus respectivos originais em notas de rodapé. Quanto ao material referente a Plath, consultado na Biblioteca Lilly, na Universidade de Indiana (EUA), não foi possível digitalizá-lo para relermos no Brasil. Contudo, confiamos em nossas leituras e anotações iniciais, igualmente traduzidas para este trabalho.

Por fim, apresentaremos a entrevista que a autora de *Corola* me concedeu, por e-mail, em setembro de 2020. Na ocasião, falamos acerca da produção poética da escritora, sua concepção de poesia e sobre como a poeta carioca, hoje, sente-se muito mais livre como artista do que no início da década de 1990. Assim, compreenderemos o caminho e a trajetória de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto; notaremos que a poesia de ambas consolidou suas identidades de mulheres e poetisas. Desse modo, acrescentamos que, “ao entender o gênero como um regime político e o patriarcado como uma tecnologia moral do regime, toda pesquisa sobre gênero será feminista”.¹⁷

¹⁵ Em *Corola*, à exceção do último poema cujo título é “O Náufrago” (p. 111), todas as peças de Claudia Roquette-Pinto são apresentadas sem título. Porém, para facilitar a identificação, decidimos usar o que está disposto no sumário do livro, que é sempre o início do primeiro verso de cada poema.

¹⁶ Relativo à fanopeia, um dos modos pelos quais os poetas usam “uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor [...]” (POUND, 1977, p. 41).

¹⁷ DINIZ, 2014, p. 11.

1.
Estas mulheres na poesia:
onde os teixos sopram como hidras

*Peso de mármore, saco repleto de Deus.*¹⁸
— Sylvia Plath

A morte te deu xeque-mate sem retorno.
E rebate em mim, desde o mais fundo do espelho
que me fita, ocluso: não há nenhum ensejo.
Sei no meu pescoço os tentáculos do polvo.

Sinto o lamento do lobo e o uivo do cão.
O galope sem freio da hora e o cavalo
da lembrança que nos calca, já nem farrapo
do que fomos, e a geada que encova grão a grão.

Não sei sair dessa rua cortada
a sangue pelo muro onde as sombras me enlutam
e onde macaqueio caretas de enforcada.

E onde te vejo, cego aos dias que fluem
sem nos dar trégua, neste jogo de abate
da Morte, que nos deu xeque-mate.

(Maria-Mercè Marçal, *Degelo*,¹⁹ seção “Daddy”, 2019, p. 25)

¹⁸ Tradução de Marina Della Valle.

¹⁹ Tradução de Meritxell Hernando Marsal e Beatriz Regina Guimarães Barboza, finalistas do Prêmio Jabuti 2020 – Categoria Tradução.

Estas mulheres na poesia: onde os teixos sopram como hidras

*Para expressar sua visão de mundo,
a mulher não encontra uma
poética à sua disposição [...].*

— Lucia V. Sander
(Revista *Organon*, 1989, p. 42)

Historicamente, as mulheres estiveram excluídas dos diversos espaços educacionais e processos de produção intelectual, artística e cultural. Não apenas fomos marcadas por desigualdades e violências como, também, no caso das mulheres negras, indígenas, quilombolas, lésbicas e transexuais, por exemplo, sofremos as consequências da pobreza, do racismo, da escravidão, da prostituição e de tantas outras formas de discriminação e opressão de gênero, raça e classe.²⁰ Embora quase sempre emudecidas, há entre nós aquelas que criam, produzem, enfrentam e lutam, mesmo quando solitariamente, contra as barreiras culturais, sociais, econômicas e institucionais em diversas épocas da história da humanidade. Até mesmo quando usufruímos de condições de privilégio e de relativa liberdade, como pode ser o caso da poeta estadunidense Sylvia Plath e da brasileira Claudia Roquette-Pinto, o fato de estarmos inscritas sob a categoria do feminino, e aqui reconhecemos a pluralidade de nossa condição, implica vivências muito específicas, em contextos patriarcais,²¹ mantendo-nos à margem das experiências mais fundamentais da história humana, como o direito à vida em sua plenitude.

As pesquisas acadêmicas sobre o tema “Mulher e Literatura”, por exemplo, consolidaram-se no Brasil por volta da década de 1980, conforme a professora e pesquisadora Constância Lima Duarte.²² Acerca desse até então novo interesse das universidades, Duarte afirma que a produção dos mais diversos tipos de trabalhos acadêmicos nessa linha de pesquisa, além da realização de congressos e seminários, expandiu-se por aqui. Com isso, uma das tendências teve a ver com a investigação da mulher como escritora, “resgatando nomes e obras perdidas no tempo”, assim “fazendo a

²⁰ Ver SANDER, 1989; DUARTE, 2008; PERROT, 2015; DAVIS, 2016; WOLLSTONECRAFT, 2016.

²¹ Ver NYE, **Teoria feminista e as filosofias do homem**, 1995.

²² Ver DUARTE, **Mulheres em Letras**, 2008.

revisão do cânone literário”. Do mesmo modo, “refletindo sobre a condição da mulher/escritora contemporânea, como sujeito da própria história”.²³

Décadas mais tarde, felizmente, permanecemos empenhadas em pesquisas acerca das mulheres, especialmente daquelas que escrevem, assim como de suas produções poéticas, de suas trajetórias, de seus silêncios e interditos. Nesse sentido, admitindo que “falar é elaborar simbolicamente sua [nossa] experiência de vida”,²⁴ podemos supor que escrever poeticamente é subverter, por meio de palavras e em linguagem elaborada, o lugar de nossa travessia mais íntima. Não porque supostamente o que falamos ou escrevemos seja exclusivo da ordem dos afetos ou das vivências mais particulares, não porque ainda somos flagradas justificando a nossa escrita, mas porque a experiência das mulheres que escrevem é, frequentemente, carregada de marcas que, durante séculos, representaram nosso silenciamento. Não por acaso, concordamos que “A variedade de textos escritos por mulheres é muito mais ampla em assunto e estilo do que se supõe”.²⁵

As pesquisadoras Adriana de Fátima Barbosa Araújo²⁶ e Susana Souto Silva organizaram e publicaram, em 2018, o livro *Literatura, estética e revolução*, disponível eletronicamente, fruto do I Encontro homônimo realizado pelas professoras no ano anterior, na UnB. A obra apresenta textos com reflexões teórico-críticas acerca, por exemplo, da produção poética e literária de autoria de mulheres.²⁷ A propósito, em 2017, a tradutora e pesquisadora Graziela Schneider organizou, por ocasião do centenário da Revolução Russa de 1917, uma antologia que reúne escritos de mulheres feministas russas do período soviético.²⁸ A coletânea contribui para a discussão, fora do campo literário e em momento histórico específico, sobre o papel das mulheres na luta por emancipação feminina, participação política e direitos das trabalhadoras no país que já fora governado por czares, séculos passados. Portanto, ambas as iniciativas têm a ver com a atualidade do debate

²³ DUARTE, 2008, p. 9. Referência para todas as citações no parágrafo.

²⁴ BARRAL, 2014, p. 35. O contexto específico de onde extraímos a afirmação da autora tem a ver com sua menção à poeta Stela do Patrocínio (1941-1992).

²⁵ SHOWALTER, 2011, p. xviii, tradução nossa. Original: “The range of women’s writing is much wider in subject and style than is generally supposed”.

²⁶ No início de 2020, a professora atualizou seu nome para Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa.

²⁷ Ver ARAÚJO e SILVA, *Literatura, estética e revolução*, 2018.

²⁸ Ver SCHNEIDER, *A revolução das mulheres*, 2017.

acerca de mulheres escritoras ou referências femininas para pensarmos suas contribuições ao mundo e, em nosso caso, ao universo poético e literário.

Já no contexto da América Latina,²⁹ alguns nomes integram a lista daquelas que nos antecederam com reivindicações pelo acesso à educação, à cultura, à igualdade política, contra o confinamento no ambiente doméstico, dentre outras questões que permanecem imprescindíveis para a liberdade e a autonomia femininas, sobretudo para a criação literária. Para nos lembrarmos do século XVII, a pesquisadora feminista de origem italiana Francesca Gargallo (2006), por exemplo, menciona a mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695), que “havia argumentado a favor da educação e da vida intelectual das mulheres”.³⁰ No século seguinte, ainda de acordo com Gargallo, Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793) foi a primeira mulher a publicar um romance em língua portuguesa. Tendo nascido em São Paulo, a romancista “defendeu a autonomia das terras dos ‘bárbaros’ (os índios) e o direito das mulheres à ciência”.³¹ Por fim, já no século XIX, ainda no contexto latino-americano, a socialista franco-peruana Flora Tristán (1803-1844) “reivindicou a igualdade política das mulheres com os homens e o direito de expressar politicamente seus próprios interesses”.³² Contudo, não se atribuiu, em suas respectivas épocas, importância teórica às ideias dessas mulheres, até que um movimento feminista organizado fez tais reivindicações.³³

Em ensaio originalmente publicado em 1929 sobre a ficção produzida por mulheres, Virginia Woolf (1882-1941) lembra que, “No começo do século XIX, os romances de mulheres eram em grande parte autobiográficos”.³⁴ Um dos motivos para essa tendência à autobiografia era “o desejo de expor o próprio sofrimento, de defender sua causa”.³⁵ Acerca disso, Lucia V. Sander (1989) evidencia que a abordagem segundo a qual a literatura produzida por mulheres “é geralmente muito ligada ou próxima da experiência pessoal de

²⁹ Ver ZINANI, **Literatura e história na América Latina**, 2006.

³⁰ GARGALLO, 2006, p. 80, tradução nossa. Original: “[...] había argumentado a favor de la educación y de la vida intelectual propia de las mujeres”.

³¹ Idem, *ibidem*, tradução nossa. Original: “[...] defendió la autonomía de las tierras de los ‘bárbaros’ (los indios) y el derecho de las mujeres a la ciencia”.

³² Id., *ibidem*, tradução nossa. Original: “[...] reivindicó la igualdad política de las mujeres con los hombres y el derecho a manifestar políticamente sus intereses propios”.

³³ Ver GARGALLO, **Ideas feministas latinoamericanas**, 2006.

³⁴ WOOLF, 2014, p. 279. O ensaio chama-se “Mulheres e ficção”.

³⁵ Id., *ibidem*.

vida da escritora”,³⁶ sem que se considerem as razões para esse fato, é uma perspectiva da crítica literária convencional. Ela questiona quais motivos levaram a mulher a recorrer à pena, fazendo “uso do seu conhecimento da linguagem escrita”.³⁷

Apesar de todas as transformações sociais ocorridas nos últimos séculos, forças culturais e históricas ainda nos fazem as herdeiras de uma estrutura patriarcal cuja ideologia não nos permitiu liberar-nos da herança de repressão de nossos antepassados. Muda-se a ordem dos ingredientes, aumenta-se a chama, acrescenta-se um novo tempero, mas o sabor final não parece tão adulterado. Com o afrouxamento de certas amarras sociais, sentimos que podemos nos mover com mais liberdade, mas as cordas continuam firmes, o nosso barco ainda preso ao cais, longe do mar. Embarcar na experiência literária continua sendo uma das poucas possibilidades que permite à mulher navegar por águas desconhecidas e proibidas, aventurar-se, ousar, experimentar, conhecer e conhecer-se, perceber-se num mundo que não a percebe, articular para si própria a sua experiência de mulher, identificar-se, consolidar sua identidade, legitimar sua existência. (SANDER, 1989, p. 40)

Sob a perspectiva de Lucia Sander, temos a compreensão de que essa tendência à autobiografia atribuída às mulheres que escrevem importa em diversos sentidos, principalmente em dar a ver conflitos, angústias, contradições, perplexidades, violências e enfrentamentos específicos da experiência das mulheres no mundo. Portanto, interessa-nos a análise do empreendimento poético e literário das mulheres no contexto do patriarcado.³⁸ Especialmente, importa-nos a sua poesia *onde os teixos sopram como hidras*. Acerca da autora de *Ariel*, por exemplo, a pesquisadora Anélia Pietrani afirma que a ideia trazida pela poeta americana em trechos de seus diários “ressoa sobre a mulher tolhida, impedida de escrever, porque necessitaria, para tanto, da liberdade ‘masculina’ [...]”. Isso porque, como observa Pietrani, ser homem estaria “intimamente ligado à idéia de liberdade”.³⁹

³⁶ SANDER, 1989, p. 38.

³⁷ Id., *ibid.*

³⁸ Ver NYE, **Teoria feminista e as filosofias do homem**, 1995.

³⁹ PIETRANI, 2009, p. 113. Referência para as duas citações no parágrafo.

1.1 Vida e obra de Sylvia Plath

As questões do nosso tempo que me inquietam neste momento são os incalculáveis danos genéticos da radioatividade e um artigo que documenta a aterradora, absurda e onipotente união entre as grandes corporações e as Forças Armadas dos Estados Unidos [...]. Se isso influencia o tipo de poesia que escrevo? Sim, mas de forma indireta. Não fui abençoada com a língua de Jeremias, apesar de perder o sono diante da minha visão do apocalipse. Meus poemas acabam não falando de Hiroshima, falam de um filho que se forma, dedo após dedo, na escuridão. Não falam de horrores da extinção em massa, mas do brilho fraco da lua sobre a árvore do cemitério do bairro. Não falam dos testemunhos dos argelinos torturados, mas dos pensamentos noturnos de um cirurgião cansado. [...] Para mim, as verdadeiras questões do nosso tempo são as questões de todos os tempos — a angústia e a beleza do amor; a criação em todas as suas formas: filhos, pães, quadros, prédios; e a conservação da vida de todas as pessoas em todos os lugares, a mesma vida que jamais deve ser ameaçada sob o pretexto da “paz”, de um “inimigo implacável” ou de qualquer outro falatório manipulador. (PLATH, 2020, p. 117-118)

A citação em destaque foi extraída de um dos últimos textos em prosa de Sylvia Plath (1932-1963), intitulado “Contexto”, datado de 1962 e traduzido por Ana Guadalupe para a edição brasileira de *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, coletânea de contos, textos jornalísticos e fragmentos de diários, publicada pela primeira vez em 1977 e lançada entre nós como *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos* (2020), marcando o interesse editorial permanente pela obra de Plath. O conteúdo do excerto demonstra uma escritora madura, segura quanto às suas preocupações literárias e ciente das questões sociais e políticas de seu tempo e de seu país. Uma mulher que fez da sua escrita não apenas um modo de compreender a vida e o mundo, mas de viver. Talvez por isso, ela tenha escrito: “Os poetas que me fascinam são dominados por seus poemas tanto quanto pelo ritmo de sua própria respiração”.⁴⁰ Mas, afinal, o que temos a saber de Sylvia Plath?

Jovem e talentosa, Plath foi poeta, contista, desenhista, romancista, professora e fez aulas de equitação. Aluna premiada, ganhou bolsas de estudos, escreveu ensaios, produziu artigos para jornais e revistas, assim como criou, inclusive, histórias para o público infantil. Sua atividade artística polivalente já indicava uma personalidade inclinada à experimentação absoluta dos limites da linguagem. Filha da professora de taquigrafia Aurelia Schober Plath (originária de família austríaca) e do entomologista Otto Emile Plath

⁴⁰ PLATH, 2020, p. 118.

(imigrante alemão), a autora de *Ariel* teve o seu primeiro poema publicado quando ela tinha oito anos de idade, na seção infantil do jornal americano Boston Herald. Nessa época, década de 1940, o seu pai morreu. Além de reconhecido especialista em abelhas, ele foi professor de zoologia e alemão na Universidade de Boston, em Massachussets (EUA), estado onde a poeta nasceu e viveu uma parte de sua vida ao lado da mãe e do irmão Warren.

Na Coleção Sylvia Plath, da Universidade de Indiana, estão disponíveis duas cópias de recortes do Boston Herald, edição de 10 de agosto de 1941, onde consta o poema da menina Plath. À época, ela escrevera para o editor do periódico, dizendo que o poema era sobre o que ela via e ouvia nas noites de verão.⁴¹ Em apenas quatro versos, notamos o efeito dos sons e das imagens no pequeno texto:

Poem

Hear the crickets chirping
In the dewy grass.
Bright little fireflies
Twinkle as they pass.

Entre 1950 e 1953, Plath foi bolsista no Smith College (faculdade americana de artes destinada à educação de mulheres) como estudante de inglês, onde graduou-se com louvor, em 1955, tendo apresentado sua tese “The Magic Mirror: a Study of the Double in Two of Dostoevsky’s Novels”. Naquele ano, começou a frequentar o Newnham College, em Cambridge (Inglaterra), como bolsista Fulbright, bacharelando-se em artes, em 1957. Um ano antes, em 1956, ela se casou com o poeta inglês Ted Hughes (1930-1998), com quem teve dois filhos, Nicholas e Frieda Hughes. Tanto na adolescência como na juventude e já na vida adulta, alguns dos trabalhos literários de Plath foram publicados em jornais e revistas, como a *Seventeen*, a *Mademoiselle* e a *Harper’s*, assim como pela organização *The Christian Science Monitor* e por outros periódicos, como *The New Yorker*, *The Observer* e *The Atlantic et cetera*.

No final de 1958, Sylvia Plath trabalhou como secretária em um hospital psiquiátrico, na cidade de Boston. Ela mesma já havia vivido a experiência de ser paciente

⁴¹ Cf. PLATH, 1941, p. 7-8.

psiquiátrica, tendo sido submetida à eletroconvulsoterapia, um dos episódios que marcaram seus momentos difíceis e dolorosos, incluindo a morte do pai, o aborto espontâneo que sofrera, as crises de depressão e, em 1962, a separação de Ted Hughes. Plath tinha descoberto o relacionamento extraconjugal do marido com uma amiga do casal, a alemã Assia Wevill (1927-1969). Sobre esse fato, Frieda afirma que “O fim do casamento definiu todas as outras dores de minha mãe e as direcionou. Trouxe um tema à poesia”.⁴²

Na Inglaterra, na madrugada de inverno de 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath suicidou-se, aos 30 anos de idade, inalando gás de cozinha. Ela morreu em sua casa em Londres, na Fitzroy Road, onde morou por oito semanas, de acordo com o depoimento de sua filha.⁴³ Frieda conta que, naquele dia, sua mãe deixara “uma pasta preta sobre sua escrivaninha, contendo um manuscrito com quarenta poemas”,⁴⁴ os quais estavam datilografados e devidamente organizados, constituindo os poemas de *Ariel*. Com o mesmo fim trágico de sua mãe, o biólogo marinho e professor universitário Nicholas Hughes suicidou-se, em 16 de março de 2009, aos 47 anos, na casa onde ele morava no Alasca, nos Estados Unidos. Ele sofria de depressão, era solteiro e não tinha filhos. Frieda e Nicholas eram crianças quando sua mãe morreu.

A primeira coletânea de poemas de Plath foi publicada sob o título *The Colossus and Other Poems* (1960). Em seguida, seu único romance, *The Bell Jar*, foi primeiramente publicado na Inglaterra, em janeiro de 1963, sob o pseudônimo de Victoria Lucas; somente em 1971, houve o lançamento dessa obra nos Estados Unidos. Dois anos após a morte da poeta, uma primeira versão do livro *Ariel* (1965), onde constam os poemas escritos em 1962 e considerados sua obra-prima, foi editada por Ted Hughes. Houve, ainda, a publicação póstuma de poemas em *Crossing the Water* (1971) e *Winter Trees* (1971), além do livro de contos *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977). Mais tarde, toda sua obra poética, acrescida de poemas inéditos, foi publicada em *The Collected Poems* (1981), que ganhou o Prêmio Pulitzer de Poesia no ano seguinte. Após alguns anos com episódios envolvendo o espólio da produção literária plathiana, os seus diários foram editados por Karen V. Kukil e, finalmente, publicados pela Anchor Books, em 2000, sob o título *The*

⁴² HUGHES, 2018, p. 16.

⁴³ Cf. HUGHES, 2018, p. 21; 2014, p. 7.

⁴⁴ HUGHES, 2018, p. 13.

Unabridged Journals of Sylvia Plath. Há, ainda, obras infantis publicadas, a exemplo de *The Bed Book* (1976), entre outras.

Além de seus poemas e contos terem sido divulgados em jornais e revistas, durante sua trajetória literária, Plath também ilustrou alguns dos seus textos. Ela trabalhou em revistas direcionadas ao público feminino e atuou como professora de inglês no Smith College, vindo a abandonar a carreira acadêmica para dedicar-se exclusivamente à escrita literária. Plath integra o cânone de poetisas confessionais, assim como sua colega Anne Sexton (1928-1974), que lhe dedicou o poema “Sylvia’s Death”.⁴⁵ Ambas foram alunas do curso de poesia ministrado pelo também poeta estadunidense Robert Lowell (1917-1977), na Universidade de Boston, na primavera de 1959.⁴⁶ Lowell é o fundador da poesia confessional,⁴⁷ conceito estabelecido pelo professor e crítico literário norte-americano Macha Louis Rosenthal (1917-1996).

* * *

A palavra “confissão” denota uma definição mais imediata da ordem da confidência ou da revelação de algo censurável. Etimologicamente, sua origem latina está em *confiteri*, verbo correspondente a “confessar”.⁴⁸ A título de breve comparação, séculos antes da criação do conceito de poesia confessional, em seu sentido estabelecido por M. L. Rosenthal, identificamos uma figura masculina que se firmou na história do Cristianismo pelo caminho da confissão. No final do século IV, Aurélio Agostinho de Hipona (354 d.C.-430 d.C.) produziu um relato de sua vida mundana, ou seja, de como havia sido sua experiência antes de ter se tornado cristão. *Confissões*, de Santo Agostinho, portanto, são

⁴⁵ Ver SEXTON, **Germina**, s.d.

⁴⁶ Cf. CARVALHO, 2003, p. 29.

⁴⁷ Reconhecida como sendo de caráter pessoal, íntimo e autobiográfico, a expressão “poesia confessional” deve-se a M. L. Rosenthal. Embora essa poesia revele experiências particulares de quem a produz, não significa que o poeta ou a poeta vão sempre expressar tais vivências de modo direto. Rosenthal usou o termo pela primeira vez no artigo “Poetry as Confessional” (1959), publicado na revista semanal *The Nation*, em 19 de setembro daquele ano, no qual o autor revisa *Life Studies*, coleção de poemas de seu contemporâneo Robert Lowell. A partir daquele momento, especialmente referente à produção poética das décadas de 1950 e 1960, houve uma geração de escritores do século XX que ficaram conhecidos como poetisas confessionais, a exemplo do próprio Lowell, assim como Sylvia Plath, Allen Ginsberg, Anne Sexton, John Berryman, Theodore Roethke, W. D. Snodgrass *et cetera*. Temas como depressão, alcoolismo, internações psiquiátricas, tentativas de suicídio, desejos sexuais, relacionamentos conturbados, traumas psicológicos, entre outros, são centrais nas produções confessionais.

⁴⁸ Ver DALPRA, **Revista Ética e Filosofia Política**, 2011.

textos que foram escritos no período entre 397 e 398 d.C. Tendo sido amplamente divulgada, a obra passou a ser vista como “a primeira autobiografia ocidental já escrita”.⁴⁹ Além disso, ela é considerada uma espécie de “poética de uma espiritualidade enriquecida de sentimentos de paz, experimentados pela esperança depositada na misericórdia divina”,⁵⁰ na qual Agostinho diz:

A minha adolescência má e nefanda já tinha morrido. De caminho para a juventude, quanto mais crescia em anos, tanto mais vergonhoso me tornava com a minha vaidade, a ponto de não poder imaginar outra substância além da que os nossos olhos constantemente vêem. [...] Confessarei, pois, o que sei de mim, e confessarei também o que de mim ignoro, pois o que sei de mim, só o sei porque Vós me iluminais; e o que ignoro, ignorá-lo-ei somente enquanto as minhas trevas se não transformarem em meio-dia, na vossa presença. (AGOSTINHO, 1999, p. 171 e 263)

Sendo assim, se existe convergência entre a poeta norte-americana Sylvia Plath e Santo Agostinho, um fragmento que seja, e que nos instiga a aproximá-los nesta seção, certamente não é a prática de fé, bem como não é a religião. A propósito, em seus primeiros anos na década de 1950, no Smith College, Plath escreve: “Se eu tivesse que me dar um rótulo, eu diria que sou uma humanista agnóstica”.⁵¹ Portanto, se houver um ponto comum entre ambos, nós o vislumbramos pela experiência confessional. Podemos admitir, ainda, que a ideia de confissão com a qual estamos lidando agora não é a que estabelece uma relação com um interlocutor divino, mas, sim, a de uma relação de alteridade com o mundo. É nesse sentido que dimensionamos a experiência do confessionalismo da poeta e escritora de *Ariel*. A propósito, em *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*, a professora Anélia Pietrani menciona Santo Agostinho, mas sob outra perspectiva, ao discutir o caráter de verdade e ficção entre cartas e poemas de Plath, citando trechos das cartas da americana destinadas à sua mãe Aurélia.⁵²

⁴⁹ Ver texto de divulgação do box de luxo *Confissões de Santo Agostinho*, editado pela Petra/Ediouro e traduzido por Frederico Ozanam Pessoa de Barros, com prefácio de Luiz Felipe Pondé. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/07/29/um-relato-da-trajetoria-de-santo-agostinho>. Acesso em: 3 set. 2020.

⁵⁰ Id., *ibid.*

⁵¹ PLATH, 1950b, s/n. Original: “If I were to give myself a label, I would say that I am an agnostic humanist”.

⁵² Cf. PIETRANI, 2009, p. 104.

Em busca de sua própria voz como artista, Plath teve dúvidas quanto às estratégias literárias que ela deveria usar em seus contos, poemas e romance, até entender que ela poderia transformar suas vivências particulares em material literário, como veremos mais adiante. Às vezes, a poesia confessional é interpretada ingenuamente como sendo a expressão pura e simples de experiências íntimas e pessoais do/a poeta. No entanto, com a leitura dos poemas da americana, por exemplo, reconhecemos que, como prática poética, esse tipo de poesia pode alcançar dimensões estéticas e políticas notáveis e nos fazerem pensar sobre as possibilidades da linguagem poética. Com isso, inevitavelmente, Ana Cecília Carvalho afirma que “A obra de Sylvia Plath será sempre lembrada por sua íntima vinculação entre o registro afetivo e a maneira como este se transformava em escrita”.⁵³

Em relação ao caráter confessional de Plath, a ensaísta Margaret Dickie Uroff (1977) lembra que tanto Marjorie Perloff como Ted Hughes contestaram a afirmação de M. L. Rosenthal, segundo a qual Plath e Robert Lowell seriam poetas confessionais que trazem o enunciador para o centro de seus poemas. No caso de Hughes, por exemplo, este entende que a autora de *Ariel* usa detalhes autobiográficos de modo muito mais emblemático do que Lowell, assim como Perloff defende que a poesia de Plath carece dos detalhes realistas daquele poeta. Desse modo, Uroff concorda com Perloff e Hughes e, por isso, propõe uma reconsideração sobre a natureza do enunciador nos poemas plathianos. Para ela, há distinções a serem feitas entre a produção poética de Sylvia Plath e a de Robert Lowell, especialmente porque, de acordo com Uroff, a poeta americana manipula dramaticamente sua autobiografia; já Lowell, como também afirma Rosenthal, faz questão de um “eu mais literal”.

Para exemplificar seu ponto de vista, M. D. Uroff menciona, dentre outros poemas, “Miss Drake Proceeds to Supper” (1956) e “Zoo Keeper’s Wife” (1961), ambos integrantes do livro *The Collected Poems*, publicado originalmente em 1981, quase duas décadas após a morte de Plath. No caso do primeiro, Uroff afirma que, embora seja um poema mais antigo, ele já revela a maneira com a qual Sylvia Plath manipulava suas experiências em sua poesia. Miss Drake, portanto, seria uma das personagens criadas pela poeta americana para encenar performances que podem ser consideradas “versões parodiadas do ato

⁵³ CARVALHO, 2003, p. 175.

imaginativo” e demonstrar “a maneira como a mente em conflito opera”. Na opinião da ensaísta, a autora de *Ariel* “projeta sua própria compreensão do controle histérico e o conhecimento mais sombrio de sua perigosa subversão da imaginação”.⁵⁴ Ou seja, ao mesmo tempo em que Miss Drake elabora seus rituais dentro do poema, a poeta lida com o ato do próprio poema que ela cria. Já em relação a “Zoo Keeper’s Wife”, Uroff escreve:

[...] O eu literal na poesia de Lowell é, sem dúvida, um eu literário, mas bastante consistentemente desenvolvido como uma figura cômica, modesta e autodepreciativa com pais identificáveis, casas de verão, experiências em endereços específicos. Quando ele revela, nessas circunstâncias, suas fraquezas, sua inaptidão, sua miséria, como inflige dor aos outros, na verdade, ele está revelando informações que são humilhantes ou prejudiciais a si mesmo. Nesse sentido, a pessoa no poema está fazendo um ato de confissão e, embora nós, como leitores, não tenhamos poder de perdoar, a maneira autoacusatória de Lowell torna impossível julgar. Não ficamos indignados, mas castigados por tais revelações. Com Plath, é o contrário. A pessoa em seu poema chama certas pessoas de pai ou mãe, mas seus personagens carecem da particularidade de Comandante e Sra. Lowell. Eles são figuras generalizadas, não pessoas da vida real, tipos que Plath manipula dramaticamente para revelar suas limitações. Precisamente por serem desse tipo, as informações que Plath revela sobre eles são necessariamente prejudiciais e, conseqüentemente, têm enganado alguns leitores que reagem com hostilidade ao que ela tem a revelar. [...]. Os enunciadores indignados de Plath não confessam sua infelicidade, mas desabafam, e essa atitude, ao contrário dos personagens de Lowell, torna-os suscetíveis a julgamentos críticos bastante severos. No entanto, se olharmos para a estratégia dos poemas, podemos chegar a uma estimativa mais precisa da pessoa neles e de sua relação com o poeta.⁵⁵ (UROFF, 1977, p. 105, tradução nossa)

⁵⁴ UROFF, 1977, p. 106, tradução nossa. Original: “[...] she projects her own understanding of hysterical control and the darker knowledge of its perilous subversion of the imagination”.

⁵⁵ Original: “[...] The literal self in Lowell’s poetry is to be sure a literary self, but fairly consistently developed as a self-deprecating, modest, comic figure with identifiable parents, summer homes, experiences at particular addresses. When he discloses under these circumstances his weaknesses, his ineptitude, his misery, his inflicting of pain on others, he is in fact revealing information that is humiliating or prejudicial to himself. In this sense, the person in the poem is making an act of confession, and, although we as readers have no power to forgive, Lowell’s self-accusatory manner makes it impossible to judge. We are not outraged but chastened by such revelations. With Plath, it is otherwise. The person in her poem calls certain people father or mother but her characters lack the particularity of Commander and Mrs. Lowell. They are generalized figures not real-life people, types that Plath manipulates dramatically in order to reveal their limitations. Precisely because they are such types, the information that Plath reveals about them is necessarily prejudicial and has consequently misled some readers who react with hostility to what she has to reveal. [...]. Plath’s outraged speakers do not confess their misery so much as they vent it, and this attitude, unlike that of Lowell’s characters, makes them susceptible to rather severe critical judgments. However, if we look at the strategy of the poems, we might arrive at a more accurate estimate of the person in them and of her relationship to the poet”.

Experiente no trabalho biográfico de artistas ou escritores(as) como Rebecca West (1892-1983), Marilyn Monroe (1926-1962) e Susan Sontag (1933-2004), entre outros nomes, o professor e jornalista estadunidense Carl Rollyson é o autor da mais recente biografia de Plath, traduzida para o Brasil e publicada em 2015. Com o título *Ísis americana: a vida e a arte de Sylvia Plath*, um volume de 392 páginas, Rollyson afirma inicialmente: “Sylvia Plath é a Marilyn Monroe da literatura moderna”.⁵⁶ Nessa obra, há informações sobre a produção de alguns poemas de *Ariel*, como “Morning Song”, “Daddy” e “Tulips”. Acerca de “Tulips”, por exemplo, Rollyson afirma que ele é “resultante da estadia [de Plath] no hospital, obra que refletia a entrega dela ao quadro cirúrgico não só de suas roupas cotidianas e seu corpo, mas também de sua noção de individualidade”.⁵⁷ Não por acaso, alguns dos versos dizem: “Para elas [as enfermeiras] o meu corpo é como um seixo, cuidam dele como a água/ Cuida dos seixos que necessariamente cobre, afagando-os com suavidade”.⁵⁸ Mas a professora Ana Cecília Carvalho logo nos adverte: “nessa poética autobiográfica, o eu que ali fala é uma invenção textual”.⁵⁹

Não iremos aqui nos estender acerca dos problemas de tradução, no entanto, vale ressaltar a dimensão tradutiva de poemas. Por exemplo, a despeito de toda a obra de Sylvia Plath, não são apenas os leitores de língua portuguesa que podem encontrar dificuldades para compreendê-la. Segundo Ana Cecília Carvalho, os de língua inglesa também. Quanto à linguagem usada pela poeta, Carvalho diz:

Se a leitura da poesia de Sylvia Plath para o leitor de língua portuguesa, mesmo para aquele razoavelmente familiarizado com o idioma inglês, não acontece sem dificuldades, estas não são menores para seu leitor de língua inglesa. Isso não parece dever-se apenas ao fato de os textos de prosa serem mais facilmente traduzidos do que os de poesia, como entende Linda Wagner-Martin, o que explicaria, por exemplo, o fato de o romance *The Bell Jar* ter sido muito mais amplamente divulgado em outras línguas do que sua poesia, tendo-lhe, mesmo, garantido uma reputação internacional. Uma hipótese para o estranhamento que sua escrita produz, até para o leitor anglo-saxônico (que freqüentemente tem a impressão de que as inversões, neologismos e rupturas gramaticais presentes em seu

⁵⁶ ROLLYSON, 2015, p. 15.

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 244.

⁵⁸ PLATH, 1996, p. 31, tradução de Maria Fernanda Borges. Original: “My body is a pebble to them, they tend it as water/ Tends to the pebbles it must run over, smoothing them gently”.

⁵⁹ CARVALHO, 2003, p. 20.

texto só poderiam ter sido realizados por alguém com um enorme domínio de sua própria língua), é a de que Sylvia Plath posicionava-se como se fosse estrangeira em sua própria língua. (CARVALHO, 2003, p. 119)

Em *Ísis americana*, Carl Rollyson avalia que, com a edição restaurada de *Ariel*, temos agora “uma Sylvia Plath composta pela própria poeta, uma mulher que não está mais calada.”⁶⁰ Expressão que nos lembra a obra *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*, de Janet Malcolm, lançada no Brasil em 2012. Numa espécie de um longo ensaio, originalmente de 1994, Malcolm analisa todas as biografias⁶¹ até então escritas sobre Plath.

Numa coleção de ensaios críticos sobre literatura americana editados por Linda Wagner-Martin, nos Estados Unidos, incluindo textos sobre a vida e a obra de Sylvia Plath, encontramos o de Peter Davison, cujo título é “Inhabited by a Cry: The Last Poetry Sylvia Plath [*Ariel*]”, de 1984. O autor reconhece que Plath era uma mulher extremamente talentosa e que, segundo ele, teve recursos intelectuais para aperfeiçoar-se por uma década como poeta. Para Davison, é raro um poeta tornar-se objeto de culto. Acrescentamos: é ainda mais raro uma poeta tornar-se objeto de culto. E foi isso que aconteceu com Sylvia Plath, especialmente após a sua morte trágica. De acordo com Davison, nos últimos meses de vida de Plath, seus poemas “floresceram em gênio”.

Ainda segundo Peter Davison, mesmo que consideremos o sofrimento e a dor pelos quais a poeta havia passado no período de criação e produção dos poemas de *Ariel*, pensando ser isso algo mobilizador do potencial de escrita plathiana, tais poemas só foram possíveis porque houve um trabalho efetuado por Sylvia Plath. O que Davison sugere, em nossas palavras, é que esses poemas não teriam sido possíveis, se não fosse a técnica aperfeiçoada pela autora ao longo de sua vida como poeta. Ele também argumenta que os poemas iniciais dela já demonstravam um “senso incomum de ritmo e um vocabulário de longo alcance”.

⁶⁰ ROLLYSON, 2015, p. 352.

⁶¹ Janet Malcolm menciona *Sylvia Plath: method and madness* (1976), de Edward Butscher; *Bitter fame* (1989), de Anne Stevenson; *Sylvia Plath: a biography* (1987), de Linda Wagner-Martin; *The death and life of Sylvia Plath* (1991), de Ronald Hayman, e *Rough magic: a biography of Sylvia Plath* (1991), de Paul Alexander. Poucos anos depois da publicação da obra de Malcolm, surgiu *Her husband – Hughes and Plath: a marriage* (2004), de Diane Middelbrook; quase uma década depois, *American Isis* (2013), de C. Rollyson.

Os poemas em *Ariel* são poemas de derrota, exceto em um sentido: eles existem. Seria absurdo sugerir que a experiência aqui incorporada é única; mas seria uma mentira sugerir que a experiência sozinha poderia ter escrito esses poemas, que eles poderiam ter sido escritos por qualquer um além de um verdadeiro poeta. Eles são um triunfo para a poesia, precisamente no momento em que eles são uma derrota para o seu autor.⁶² (DAVISON, 1984, p. 41, tradução nossa)

Para M. L. Rosenthal, “Lady Lazarus” é genuinamente confessional,⁶³ pois é um dos trabalhos poéticos que colocam “o próprio enunciador no centro do poema de modo a tornar sua vergonha e vulnerabilidade psicológica uma encarnação de sua civilização”.⁶⁴ Portanto, na avaliação do ensaísta:

Os poemas de *Ariel*, escritos em 1962, foram uma mudança extraordinária do trabalho cuidadoso, altamente promissor, mas raramente empolgante de *The Colossus* (1960). A contemplação do significado dessa mudança pode facilmente despertar o medo, pois sugere os perigos da coisa real, em oposição aos estímulos mais seguros do que geralmente é compreendido como imaginação artística e intelectual.⁶⁵ (ROSENTHAL, 1970, p. 71, tradução nossa)

Ainda de acordo com o autor, *The Colossus* apresenta aspectos da consciência artística e imaginativa da poeta americana. Ele dá como exemplo o poema “Two Views of a Cadaver Room”, no qual há duas seções específicas e que representam o trabalho de imaginação da autora. Mais adiante, Rosenthal escreve:

Sylvia Plath era uma verdadeira “literalista da imaginação”. Quando usamos a palavra “visão” a respeito de seus poemas, é em um sentido concreto, e não em um sentido filosófico geral. Devemos comparar um

⁶² Original: “The poems in *Ariel* are poems of defeat except in one sense: that they exist at all. It would be preposterous to suggest that the experience embodied here is unique; but it would be a lie to suggest that experience alone could have written these poems, that they could have been written by anyone but a true poet. They are a triumph for poetry, in fact, at the moment that they are a defeat for their author”.

⁶³ Em “Sylvia Plath and Confessional Poetry”, Rosenthal inicia o texto com a seguinte informação: a edição do dia 30 de julho de 1965 de “Third Programme of the British Broadcasting Corporation” discutiu a poesia confessional (*confessional poetry*). Segundo o poeta e crítico literário americano, dois dos poemas designados para o debate eram genuinamente confessionais: “Skunk Hour”, de Robert Lowell, e “Lady Lazarus”, de Plath. Os demais, de acordo com M. L. Rosenthal, eram secundários.

⁶⁴ ROSENTHAL, 1970, p. 69. Original: “[...] the speaker himself at the centre of the poem in such a way as to make his psychological vulnerability and shame an embodiment of his civilization”.

⁶⁵ Original: “The poems of *Ariel*, written in 1962, were an extraordinary change from the careful, highly promising, but seldom exciting work of *The Colossus* (1960). Contemplation of the meaning of this change can easily arouse fear, for it suggests the dangers of the real thing, as opposed to the safer titillations of what usually passes for artistic and intellectual imagination”.

outro poema mais antigo triste com os dois que eu mencionei. Trata-se de “As musas inquietantes”, que nos oferece um relato literal das “musas” dela. Havia “três mulheres” que, desde a infância, ela via “acenando com a cabeça ao redor da minha cama, sem boca, sem olhos, com a cabeça careca costurada”.⁶⁶ (ROSENTHAL, 1970, p. 72, tradução nossa)

Para M. L. Rosenthal, a evolução da musa de Sylvia Plath “é um sinal do crescimento e do esclarecimento” da poeta, ao que ele complementa:

A evolução de sua musa é um sinal do crescimento e esclarecimento, dentro de um breve período de meses, da consciência peculiar de Sylvia Plath do peso de sua vida em todo o contexto da existência moderna. Em “Ariel”, o poema-título de seu segundo livro, no qual também apareceu “Lady Lazarus”, vemos como a alegria dos movimentos rápidos a cavalo — ou a mera *ideia* disso — sugere a ela todos os outros tipos de movimentos enlevados e a consciência da vida.⁶⁷ (ROSENTHAL, 1970, p. 73, tradução nossa)

Ainda sobre o texto “Sylvia Plath and Confessional Poetry”, Rosenthal concorda quanto ao “perfeito controle” que a poeta americana exercia sobre seus poemas. A crítica literária feminista Sandra Gilbert, em depoimento ao documentário⁶⁸ sobre a obra e a vida de Sylvia Plath, diz acerca de *Ariel*:

⁶⁶ Original: “Sylvia Plath was a true ‘literalist of the imagination’. When we use the word ‘vision’ about her poems, it is in a concrete and not a philosophically general sense. We must place one other sad earlier poem side by side with the two I have mentioned. It is ‘The Disquieting Muses’, which gives us a literal report of her ‘muses’. These were the ‘three ladies’ whom from childhood she would see ‘nodding by night around my bed mouthless, eyeless, with stitched bald head’”.

⁶⁷ Original: “The evolution of her muse is a sign of the growth and clarification, within a brief span of months, of Sylvia Plath’s peculiar awareness of the burden of her life in the whole context of modern existence. In ‘Ariel’, the title-poem of her second book, in which ‘Lady Lazarus’ appeared as well, we see how the exhilaration of swift movement on horseback — or the mere *idea* of it — suggests to her every other kind of ecstatic movement and life-awareness”.

⁶⁸ Dirigido e produzido pelo norte-irlandês Lawrence Pitkethly, o documentário integra a série de vídeos chamada “Voices and Visions”, que exibiu os perfis de 13 poetas americanos, em 1988. Apresentada pela TV pública dos EUA, o material audiovisual mostrou a vida e a obra de Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Ezra Pound, Hart Crane, Langston Hughes, Marianne Moore, Robert Frost, Robert Lowell, Sylvia Plath, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Walt Whitman e William Carlos Williams. Pitkethly, ex-jornalista da BBC, era o produtor-executivo do The New York Center for Visual History, uma empresa de produção e arquivo de filmes sem fins lucrativos, que fora fundada em 1978 por Pitkethly e o historiador Anson Rabinbach. Jill Janows e Robert Chapman eram seus produtores seniores. Há um artigo online publicado no The New York Times, datado de 28/1/1988, de John J. O’Connor, sob o título “Voices and Visions of 13 poets”, que fornece essas e outras informações. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1988/01/28/arts/tv-review-voices-and-visions-of-13-poets.html>. Acesso em: 5 jul. 2017. O documentário sobre Plath tem duração de 57 minutos e 11 segundos, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wmamNSa3sP8>. Acesso em: 5 jul. 2017.

Não quero ver *Ariel* como uma longa nota de suicídio, por um lado. Por outro lado, eu acho que, quer ela tivesse morrido ou não da maneira que morreu, Sylvia Plath teria que sofrer em seu próprio corpo algumas das tensões que as mulheres vêm sofrendo desde o fim do período modernista.⁶⁹ (GILBERT, 1988, s/n, tradução nossa)

Elizabeth Sigmund (1977) afirma que conheceu Sylvia Plath exatamente um ano antes da morte da poeta. No ensaio “Sylvia in Devon: 1962”, a autora conta que ficara impressionada com a vivacidade de Plath. A poeta e Ted Hughes haviam comprado uma casa no condado de Devon, região rural da Inglaterra. Sobre isso, Elizabeth narra aspectos da vida da escritora de *Ariel*:

Ela teve sorte de encontrar Susan – a filha de um casal que vivia em Belstone – como babá para seus filhos. O pai de Susan é um escritor, e sua mãe, uma mulher sensível e encantadora. Eles moram no limite de Dartmoor em uma linda casa antiga e conheciam e amavam Sylvia. Eles me contaram sobre Ariel, o cavalo que Sylvia cavalgava na charneca. É uma pequena história triste, Ariel era velho e um tanto relutante em correr, mas extremamente seguro para cavalgar. A impressão do poema intitulado “Ariel” é de um cavalo jovem, galopando despreocupadamente sobre a charneca espinhosa. A verdade fornece um profundo *insight* sobre o medo dessa menina em relação à vida, e seu paralelo desejo de ser ousada aos olhos dos outros.⁷⁰ (SIGMUND, 1977, p. 105, tradução nossa)

Em uma visita repentina de Sylvia Plath à casa de E. Sigmund, a poeta americana disse a amiga que Ted Hughes estava apaixonado por outra mulher, no caso Assia Wevill. Ainda de acordo com E. Sigmund, a autora de *Ariel* havia comentado: “Quando você dá a alguém todo o seu coração e ele não o quer, você não pode pegá-lo de volta. O coração foi embora para sempre”.⁷¹ A ensaísta menciona que o poema “The Fearful”, publicado em

⁶⁹ Original: “I don’t want to see *Ariel* as a long suicide note, on the one hand. On the other hand, I do think that it is the case that whether or not she had died in the way she did, Sylvia Plath would have had to suffer in her own body some of the stresses that women have been suffering since the end of the modernist period”.

⁷⁰ Original: “She was fortunate in having found Susan – the daughter of a couple who lived in Belstone – as a nanny for the children. Susan’s father is a writer, and her mother a sensitive and charming woman. They live on the edge of Dartmoor in a lovely old house, and knew and loved Sylvia. They told me about Ariel, the horse Sylvia rode on the moor. It is a sad little story as Ariel was old and rather reluctant to move fast, but extremely safe to ride. The impression from the poem called ‘Ariel’ is of a young, fiery steed galloping recklessly over brambly moorland. The truth gives a deep insight into this girl’s underlying fear of life, and her paralysed wish to be daring in the eyes of others”.

⁷¹ SIGMUND, 1977, p. 104, tradução nossa. Original: “When you give someone your whole heart and he doesn’t want it, you cannot take it back. It’s gone forever”.

The Collected Poems, é motivado pelo incidente no qual Plath ouve uma conversa por telefone entre Ted e Assia. Leiamos:

The Fearful

This man makes a pseudonym
And crawls behind it like a worm.

This woman on the telephone
Says she is a man, not a woman.

The mask increases, eats the worm,
Stripes for mouth and eyes and nose,

The voice of the woman hollows —
More and more like a dead one,

Worms in the glottal stops.
She hates

The thought of a baby —
Stealer of cells, stealer of beauty —

She would rather be dead than fat,
Dead and perfect, like Nefertit,

Hearing the fierce mask magnify
The silver limbo of each eye

Where the child can never swim,
Where there is only him and him.

(PLATH, 2008, p. 256)

E. Sigmund confirma que aquele havia sido o período no qual Sylvia Plath escrevera seus últimos poemas, considerados “brilhantes” pela ensaísta. Segundo ela, a poeta americana tentou com todo seu esforço “e intelecto enfrentar o insuportável”.⁷² Além disso, E. Sigmund acredita que a escrita do romance *The Bell Jar* carregava, sim, um valor

⁷² SIGMUND, 1977, p. 105, tradução nossa. Original: “At this stage she was composing all the brilliant last poems. It was the most desperate time, and she was trying with all her strength and intellect to face the unbearable”.

terapêutico para a escritora de *Ariel*. Por isso mesmo, complementa: “eu acredito que ela estava buscando a mesma catarse durante o começo do outono”.⁷³

Ao ingressar na universidade, Plath passou a ver a maternidade como uma maneira de ampliar a experiência da vida. Para nós, isso evidencia uma contradição. Isso porque as feministas, cujos pontos de vista a poeta americana abraçava, denunciavam a maternidade como uma das formas de prender as mulheres na domesticidade e diminuir suas chances de sucesso ou realização profissional. Assim, ver a maternidade como instrumento de crescimento na carreira é contraditório. Inclusive, em relação aos ideais de casamento, a pesquisadora Laura Freixas (2018) destaca os diários de Plath, nos quais a poeta afirma que se orgulha de ser a única professora casada no departamento onde trabalhava, no Smith College. Contextualizando historicamente, de acordo com Michelle Perrot (2008), entre o fim dos anos 1950 e começo da década de 1960, o número de jovens mulheres universitárias e mulheres professoras já era grande, por exemplo, na França. Porém, a historiadora adverte:

[...] mas a própria Universidade, ou a Escola de Altos Estudos onde estavam os “Annales”, era um mundo masculino. A área da pesquisa histórica era extremamente masculina. Eu tinha uma enorme admiração por Braudel, Labrousse, Marc Bloch, Lucien Febvre, os grandes pais fundadores da escola dos Annales, adorava tudo aquilo e me dizia [que] se um dia chegasse a escrever nos Annales seria formidável, pois me parecia impossível. E eu não sou a única. Minha amiga Mona Ozouf me disse que tinha esse mesmo sentimento. (PERROT, 2008, p. 31)

Jeannine Dobbs (1977) defende que a figueira é a metáfora central do romance *The Bell Jar*. A obra seria, portanto, a representação literária do que tradicionalmente é vivido pelas mulheres: o conflito entre carreira e família. Como dissemos, Plath conheceu Hughes em 1956, com quem se casou e teve dois filhos. Na narrativa, a protagonista Esther Greenwood escreve sobre o conto⁷⁴ que ela lera acerca de uma figueira;⁷⁵ na história, um judeu e uma freira costumavam encontrar-se para colher figos de uma árvore que ficava entre um convento e a casa do judeu. Esther, então, compara-se ao que lera:

⁷³ Id., *ibid.*, tradução nossa. Original: “[...] I believe that she was attempting the same catharsis during the early autumn”.

⁷⁴ Ver PLATH, 2014a, p. 64.

⁷⁵ Para o estudo das duas principais metáforas usadas por Sylvia Plath, em *A redoma de vidro*, ver AMARAL, **Da redoma à figueira**, 2019.

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto. Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar. Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés. (PLATH, 2014a, p. 88)

Para Jeannine Dobbs, a protagonista de *The Bell Jar*, Esther Greenwood, espelha a ambivalência de Sylvia Plath. Nesse sentido, a ensaísta escreve:

Vários incidentes em *The Bell Jar* ilustram o fato de que Plath conectava sofrimento e pecado. A menina má Doreen alardeia sua sexualidade (e talvez, aos olhos de Esther Greenwood, faça pior) e fica doente de bêbada. [...] As cartas de Plath para sua mãe e o seu romance, ambos explicitam claramente que ela estava confusa e frustrada pela necessidade de se definir como mulher. [...] O trabalho de Plath sugere que sua tentativa de resolver tais sentimentos falhou. Seu suicídio pode ter sido, em alguma medida, o ato final de sua crença na punição, na vingança, por parte do eu contra o próprio eu, por seu fracasso.⁷⁶ (DOBBS, 1977, p. 11 e 13, tradução nossa)

Ainda de acordo com Dobbs, nos poemas de Plath, existem referências a mulheres dominadas, subjugadas e manipuladas. No romance, temas como sexualidade e gravidez também integram a perspectiva de Sylvia Plath sobre as expectativas de feminilidade. Dobbs lembra, ainda, os jogos metafóricos e as imagens recriadas pela poeta. Para a ensaísta, alguns dos poemas da americana que lidam com a maternidade, como em *The*

⁷⁶ Original: “Several incidents in *The Bell Jar* illustrate Plath's linking of suffering and sin. Bad-girl Doreen flaunts her sexuality (and perhaps, in Esther Greenwood's eyes, does worse) and gets drunk-sick. [...] Plath's letters to her mother and her novel both make it explicitly clear that Plath was confused and frustrated by the necessity of defining herself as a woman. [...] Plath's work suggests that the attempt to resolve these feelings failed. Her suicide may have been, to some degree, a final acting out of her belief in punishment, vengeance, of the self on the self, for this failure”.

Colossus, “são principalmente poemas sombrios e assustadores”.⁷⁷ Dobbs escreve que, raramente, Sylvia Plath fora acusada de que em seus poemas houvesse “sentimentalismo ou fofura”. E argumenta: “Ela é mais frequentemente acusada de hostilidade excessiva, de histeria. Muitos de seus poemas sobre a maternidade exibem essas características”.⁷⁸ Por fim, Dobbs entende a ambivalência da poeta americana em relação aos homens, ao casamento e à maternidade. Para a autora, de certa forma, isso explica o grau em que os poemas de Sylvia Plath (no caso, da poesia doméstica) estão associados ao sofrimento. E mais: “Eles refletem não apenas sua percepção da realidade exterior, mas também projetam sua realidade interior”.⁷⁹

A British Broadcasting Corporation (BBC), na série de transmissões de rádio chamada “The Poet’s Voice”, apresentou muitos dos poemas de Plath, na voz da própria escritora, entre novembro de 1960 e janeiro de 1963. Numa de suas entrevistas, reproduzida no documentário já mencionado, Sylvia Plath disse à BBC:

Eu penso que os meus poemas saem imediatamente das experiências sensuais e emocionais que tenho, mas devo dizer que não posso simpatizar com esses gritos do coração que são informados por nada, exceto uma agulha ou uma faca ou o que quer que seja. Acredito que a pessoa deve ser capaz de controlar e manipular as experiências, mesmo as mais aterrorizantes, como a loucura, ou o ato de ser torturado, esse tipo de experiência, e deve ser capaz de manipulá-las com uma mente informada e inteligente.⁸⁰ (PLATH, 1988, s/n, tradução nossa)

A poeta americana sublinha algumas linhas do texto de Elizabeth Drew (1956), segundo quem “A história da poesia é, em certo sentido, uma história cíclica do nascimento, do amadurecimento e da decadência de várias tradições de dicção poética”.⁸¹ Plath também

⁷⁷ DOBBS, 1977, p. 13, tradução nossa. Original: “[...] Poems in *The Colossus* that deal with male/female relationships or motherhood are primarily dark, fearful poems”.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 20, tradução nossa. Original: “She is more often accused of excess hostility, of hysteria. Most of her poems about maternity exhibit these characteristics”.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 23, tradução nossa. Original: “They reflect not only her perception of outer reality, but they project her inner reality as well”.

⁸⁰ Original: “I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying [ones], like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and intelligent mind”.

⁸¹ DREW, 1956, p. 27, tradução nossa. Original: “The history of poetry is, in one sense, a cyclical history of the birth, maturing and decay of various traditions of poetic diction”.

diz “Eu raramente sinto a necessidade de escrever vindo quando eu mais quero, pois isso não pode ser forçado”.⁸² No texto “Thought Patterns on Paper”, a adolescente Sylvia Plath continua a explicar sua relação com a escrita: “Escrever não é apenas meu hobby favorito, mas um meio pelo qual posso escapar para outro mundo – um mundo de fantasia adorável”.⁸³ Para Linda Wagner-Martin (2003), os últimos poemas de Sylvia Plath, reunidos em *Ariel*, são uma das mais interessantes narrativas da literatura moderna. Por essa razão, a ensaísta considera importante falar sobre o progresso da autora em direção a essa obra, que viria a ser o trabalho de Plath mais elogiado pelos críticos.⁸⁴

1.2 Vida e obra de Claudia Roquette-Pinto

Tocar e explorar as questões diretamente relacionadas ao feminino, sejam aquelas experiências do corpo, do desejo, das limitações socialmente impostas ou da violência, além do imaginário do feminino, tem sido ao mesmo tempo um desafio e uma mola-mestra da minha inquirição poética. Conforme o tempo passa, tenho observado que fica cada vez mais fácil tomar a palavra e nomear, de uma forma menos velada, aquilo que, em mim, experimenta essas instâncias. [...] estreei na poesia com 20 e poucos anos, na década de 90, casada e com um filho pequeno, e hoje sou uma mulher madura, de 57 anos, divorciada e com os 3 filhos criados – para não falar de todas as transformações que se deram no lugar, na voz e no papel das mulheres nas sociedades ocidentais nestes mais de 30 anos – é claro que hoje sinto uma liberdade infinitamente maior como artista. (ROQUETTE-PINTO, 2020)⁸⁵

Poeta e tradutora, especialmente de professores budistas, Claudia Roquette-Pinto é graduada em Tradução Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), nascida em agosto de 1963, na capital carioca. Entre 1985 e 1990, ela dirigiu o jornal cultural Verve, trabalhando com colegas universitários. Na edição de 2002, recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia pelo livro *Corola* (2000). Sua produção poética reúne, ainda, *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997) e *Margem de manobra* (2005), este último indicado ao Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira (atual

⁸² PLATH, 1946, s/n, tradução nossa. Original: “Rarely do I feel the urge to write coming on when I want it most – for it can't be forced”.

⁸³ PLATH, 1946, s/n, tradução nossa. Original: “Writing is not only my favorite hobby, but a means by which I can escape into another world – a world of lovely fantasy”.

⁸⁴ Ver WAGNER-MARTIN, *Sylvia Plath: a Literary Life*, 2003.

⁸⁵ Trecho da entrevista inédita concedida à autora desta tese. Ver Apêndice A.

Prêmio Oceanos de Literatura). Sua produção literária inclui o livro infantil *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009) e, mais recentemente, *Entre lobo e cão* (2014), obra com colagens produzidas pela autora desde 1995 e trechos ficcionais do romance homônimo da poeta, ainda não publicado, mas mencionado por ela em canais virtuais.⁸⁶ Em 1988, traduziu “The Munich Mannequins”, poema de Sylvia Plath, e publicou o artigo “Completamente Plath”⁸⁷ na edição n. 14 do Verve.

Claudia Roquette-Pinto também integra antologias ou obras publicadas no Brasil, em Portugal e nos Estados Unidos, a exemplo de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002), do professor, ensaísta e poeta brasileiro Italo Moriconi; *Antologia de poesia brasileira do século XX: dos modernistas à actualidade* (2002), organizado pelo jornalista Jorge Henrique Bastos e publicado em Portugal; *Além do cânone*, de Helena Parente Cunha, que reúne autoras cariocas dos anos 1990; *Esses poetas: uma antologia dos anos 90* (1998), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, entre outros. Claudia é mãe de três filhos⁸⁸ e bisneta do médico legista, professor, antropólogo e ensaísta brasileiro Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), considerado o “pai da radiodifusão no Brasil”.

Na entrevista que realizamos em setembro de 2020, Roquette-Pinto comenta alguns dos problemas sociais e históricos do Brasil, como a violência generalizada, e acrescenta que, somada a essa realidade, temos ainda “a pandemia, que, sozinha, já é um espanto em si mesma”.⁸⁹ Desse modo, para a escritora, “falar é coisa impossível”. Além disso, ela anuncia novos projetos literários, como o lançamento de mais um livro de poemas, e menciona sua trajetória como poeta contemporânea e seu caminho solitário até que encontrasse seus pares. Em fevereiro de 2021, a poeta declamou⁹⁰ o poema “A notícia”, publicado em *Corola*

⁸⁶ Desde 1º de março de 2020, em sua conta no *Instagram*, a poeta publica suas colagens feitas a mão, bem como aquelas que integram *Entre lobo e cão*. Além disso, no mesmo canal, frequentemente ela declama seus poemas. Disponível em: https://www.instagram.com/claudia_roquette_pinto/. Acesso em: 8 mar. 2021.

⁸⁷ Ver Anexo D.

⁸⁸ Parte dessas informações está disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/publicacoes.html>. Acesso em: 13 nov. 2018. Desde 2019, Claudia e a irmã Mariana Roquette-Pinto dirigem o Espaço Afluentes, um lugar de trabalho colaborativo no Rio de Janeiro, fundado em maio daquele ano e voltado para a economia criativa, com oferta de cursos, aulas, palestras, saraus de música e poesia, além de sessões semanais gratuitas de meditação, conforme divulgação em seus canais *online*, incluindo o site <http://www.espacoafuentes.com.br/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

⁸⁹ Ver Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CL2TTHNnKby/>. Acesso em: 9 mar. 2021.

(p. 89), e o dedicou aos brasileiros que têm perdido familiares e amigos por conta da Covid-19. Leiamos:

para Mena

A NOTÍCIA abriu a força
as persianas do peito
e as asas que vinham de fora
e as asas que iam de dentro
terminaram por se ferir.
O corpo, sacudido,
não podia mais voltar pra casa.
Todo um infinito
de coisas, momentos com irmã,
ficou rodando à deriva
no espaço tenso
em que o silêncio,
um gás lacrimogênio, insiste.
Menos no reduto
onde o luto resiste,
essa flor que dói,
não pára de se abrir.

Para a revista *Papos Contemporâneos 1*, em entrevista a Dau Bastos, Eduardo Coelho e Lucas Magdiel (2007), ao ser perguntada sobre os méritos de *Corola*, Claudia Roquette-Pinto responde que ela própria o considera até então o seu melhor livro e comenta que ele surgiu em um momento traumático de sua vida. A autora menciona o sequestro de sua única irmã, a morte de seu avô e o assalto à casa de seus pais. A propósito, assim como Sylvia Plath, a poeta brasileira estabeleceu seu ritual de escrita para a sua produção poética. A escritora carioca lembra que os poemas de *Corola* começaram a ser formulados durante um período de três meses em que ela passou na fazenda de seus pais. Certamente, ela se refere à Serra da Bocaina, região entre Rio de Janeiro e São Paulo. Como poeta, Roquette-Pinto considera sua relação com as palavras como sendo sensorial. Portanto, estar em contato com a natureza foi importante para a criação de seus versos.

Já em entrevista a Heitor Ferraz, a poeta menciona quem ela lia na adolescência e início da juventude:

Quem eu lia por essa época eram autores com quem vinha convivendo desde os 18, 19 anos – além dos onipresentes Bandeira, Drummond,

Cabral, Gullar, Vinícius – Cassiano Ricardo, Garcia Lorca, os sonetos de Florbela Espanca, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Rimbaud, Baudelaire, Rilke, Yeats ... E, na prosa, muita Clarice, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Fernando Sabino, F. Scott Fitzgerald, Dorothy Parker. (ROQUETTE-PINTO, s/n)⁹¹

Em outubro de 2016, ao discutir sobre os limites da linguagem, a autora de *Corola* afirma que o poema “é um poema possível”, uma vez que, em sua opinião, não há a possibilidade de se dizer tudo o que se quer.⁹² Além disso, Claudia Roquette-Pinto comenta a frustração constante de quem lida com a palavra como atividade diária, a exemplo de poetas, escritores e tradutores: “Quem lida com a linguagem está sempre frustrado, porque você nunca acerta o alvo. Sempre cai antes”.⁹³ Curiosamente, no livro *Margem de manobra* (2005), a poeta apresenta essa perspectiva de queda ou de algo em declínio, não apenas subjetivamente, mas com a construção do próprio vocábulo, tendo “queda” como algo concreto, visível, evidente.

Naquela ocasião, ela também fala sobre o poema “Ainda úmidas”, publicado em *Corola* e dedicado ao poeta alemão Friedrich Novalis (1772-1801). Próximo ao final de sua participação no evento, a escritora narra o momento em que, numa determinada noite, em suas primeiras experiências como usuária de um computador, ela havia encontrado na Internet a versão em inglês do livro *Hinos à noite* (1800), de Novalis, e decidiu imprimi-lo numa impressora, à época, a jato de tinta. Segundo ela, à medida que os poemas iam sendo impressos, restava uma certa umidade nas folhas, e aquilo dava a ela a sensação de que o poeta estava escrevendo aquele poema ali, na hora, então é quando a poeta carioca acrescenta: “aquela tinta úmida, para mim, presentificava a escrita do poema”.

Ao refletir sobre sua poesia, a poeta carioca costuma pensá-la como sendo algo que se apoia em “anteparos externos”, que seriam os objetos reais, portanto, do universo visível. No entanto, ela adverte que não são eles o tema de seus poemas. Se a temática de *Corola*

⁹¹ Trecho da entrevista concedida a Heitor Ferraz para o *site* Trópico, reproduzida e disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁹² Durante participação em edição do projeto “Literaturas: questões do nosso tempo”, no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, ao lado de Sérgio Alcides, também poeta, crítico literário e professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O tema do encontro entre ambos foi “Tempo da poesia e a poesia do tempo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vAtAV7rdygo>. Acesso em: 15 jun. 2017.

⁹³ Claudia Roquette-Pinto diz isso no Sesc Palladium e, também, ela comenta essa perspectiva durante o programa “Encontros de Interrogação”, no Itaú Cultural, em 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2imRYRpCyo>. Acesso em: 2 jul. 2017.

centra-se no jardim, por exemplo, este funciona como seu anteparo para tentar exprimir a insuficiência da própria linguagem poética de dar conta de nossa experiência no mundo. Acerca disso, a professora Fabiane Renata Borsato (2011) afirma que, em *Corola*, a poeta carioca apresenta “um projeto de sólida constituição”; nesse sentido, ela analisa os procedimentos metalinguísticos utilizados por Roquette-Pinto, bem como busca compreender os eus poéticos ou os anunciadores, especialmente na figura do jardim como espaço poético, que, conforme nota a pesquisadora, diferencia-se do jardim neoclássico:

O jardim de *Corola* é, sem dúvida, diverso do jardim neoclássico. No século XVIII, o espírito nostálgico de reconstrução da natureza clássica conduz ricos ingleses à imitação da natureza em jardins de propriedade privada que passariam a espaço ideal e libidinoso, presentes na pintura neoclássica de Claude Lorrain (1600-1682) ou Antoine Watteau (1684-1721), em obras que registram jardins ideais porque alheios a privações e desequilíbrios, alegres parques de sonhos, cujas temperaturas amenas favorecem a presença de damas e amantes belos, num espaço protegido de chuvas e desarmonias. O jardim, além de *locus amoenus*, é, desde o classicismo, espaço de encontros amorosos fortuitos. [...] O jardim de *Corola*, por sua vez, apresenta desequilíbrios e esterilidades. O libidinoso é sustentado pela violência de algumas situações. Trata-se de figura que pode adquirir traço hipotético e instável. (BORSATO, 2011, p. 89)

Em “Situação de sítio”, Iumna Maria Simon (2008) discute o poema de abertura do livro *Margem de manobra*, de Roquette-Pinto. Nos versos de “Sítio”, temos a seleção de palavras que contrastam com a violência apresentada: o “sol”, o “mar”, as “folhas dos crisântemos”, os “olhos das margaridas” e o “coração das rosas” são igualmente afetados pelo morro “pegando fogo”, pelo “desespero surdo”, pela “carga de agulhas [que] cai queimando”. A ausência de consolo deve-se à bala que atravessa a cabeça do “menino brincando na varanda”, o garoto cuja inocência o faz reclamar ao pai que “um bicho me mordeu”. Iumna Simon afirma:

Que surpresa não foi para os leitores o aparecimento de “Sítio” da parte de Cláudia Roquette-Pinto, a poeta contemporânea que parecia até então trancada no seu universo privado e burguês, alinhada a uma poesia delicada, erótica e feminina. É bom lembrar que ela começou a escrever nos anos 1980 mas nunca adotou o tom confessional nem usou a imaginação poética, como fazia a poesia liberada daqueles tempos, para apresentar a mulher como sujeito, como pólo ativo e manipulador (recuperando o imaginário patriarcal do ângulo feminista). Ao contrário, retomou certa expressividade, tons e tópicos tradicionais do lírico para

escapar aos clichês do feminismo, reconhecendo quem sabe que a “liberação” deu problema e o quanto tal emancipação tinha de insatisfatória. A melhor definição dessa estratégia chegou com o livro cujo título é justamente *Corola*, publicado em 2000, em que seu jardim imaginário assinalava com um quê perverso tal dissidência. Quase ninguém viu a provocação desse jardim que não conhecia ruptura alguma entre público e privado. Apontada muitas vezes como intimista, metaforizante, fechada em si mesma e fora da vida, Claudia certamente escreveu “Sítio” para responder à incompreensão que cercava o seu trabalho. (SIMON, 2008, p. 154)

O poeta e crítico literário Paulo Henriques Britto (2010) destaca que Claudia Roquette-Pinto tematiza sua condição de mulher e mãe em *Os dias gagos*. Acrescentamos, no entanto, que seria equivocado, em certo sentido, entendermos os temas maternidade, gravidez ou amor, por exemplo, como sendo essencialmente da experiência feminina. Na verdade, essa perspectiva é uma prática patriarcal, pois compreendemos, inclusive, não serem assuntos exclusivos das mulheres, uma vez que se constituem como temas sociais. No texto de apresentação a poemas da escritora carioca publicados pela Coleção Ciranda da Poesia, Britto parece considerar que, em parte, o que faz da poética de Roquette-Pinto digna de nota, além de seu talento para tratar a linguagem poeticamente, seria certo distanciamento de seus elementos biográficos ou de sua suposta recusa ao confessionalismo. Para nós, no entanto, o confessionalismo não é e não seria um problema. Se pensarmos no caso de Sylvia Plath, por exemplo, sua experiência biográfica transforma-se em ficção para daí ser apresentada como poética. Britto diz que os poemas de Roquette-Pinto dedicados às poetisas Adélia Prado, Ana Cristina Cesar e Plath “não são de modo algum ‘feministas’; e os poemas da seção ‘Quartos crescentes’, que tematizam gravidez, parto e nascimento, só podem ser considerados autobiográficos num sentido muito amplo do termo”.⁹⁴

Quando Claudia Roquette-Pinto menciona, em entrevista para Dau Bastos *et al.*, em 2007, o seu sentimento de estar perdendo o medo de se expor e, portanto, liberando-se para uma experiência mais biográfica,⁹⁵ isso também nos lembra a trajetória de Sylvia Plath. A propósito, Ana Cecília Carvalho comenta que a poeta americana passou a “utilizar sua própria vida como material textual de um modo mais aberto”;⁹⁶ segundo Carvalho, isso

⁹⁴ BRITTO, 2010, p. 15.

⁹⁵ Cf. ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 61.

⁹⁶ CARVALHO, 2003, p. 31.

aconteceu após o contato de Plath com os escritores Robert Lowell e Anne Sexton, ambos igualmente conhecidos como poetas confessionais, bem como, provavelmente, a partir da experiência psicoterápica da autora de *Ariel*.⁹⁷ N'Os diários, há inúmeras passagens em que Plath expressa suas (in)satisfações relacionadas aos desafios da escrita literária ante o seu sofrimento psíquico. A seguir, um registro de 20 de março de 1959:

[...] Não estou progredindo nada, com RB [Ruth Buescher]. Percebo que deliberadamente eu me coloco num estado de autocomiseração desamparada. Semana que vem. De que adianta falar sobre meu pai? Pode servir como catarse menor, durar um ou dois dias, mas eu não ganho consciência falando comigo mesma. O que estou tentando descobrir para me libertar? Se meus conflitos emocionais estão na base do sofrimento, como posso descobrir quais são e como lidar com eles? Ela não pode me fazer escrever, nem fazer com que eu escreva bem, se vier a escrever. Ela pode me dar alguma orientação e percepção maior do que estou fazendo e qual a finalidade geral dos atos. Sinto uma regressão imensa, aqui. Talvez tenha dentro de mim todas as respostas, mas preciso de um catalisador para trazê-las ao plano consciente. (PLATH, 2017, p. 549)

No caso de Roquette-Pinto, quando perguntada por Bastos sobre a possibilidade de *Margem de manobra* resultar de “uma experiência radical que confunde cada vez mais poesia e vida”,⁹⁸ a poeta carioca explica:

[...] A verdade é que minha vida está se tornando cada vez menos “literária”. Ao dizer isso me lembro da fotógrafa Cindy Sherman, que fotografa a si própria de várias maneiras, geralmente inteiramente fantasiada, usando muita maquiagem. Em algumas fotos, parece uma mulher da Renascença. Em outras, tem o aspecto envelhecido. Em outras ainda, lembra uma modelo da *Vogue* da década de cinqüenta. O assunto das fotos é sempre ela mesma, mas metamorfoseada. A arte dela é isso. Não quero dizer que sou como ela, mas acho que minha vida está se encaminhando para esse tipo de experimentação cada vez mais arriscada, mais biográfica... É como se eu perdesse o medo de me expor, literalmente. (ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 61).

Na obra da brasileira, observamos o impacto da produção de Sylvia Plath no imaginário poético da escritora carioca, que certamente assimilou a experiência plathiana na lida com a criação literária. Não é incorreto supor que, em *Margem de manobra*, por exemplo, tenhamos referências imediatas a contos, poemas e até mesmo ao único romance

⁹⁷ Cf. Id., *ibid.*

⁹⁸ Ver ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 61.

publicado da americana. Assim como Simon e Dantas citam brevemente o poema “na maternidade”, de *Os dias gagos*, e o comparam com os poemas de Plath sobre o parto e a vivência hospitalar, notamos, em *Margem de manobra*, tais aproximações já nos títulos dos poemas: “Praia linda”, “Poema de aniversário” e “Tulipa da Turquia”, de Roquette-Pinto, lembram-nos Plath em “Praia de Berck” e “Tulipas”, ambos de *Ariel*, e “Poem for a Birthday”, publicado em *The Collected Poems*.

Acrescentamos, ainda, que os poemas “Redoma” e “Na montanha dos macacos”, também de *Margem de manobra*, parecem sugerir o romance *A redoma de vidro* e o conto “Nas montanhas”, que está no livro *Johnny Panic e a bíblica dos sonhos*, de Plath. A propósito, em “Na montanha dos macacos”, o poema em prosa da carioca é uma carta endereçada a um tal de Johnny. Essas relações mais evidentes entre a obra de Claudia Roquette-Pinto e a de Sylvia Plath abrem um caminho seguro para a ligação entre temas e motivos poéticos das autoras. São, portanto, muito mais do que “indícios de contato”⁹⁹ entre uma poeta e outra. No território da linguagem poética, a subjetividade e o imaginário artístico constituem o que estamos conceituando de solo poético como metáfora do fazer literário.

Na poesia da carioca, a figuração do feminino insinua-se de modo distinto da poeta americana, porém, a experiência de ambas como mulheres levou-as a questionar de que modo o biográfico poderia ser assimilado em suas produções literárias. Não à toa, conforme citamos no início desta seção, Roquette-Pinto revela o que tem sido tanto um desafio como “uma mola-mestra” para o que ela chama de inquirição poética: “Tocar e explorar as questões diretamente relacionadas ao feminino, sejam aquelas experiências do corpo, do desejo, das limitações socialmente impostas ou da violência”.¹⁰⁰ Um exemplo do que tem sido amadurecido por Roquette-Pinto ao longo do tempo é o livro *Entre lobo e cão*, cujo texto introdutório da obra, escrito por Bianca Coutinho Dias, chama-se “Uma mulher e seu corpo”. Dias então afirma que “A escrita de Claudia privilegia o aspecto dispersivo e evanescente da própria feminilidade, com suas falhas, fissuras, contradições, pontos doloridos”.¹⁰¹

⁹⁹ Ver NITRINI, 2010, p. 127.

¹⁰⁰ Ver Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto.

¹⁰¹ DIAS, 2014, p. 9.

De acordo com Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas (2009), em *Corola*, mesmo que o jardim sugerido pelos poemas esteja associado “ao âmbito da mais convencional feminilidade lírica”, a poeta carioca não é complacente “com uma sensibilidade delicada e sensual”; do mesmo modo, Simon e Dantas entendem, ainda, que a escritora do Rio de Janeiro demonstra insatisfações “com as críticas do feminismo a essa mitologia de símbolos atemporais”.¹⁰² Nesse sentido, eles acrescentam:

[...] Em seus poemas se desconhece, por exemplo, o tom confessional veemente da mulher liberada e a imaginação heróica, tão característica da fase militante do feminismo, da mulher como sujeito ativo e manipulador que investe contra a linguagem do opressor. Claudia Roquette-Pinto, ao contrário, guarda vários estereótipos da feminilidade, incluída a “corola” do título, tais como uma demasia de referências a flores, aos espinhos do sofrimento e da dor, ao perfume das rosas, à camurça das pétalas, aos tons vermelhos da rosa e do vestido, ou ao quarto de veludo. (SIMON e DANTAS, 2009, p. 223)

Como veremos adiante, *Corola* dialoga com diversos artistas, incluindo a própria Sylvia Plath. De acordo com Fabiane Borsato, os traços de “Lascívia, ímpeto criador e transformações espaciais”,¹⁰³ identificados no livro de Roquette-Pinto, insinuam ligações com o poeta inglês William Blake (1757-1827), autor do poema “The Garden of Love”, uma das epígrafes de *Corola*. Segundo a pesquisadora, a capa dessa obra (cujo projeto gráfico foi concebido por Marcelo Cordeiro)¹⁰⁴ comunica alguns desses traços. Borsato, então, complementa:

[...] A haste figurativizada como sombra, na cor cinza, sugere a imagem de espinhos e da genitália masculina, leitura corroborada pela pétala localizada acima e à esquerda, de modo que a parte que a ligaria à corola da flor, situada no centro visual da página, assemelha-se a um mamilo. O vermelho intenso da pétala contrasta com o esfumado cinza da haste que, por questão ótica, parece localizar-se na profundidade do branco escolhido como fundo da capa. Relação metonímica, perspectivismo e contrastes são aspectos sugeridos na capa de *Corola*, poetizados em seus 48 textos, como nos versos [...] em que ações sensuais e sexuais são permeadas de violência e contrastes abruptos [...]. (BORSATO, 2011, p. 87)

¹⁰² SIMON e DANTAS, 2009, p. 223. Referência para todas as citações no parágrafo.

¹⁰³ BORSATO, 2011, p. 87.

¹⁰⁴ Ver Anexo C – Imagens das capas das edições de *Ariel* e *Corola*.

Ainda sobre a fortuna crítica referente a Roquette-Pinto, Britto afirma que o poema “O dia inteiro”, por exemplo, publicado em *Corola*, “reúne os dois principais temas do livro, o jardim e a poesia, além de aludir discretamente aos temas da escuridão e do silêncio, que marcaram o livro anterior”.¹⁰⁵ Já em relação a *Margem de manobra*, Francisco Bosco (2005) menciona na orelha do livro que a realidade violenta invade os poemas da escritora carioca:

Com efeito, esse plano traumático do real operará no livro, com relação aos demais planos que nele também surgem com força – notadamente: o erotismo, o amor – sob uma lógica de superposição e deslizamento: a “Margem de manobra” é o corpo, mas corpo que se insere num real incontornável. Superposição que encontramos na própria polissemia de alguns títulos, como “Mira” e “Sítio”; deslizamento que faz com que uma cor, “Azul”, signo em princípio daquela educação depurada dos olhos, torne-se inesperadamente um genocídio por cianeto; superposição, finalmente, que atinge sua realização mais condensada em extraordinários poemas como “Na Montanha dos Macacos” e “Os dias de então”, em que se fundem pulsões de vida e de morte, uma baioneta adentra uma barriga como um pênis uma vagina, as rosas no jardim de Kinneys misturam-se ao urânio 238 que causa anomalias genéticas em várias gerações. (BOSCO, 2005, s/n)

Claudia Roquette-Pinto compara um bom poema a uma granada.¹⁰⁶ Isso nos lembra a afirmação de Alvarez Ferreira, segundo a qual “A poesia nasce no silêncio e na solidão como vontade de dizer e, eis que num instante inesperado, ela explode”.¹⁰⁷

1.3 Uma ideia de solo poético

Imaginamos para o conceito de solo poético o entrecruzamento de três concepções: a primeira delas, mais imediata, diz respeito à ideia de solo como sendo um chão, um terreno fértil de onde Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto extraem matéria-prima para a elaboração de seus poemas. Isso pode variar entre as experiências pessoais e emocionais, portanto, subjetivas das autoras, e a nossa relação objetiva com o mundo, as coisas, as pessoas, a própria vida. A segunda ideia relaciona-se ao solo no sentido definido musicalmente, correspondendo à pessoa que se apresenta sozinha, tocando ou cantando, para uma audiência. Por último, adotamos a perspectiva de solo como um ato introspectivo

¹⁰⁵ BRITTO, 2010, p. 31.

¹⁰⁶ Ver Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto.

¹⁰⁷ FERREIRA, 2013, p. 152.

e solitário, centrado na experiência de quem escreve e se confronta com a criação poética; esse sentido de solidão embutido em solo é o que reverbera na angústia ou ansiedade de autoria das mulheres. Sob as três concepções reunidas, portanto, compreendemos Plath e Roquette-Pinto em seus jardins transfigurados poeticamente.

Por falar em solo, as árvores e as flores que aparecem nos poemas de *Ariel*, por exemplo, estão associadas aos temas mais predominantes da poeta norte-americana, tais como a morte, a angústia, a dor, a maternidade, o casamento e sua dissolução, a ideia recorrente do suicídio, entre outros. Em *Corola*, o jardim hipotético não tem condição de germinar. Há alguns movimentos evocados nos poemas de *Corola* que nos levam a pensar em certa perspectiva budista, segundo a qual a vida em sua plenitude só pode ser experienciada de dentro para fora de nós, conforme examinaremos. Desse modo, o solo poético é a nossa tentativa de formular teoricamente um conceito fundado no ativismo crítico feminista, segundo o qual compreendemos que as mulheres escritoras enfrentam dilemas muito específicos de nossa condição, inclusive quando pensamos na ideia de cânone literário, a exemplo de Sylvia Plath.

Ainda sobre metáforas botânicas, a título comparativo, façamos uma breve reflexão sobre a notícia de que determinada árvore – constante da lista de espécies ameaçadas de extinção na Alemanha (e em outros países da Europa) – é eficaz no tratamento de doenças cardíacas. Segundo matéria da Deutsche Welle,¹⁰⁸ o **teixo** era conhecido por seu nível de toxicidade, porém, dele se pode retirar a substância paclitaxel, que ajuda a combater os problemas do coração. Conforme essa descoberta científica e lembrando que Sylvia Plath faz menção a esse tipo de árvore em seus poemas, podemos considerar os teixos como uma metáfora para a vida das mulheres: ameaçadas constantemente pelo sistema patriarcal, extraímos de nossas experiências pessoais um solo fértil para a expressão literária, possibilitando que elementos biográficos tornem-se arte.

Assim como o teixo, de onde pode-se tirar substância importante, a mulher deseja expressar sua potência artística, apesar de nem sempre ter havido uma poética à nossa

¹⁰⁸ Matéria de Judith Hartl e Caroline Eidt, intitulada “Árvore ameaçada de extinção ajuda no tratamento de problemas cardíacos”. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/%C3%A1rvore-amea%C3%A7ada-de-extin%C3%A7%C3%A3o-ajuda-no-tratamento-de-problemas-card%C3%ADacos/a-4204681>. Acesso em: 19 dez. 2019.

disposição.¹⁰⁹ O teixo, portanto, corresponderia simultaneamente a veneno e remédio.¹¹⁰ A propósito, pensando na perspectiva bachelardiana das imagens, dos símbolos e dos mitos, Agripina Encarnación Alvarez Ferreira (2013) afirma que “A árvore tem um sentido imanente e transcendente”.¹¹¹ Não por acaso, em Roquette-Pinto, o sentido transcendente das coisas parece ressoar numa perspectiva budista nos jardins de *Corola*. Inclusive, a poeta carioca afirma: “Procuro sempre me entregar ao que me possibilita uma expansão, uma compreensão melhor do mundo. A poesia e o budismo me oferecem isso”.¹¹²

Desse modo, o nosso conceito sintetiza a concepção de que o solo da poesia de Plath e de Roquette-Pinto é uma camada produtiva, cuja musicalidade expressa-se pela potência de seus versos, escritos como se fossem para serem lidos em voz alta,¹¹³ como é o caso da poeta americana. O termo solo, aqui, seria polifônico, admitindo seu vínculo com o chão fértil, com a música e com a solidão, este estar no mundo com nossas angústias e desejos tão singulares, os quais tocam a condição de mulheres, artistas e escritoras. Sob esse solo poético, a ideia de ancestralidade é trazida como uma perspectiva do fazer literário, que integra a noção de pertencimento, onde atua a ansiedade de autoria das mulheres. O solo poético, portanto, está sendo proposto como metáfora para a intersecção de *Ariel* e *Corola*, ou melhor, de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto.

* * *

Na década de 1980, a escritora estadunidense Joanna Russ (1937-2011) aborda questões significativas para a crítica literária feminista. Mais conhecida pela obra *The Female Man* (1975), Russ publica o livro *How to Suppress Women's Writing* (1983), no qual analisa o contexto da produção literária de autoria de mulheres e o modo como os

¹⁰⁹ Cf. SANDER, 1989, p. 42.

¹¹⁰ Em *A farmácia de Platão*, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida (2005) discute a ambiguidade contida no termo “phármakon”, em Platão, que tanto pode ser veneno como remédio. Ana Cecília Carvalho (2003) também aborda essa ideia n’*A poética do suicídio em Sylvia Plath* e lembra que é “antigo o reconhecimento da escrita como *phármakon*” (p. 102).

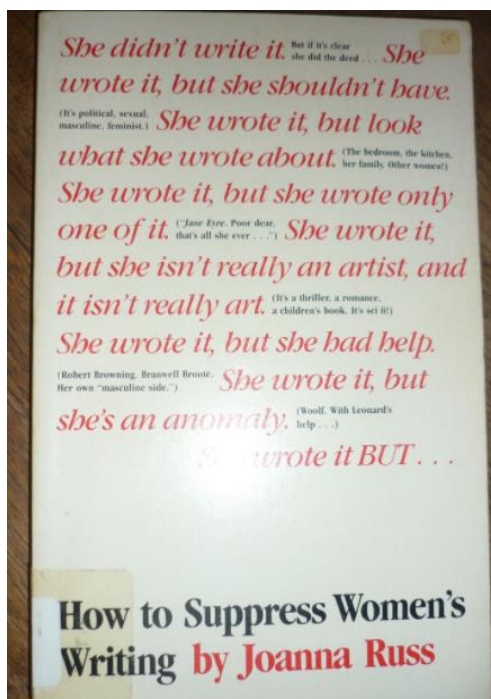
¹¹¹ FERREIRA, 2013, p. 29.

¹¹² ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 57.

¹¹³ No capítulo XII do livro de Carvalho, intitulado “Vocalidade: poética da voz”, a autora afirma: “Se o esforço literário de Sylvia Plath almejava alcançar o irrepresentável, é importante pensar que esse intento coincide com o retorno aos limites do corpo, como fica claro em sua preocupação com a leitura da palavra em voz alta” (p. 219).

homens praticavam a crítica literária correspondente à escrita feminina e a demais grupos minoritários, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra do século XX. Já na capa do livro, editado pela Universidade do Texas, a autora sintetiza algumas das frases que eram reproduzidas nos jornais da época, usadas pelos críticos para negar ou desqualificar a escrita das mulheres. Leiamos:

Figura 1: Capa do livro *How to Suppress Women's Writing* (1983), de Joanna Russ, disponível na Biblioteca Wells, na Universidade de Indiana.



Em nossa tradução livre, temos:

“Ela não escreveu isso.”

“Ela escreveu isso, mas não deveria.”

“Ela escreveu isso, mas olha o assunto.”

“Ela escreveu isso, mas foi uma vez só.”

“Ela escreveu isso, mas ela não é verdadeiramente uma artista e isso não é verdadeiramente arte.”

“Ela escreveu isso, mas teve a ajuda de alguém.”

“Ela escreveu isso, mas ela é uma anomalia.”

“Ela escreveu isso, mas...”

As afirmações apresentadas na capa de *How to Suppress Women's Writing* e discutidas ao longo da obra fundamentam os argumentos de Joanna Russ. Elas evidenciam o preconceito dos homens em relação ao que as mulheres escreviam. Esse talvez seja um debate atual e, por isso mesmo, é importante que seja trazido mais uma vez, embora o foco de nossa pesquisa não seja analisar como é a crítica literária feita por homens no século XXI. O que nos interessa neste momento, na verdade, é apontar alguns indícios do receio que Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto tiveram ao longo da trajetória de ambas até que se sentissem seguras quanto à qualidade, ao valor e à relevância de suas produções poéticas para o cenário da poesia e da literatura nos Estados Unidos e no Brasil.

Uma de nossas hipóteses é que, em relação a Plath e a Roquette-Pinto, em particular, e às mulheres, em geral, não se trata de sentimentos comuns de insegurança, que podem ser identificados em quaisquer escritores que começam suas carreiras literárias, mas na tensão de esperar que suas poéticas sejam reconhecidas como singulares e pertencentes a um projeto literário autoral, autônomo, válido. Ambas puderam amadurecer suas vozes poéticas, alcançando resultados satisfatórios não apenas para o público leitor ou a crítica especializada, mas para si mesmas. Por exemplo, a escritora carioca lança-se poeta por volta dos 20 anos de idade. Quanto ao seu livro de estreia, *Os dias gagos*, a autora comenta que essa obra foi publicada “sob a força do trauma causado pela morte de uma amiga minha muito próxima”.¹¹⁴ Em entrevista à autora desta tese, Roquette-Pinto afirma que, àquela época, no início de sua carreira literária, ela estava em busca de uma “ancestral poética”, não por acaso sua dedicação à leitura de Sylvia Plath e de demais escritoras.

Interessa-nos pensar acerca da ideia de ancestralidade, palavra entremeada de significados importantes, como o reconhecimento da existência de nossos antepassados, a busca pela ligação com aquelas que nos precederam e o anseio pela própria autoria. Inevitavelmente, a ideia de ancestralidade evocada pela autora de *Corola* impele-nos à obra de Harold Bloom, mas somente até certos limites acerca dos antepassados poéticos discutidos em *A angústia da influência*, ensaio originalmente publicado em 1973, cuja teoria recebeu uma espécie de reformulação por parte de Bloom, que veio a publicar, décadas mais tarde, *A anatomia da influência* (2013).

¹¹⁴ ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 55.

Em “Tradição e talento individual” (1989),¹¹⁵ T. S. Eliot explica o sentido histórico pelo qual ele se interessa e reflete acerca de sua compreensão de tradição e individualidade na obra de arte. Para esse poeta, dramaturgo e crítico literário americano, contemporâneo de Plath, as relações que uma obra de arte estabelece com produções anteriores importam quando tais vínculos, especialmente na poesia, dão a ver a possibilidade de um olhar crítico do poeta para compreender o passado no presente e, com isso, reconfigurar esse passado na internalidade de suas obras literárias, por exemplo, conferindo uma ideia de “compromisso comunitário”.¹¹⁶ Desse modo, ao criticar a perspectiva de tradição que estava sendo comumente utilizada até então, ele afirma:

[...] A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada e, se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico [...]; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 38-39)

T. S. Eliot acrescenta que “O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira”.¹¹⁷ Com essa afirmação, portanto, consideremos o esforço da autora de *Ariel* em lidar conscientemente com a tradição literária, cujo contexto masculino de autores consagrados incluía William Shakespeare, Ezra Pound, Walt Whitman, Theodore Roethke, o próprio Eliot, entre outros nomes que, inclusive, integraram a biblioteca de Plath. Aqui, no caso, ajustaremos a partir de agora nossa perspectiva sob a orientação da crítica literária feminista, segundo a qual a angústia da influência teorizada por Harold Bloom, por exemplo, não se aplica à escrita das mulheres, conforme Sandra

¹¹⁵ Originalmente publicado em 1919.

¹¹⁶ Ver CECHINEL, *Alea*, 2017.

¹¹⁷ ELIOT, 1989, p. 42.

Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*,¹¹⁸ publicado pela primeira vez em 1979.

Na obra de Gilbert e Gubar, ambas analisam escritoras do século XIX, as quais conquistaram o cenário literário de sua época, apesar da predominância masculina e patriarcal na literatura. As ensaístas citam Jane Austen, Emilly Dickson e as irmãs Charlotte, Emily e Anne Brontë, cujas narrativas de seus romances e poemas evidenciam a experiência de opressão vivida pelas mulheres dos séculos anteriores, conforme já o mencionamos naquele artigo embrionário de minha autoria. Ademais, Gilbert e Gubar completam:

[...] se as mulheres contemporâneas tentam pegar a caneta com energia e autoridade, elas só podem fazê-lo porque suas predecessoras dos séculos dezoito e dezenove lutaram em um isolamento que parecia uma doença, alienação que parecia loucura, obscuridade que parecia paralisia, para superar a ansiedade de autoria que era endêmica em sua subcultura literária. (GILBERT e GUBAR, 2016, s/n)¹¹⁹

Gilbert e Gubar referem-se à ansiedade de autoria como contraponto à angústia da influência de Bloom e como uma parte da experiência das escritoras, uma vez que estas sentiam-se aprisionadas em um contexto de repressão e silenciamento de suas vozes. Ou seja: se, para o homem escritor, tínhamos a angústia da influência, para a mulher escritora, havia a ansiedade de autoria. Desse modo, a busca de Sylvia Plath por uma originalidade autoral e de Claudia Roquette-Pinto por uma identidade literária dá-se de modo consciente quanto à relação que elas estabelecem no texto literário com seus antecessores, fazendo referências diretas ou indiretas a eles, constituindo não uma repetição daqueles ou daquelas que as precedem, mas uma reconfiguração na criação poética, ainda que a escrita muitas

¹¹⁸ Parcial e livremente traduzido para o português pela professora e pesquisadora C. Schwantes como *A louca no sótão: a mulher escritora e a imaginação literária do século XIX*, ao qual tive acesso exclusivo, em 2016, para leitura individual e menção nesta tese. Essa tradução foi posteriormente revisada e publicada em antologia. Ver BRANDÃO, **Traduções da cultura**, 2017.

¹¹⁹ Cf. tradução livre de C. Schwantes. Original: “[...] if contemporary women do now attempt the pen with energy and authority, they are able to do so only because their eighteenth- and nineteenth-century foremothers struggled in isolation that felt like illness, alienation that felt like madness, obscurity that felt like paralysis to overcome the anxiety of authorship that was endemic to their literary subculture”. Ver GILBERT e GUBAR, **The Madwoman in the Attic**, 1979.

vezes falhe “em satisfazer o desejo de originalidade autoral”,¹²⁰ se quisermos mencionar a discussão que Ana Cecília Carvalho propõe acerca da “angústia de influência” em Plath.

Em seus cadernos de estudos e anotações do período no Smith College, Sylvia Plath escreve suas ideias e impressões da poesia moderna, da literatura clássica americana, da literatura inglesa, bem como sobre pensadores do século XX, além de ter refletido acerca de filosofia, religião e política. Seus ensaios e artigos daquela época revelam uma estudante extremamente dedicada e interessada nas leituras que fazia. Na coleção disponível na Universidade de Indiana, há textos de autoria de Plath, cujas anotações são elogios escritos por seus professores; em um, intitulado “Edith Sitwell and The Development of Her Poetry”, de 25 de março de 1953, uma de suas professoras escreve: “Artigo excelente, gosto de seu entusiasmo espontâneo”.¹²¹ Esse entusiasmo também pode ser percebido em muitos de seus diários, especialmente nos períodos em que Plath recebia retornos favoráveis de editores de jornais e revistas interessados em publicar seus contos e poemas.

Acerca de “The Sky is Low”, de Emily Dickinson (1830-1886), por exemplo, a futura autora de *Ariel* elogia a “simplicidade de linguagem e padrão”¹²² no poema. Ela também escreve sobre o romance histórico *The Scarlet Letter* (1850) e o gótico *The House of Seven Gables* (1851), ambos de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), entre tantos outros nomes que integram as leituras de Sylvia Plath ao longo de sua vida. A propósito, na tese¹²³ de doutorado da professora Cíntia Schwantes, da UnB, a pesquisadora aponta elementos góticos nos romances de formação (*Bildungsroman*) de autoria feminina, como em *The Bell Jar*. Schwantes comenta que, inicialmente, a crítica americana comparou o romance de Plath a *The Catcher in the Rye* (1951), de J. D. Salinger (1919-2010). Segundo ela, este pode ter sido um dos motivos por que não se costuma indicar os aspectos góticos do único romance plathiano: o fato de os dois gêneros parecerem incompatíveis.

Para nosso estudo, acessar quaisquer fragmentos que sejam das concepções de poesia e de literatura das poetisas permite-nos vislumbrar aspectos individuais que modulam ou mobilizam suas vozes poéticas, não para que os elementos externos aos poemas

¹²⁰ CARVALHO, 2003, p. 129.

¹²¹ Cf. PLATH, 1953, s/n. Original: “An excellent paper, I like your spontaneous enthusiasm”.

¹²² Original: “simplicity of language and pattern”.

¹²³ Ver SCHWANTES, **Interferindo no cânone**: a questão do *Bildungsroman* feminino com elementos góticos, 1998.

expliquem os versos, mas porque o solo poético de onde brota a poesia de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto alimenta-se de uma ideia singular de mundo e de arte que se conecta com o seu próprio tempo. Não por acaso, Marjorie Perloff diz:

Acredito firmemente que a poesia tem de ser de seu próprio tempo. Em outras palavras, não podemos escrever sonetos como faziam os poetas elisabetanos, ou dísticos heróicos como Pope e Swift. Assim, num dado conjunto de poemas, eu busco a sua poeticidade, observo o seu uso da linguagem, mas também o lugar que ocupa na tradição e o seu papel na cultura. (PERLOFF, 2005, p. 6)

Na Biblioteca Lilly, um dos ensaios da poeta americana na época do Smith College é sobre o livro *Darwin, Marx, Wagner: Critique of a Heritage* (1941), do historiador cultural franco-americano Jacques Barzun (1907-2012), que discorre sobre as teorias de três nomes do século XIX que marcam grandes momentos decisivos da história moderna, assim como tais homens impactaram o pensamento daquela época até os dias atuais. Logo no prefácio do ensaio de Sylvia Plath, ela responde por que escolheu falar sobre Charles Darwin (1809-1882), Karl Marx (1818-1883) e Richard Wagner (1813-1883). A autora de *Ariel* afirma ser uma pessoa curiosa e, portanto, com o objetivo de compreender melhor a sua própria herança ideológica. Ela, então, diz:

[...] Pois, assim como sou um produto do século XX, também sou uma vítima de suas falácias populares; eu inconscientemente assimilei as ideias e slogans que estão “no ar” em todos os lugares. Assim, mesmo sem ler estudos sobre esses homens, adquiri da fonte do conhecimento do público em geral informações suficientes para poder rotular cada homem com uma etiqueta de identificação. Fale de Darwin, e eu responderei: “Ah sim, evolução e a sobrevivência do mais apto”. Fale de Marx, e direi “Socialismo”. Fale de Wagner e eu terei a imagem de uma Brünnhilde gorda entoando melodias de ópera. Estes são legados públicos: slogans na língua de todos. E antes de ler Darwin, Marx, Wagner, eu era tão inconsciente da anatomia de suas ideias quanto qualquer outro cidadão não iniciado.¹²⁴ (PLATH, 1950a, s/n, tradução nossa)

¹²⁴ Original: “[...] For even as I am a product of the twentieth century, so am I a victim of its popular fallacies; I have unconsciously assimilated the ideas and catchwords that are ‘in the air’ everywhere. Thus, even without reading studies of these men, I have acquired from the source of general public knowledge enough information so that I can label each man with an identifying tag. Speak of Darwin, and I will reply, ‘Ah yes, evolution and the survival of the fittest’. Speak of Marx, and I will say, “Socialism”. Speak of Wagner and I will have an image of a fat Brünnhilde chanting operatic tunes. These are public legacies: slogans on everybody’s tongue. And before read Darwin, Marx, Wagner, I was as unaware of the anatomy of their ideas as any other uninitiated citizen”.

A jornalista Marina Della Valle (2006), em seu trabalho de tradução de quatro dos mais importantes poemas de Sylvia Plath, nomeia os versos da escritora com o título “poemas-porrada”. Para a autora, em “Daddy”, “Elm”, “Lady Lazarus” e “Lesbos”, por exemplo, a poeta americana “foi peso-pesado no conteúdo, mas sutil na forma”. Della Valle acrescenta que Plath criou “ritmos secos com rimas espaçadas entremeadas de aliterações, equilíbrios sonoros suaves com a alternância de linhas curtas e mais longas, de sons finais”.¹²⁵ A tradutora escreve:

Nestes quatro poemas, sua voz parece ter atingido um grau de maturidade maior, parece estar menos presa a modelos preexistentes. Elementos mais e menos formais são agrupados de maneira cuidadosa, criando estranhezas necessárias aos poemas. Minha leitura foi feita com atenção nessas características, que procurei manter nas traduções, embora nem sempre isso seja possível. Em “Daddy”, a cascata de rimas em som de “u” é praticamente intransponível para o português: a sucessão de sons fechados cria um ritmo infantil, já anunciado pelo nome do poema e reforçado pelo uso de palavras infantis, como *goobledygoo* (*goobledygook*) e *achoo*. A solução que encontrei para tentar traduzir essa fala infantil foi o uso indiscriminado do “você” em detrimento do uso de pronomes oblíquos, como fazem as crianças pequenas. Embora tenha usado rimas, não consegui criar um ritmo baseado em variações de sons fechados. (DELLA VALLE, 2006, p. 167)

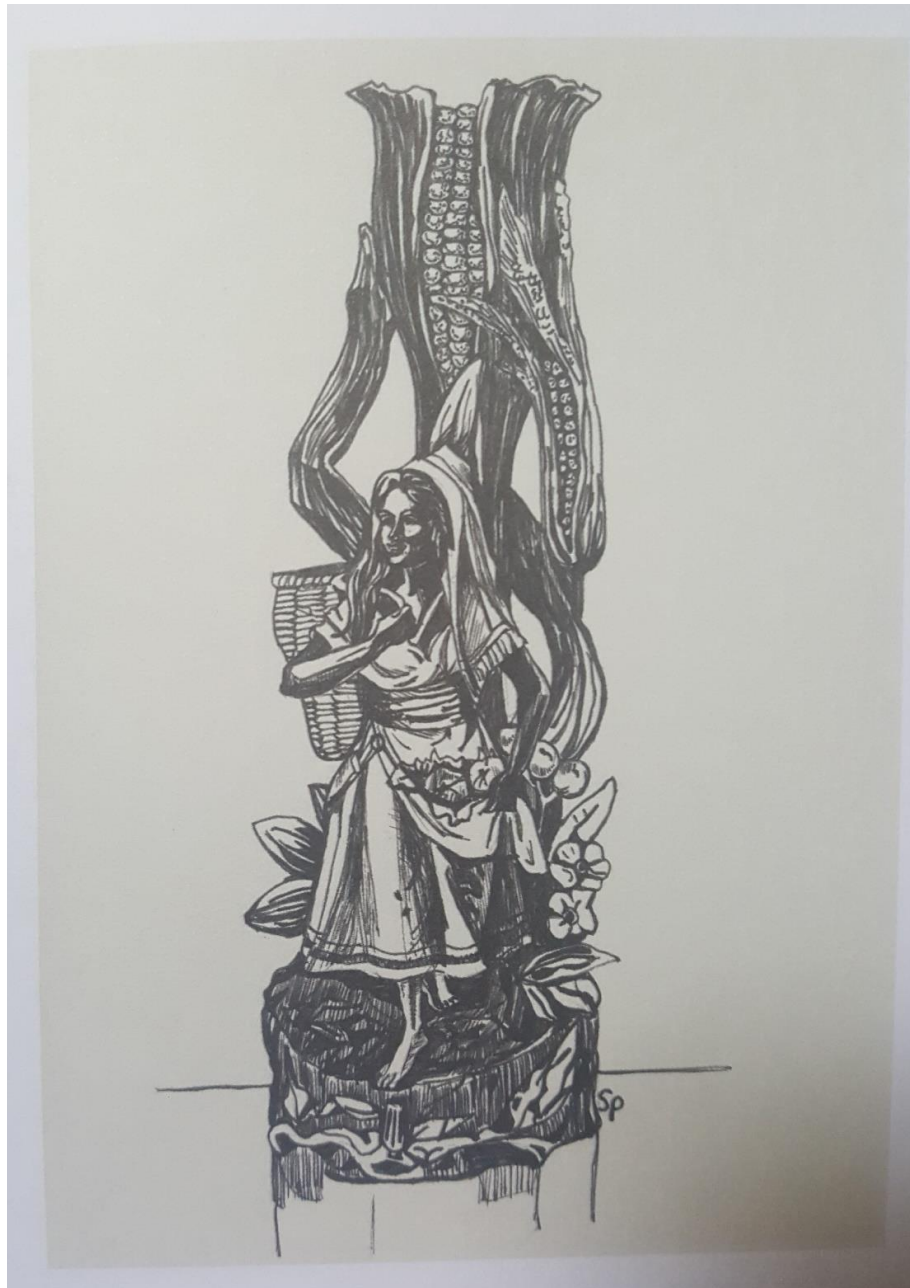
Desse modo, Della Valle conclui que o poema “Daddy” mantém-se desafiador para o trabalho de tradução. Nesse sentido, mais uma vez, o estudo da professora Ana Cecília Carvalho apresenta contribuições interessantes, sobretudo no capítulo “Traduzir a língua exilada”, em que ela fala de determinadas noções que “se aproximam daquilo que é despertado no leitor de Sylvia Plath em razão da singularidade de sua escrita”.¹²⁶

¹²⁵ DELLA VALLE, 2006, p. 167. Referente às duas últimas citações no parágrafo.

¹²⁶ CARVALHO, 2003, p. 115.

2.
**Os versos descalços
na seiva de *Ariel* e nos jardins de *Corola***

Figura 2: Desenho de Sylvia Plath: “Estudo de um vaso de milho”¹²⁷ | 1957.



¹²⁷ Caneta e nanquim sobre papel – Original 25,5 x 17,8 cm. Ver PLATH, **Desenhos**, p. 65.

Os versos descalços na seiva de *Ariel* e nos jardins de *Corola*

*Tudo nesta vida é sonho, alegria ou pena.*¹²⁸

— Yu Xuanji, poeta chinesa.

Neste capítulo, discutiremos a poética de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto com base em dois poemas selecionados de *Ariel* e *Corola*. Para preservarmos o trajeto que percorremos inicialmente durante a pesquisa, veremos poemas representativos de afinidades mais imediatas entre as poetisas. Concentraremos a atenção em “Escrita”, integrante de *Corola*, e “Words”, produzido dez dias antes do suicídio da americana e publicado em *Ariel*, no volume editado por Ted Hughes, em 1965, dois anos após a morte de Plath. No caso de “Words”, publicamos uma versão de nossa análise,¹²⁹ em 2016, e agora a apresentamos de novo, acrescentando ao estudo elementos comparativos. Em relação à crítica literária, Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas (2009) reconhecem a importância do livro da poeta carioca “no quadro da poesia contemporânea”.¹³⁰ Eles acrescentam que essa obra “retoma elementos tradicionais do lirismo”,¹³¹ mas um “lirismo simulado”.¹³² Ana Cecília Carvalho (2003) afirma que a repercussão da obra plathiana após o suicídio da escritora “constitui fenômeno raro na história da literatura contemporânea”.¹³³

Desse modo, Plath e Roquette-Pinto são duas poetisas no seio de uma literatura contemporânea que nos revelam o processo de feitura e criação literária nos tempos modernos. Ainda em relação à poeta do Rio de Janeiro, inserida em um modernismo da década de 1990, costuma-se associar a sua obra à “forte visualidade”, sendo esta sua marca predominante, conforme Paulo Henriques Britto (2010); já Plath demonstra sua obsessão pela sonoridade e pela construção de imagens impactantes. Tanto uma como outra apresentam elementos diversos em seus projetos literários complexos, revelando a singularidade da escrita de ambas. A propósito, em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, Carvalho escreve:

¹²⁸ XUANJI, 2011, p. 61.

¹²⁹ Ver MENEZES, *Revista Mulheres e Literatura*, 2016.

¹³⁰ SIMON e DANTAS, 2009, p. 215.

¹³¹ Id., *ibid.*, p. 216.

¹³² Id., *ibid.*, p. 225.

¹³³ CARVALHO, 2003, p. 27.

[...] Embora tivesse obtido um relativo reconhecimento por sua escrita enquanto viveu, sua morte trágica, associada a sua fama póstuma, deu início a uma polêmica a respeito do caráter autobiográfico de sua obra, com resultados que revelariam os mais inesperados desdobramentos e posições da crítica literária. (CARVALHO, 2003, p. 27)

Logo na introdução de seu livro, Carvalho retoma a perspectiva da escritora francesa de origem asiática Marguerite Duras (1914-1996), que afirmara certa vez: “escrever é também não falar. É se calar”.¹³⁴ Para a pesquisadora, o pensamento de Duras parece referir-se ao “ponto de tensão próprio do trabalho literário”, como se houvesse algo “no trabalho de criação que coloca o escritor diante de uma escolha terrível: escrever ou morrer”.¹³⁵ Embora não tenhamos a intenção de entrar no debate sobre a relação entre literatura e psicanálise, como desenvolvido de forma consistente e reveladora por Carvalho, o que discutiremos a seguir está de algum modo vinculado também a essa perspectiva, se não de maneira clara e evidente, pelo menos possível, a julgar inicialmente pelo fato de que Claudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath trazem para seus poemas certos dilemas da experiência poética como fenômeno de expressão da linguagem e, em outro sentido, elas revelam as tensões de quem depara com as (im)possibilidades e limites da própria criação literária.

No começo de nossa investigação, pensamos a ideia de extração da poesia, no sentido em que “extrair” volta-se muito mais para a ação “de dentro para fora” do que simplesmente arrancar, uma vez que esta pressupõe um “tirar com força”, ao passo que aquela denota um processo, um movimento menos brusco, mas não menos arriscado e violento. O que dizer de poemas cuja atmosfera é agressiva e suicida? Tanto o poema de Roquette-Pinto (a propósito, ela traduziu poemas da escritora americana, a exemplo de “Os manequins de Munique”)¹³⁶ como o de Sylvia Plath parecem ser uma tentativa de organizar o caos de nossa experiência contemporânea e da linguagem poética, especificamente humana e com suas possibilidades de significação, para dar sentido a uma existência que, a todo instante, tenta interromper os recursos de expressão.

Acerca do caráter biográfico da obra de Plath, a ensaísta e crítica literária austro-americana Marjorie Perloff (1984) reconhece que “Morning Song” (primeiro poema de

¹³⁴ DURAS *apud* CARVALHO, 2003, p. 13.

¹³⁵ CARVALHO, 2003, p. 13 e 14. Referência para as duas citações.

¹³⁶ Ver Anexo D.

Ariel) “é um bom exemplo de como a autobiografia pode tornar-se arte”.¹³⁷ Em *Ísis americana*, Carl Rollyson (2015) comenta que Plath havia escrito esse poema meses após o nascimento de Frieda, sua primogênita com o poeta inglês Ted Hughes, com quem ela havia se casado.¹³⁸ Não por acaso, Ana Cecília Carvalho também entende que “é no solo literário que História e subjetividade se encontram”.¹³⁹ Desse modo, ela afirma:

A inserção de Sylvia Plath no cânone da poesia moderna aparenta-a com autores confessionais da segunda metade do século XX, como Anne Sexton e Robert Lowell. Sua poesia produz-se, muitas vezes, a partir de exercícios deliberados de superação das influências de Emily Dickinson, Theodore Roethke, Marianne Moore e Elisabeth Bishop. Além disso, ela via em D. H. Lawrence e Virginia Woolf seus “pais literários”, invejava declaradamente Adrienne C. Rich, lia J. D. Salinger e Philip Roth com admiração, e não hesitava em aprender com Ezra Pound e T. S. Eliot. (CARVALHO, 2003, p. 46)

Curiosamente, em entrevista à autora desta tese, Claudia Roquette-Pinto comenta que ela considera os poetas Manuel Bandeira (1886-1968) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) seus “avôs literários”.¹⁴⁰ Além disso, já mencionamos a busca da escritora carioca por uma ancestral na poesia. É possível pensarmos em um solo poético comum e que legitima os esforços no processo criativo da mulher artista? Lembremos que Sylvia Plath morreu jovem e no auge de sua produção literária, aos 30 anos de idade. Roquette-Pinto, que nasceu no mesmo ano de morte da americana (ou seja, três décadas já a separavam), permanece em atividade. Se considerarmos que há um dilema comum a todo poeta (no caso particular, a toda poeta), que seria conseguir uma voz própria, “inconfundível e inovadora” por meio da linguagem ou “da prática textual”, conforme Rodrigo Garcia Lopes (2007), é válido identificarmos de que maneira ambas as escritoras tentaram resolver esse dilema, uma vez que ele exige do autor (das autoras) o esforço para encontrar na linguagem a forma estética que representa a experiência humana, suas contradições e suas relações com o mundo. Compreendemos a independência ou relativa

¹³⁷ PERLOFF, 1989, p. 117, tradução nossa. Original: “‘Morning Song,’ the first poem in *Ariel*, is a good example of the way autobiography can become art”.

¹³⁸ cf. ROLLYSON, 2015, p. 233.

¹³⁹ CARVALHO, 2003, p. 94.

¹⁴⁰ Ver Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto.

liberdade da *persona* poética como, talvez, a sua extravagância: uma excentricidade diante de um mundo tão inquietante.

2.1 Palavras em queda e insuficiência da linguagem em “Words” e “Escrita”

Na leitura de *Ariel* e *Corola*, antecipadamente, tanto Claudia Roquette-Pinto como Sylvia Plath apresentam semelhanças em seus poemas, nem sempre evidentes no aspecto formal ou estético (exceto pela liberdade com que empregam seus versos), mas, pelo menos, em um certo sentido que prevalece nas duas produções poéticas, como veremos mais adiante. Ambas demonstram a dinâmica da relação entre o esforço de encontrar na linguagem a expressão de universos objetivos e subjetivos e o resultado desse trabalho poético empreendido. Além disso, a poesia das duas nasce de um solo fecundo e solitário: fecundo porque é dele que germina o próprio poema; solitário porque parte de suas experiências individuais como poetas.

A seleção dos dois poemas a seguir, ambos considerados herméticos, não é aleatória e se deve, inicialmente, a afinidades já aparentes, a exemplo de os títulos serem vocábulos do mesmo campo semântico (escrita, *words* [palavras]), o que, nesse caso, facilitou a escolha, não necessariamente a interpretação. Até mesmo porque, de antemão, sabemos que a discussão em torno do trabalho de tradução de poemas abre espaços para considerações segundo as quais a poesia, como fenômeno que transcende à semântica, seria “intraduzível” (nesse caso, talvez, poderíamos compreender melhor a frase de Marcel Proust, ao dizer que “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”¹⁴¹).

Os poemas integrantes de *Corola* “formam uma longa meditação sobre, acima de tudo, a relação entre a escrita poética e a experiência de existir”.¹⁴² Tanto nos poemas de Roquette-Pinto como em Plath, as imagens e as prosopopeias “transformam os sentimentos em seres (ou coisas) animados, dando-lhes uma realidade nervosa, e algo hipertrófica”,¹⁴³ seres cujos processos interiores competem “com a figuração desgovernada da natureza e do mundo”.¹⁴⁴ Embora não nos ativésemos a esse aspecto, digamos, minimalista da poesia

¹⁴¹ PROUST, 1988, p. 141.

¹⁴² BRITTO, 2010, p. 31.

¹⁴³ SIMON e DANTAS, 2009, p. 224.

¹⁴⁴ Id., *ibid.*

das escritoras, o fio que nos conduz neste momento é justamente os sentimentos e “as coisas” expressas na linguagem dos poemas, vocalizadas pelas duas poetisas. São as palavras e a escrita que acomodam a poesia de cada uma delas, numa tentativa de exprimir ora o acolhimento da angústia, ora o alívio provocado pela morte ou por ela representado.

Talvez também por essa razão, a despeito da poeta estadunidense, considerando que a escrita para Plath era uma experiência essencial em sua vida, Simon e Dantas comentem, em 2009, que até então a crítica não se deteve em analisar as afinidades entre as duas escritoras, tarefa com a qual nos envolvemos, não exatamente na direção mencionada pelos autores, mas seguindo indícios na tentativa de escrever um esboço de algumas semelhanças entre as escritoras. Para Simon e Dantes, *Corola é*

uma suíte de quedas, uma cenografia ininterrupta de desmoronamentos que ocorrem dentro e fora do eu, em que até as palavras estão “caindo entre camélias no jardim que foi perdido”. [...] ressaltando o vazio, a passividade de uma vida manipulada, a pressão de acontecimentos que estão além da janela e sobre os quais não se tem controle nem domínio. Portanto esta é, no nosso modo de ver, uma figura da alienação contemporânea que funde temporalidades da experiência interior e exterior, concreto e abstrato, fisicalidade e conceito, sensorialidade e pensamento, paralisia e movimento, destruição e salvação. [...] A voz-que-fala em *Corola* sugere mesmo que a penitência neste espaço fechado faz proliferarem o medo e o desespero. (SIMON e DANTAS, 2009, p. 226-228)

A seguir, o poema de Roquette-Pinto sobre o qual iremos nos debruçar comparativamente neste primeiro momento:

(*dia das mães*)

ESCRITA,
é sempre você quem me resgata
do limiar do iminente nada
que borbulha
em camadas de pensamentos perigosos
e palavras,
cepas resistentes à droga da vida.
E no peito, que quase não respira,
(sobre o qual de bom grado recebo
o anel que aperta)
ouvir florescer
o buquê de promessas.

Assim, rainha
– tão descalça quanto um rei de carnaval –
sob os pés os paetês de brilho fácil
se extinguem ao passo
que a cabeça-balão-de-parada
a cada meneio exhibe
o sorriso do enforcado.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 77)

Em *Corola*, conforme o exemplo acima, Roquette-Pinto organiza os poemas sem divisão estrófica, exceto “Sob o fermento”. A maioria dos versos inicia-se com letras minúsculas, menos quando um ponto encerra o verso anterior, obedecendo a uma regra gramatical, ou no começo de cada poema. À exceção de “O naufrago”, os demais poemas não têm títulos (porém, lembramos que, para identificá-los ao longo deste trabalho, usaremos o que foi adotado no sumário do livro da autora). Algumas peças são dedicadas à poesia, a um crítico, a familiares, a artistas, como a Novalis, o que nos permite supor elementos tradicionais na escrita da brasileira, apesar de, em *Corola*, como dissemos, seus poemas serem monostróficos e assumirem características evidentes da poesia modernista.

No poema em destaque, a “escrita” é apresentada como interlocutora, daí o vocativo ou a apóstrofe (ESCRITA,/ é sempre você [...]), e surge com a ideia redentora de que é essa escrita quem sempre resgata o eu poético do “limiar do iminente nada”, conforme Henriques Britto. Mais especificamente, Britto diz que “A ideia da poesia como redenção, diante da ameaça constante do nada, aparece de modo particularmente claro”¹⁴⁵ nesse poema. A esse respeito, Simon e Dantas escrevem que “o poema que cumpre essa vocação mais que terapêutica, afirmativa, tal qual a flor em sua mutabilidade e contradição, está, também ele, fadado ao fracasso e à destruição”.¹⁴⁶ O que não está tão evidente assim é como essa escrita redentora é também um elemento de tensões e contradições as quais alimentam a poesia da escritora brasileira. É o nada que ameaça aproximar-se, que está por vir, que “borbulha em camadas de pensamentos perigosos”.

Há a afirmação de que é sempre a escrita quem resgata o eu lírico do “limiar do iminente nada” ou do vazio “que borbulha”, que transborda “em camadas de pensamentos

¹⁴⁵ BRITO, 2010, p. 33.

¹⁴⁶ SIMONE e DANTAS, 2009, p. 234.

perigosos” – aqui talvez os termos empregados estejam aludindo à evolução dos pensamentos, por isso o borbulhar “em camadas”. Pensamentos que vão evoluindo, ao passo que são as palavras que resistem ao entorpecimento (“droga”) da vida (“cepas resistentes à droga da vida”). Quem sabe, da própria vida contemporânea, se levamos em conta o momento histórico ao qual Claudia Roquette-Pinto está associada. A solidão, o vazio e agora a angústia: “E no peito, que quase não respira”.

Em seguida, os versos estão entre parênteses “(sobre o qual de bom grado recebo/ o anel que aperta)”, estes servindo de recurso para explicar a própria evolução do poema, uma vez que ele evidencia um movimento que avança de um estágio de solidão e pedido de resgate e vai até a morte, esta expressa de modo contraditório (“sorriso do enforcado”), situação que estudaremos posteriormente. A expressão de “bom grado” denota aceitação, acolhimento, como se o eu lírico anunciasse que “aceita” a angústia que o faz respirar com dificuldade. O eu lírico nada pode fazer diante de suas dores, de sua angústia e de suas inquietações, a não ser aceitá-las, acolhê-las.

No poema de Roquette-Pinto, a inserção de palavras totalitárias e extremas – como “sempre” (“é **sempre** você quem me resgata”) e “nada” (“do limiar do iminente **nada**”) – divide espaço com outro advérbio menos totalitário, o “quase” (“E no peito, que **quase** não respira”). O “nada” do poema vincula-se a uma categoria filosófica no sentido da “ausência da existência”, uma perspectiva niilista e acerca da qual a poeta carioca fala em uma de suas entrevistas;¹⁴⁷ o vazio existencial, uma espécie de vazio que está por vir (“iminente nada”). Na opinião de Simon e Dantas, *Corola* “pode ser lido como um poema longo, feito de 48 fragmentos que interagem, se comentam e se dispõem numa constelação de ressonâncias e retomadas”¹⁴⁸ e que também permite ver um “exercício de introspecção”.¹⁴⁹

Já em relação a Sylvia Plath, o professor José Luís Araújo Lima (1987) diz que a escritora norte-americana “é uma estrada possível para a apreensão e aprendizagem do real

¹⁴⁷ Ao falar para a revista *Papos Contemporâneos 1* sobre a interferência da maternidade na produção literária de autoria das mulheres, Claudia Roquette-Pinto (2007) comenta que, no poema “Escrita” (mencionado por ela como “Dia das mães”), esse “certo niilismo” do poema identifica-a com a poeta americana: “É possível perceber a influência de Sylvia Plath, poeta de que gosto e li bastante. É como se como mãe eu me anulasse em minha individualidade, nunca mais pudesse ser nada nem ninguém, não conseguisse nem mesmo pensar como antes. Diante desse niilismo, escrever é um alívio, é se ressignificar, reconstruir, reencontrar” (p. 54-55).

¹⁴⁸ SIMON e DANTAS, 2009, p. 220.

¹⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 216.

sob o ponto de vista do aprofundamento do *eu*, dos seus contornos e dos seus mistérios”.¹⁵⁰ Além disso, quanto à poesia plathiana, ele acrescenta que esta “é um combate feroz pelo descobrimento da identidade, em que avança até os limites da linguagem e da vida”.¹⁵¹ Já Carvalho comenta que “O esforço de Sylvia Plath sempre se concentrou na tentativa de transformar seu mundo subjetivo em material literário”.¹⁵² E que, em sua poesia, encontraremos “as marcas da indissociação entre a experiência interna e a escrita”.¹⁵³

Ao discutir a linguagem e seus limites, tomando como poema inicial “Edge” (tradução em português, “Ponto-limite”), também do livro *Ariel*, Araújo Lima afirma que o título desse poema é implacável, uma vez que “anuncia de imediato a experiência dos limites”.¹⁵⁴ Assim como é possível, segundo ele, apreender o real à medida que o “eu” aprofunda-se em Sylvia Plath, também se pode observar o seu recolhimento, conforme acontece nesse poema, apontando “o contacto com as margens da vida e os extremos da linguagem”.¹⁵⁵ Dito isso, tentaremos verificar em “Palavras” o movimento em que o eu aprofunda-se e se recolhe. Desse modo, segue, então, o poema de Sylvia Plath (a versão original, em inglês, e a tradução em português de Maria Fernanda Borges):

Words

Axes
After whose stroke the wood rings,
And the echoes!
Echoes travelling
Off from the center like horses.

The sap
Wells like tears, like the
Water striving
To re-establish its mirror
Over the rock

That drops and turns,
A white skull,

¹⁵⁰ LIMA, 1987, p. 196.

¹⁵¹ Id., *ibid.*

¹⁵² CARVALHO, 2003, p. 168.

¹⁵³ Id., *ibid.*, p. 169.

¹⁵⁴ LIMA, 1987, p. 173.

¹⁵⁵ Id., *ibid.*

Eaten by weedy greens.
Years later I
Encounter them on the road ---

Words dry and riderless,
The indefatigable hoof-taps.
While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life.

(PLATH, 1996, p. 172)

Palavras

Machados,
Após cada pancada sua a madeira range,
E os ecos!
São ecos que viajam
Do centro para fora como cavalos.

A seiva
Brota como lágrimas, como a
Água a esforçar-se
Por recompor o seu espelho
Sobre a rocha

Que pinga e se transforma,
Uma caveira branca
Comida pelas ervas daninhas.
Anos mais tarde
Encontro-as no caminho ---

Palavras secas e indomáveis,
Infatigável som de cascos no chão.
Enquanto
Do fundo do charco estrelas fixas
Governam uma vida.

(PLATH, 1996, p. 173)

Em relação à estrutura externa de “Words”, ele apresenta quatro quintilhas, formando um agrupamento de 20 versos no total. No conjunto dos poemas reunidos em *Ariel*, essa estrutura é variável, tendo poemas constituídos, por exemplo, de dísticos (“The Night Dances”), tercetos (“Gulliver”), septilhas (“Tulips”) ou estrofes irregulares (“Getting

There”). Em Sylvia Plath, essa variedade no número de versos de cada estrofe pode já ser um indicativo de como a escritora buscava liberdade em sua expressão poética, embora também preservasse estruturas de algum modo fixas: em todos os poemas de *Ariel*, há o emprego de letras maiúsculas iniciando cada um dos versos.

A perspectiva de interlocução no poema “Words” ganha um tom muito mais agressivo e, talvez, violento. São os machados (*Axes*) que parecem representar o interlocutor do poema, ao mesmo tempo em que eles podem ser interpretados como uma metáfora para as palavras (“Machados,/ Após cada pancada sua a madeira range”). Esses machados não borbulham, mas provocam ecos “que viajam do centro para fora como cavalos”. Ou, em outras palavras, repetidos sons que viajam de dentro do eu lírico para fora, na rapidez ou nos movimentos equivalentes aos galopes de um cavalo. Nesse poema e em outros de Plath, ela faz com que o leitor ouça o seu texto.¹⁵⁶ A própria escolha dos signos linguísticos realiza essa tentativa: machados, pancada, madeira que range, ecos, cavalos...

Para Carvalho, “Words” é um poema que “expõe todo o estranhamento da palavra, denunciando a vulnerabilidade e a precariedade dos mecanismos que a sustentam”.¹⁵⁷ E mais:

[...] Mas é suficiente dizer que, no entanto, a escrita poética de Sylvia Plath parece reproduzir, em sua tessitura e em sua dicção, uma experiência em que a ameaça à subjetividade e à integridade do eu gira em torno do fracasso da representação. (CARVALHO, 2003, p. 128)

Na avaliação de Garcia Lopes, em “Words”, a escritora americana produz um poema cujas imagens quase não podem ser ouvidas, tornam-se “sem sentido”. Entendemos que a escrita de Plath é construída de modo a revelar também a tragédia do homem e da mulher modernos, que se esforçam para se recompor diante do que há na vida de mais duro, petrificado e rochoso, se quisermos aludir ao substantivo “rocha”, localizado no próprio poema. Verbos como “ranger”, “brotar”, “pingar”, “transformar” e “governar”, por exemplo, assumem uma sequência de ações que oscilam entre a emissão de som, o processo

¹⁵⁶ Cf. CARVALHO, 2003, p. 126.

¹⁵⁷ CARVALHO, 2003, p. 128. Aqui, Ana Cecília Carvalho recorre a estudos como o do especialista em literatura e poesia americana, o professor Steven Gould Axelrod, autor de *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*, publicado pela primeira vez em 1990.

de germinação, a queda lenta, o movimento e a sensação. Quase igualmente à imagem que percebemos quando a poeta escreve “Após cada pancada sua a madeira range”. Esse mesmo verso, acrescido da imagem de um machado, remete-nos à ideia de perturbação, algo latejante, como a sensação que temos quando somos acometidos por uma forte dor de cabeça, uma enxaqueca. Imaginemos o movimento de um machado dando seguidas pancadas numa madeira: equipara-se a uma dor latejante.

Já no caso de Claudia Roquette-Pinto, a identificação de verbos como “resgatar”, “respirar”, “apertar” e “extinguir” sugerem uma vida que apela por socorro porque algo a sufoca. Como se o eu lírico (sujeito) estivesse asfixiado e, portanto, pedisse ao poema (objeto) que o resgatasse. Se, em “Words”, fala-se da perda da função da escrita, como afirma Ana Cecília Carvalho, em “Escrita”, esta assume a função redentora de resgatar a poeta. Embora no poema de *Corola* haja vocábulos ou expressões que evoquem emoções serenas, a exemplo do verbo “florescer” e da expressão metafórica “buquê de promessas”, o poema desperta-nos para uma sensação de sufocamento e perigo: a própria ideia de resgate contida no segundo verso já indica, obviamente, que alguém ou algo está na iminência de sofrer algum dano. Não por acaso, no verso “E no peito, que quase não respira”, também há essa sensação de desconforto, assim como em “o anel que aperta”.

De acordo com Antonio Candido (1996), a palavra “é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso”.¹⁵⁸ Em Sylvia Plath, as palavras são essencialmente violentas, brutas e pesadas. “Machados”, “pancadas”, “ervas daninhas”, “caveira branca”, “cascos no chão”... Todas elas juntas compõem uma atmosfera densa, tensa e mórbida. Além disso, há um mundo que se movimenta dentro do texto poético ou que exige que nós nos movimentemos, ainda que nem saibamos para onde. Não por acaso, no poema são “estrelas fixas” que “governam uma vida”.

Em “Words”, Sylvia Plath cria uma atmosfera mórbida, cuja imagem de “uma caveira branca” sendo “comida pelas ervas daninhas” conduz o leitor para outra imagem: a de vermes sobre um corpo em putrefação. Plath constrói um poema com referências a corpo (“caveira branca”), sangue (“A seiva/ brota como lágrimas”), putrefação (“ervas daninhas”). As “palavras secas e indomáveis” que a poeta encontra no caminho ou no processo de

¹⁵⁸ CANDIDO, 1996, p. 59.

criação de seu próprio poema transformam-se em palavras pesadas e violentas. O poema está centrado na morbidez e na violência das palavras, morbidez e violência condensadas na linguagem poética.

No capítulo intitulado “A verdade da ficção”, Ana Cecília Carvalho retoma ideias do crítico Jon Rosenblatt. Ela menciona que, para o estudioso, Sylvia Plath “pensava que o século XX constituía uma época de desumanização e violência”. Carvalho reconhece que a maioria dos escritores modernos e pós-modernos também compartilhava dessa visão. E isso “exigia do poeta uma abertura extraordinária ao sofrimento”:¹⁵⁹

Se a audiência para a qual o poeta se dirige estiver anestesiada e insensível pela sua própria dor ou pela sucessão de relatos trágicos da História moderna, é tarefa do poeta tentar encontrar novos meios de despertar o leitor. (ROSENBLATT *apud* CARVALHO, 2003, p. 80)

Para Simon e Dantas, em *Corola*, Roquette-Pinto dramatiza “a angústia psicológica e física da perda das relações com o mundo”. Essa perda, segundo os autores, evidencia-se no livro da escritora carioca de modo contrário ao que acontece com a metapoesia, “que explora o espetáculo da perda de referência e se compraz com seus efeitos esteticistas”, uma vez que, no caso de *Corola*, o que se dramatiza está sob o “signo de insatisfação e dor”.¹⁶⁰

Leiamos novamente os versos finais de “Escrita”:

Assim, rainha
– tão descalça quanto um rei de carnaval –
sob os pés os paetês de brilho fácil
se extinguem ao passo
que a cabeça-balão-de-parada
a cada meneio exhibe
o sorriso do enforcado.

O referente para “rainha” é a própria escrita, como se os paetês tentassem esconder que a escrita está de pés no chão. A imagem da cabeça que se apresenta como um balão de gás, talvez desconectado do corpo, leva-nos até a imagem do enforcado. Imaginamos a escrita ou o poema como uma ilusão, uma aparência da criação literária. De outro modo, o

¹⁵⁹ CARVALHO, 2003, p. 80. Referência para as duas citações no parágrafo.

¹⁶⁰ SIMON e DANTAS, 2009, p. 230. Referência para todas as citações no parágrafo.

vocábulo “descalço” parece indicar a sensação de liberdade, assim como insinua o contato imediato com o chão, este significando algo concreto e real. Ou seja, a angústia como algo concreto, a morte como algo que exprime uma forma real, no caso, a imagem do enforcado. Seria a morte um indicativo da condição do próprio poema, no sentido em que ele está sempre morto diante da vida?! Curiosamente, nos versos acima, identificamos três cartas do Tarô: a rainha, o rei e o enforcado, elementos que integram o imaginário poético de Claudia Roquette-Pinto. Se o motivo de “Escrita” for a perspectiva niilista da vida, as imagens esotéricas aparecem aleatoriamente no texto; no entanto, a “rainha” vincula-se à figura materna, imaginada na epígrafe “(dia das mães)”.

Em relação ao verso anterior, “sob os pés os paetês de brilho fácil”, nós o interpretamos como expressão metafórica para denotar uma farsa, uma camuflagem, e “se extinguem ao passo/ que a cabeça-balão-de-parada/ a cada meneio exhibe/ o sorriso do enforcado”. A farsa, talvez a farsa da vida contemporânea, onde tudo deveria estar se resolvendo, como se os problemas sociais e históricos da humanidade fossem solucionáveis, extingue-se no poema de Claudia Roquette-Pinto. E se extingue ao passo que a cabeça suspensa sacode de um lado para outro, exibindo “o sorriso do enforcado”. Aqui, o poema encontra um desfecho contraditório, uma vez que a imagem da morte parece denotar a morte do próprio poema, no sentido em que ele, diferentemente da vida fora do texto, morre. Um outro exemplo de desfecho inquietante que se repete na poesia de *Corola* é o poema “Vencida”, que termina com o verso “na delícia da derrota”, ou “O princípio”, que finaliza com o “botão de fracasso”. O “sorriso do enforcado” pode significar, portanto, o alívio da poeta que pode escrever. Somente o alívio de uma “droga da vida” poderia expressar um sorriso em tal circunstância.

Voltando para os versos de Sylvia Plath, encontramos na segunda estrofe o seguinte:

A seiva
Brota como lágrimas, como a
Água a esforçar-se
Por recompor o seu espelho
Sobre a rocha

Embora tenhamos dois vocábulos concretos (espelho e rocha), o que notamos é a presença de algo abstrato: o esvair-se da própria vida. A seiva (ou o sangue) nasce ou

surge como um líquido (lágrimas, água) que se esvai ou evapora. Surge como algo cristalino, cujo esforço ocorre no sentido de criar uma condição de reflexo, ainda que seja um reflexo sobre a rocha. Possivelmente, não é somente “a água” no poema da escritora americana que busca recompor o seu espelho, mas a própria voz de “Palavras”, que tenta reorganizar sua experiência no mundo e encontrar os signos que melhor representem o dissipar ou desfalecer da vida. Não por acaso, Carvalho comenta que a poesia de Plath mostra “que o fascínio pela morte ocupa o eu e instala-se no próprio centro da fonte da criação literária”¹⁶¹.

Tanto o poema de Claudia Roquette-Pinto como o de Sylvia Plath criam uma atmosfera de angústia, dor e sufocamento, morte e vida, estes últimos termos não são entendidos como sendo circunstâncias ou valores antagônicos, mas como forças que atuam no percurso de nossa existência: a sensação que a leitura dos poemas provoca-nos é de algo em movimento, seja pela própria construção dos poemas, seja pelo modo como os vocábulos estão dispostos – substantivos concretos e abstratos permeiam todos os versos. Além disso, em *Corola*, por exemplo, Paulo Henriques Britto observa a temática do jardim e a expectativa da metapoesia:

Corola é, de todos os livros de Claudia Roquette-Pinto, o que maior unidade apresenta. Alguns sugeriram ler essa sequência de poemas, todos sem título (salvo o último), como um poema único, o que é talvez um exagero. Mas não há como negar que, mais do que nos livros anteriores, há aqui uma coesão entre os textos tanto no plano da forma quanto no do sentido. Em sua maioria, os poemas retomam a temática do jardim, enquanto outros voltam-se para a própria poesia. (BRITTO, 2010, p. 13)

De fato, a temática do jardim está presente no livro da escritora carioca, e não apenas isso. Há, igualmente, elementos nos poemas de *Corola* que lembram a metapoesia; no entanto, nosso objetivo é verificar – na escrita poética de Claudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath – o caminho que elas escolheram como representação literária num mundo, por vezes, inquietante e angustiante. Ambas as escritoras buscaram as palavras e a escrita para fazerem isto: sobreviverem como “cepas resistentes”. Assim, apresentaremos novamente, agora em conjunto, os poemas de Roquette-Pinto e Plath:

¹⁶¹ CARVALHO, 2003, p. 231.

Escrita

(Claudia Roquette-Pinto)

(dia das mães)

ESCRITA,

é sempre você quem me resgata
do limiar do iminente nada
que borbulha
em camadas de pensamentos perigosos
e palavras,
cepas resistentes à droga da vida.
E no peito, que quase não respira,
(sobre o qual de bom grado recebo
o anel que aperta)
ouvir florescer
o buquê de promessas.
Assim, rainha
– tão descalça quanto um rei de carnaval –
sob os pés os paetês de brilho fácil
se extinguem ao passo
que a cabeça-balão-de-parada
a cada meneio exhibe
o sorriso do enforcado.

Palavras

(Sylvia Plath)

Machados,
Após cada pancada sua a madeira range,
E os ecos!
São ecos que viajam
Do centro para fora como cavalos.

A seiva
Brotando como lágrimas, como a
Água a esforçar-se
Por recompor o seu espelho
Sobre a rocha

Que pinga e se transforma,
Uma caveira branca
Comida pelas ervas daninhas.
Anos mais tarde
Encontro-as no caminho ---

Palavras secas e indomáveis,
Infatigável som de cascos no chão.
Enquanto
Do fundo do charco estrelas fixas
Governam uma vida.

Do ponto de vista formal, ambos os poemas apresentam algumas características da poesia moderna: os versos são, muitas vezes, fracionados e curtos (o primeiro com 19 versos; o segundo, 20), desfazendo-se de padrões clássicos. Para retomarmos Antonio Candido, embora a rima não tenha sido abandonada pelos poetas modernistas, compreendemos que “os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento”.¹⁶² Essa liberdade está expressa nos poemas “Escrita” e “Palavras”, de maneira mais visível em Roquette-Pinto do que em Plath. Ainda que neles nem sempre haja rima, que pudesse “criar a recorrência do som de modo marcante”,¹⁶³ conforme nos ensina Candido sobre a função principal da rima, há uma sonoridade contínua:

¹⁶² CANDIDO, 1996, p. 40.

¹⁶³ Id., *ibid.*

Exemplo 1 (Sylvia Plath)

Axes,
After whose stroke the wood rings,
And the echoes!
Echoes travelling
Off from the centre like horses.

Exemplo 2 (Claudia Roquette-Pinto)

E no peito, que quase não respira,
(sobre o qual de bom grado recebo
o anel que aperta)
ouvir florescer
o buquê de promessas.

Valorizar os aspectos formais de ambos os poemas é compreender que eles fornecem condições iniciais para encontrarmos um sentido da linguagem literária, que nunca é único. Ademais, os símbolos, as metáforas, as figuras sêmicas, tudo isso compõe a imagem poética recriada pelas autoras. E é essa recriação que se busca aqui compreender e interpretar. Dessa maneira, consideramos a presença do pronome oblíquo “me”, logo no segundo verso de “Escrita”, pois é, no mínimo, um indicativo da subjetividade do poema de Claudia Roquette-Pinto. Mais que isso: é o “me” quem aponta para a solidão e o vazio da poeta diante de sua própria poesia ou de sua escrita. Outro dado que também pode denotar essa “pessoalidade” é a inscrição “dias das mães”, como se o poema já quisesse parecer afetivo, o que não se sustenta ao longo do texto poético.

Em *Corola*, a referência a uma espécie de superfície repete-se no decorrer dos poemas. Parece-nos que a autora exprime, ao menos em nove das 48 peças, a experiência poética associada a uma espécie de chão, como se Roquette-Pinto adjetivasse o solo de sua poesia. Abaixo, o “nome” do poema e a expressão contida nele:

O dia inteiro: “chão provável” (p. 17)

Sob o fermento: “superfície estirada” (p. 25)

Árvore de fogo: “chão tão árido” (p. 29)

Por que você me abandona: “caminho no plano” (p. 31)

Página oca: “superfície sem interferência” (p. 35)

Ainda úmidas: “superfície ácida” (p. 43)

Conhecer: “chão indiferente” (p. 45)

O espelho: “superfície indiferente” (p. 63)

Primeiro as franjas: “asfalto sem rugas” (p. 103)

Chão, superfície e asfalto. Três substantivos que, apesar da dureza que representam ou significam, nos poemas, funcionam como recurso inventivo da *persona* poética. Não apenas as palavras são o seu amparo, nem somente a possibilidade da escrita, mas o próprio chão em que se pisa ou que se pretende pisar. Apesar de árido, provável, ácido e indiferente, o solo poético de Cláudia Roquette-Pinto é fecundo. E sua própria poesia é a prova disso. Do mesmo modo, em Sylvia Plath, o que ela encontra pelo caminho são as “palavras secas e indomáveis”. O seu poema também demonstra a estranheza da linguagem, o hermetismo, este como uma das principais características da poesia de Sylvia Plath, tornando seus poemas ambíguos e subjetivos, como já nos disse Garcia Lopes. Não sem razão, ele chama a nossa atenção para o fato de que a escrita de Plath não estava limitada ao seu material autobiográfico, como muitos críticos equivocadamente escreveram. Para Lopes, não se pode desprezar o método utilizado pela escritora:

Sylvia Plath não se limita a usar em sua poesia material autobiográfico em estado bruto. Seus poemas são um delírio lapidado por um método. Restringir a leitura de seus poemas ao que a vida da poeta teve de trágico e curioso é desprezar seu método de escrita que tinha, com um de seus paradigmas, o controle absoluto sobre a linguagem. (LOPES, 2007, p. 119)

Como acontece com a poesia de modo geral, a de Cláudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath também está “plasmada em palavras”, para utilizarmos uma expressão do crítico literário Massaud Moisés (1997). Nesse sentido, demonstramos afinidades entre as autoras quanto ao fazer poético, especialmente pela busca por encontrar na linguagem a elaboração perfeita de seus versos e a observação profunda do mundo interior e exterior. Se, de um lado, temos o “hipotético jardim” ou o “lirismo simulado” de *Corola*, do outro, o espaço que ressignifica o poema de *Ariel* é ainda constituído de maneira sombria, onde não há possibilidade de iluminação ou floração. Se o hipotético jardim de *Corola* também não oferece expectativa “de germinar ou florir”, cf. Simon e Dantas, em Sylvia Plath isso ainda é menos possível, porque o que brota é a seiva ou, em outras palavras, o sangue ou o

líquido (“A seiva/ Brota como lágrimas”). Não sem razão, Plath escolhe uma imagem que também pode ser associada à água, cuja essência “Simboliza a vida e a morte”.¹⁶⁴

2.2 Mais algumas notas biográficas ou de uma existência só

O uso da metalinguagem como recurso de expressão está presente na produção poética de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto. Sobre a escritora americana, por exemplo, isso também aparece no seu trabalho ficcional. Em *The Bell Jar* (1963), a protagonista Esther Greenwood manifesta o desejo de ser poeta, assim como, em determinado episódio da narrativa, ela comenta que pretende escrever um romance, cuja personagem principal será Elaine. Apesar dos elementos autobiográficos nessa obra de Plath, as questões que nos parecem mais fundamentais têm a ver com o modo como a autora manipula suas experiências pessoais, tanto nos poemas como no romance e nos contos, para transformá-las em ficção.

No caso da personagem imaginada por Esther, Elaine poderia ser uma espécie de desdobramento do desdobramento: Sylvia Plath (real) cria Esther Greenwood (ficção), que pretende dar vida a Elaine (ficção), como se estivéssemos diante de uma escalada de espelhos que projetam e multiplicam a imagem feminina *ad infinitum*. Do original a várias partes de nós. Aqui nos lembramos de um dos seus poemas mais longos, o “*Three Women: a Poem for Three Voices*”, produzido em 1962, no qual a poeta “descreve as diferentes experiências de três mulheres com a gravidez e a maternidade”.¹⁶⁵ Essas vozes femininas entrelaçam-se por meio de monólogos. Ou seja, mesmo quando o material de que dispomos são nossas vivências íntimas e particulares, Plath reconhece, já na adolescência, que há a necessidade do trabalho criativo e do empreendimento artístico. Em seus diários, ela já havia escrito no dia 1º de agosto de 1951:

Na verdade, se a pessoa não possui imaginação para criar personagens e elaborar enredos, não adianta juntar fragmentos de vida e diálogos, pois sozinhos eles são desconjuntados e vazios de significado. Apenas quando esses trechos se combinam num conjunto artístico, dentro de um quadro de referências, eles adquirem significado e merecem mais do que um

¹⁶⁴ FERREIRA, 2013, p. 13.

¹⁶⁵ CARVALHO, 2003, p. 32.

olhar de relance. Portanto, pense e trabalhe. Pense e trabalhe. (PLATH, 2017, p. 103)

Em seus diários, assim como na sequência escrita em 1951, Plath demonstra parte de seu processo criativo: explica suas escolhas de palavras para a construção de um determinado trecho mencionado por ela, possivelmente registrado como ideia para seus poemas, contos ou romances que pretendia escrever. Ao comentar esta passagem “O vento soprou uma lua amarela morna para cima do mar; a lua, bulbosa quando brota no céu índigo campestre, derrama pétalas de luz clara cintilante a piscarem na trêmula superfície negra do mar”,¹⁶⁶ a jovem de 18 anos e estudante do Smith College explica, por exemplo, por que usou o verbo “brotar” e os adjetivos “bulbosa” e “campestre”. Ela justifica que “o verbo ‘brotar’ intensifica a insinuação inicial de que a luz tem características vegetais”, assim como prefere o termo “campestre” porque, segundo Plath, ele possui conotação mais ampliada do que se a expressão fosse “no campo do céu noturno”. Então acrescenta:

[...] Cada palavra pode ser minuciosamente analisada — do ponto de vista das nuances das vogais e consoantes, seus valores, frieza ou quentura, assonância e dissonância. Tecnicamente, suponho que a aparência visual e o som das palavras, considerados isoladamente, devem ser muito semelhantes à mecânica da música... ou à cor ou à textura na pintura. Todavia, ignorante como sou nesses assuntos, só posso supor e experimentar. Mas faço questão de explicar por que uso as palavras, cada uma delas é selecionada por uma razão, talvez não seja ainda a melhor palavra para meus propósitos, mesmo assim foi escolhida após muita deliberação. (PLATH, 2017, p. 108)

Até este nosso capítulo, observamos que o tratamento dado à palavra por Plath tem a ver com a consciência que a poeta norte-americana tinha da sua escrita e de como era possível transformá-la artisticamente com base em suas vivências pessoais. No caso de Claudia Roquette-Pinto, a poeta carioca mantém a consciência de que o seu trabalho de manipulação da palavra, da linguagem, vai sempre esbarrar na impossibilidade de se conseguir dizer tudo. O que dizer de uma escrita que pulsa, mas que também anuncia a morte? De uma escrita que se vale de seu registro inventado, como um “hipotético jardim”, para existir? Porém, para além da questão filosófica dos limites da linguagem, torna-se

¹⁶⁶ PLATH, 2017, p. 108.

necessário levar em conta o fato de que, segundo Robin Lakoff (1973, 2010), a linguagem depende do silenciamento do feminino para operar.

O que Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto pensam acerca da linguagem poética também nos interessa. Tanto uma como outra fazem referências históricas, mitológicas, assim como apreendem o mundo de muitos modos, ora completamente distintos, ora de maneira semelhante. Em Plath, podemos aproveitar ocasionalmente a imagem de uma escrita à “beira do precipício”,¹⁶⁷ lembrando a expressão utilizada por sua filha, Frieda Hughes (2018), no prefácio à edição restaurada e bilíngue (inglês e português) de *Ariel*.

Diferentemente do que Plath costumava expressar em seus diários e cartas acerca de seu imenso desejo de ser reconhecida pelo seu trabalho literário e de como a escrita era essencial para ela, a poeta brasileira já disse em entrevista: “Não consigo achar que escrever é a coisa mais importante”.¹⁶⁸ Claudia Roquette-Pinto, também, ao falar acerca de sua experiência como editora do jornal cultural *Verve*, nos anos 1980, e de como depois decidiu lançar-se abertamente na poesia, afirma que considera imaturo o seu livro de estreia, *Os dias gagos* (1991). Mas que, ao publicá-lo, logo refletiu que “[...] ao invés de me consumir pensando ‘quem sou eu para ousar’, tinha de ir pelo pequeno, afinal – como aprendi no budismo –, poderia melhorar meu mundo à medida que me cultivasse, me conhecesse, fizesse um movimento de dentro para fora”.¹⁶⁹ Esse movimento de dentro para fora, ensinado pelo budismo e apreciado por Claudia Roquette-Pinto, fica registrado em imagens recorrentes nos poemas de *Corola*, a exemplo dos versos de “Nada”, nos quais a *persona* poética fala: “Imóvel, vertiginosa,/ de fora a dentro me inclino”.

Em seus cadernos sobre a poesia moderna e a tradição literária, disponíveis na Biblioteca Lilly, da Universidade de Indiana, Sylvia Plath destaca a afirmação do professor e crítico literário americano Cleanth Brooks (1906-1994), para quem “A essência da poesia é a metáfora, e a metáfora é finalmente analógica e não lógica”.¹⁷⁰ Ao abordar dados biográficos de Sylvia Plath, com a narrativa de episódios desde o nascimento da escritora

¹⁶⁷ HUGHES, 2018, p. 21.

¹⁶⁸ Cf. ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 63.

¹⁶⁹ ROQUETE-PINTO, 2007, p. 53.

¹⁷⁰ BROOKS, 1947, p. 248, tradução nossa. Original: “The essence of poetry is metaphor, and metaphor is finally analogical rather than logical”. Localizamos a citação anotada por Plath na coleção de ensaios dispostos no livro *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.34395/page/n1>. Acesso em: 25 dez. 2019.

americana, atravessando o período no Smith College, o casamento com Ted Hughes, a separação e, finalmente, o suicídio da poeta, a pesquisadora Laura Freixas interpreta tais fatos da vida de Plath com base em seus diários e propõe reflexões válidas sobre o equívoco de se pensar que os problemas enfrentados pela poeta são apenas questões individuais.

Freixas compreende que, a despeito de Plath, tais problemas não dizem respeito a possíveis transtornos psicológicos ou psiquiátricos como fatores individuais, mas como reflexos de problemas sociais, culturais e coletivos, ainda mais quando pensamos numa sociedade em que “ser mulher significa ter um *status* secundário, desempoderado ou impotente”. Nesse sentido, Freixas desenvolve seus argumentos em torno do que ela vai chamar de “máxima expressão dos papéis masculino e feminino numa sociedade patriarcal”: homens reconhecidos como gênios e mulheres conhecidas como musas. É sobre o signo do “gênio *versus* musa” que Freixas discorre em sua conferência. Para a pesquisadora, em relação ao que parece ser natural que homens sejam os gênios e as mulheres sejam as musas, nos diários de Sylvia Plath, é possível identificarmos a luta interna da escritora, além da renúncia e da amargura que isso implica para a vida das mulheres:

O gênio e a musa parecem-me a expressão máxima dos papéis masculino e feminino em uma sociedade patriarcal. O gênio é aquele que tem uma individualidade, aquele que é irrepitível e singular, tem uma obra, tem um nome, se diferencia dos outros, se impõe a eles e se sacrifica. A ele está socialmente autorizado sacrificar a todos os que o rodeiam porque isso é legitimado em nome dessa sagrada individualidade. Por outro lado, a musa é como a expressão máxima dos papéis que se esperam das mulheres, ou seja, se espera delas, ou de nós, que coloquemos a nossa vida a serviço dos outros, que nos tornemos enfermeiras, secretária, empregada doméstica, babá, porque, bem, a palavra musa tem muito *glamour*, mas no fundo é isso: a musa não tem identidade própria, ela é esposa de quem sabe o sobrenome da musa deste ou daquele, seu trabalho é gratuito e carece de *status* legal, não é uma profissão, não contribui para a previdência, não lhe garante direitos.¹⁷¹ (FREIXAS, 2018, s/n, tradução nossa)

¹⁷¹ Original: “El genio y la musa me parecen la máxima expresión de los roles masculino y femenino en una sociedad patriarcal. El genio es el que tiene una individualidad, el que es irrepitible singular, tiene una obra, tiene un nombre, se diferencia de los demás, se impone a ellos y sacrifica, se le autoriza socialmente a sacrificar a todos los que le rodean porque eso se legitima en nombre de esa individualidad sagrada. En cambio, la musa es como la máxima expresión de los roles que se esperan de las mujeres, decir se espera de ellas, nosotras, que pongamos nuestra vida al servicio de otros, que hagamos de enfermeras, secretaria, criada, niñera, porque bueno lo de la palabra musa tiene mucho glamour, pero en el fondo es eso: la musa no tiene identidad propia, es la esposa de quien sabe el apellido del fin de la musa de este o de aquel, su trabajo es gratuito y carece de status legal, no es una profesión, no cotiza la seguridad social, no le da derechos”.

Laura Freixas defende, portanto, que questionemos essa categoria “gênio e musa”. Como exemplos de uma equação desigual, se pensarmos em termos equivalentes, conforme a pesquisadora, veremos que os gênios têm suas musas, e as gênias têm o quê?! Nesse sentido, ela pensa em como seriam outros modelos, além do mencionado, tais como: 1) gênica e gênio; 2) gênica e muso; 3) gênica solitária. Ela exemplifica a primeira categoria com dois casais contemporâneos, cujas esposas morreram em hospitais psiquiátricos: Paul Bowles (1910-1999), compositor e escritor, e Jane Bowles (1917-1973), escritora e dramaturga; F. Scott Fitzgerald (1896-1940), escritor, e Zelda Sayre (1900-1948), romancista e poeta. Desse modo, Freixas afirma que “O dilema de que Sylvia não conseguiu se livrar – mas que, por outro lado, ela expressou como ninguém e, eu acredito, com uma clareza imensa – estava em seu diário muito antes de ela conhecer Ted”.¹⁷²

Desde muito cedo, Sylvia Plath apresentou talento e consciência crítica diante da vida e acerca do mundo. Aos 20 anos, a jovem escritora já parecia atenta aos problemas decorrentes de sua condição de mulher numa sociedade machista e patriarcal. Ela também identificava seus privilégios, se comparada sua experiência à de outras mulheres de sua época, além de tantas questões que envolviam a sociedade americana e o seu tempo. Em seus diários, ela diz:

Mas que sei eu a respeito da dor? Ninguém que eu tenha amado nem morreu nem foi torturado. Nunca senti falta de comida para comer ou de um lugar para dormir. Fui dotada de cinco sentidos e um exterior atraente. Por isso, posso filosofar no aconchego macio de minha poltrona. Frequento uma das faculdades mais respeitadas dos Estados Unidos, convivo com as duas mil moças mais importantes do país. Do que posso reclamar? De quase nada. A melhor maneira de aumentar meu amor-próprio é dizer que tenho uma bolsa, que se não tivesse estudado muito no colegial, exercendo meu livre-arbítrio, jamais chegaria até aqui. Mas, quando se vai até o fundo do caso, indaga-se: quanto disso tudo foi mesmo livre-arbítrio? [...] Quanto ao livre-arbítrio, resta ao ser humano uma fresta tão estreita dele para se movimentar, esmagado que é desde o nascimento pelo ambiente, hereditariedade, época, local e convenção social. (PLATH, 2017, p. 48, grifo da autora)

¹⁷² Tradução nossa. Original: “El dilema del que Sylvia Plath no consiguió salir – pero, en cambio, ella lo expresó como nadie, yo creo con una claridad tremenda – estaba en su diario mucho antes de conocer a Ted”.

Embora Plath tenha indagado “Mas que sei eu a respeito da dor?”, compreendendo naquele contexto não ter do que se queixar, seus poemas mais maduros indicam uma *persona* poética conhecedora de dores profundas e de angústia existencial avassaladora, assim como de uma “sensibilidade à flor da pele”.¹⁷³ Assim, Janet Malcolm afirma:

[...] Os poemas de *Ariel* descrevem o curto trajeto entre estar perto de não querer nada e deixar de querer toda e qualquer coisa. Nos poemas finais, escritos no terrível inverno inglês de sua morte, Sylvia Plath, como um paciente febril que tira as cobertas, despe o manto estraçalhado de sua raiva e fica esperando, muito calma, que o frio de sua falta de desejo adquira um calor mortífero. Os diários e as cartas são o registro da sua luta contra a depressão clínica e (se é que as duas podem ser separadas) a depressão existencial, lançando mão das várias defesas maníacas fornecidas pela imaginação romântica. (MALCOLM, 2012, p. 113)

À poeta que transformara suas dores em material literário, Claudia Roquette-Pinto dedicou-lhe um poema. Em *Os dias gagos*, a artista brasileira escreve:

para sylvia plath

dou ao teu corpo a fluidez
e a luz
de um suicídio aquoso
invoco, no sono, cabelos
de um teor que não desejo estranhar
imagino teu rosto um aquário
você transborda no vestido árido
peixes olhos
escorregam da tua tez

palavras sem raiz
mergulham na limpidez.

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 18)

¹⁷³ Ver MENDONÇA, *Cadernos*, 2007.

3.
Uma poética da imagem em
Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto

Figura 3: Colagem de Claudia Roquette-Pinto: “Housewives in Hell”.¹⁷⁴



¹⁷⁴ Ver ROQUETTE-PINTO, *Entre lobo e cão*, p. 66.

Uma poética da imagem em Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto

meu gotejamento

* * *

que em conjunto vento e tormento levem
quem me assolava

— Safo¹⁷⁵

Safo talvez seja a mais importante poeta da Antiguidade. Quem diz isso é Guilherme Gontijo Flores, pesquisador e tradutor dos fragmentos completos aos quais já temos acesso no Brasil, em edição bilíngue.¹⁷⁶ O advérbio *talvez* é interessante: com frequência, ele é aplicado às mulheres; isso porque, infelizmente, ainda não sabemos muito acerca das protagonistas de nossa história, assim como da representante da ilha grega de Lesbos, cuja data de nascimento e de morte é incerta; “talvez ela tenha sido exilada por volta de 590 a.C. na Sicília”.¹⁷⁷ Composta para ser tocada ao som da lira, a poesia de Safo apresenta-se, durante todos estes séculos posteriores à sua morte, como poemas escritos e fragmentados. Safo não previa que seu “gotejamento” pudesse ser ouvido e imaginado em tempos tão estranhos como estes nossos, que também são comparáveis a tantos outros.¹⁷⁸

Ainda sobre o gotejar de Safo, parece-nos mesmo que ele “indica o sofrimento, talvez como metonímia do sangue que escorre numa ferida simbólica”.¹⁷⁹ Gota a gota, portanto, vamos nos reconstituindo na vida e na literatura. A imagem do líquido que cai junta-se agora à seiva de *Ariel* e aos jardins de *Corola*. Não mais como gotas e, sim, como poética da imagem, quando se considera a marcante característica fanopeica dos poemas de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto. A propósito, em o *ABC da literatura*, Ezra Pound (1977) explica que a fanopeia é “a projeção de uma imagem visual sôbre a mente”.¹⁸⁰

¹⁷⁵ SAFO, 2020, p. 123. Dispusemos o poema graficamente, conforme ele é apresentado no livro.

¹⁷⁶ Ver SAFO, **Fragmentos completos**, 2020.

¹⁷⁷ FLORES, 2020, p. 8.

¹⁷⁸ Lembro-me agora do poema “Antes que caia a noite” (2020), de Denise Hudson. Ver Anexo B.

¹⁷⁹ SAFO, 2020, p. 123. Citação extraída da nota do tradutor.

¹⁸⁰ POUND, 1977, p. 45.

Plath e Roquette-Pinto apresentam imagens simbólicas e ritualísticas, experiências sobrenaturais, referências históricas e sociais, alusões às artes visuais e à mitologia grega. Estas últimas, por exemplo, podem ser identificadas em *Ariel*: Plath menciona *Nike* e *Apollos*, em “Barren Woman”; sugere uma espécie de *Phoenix*, em “Lady Lazarus”; ironiza uma disputa entre mulheres, em “Lesbos”; cita o nome *Lethe*, em “Getting There”; intitula “Medusa” um de seus poemas; insere *Thermopylae*, no último verso de “Letter in November”; faz-nos pensar no complexo de *Electra*, em “Daddy”, e se refere a *Cerberus*, em “Fever 103”. Do lado de cá, Roquette-Pinto menciona Dédalo, em “O princípio”.

Tanto em *Ariel* como em *Corola*, os versos das autoras sugerem a forte relação delas com as artes plásticas. Quanto à escritora carioca, por exemplo, em “Por que você me abandona”,¹⁸¹ a menção ao pintor belga surrealista René Magritte (1898-1967) é um dos indícios de que haja tais vínculos em toda a sua obra. Nesse poema dedicado à poesia, o eu lírico pergunta: “POR QUE VOCÊ me abandona/ no vértice da vertigem/ quando a chuva cai (um Magritte)/ sobre rosas que desistiram?”.¹⁸² A inserção do nome do artista altera a construção da imagem no poema, que parece ter como motivo imagens oníricas, como nas telas de Magritte. Desse modo, nos poemas da americana e da brasileira, observamos como a construção de imagens poéticas é parte fundamental da escrita de ambas.

Temas como casamento, maternidade, sexualidade, saúde mental, morte e suicídio, presentes em *A redoma de vidro*, também figuram nos poemas de *Ariel*. Num agrupamento por títulos, já é possível a identificação da recorrência de imagens femininas, por exemplo, nos poemas “Mulher estéril”, “Lady Lazarus”, “Lesbos”, “A outra”, “A detetive”, “Rival”, “Medusa” e “Purdah”. Do mesmo modo, notamos a temática da morte e do adoecimento em peças como “Morte & Cia.”, “Morte súbita”, “40 graus de febre”, “Amnésico”, “Talidomida” e “Corte”. Imagens relacionadas à botânica aparecem nos poemas “Tulipas”, “Olmo”, “Papoulas de outubro” e “A lua e o teixo”. Este último apresenta, ainda, uma imagem romântica da lua, conforme lembra Susan K. Mitchell (1989), para quem “o

¹⁸¹ *Corola*, 2000, p. 31.

¹⁸² Id., *ibid.*

enunciador sutilmente compara a Cristo enquanto alude aos problemas de escrita, de dar corpo a uma palavra idealizada”.¹⁸³

Vejam, a partir de agora, o empreendimento poético de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto em poemas selecionados.

3.1 Normalidade e loucura em “Lesbos”

Sally Bayley (2007) afirma que os poemas “Lady Lazarus”, “The Applicant” e “Lesbos”, assim como o romance *The Bell Jar*, exemplificam a compreensão de Sylvia Plath acerca da figura feminina, que era apresentada como produto ou mercadoria, nos Estados Unidos da década de 1950. Ainda segundo Bayley, Plath reconhecia isso e o demonstrava por meio de cartas, desenhos,¹⁸⁴ poemas e de seu único romance. Ou seja, em sua produção literária, a poeta americana revela os estereótipos do que era ser mulher e quais eram os papéis estabelecidos pela sociedade para o sexo feminino. Uma evidência disso seriam as personagens Betsy e Doreen, em *The Bell Jar*, como arquétipos femininos. Especificamente sobre “Lady Lazarus”, ainda de acordo com Bayley, a mulher é retratada de modo irônico, “onde a vingativa *femme fatale* do anti-glamour, finalmente, assume o papel central de seu duplo eu”.¹⁸⁵ Desse modo, a artista e escritora Sylvia Plath esteve desde muito cedo preocupada com as “imagens da autoconstrução feminina ou o que comumente chamamos de ‘glamour’: o sedutor traje de feminilidade”,¹⁸⁶ que tanto as revistas femininas como a cultura hollywoodiana promoviam.

Bayley acrescenta que as máscaras sociais eram tema de Sylvia Plath e que, assim como o espanhol Pablo Picasso (1881-1973), o holandês Van Gogh (1853-1890) e o francês Henri Matisse (1869-1954) apresentavam distorções nas imagens das figuras femininas pintadas por eles, essa “estética da distorção” está presente no poema “Lady Lazarus”. Por isso mesmo, a ensaísta diz:

¹⁸³ MITCHELL, 1989, p. 77, tradução nossa. Original: “[...] the speaker subtly compares herself to Christ while she alludes to the problems of writing, of fleshing out an idealized word”.

¹⁸⁴ Ver PLATH, **Desenhos**, 2014b.

¹⁸⁵ BAYLEY, 2007, p. 200, tradução nossa. Original: “[...] where the avenging *femme fatale* of anti-glamour finally seizes the central role from her double self”.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 189, tradução nossa.

O ponto culminante dessa estética da distorção é seu poema “Lady Lazarus”, de outubro de 1962, no qual uma protagonista mulher apresenta um show de horrores personalizado, uma forma de autodesconstrução emocional e psicológica. O show é primitivo e bárbaro, uma desconstrução cruel do símbolo sexual dos anos cinquenta; e assim, em vez de nos seduzir, “o nariz, o olho... a arcada completa de dentes” tornam-se agentes do horror.¹⁸⁷ (BAYLEY, 2007, p. 204, tradução nossa)

Datado de 18 de outubro de 1962, “Lesbos” apresenta 92 versos e é um dos poemas omitidos por Ted Hughes na primeira edição do livro *Ariel*, publicado em 1965. O título desse poema parece insinuar o tema do amor entre mulheres, perspectiva igualmente compartilhada por Sarah Ives Taylor (2014), estudiosa de Sylvia Plath. A pesquisadora lembra que “a poeta Safo, nascida na ilha de Lesbos, postulou uma comunidade exclusivamente feminina como contraponto aos valores patriarcais da cidade-estado grega da antiguidade”.¹⁸⁸ Porém, na leitura do texto poético, veremos que Plath inverte a lógica da ideia de solidariedade feminina evocada no começo. Ironicamente, o que temos são “o conflito e as hostilidades entre a ‘voz poética’ e outro personagem feminino”.¹⁸⁹ A propósito, Taylor considera que a cozinha no poema da americana “é uma metáfora para uma nova estética que nasceu do conflito da Guerra Fria”.¹⁹⁰ Leiamos:

Lesbos

Viciousness in the kitchen!
The potatoes hiss.
It is all Hollywood, windowless,
The fluorescent light wincing on and off like a terrible migraine,
Coy paper strips for doors ---
Stage curtains, a widow’s frizz.
And I, love, am a pathological liar,
And my child --- look at her, face down on the floor,
Little unstrung puppet, kicking to disappear ---

¹⁸⁷ Original: “The culmination of this aesthetic of distortion is her October 1962 poem ‘Lady Lazarus’, in which a female protagonist performs a personalized horror show, a form of emotional and psychological self-deconstruction. The show is primal and barbaric, a cruel deconstruction of the fifties sex symbol; and so, rather than seducing us, ‘the nose, the eye... the full set of teeth’ become agents of horror”.

¹⁸⁸ TAYLOR, 2014, s/n, tradução nossa. Original: “[...] the poet Sappho, born on the island of Lesbos, posited an all-female community as a counter-point to the patriarchal values of the Greek city-state of antiquity”.

¹⁸⁹ Id., *ibid.*, tradução nossa. Original: “[...] the conflict and hostilities between the speaker and another female character”.

¹⁹⁰ Id., *ibid.*, tradução nossa. Original: “[...] Sylvia Plath’s kitchen stands as a metaphor for a new aesthetic that is borne out of Cold War conflict”.

Why she is schizophrenic,
Her face red and white, a panic.
You have stuck her kittens outside your window
In a sort of cement well
Where they crap and puke and cry and she can't hear.
You say you can't stand her,
The bastard's a girl.
You who have blown your tubes like a bad radio
Clear of voices and history, the staticky
Noise of the new.
You say I should drown the kittens. Their smell!
You say I should drown my girl.
She'll cut her throat at ten if she's mad at two.
The baby smiles, fat snail,
From the polished lozenges of orange linoleum.
You could eat him. He's a boy.
You say your husband is just no good to you,
His Jew-mama guards his sweet sex like a pearl.
You have one baby, I have two.
I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair.
I should wear tiger pants, I should have an affair.
We should meet in another life, we should meet in air,
Me and you.

Meanwhile there's a stink of fat and baby crap.
I'm doped and thick from my last sleeping pill.
The smog of cooking, the smog of hell
Floats our heads, two venomous opposites,
Our bones, our hair.
I call you Orphan, orphan. You are ill.
The sun gives you ulcers, the wind gives you t.b.
Once you were beautiful.
In New York, Hollywood, the men said: 'Through?
Gee baby, you are rare.'
You acted, acted, acted for the thrill.
The impotent husband slumps out for a coffee.
I try to keep him in,
An old pole for the lightning,
The acid baths, the skyfuls off of you.
He lumps it down the plastic cobbled hill,
Flogged trolley. The sparks are blue.
The blue sparks spill,
Splitting like quartz into a million bits.

O jewel. O valuable.
That night the moon

Dragged its blood bag, sick
Animal
Up over the harbor lights.
And then grew normal,
Hard and apart and white.
The scale-sheen on the sand scared me to death.
We kept picking up handfuls, loving it,
Working it like dough, a mulatto body,
The silk grits.
A dog picked up your doggy husband. They went on.

Now I am silent, hate
Up to my neck,
Thick, thick.
I do not speak.
I am packing the hard potatoes like good clothes,
I am packing the babies,
I am packing the sick cats.
O vase of acid,
It is love you are full of. You know who you hate.
He is hugging his ball and chain down by the gate
That opens to the sea
Where it drives in, white and black,
Then spews it back.
Every day you fill him with soul-stuff, like a pitcher.
You are so exhausted.
Your voice my ear-ring,
Flapping and sucking, blood-loving bat.
That is that. That is that.
You peer from the door,
Sad hag. 'Every woman's a whore.
I can't communicate.'

I see your cute decor
Close on you like the fist of a baby
Or an anemone, that sea
Sweetheart, that kleptomaniac.
I am still raw.
I say I may be back.
You know what lies are for.

Even in your Zen heaven we shan't meet.

(PLATH, 2018, p. 88, 90 e 92)

O poema “Lesbos” começa com o termo “viciousness”, frequentemente traduzido ou associado a palavras como “maldade” e “sacanagem”. No entanto, a nosso ver, “viciousness” alude à sonoridade de “venomous” (“venenoso”); essa nossa sugestão justifica-se pelo segundo verso, no qual temos o vocábulo “hiss”, que se associa, possivelmente, ao silvo de um animal peçonhento. Plath traça um paralelo entre o animal e as batatas que sibilam ou estalam na panela. Inclusive, há o verso “Floats our heads, two venomous opposites”. Além disso, ela constrói uma sequência de imagens e palavras cujo plano semântico integra a perspectiva da normalidade e da loucura, conforme estudaremos a seguir.

Em uma leitura retórica, o poema apresenta-se como uma antítese, opondo dois universos que não deveriam aproximar-se: o da normalidade da vida das esposas nos subúrbios, cujas casas e pessoas deveriam ser limpas e agradáveis, e o da loucura gerada pela própria situação de confinamento. A amizade entre mulheres, nessas circunstâncias, é uma câmara de eco, onde a normalidade imposta reproduz-se, ao mesmo tempo em que é minada por todos os elementos de loucura que o isolamento e a submissão engendram. Nesse ambiente doméstico, representado no poema, parece impossível a perspectiva da sororidade, da solidariedade entre as mulheres participantes do espaço de confinamento. No ensaio “Sylvia Plath and the Costume of Femininity”, Bayley afirma que “Lesbos” exemplifica o modo “como o espaço doméstico define o ocupante”.¹⁹¹ Assim, normalidade e loucura são condições representadas no texto. Vejamos a tradução do poema para, em seguida, apresentarmos os termos que exemplificam o seu plano semântico:

Lesbos

Sacanagem na cozinha!
As batatas sibilam.
Isto é Hollywood, sem janelas,
A luz fluorescente latejando como enxaqueca terrível,
Tiras tímidas de papel em vez de portas –
Cortinas de teatro, friso de viúva.
E eu, amor, sou uma mentirosa patológica,
E minha criança – olhe para ela, face no chão,
Bonequinha frouxa, esperneando para desaparecer –

¹⁹¹ BAYLEY, 2007, p. 199, tradução nossa. Original: “[...] how the domestic space defines the occupant”.

Por que ela é esquizofrênica,
Seu rosto branco e vermelho, um pânico.
Você pôs os gatinhos para fora da sua janela
Numa espécie de poço de cimento
Onde eles cagam e vomitam e gritam sem que ela possa ouvir.
Você diz que não a suporta mais,
A bastarda é uma menina.
Você, que rebentou seus tubos como um rádio ruim
Limpo de vozes e história, o ruído
De estática do novo.
Você me diz para afogar os gatinhos. Que fedor!
Você me diz para afogar minha menina.
Ela vai cortar a garganta aos dez, se já é louca aos dois.
O bebê sorri, lesma obesa,
Dos losangos reluzentes do linóleo laranja.
Dá para comê-lo. É um menino.
Você diz que seu marido não é bom para você,
Que a mãe-judia guarda o doce sexo dele como uma pérola.
Você tem um bebê, eu tenho dois.
Eu devia sentar numa rocha na Cornualha e me pentear.
Vestir pele de onça e ter um caso.
A gente devia se cruzar em outra vida, se cruzar no ar,
Eu e você.

Enquanto isto, há um fedor de gordura e cocô de bebê.
Fiquei chapada e estúpida depois de meu último sonífero.
O vapor da comida, o vapor do inferno
Flutua sobre nossas cabeças, opostas venenosas,
Sobre nossos ossos e cabelos.
Te apelido de Órfã, órfã. Você está doente.
O sol te provoca úlceras, o vento, tuberculose.
Você já foi bonita um dia.
Em Nova York, em Hollywood, os homens te diziam: “Pronta?
Uau, gatinha, você é demais”.
Você fingia, fingia, fingia só pela emoção.
O marido impotente sai, curvado, para um café.
Tento prendê-lo em casa,
Um velho poste para iluminação,
Os banhos ácidos, os firmamentos fartos de você.
Desce a colina de pedras plásticas,
Bonde açoitado. As faíscas são azuis.
Espatifam como quartzo em milhões de pedaços.

Oh, joia rara. Oh, tesouro.
Naquela noite a lua
Arrastou seu saco de sangue, animal

Doente
Sobre as luzes do ponto.
E depois cresceu normal,
Dura e reservada e branca.
O reflexo das escamas na areia me matava de medo.
Pegamos punhados dela, amando-a,
Modelando-os como massa, um corpo mulato,
Grãos de seda.
Um cachorro mordeu seu marido cachorro. Não pararam.

Agora estou calada, ódio
Até o pescoço,
Grosso, grosso.
Não falo nada.
Empacoto as batatas duras como roupas boas,
Empacoto os bebês,
Empacoto os gatos doentes.
Oh, vaso de ácido,
É de amor que você está cheio. Você sabe quem você odeia.
Ele abraça a patroa sob o portão
Que se abre para o mar
Lá onde ele mergulha, preto e branco.
Depois o cospe novamente.
Todo dia você o enche com seus papos de alma, como a um jarro.
Você está tão exausta.
Sua voz meu brinco,
Oscilando e sugando, morcego amante de sangue.
É isso aí. Isso aí.
Você espia da porta,
Bruxa triste. “Toda mulher é uma puta.
Difícil me comunicar.”

Vejo sua decoração bonita
Fechada como o punho de um bebê
Ou uma anêmona, aquele mar,
Meu bem, aquele cleptomaniaco.
Ainda não estou no ponto.
Qualquer hora dessas apareço.
Você sabe para que servem as mentiras.

Nem no seu paraíso Zen a gente vai se cruzar.

(PLATH, 2018, p. 89, 91 e 93)

No ensaio cujo título apresenta o primeiro verso de “Lesbos”, Jeannine Dobbs examina a poesia de Sylvia Plath em relação às alusões que a poeta americana faz acerca da experiência das mulheres com o casamento e a maternidade. Em “‘Viciousness in the Kitchen’: Sylvia Plath’s Domestic Poetry”, a autora afirma que a poeta americana “explora o que significa ser mulher em termos do conflito tradicional entre família e carreira”,¹⁹² semelhante ao que faziam outras escritoras contemporâneas a Plath.¹⁹³ De acordo com Dobbs, a resistência ao aprisionamento doméstico apresenta-se na poesia plathiana, sobretudo da mulher em sua condição de esposa e mãe. Nesse sentido, está em destaque nos poemas de Plath a “vida doméstica como preocupação fundamental”.¹⁹⁴ Além disso, seus poemas, tanto em *The Colossus* como em *Ariel*, apresentariam um ou outro nível de sofrimento, que inclui, por exemplo, doença, tortura, ferimento, loucura e morte, temas que aparecem também em *The Bell Jar* e podem estar associados, em muita medida, por exemplo, à vida doméstica.

Dobbs lembra, ainda, que a vida de Plath e das pessoas com as quais a poeta convivia diariamente foi marcada por situações dramáticas: a amputação da perna e depois a morte de Otto (pai), a úlcera crônica de Aurelia (mãe), a morte da avó e os próprios problemas de saúde de Plath. Não por acaso, esse contexto de dor e angústia vivido pela autora de *Ariel* aparece no poema “Lesbos” sob os signos da normalidade e da loucura. Quanto aos eventos da vida da escritora americana presentes em sua obra poética, há leituras críticas que apontam como motivo do poema “Lesbos” a visita de Plath a um casal de amigos, na Cornualha, quando a poeta morava em Devon com os dois filhos e estava separada de Ted Hughes havia pouquíssimos dias. David Trinidad (2015) menciona Marvin e Kathy Kane; ambos já tinham sido citados por Elizabeth Sigmund e Frieda Hughes, embora esta última não tenha revelado tais nomes, mas escrito que o casal fora “perversamente retratado no poema”.¹⁹⁵

Vejamos agora o nosso esquema interpretativo, por meio da sistematização da leitura literária:

¹⁹² DOBBS, 1977, s/n, tradução nossa. Original: “[...] explores what it means to be a woman in terms of the traditional conflict between family and career”.

¹⁹³ Jeannine Dobbs cita, por exemplo: Erica Jong, Tillie Olsen e Marge Piercy.

¹⁹⁴ Id., *ibid.* Original: “[...] domesticity is an ultimate concern”.

¹⁹⁵ HUGHES, 2018, p. 18.

Plano Semântico

Normalidade

v. 1: kitchen
v. 2: potatoes
v. 4: fluorescent light
v. 5: paper strips
v. 5: doors
v. 6: curtains
v. 8: child
v. 12: kittens
v. 16: girl
v. 23: baby smiles
v. 25: boy
v. 28: baby
v. 35: the smog of cooking
v. 37: bones
v. 37: hair
v. 39: sun
v. 39: wind
v. 40: beautiful
v. 44: husband
v. 44: coffee

Loucura

v. 1: viciousness
v. 2: hiss
v. 4: terrible migraine
v. 7: pathological liar
v. 9: unstrung puppet
v. 10: schizophrenic
v. 11: panic
v. 13: cement well
v. 14: crap and puke and cry
v. 18: staticky
v. 19: noise of the new
v. 20: drown
v. 20: their smell
v. 22: cut her throat
v. 22: mad
v. 23: fat snail
v. 24: polished lozenges of orange linoleum
v. 25: could eat him
v. 26: just no good
v. 33: stink
v. 33: fat
v. 33: baby crap
v. 34: doped
v. 34: thick
v. 34: last sleeping pill
v. 35: the smog of hell
v. 36: venomous
v. 38: ill
v. 39: ulcers
v. 39: t. b.
v. 54: sick
v. 64: hate
v. 71: vase of acid
v. 80: blood-loving bat
v. 88: kleptomaniac

Desse modo, em “Lesbos”, Sylvia Plath seleciona vocábulos e expressões que constituem a antítese entre dois universos distintos apresentados em um mesmo espaço de confinamento. Esse jogo antitético aparece em outros poemas da escritora americana,

inclusive anteriores a *Ariel*. Em “The Manor Garden”, integrante do livro *The Colossus*, por exemplo, Dobbs reconhece no poema o mundo externo (natural) e o mundo interno (humano). Se, nos jardins de *Corola*, a possibilidade de florescer está comprometida, vemos que, em *Ariel*, os jardins são mortais. Acerca disso, Jennifer Saska (2016) aborda a perspectiva da pesquisadora Constance Scheerer¹⁹⁶ e escreve:

Os jardins de Plath se tornam um fardo a partir do momento em que o confinamento destitui a concepção de proteção, configurando tais ambientes como espaços de constante contato com ansiedades, erros, culpas e demais sentimentos associados à negatividade. (SASKA, 2016, p. 22-23)

Em seu plano rítmico ou sonoro, “Lesbos” apresenta várias provocações sensoriais. A primeira delas está nos seis versos iniciais, cujos sons assemelham-se a chiados de panela no fogo, por causa da aliteração da consoante fricativa /s/ e do fonema /z/ (versos de 1 a 6):

Viciousness in the kitchen!
The potatoes hiss.
It is all Hollywood, windowless,
The fluorescent light wincing on and off like a terrible migraine,
Coy paper strips for doors ---
Stage curtains, a widow's s frizz.

O uso recorrente do dígrafo consonantal em língua inglesa /ck/ e da consoante /k/ (versos de 65 a 70), incluindo a repetição dos versos “I am packing/ I am packing/ I am packing”, sugere os movimentos repetitivos dos afazeres domésticos, fazendo-nos compreender o poema não apenas como um objeto visual, mas também sonoro.¹⁹⁷

Up to my neck,
Thick, thick.
I do not speak.
I am packing the hard potatoes like good clothes,

¹⁹⁶ Autora do artigo “The Deathly Paradise of Sylvia Plath”, publicado em 1976, e acerca do qual Jennifer Saska discorre em sua dissertação de mestrado.

¹⁹⁷ A propósito, por falar em poema como objeto sonoro, Ricardo Vieira Lima escreve acerca da poesia de Claudia Roquette-Pinto sob essa perspectiva. No artigo “Do poema como objeto sonoro ao poema como resgate do humano: uma (re)leitura da poesia de Claudia Roquette-Pinto” (2016), referenciado em nossa bibliografia, o autor reconhece o lirismo confessional da poeta carioca e discute o caráter existencial de *Corola*.

I am packing the babies,
I am packing the sick cats.

Ainda sobre os aspectos sonoros de “Lesbos”, identificamos construções sintáticas que se repetem ao longo dos versos, contribuindo para a experiência de leitura do poema; isso porque ele nos faz sentir a musicalidade e o ritmo do texto. Seleccionamos alguns exemplos a seguir:

You say you can't stand her, (v. 15)

You say I should drown the kittens. Their smell! (v. 20)

You say I should drown my girl. (v. 21)

You say your husband is just no good to you. (v. 26)

You say I should drown the kittens. Their smell! (v. 20)

You say I should drown my girl. (v. 21)

I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair. (v. 29)

I should wear tiger pants, I should have an affair. (v. 30)

We should meet in another life, we should meet in air, (v. 31)

I am packing the hard potatoes like good clothes, (v. 68)

I am packing the babies, (v. 69)

I am packing the sick cats. (v. 70)

No plano da sintaxe, notamos a presença marcante dos dois pronomes pessoais mais constitutivos da disputa que se evidencia no poema: “I” e “you”. Nesse caso, tais pronomes podem representar a perspectiva de dualidade nas relações que se estabelecem no interior de “Lesbos”, quais sejam o eu lírico, claramente feminino, e a outra mulher; o conflito entre a mulher que fala no poema e o marido; a amiga e o esposo da amiga; a dualidade entre homem e mulher, no contexto patriarcal, bem como entre a mulher e os filhos. Desse modo, Sylvia Plath dimensiona o eu da mulher e o outro, constantemente representado por seres diferentes que habitam o mundo, cujo cenário metafórico no texto poético é a cozinha, lugar onde ocorrem as ações do poema.

Em relação à cozinha, chamada por Sally Bayley de “domestic matrix”, é o que “implode com grande tensão enquanto a oradora descreve seu espaço em imagens que

evocam um filme de terror de baixo orçamento”.¹⁹⁸ É consensual entre a crítica literária acerca de Sylvia Plath que o uso de imagens que retratam o sofrimento das mulheres é recorrente em sua poesia e em seu único romance. Ou seja, os papéis desempenhados pela figura feminina apresentados em *The Bell Jar* ou nos últimos poemas da autora, de acordo com Dobbs, “são prenunciados em vários poemas”¹⁹⁹ no livro de estreia *The Colossus*²⁰⁰.

Conforme mencionamos na introdução deste capítulo, Lesbos é o nome da ilha grega onde nasceu a poeta Safo e o lugar para o qual o título do poema de Sylvia Plath remete-nos. Porém, diferentemente da Grécia Antiga, o que temos nos versos são a Nova York e a Hollywood da década de 1950, nos Estados Unidos, pós Segunda Guerra Mundial, onde as mulheres precisavam performar uma feminilidade aceitável e condizente com os papéis definidos para a maternidade, o casamento e a sexualidade feminina, conforme insinuam os versos a seguir:

In New York, Hollywood, the men said: ‘Through? (v. 41)
Gee baby, you are rare.’ (v. 42)

A propósito, Sarah Taylor considera, ainda, que “Lesbos” tematiza os conflitos no contexto da Guerra Fria. No artigo “Sylvia Plath’s Kitchen: Domestic Monotony and Domestic Magic in ‘Lesbos’ and ‘A Birthday Present’”, a autora defende que, nesse poema, “a hierarquia entre a escritora de carreira e a dona de casa é invertida como parte das atribuições literárias de Plath”.²⁰¹ Taylor afirma que, nessa interrelação bélica, “Essa reversão tem consequências concretas para a estética”²⁰² da autora de *Ariel*. Taylor conclui que “Essa colisão dos mundos masculino e feminino em uma poética singular põe em

¹⁹⁸ BAYLEY, 2007, p. 199 e 200, tradução nossa. Original: “The kitchen, the domestic matrix, implodes with fraught tension as the speaker describes her space in images evocative of a low-budget horror film”.

¹⁹⁹ DOBBS, 1977, s/n, tradução nossa. Original: “[...] are foreshadowed in several poems in her first book of poetry”.

²⁰⁰ Dobbs faz referência, por exemplo, aos poemas “The Manor Garden”, “I want, I want”, “Sow”, “Moonrise” e “Poem for a Birthday”.

²⁰¹ TAYLOR, 2014, s/n, tradução nossa. Original: “[...] the hierarchy between the career-girl writer and the housewife is upturned as part of Plath’s literary remit”.

²⁰² Id., *ibid.*, tradução nossa. Original: “[...] This reversal has concrete consequences for Plath’s aesthetic [...]”.

questão sua separação na América da Guerra Fria: de um lado, a arena patriarcal da geopolítica pública; do outro, a esfera privada das mulheres, lar e coração”.²⁰³

No poema de Sylvia Plath, a constituição do cenário doméstico, das coisas, dos objetos que se encontram no ambiente e da presença das outras personagens, por exemplo, é responsável por ferir o eu lírico ou a *persona* poética de “Lesbos”, uma figura feminina, portanto, é ela quem está ilhada, confinada, transitando entre a normalidade e a loucura ou entre “The smog of cooking, the smog of hell” (v. 35). Desse modo, o texto poético de Plath apresenta a tensão entre o eu e a outra pessoa, entre a subjetividade dessa mulher que fala no poema e a presença daquela ou daquele com quem é preciso relacionar-se. Os cenários de “Lesbos” configuram também oposições à subjetividade feminina, que se sente em agonia. Assim, concordamos com Frieda Hughes, para quem os poemas de *Ariel* apresentam uma voz distinta e “São poemas de paisagem sobrenatural, ameaçadora”.²⁰⁴ Em “Lesbos”, até o sol provoca úlceras: “The sun gives you ulcers” (v. 39).

3.2 Paisagem interna do sol e das coisas em “Sob o fermento” e “Desprezo as estrelas”

Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas consideram “Sob o fermento”, de Claudia Roquette-Pinto, “um poema bastante incompreensível”.²⁰⁵ Para nós, o texto da poeta carioca funciona como uma colagem das artes visuais; inúmeros versos dos poemas de *Corola* aparecem em itálico, recurso gráfico frequentemente utilizado pela autora, indicando múltiplas vozes que se fundem em sua produção poética. Em entrevista a Dau Bastos *et al.*, a escritora menciona que o motivo desse poema é *O leopardo*,²⁰⁶ romance histórico do escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957). Curiosamente, a imagem do leopardo está presente ou se insinua em diversas composições visuais exibidas por Roquette-Pinto, em *Entre lobo e cão*, cujas colagens “Na colônia”, “Tatuagem”, “Caranha”, “A bela a fera”, “Meu tio, o Iauaretê”, “Rabo em riste” e “Ouvindo espíritos” imprimem a força imaginativa do animal selvagem. Leiamos:

²⁰³ Id., *ibid.*, tradução nossa. Original: “This collision of the male and female worlds within a singular poetic puts into question their separation in Cold War America: on the one hand, the patriarchal arena of public geopolitics, and the private sphere of women, home and hearth on the other”.

²⁰⁴ HUGHES, 2018, p. 14.

²⁰⁵ SIMON e DANTAS, 2009, p. 225.

²⁰⁶ Do original *Il gattopardo*, lançado na Itália em 1973.

*SOB O FERMENTO do sol, as coisas
desprovidas de peso, as coisas
despovoadas,
o contrário de si mesmas,
5 todas no exterior.*

Na pele abrasada das coisas
o pensamento entorna,
não penetra, espalha e
torna a reunir-se
10 em gotas, um suor.

Quase nada alcança
o par imobilizado
de peixes na água que estaca,
de olhos na mancha
15 do rosto. *À calma estupefata*
cascos apondo
um toque de temor.

O tanque dentro do sonho
anel de sombra a memória
20 na superfície estirada
arbitrariamente branca
– e o áspero das cigarras
sob o sol narcotizante.

Pequeno retângulo em sombra
25 *projetado pela casa*
à volta ondulava a campanha
o lamento das cigarras
era como um estertor.

Amarela dos restolhos, negra
30 *dos restos queimados*
a intervalos absortos as flores
de ouro as palavras cortam
a paisagem, impostoras.

Um rosto explica este instante?
35 O átomo dissonante de silêncio
no ar que enfarpela?
A bolha do sonho explodindo
contra a pele, num bocejo?

Refém do instante em que escrevo,
40 de sono aninhado ao desejo,
vizinho do flagrante.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 25)

Em “Sob o fermento”, a tentativa de Cláudia Roquette-Pinto de alterar as imagens no texto poético para uma perspectiva de entorpecimento é bem-sucedida; isso porque a escritora apresenta um cenário no qual os adjetivos “abrasada”, “imobilizado”, “narcotizante” e “queimados”, ao longo dos versos, denotam um estado de coisas estáticas e/ou que ardem, no entanto, a própria autora parece surpreender-se com o efeito de seu poema. Para Dau Bastos, ao falar sobre a relação entre tradução e poesia, por exemplo, Roquette-Pinto afirma que a experiência de ter alguns de seus poemas traduzidos para o alemão por Carlos Abbenseth contribuiu para que ela notasse “uma certa cinética nos versos”.²⁰⁷ Desse modo, em relação a “Sob fermento”, ela completa:

[...] O poema me pareceu uma paisagem onde as coisas estavam acontecendo, onde palavras que sequer denotam ações se moviam. É que o esforço de tradução me ofereceu uma perspectiva que em outras condições eu não teria. Essa descoberta é interessante e só é possível na oficina, na ourivesaria. Aliás, o próprio Guimarães Rosa criou muitos neologismos em português a partir do contato com outras línguas. (ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 54)

A menção de Roquette-Pinto ao escritor de *Grande sertão: veredas* (1956), João Guimarães Rosa (1908-1967), tanto na entrevista como, posteriormente, na colagem intitulada “Meu tio, o Iauaretê”, que alude ao conto homônimo do romancista mineiro, ajuda-nos a compreender o imaginário poético em “Sob o fermento”. No poema, a paisagem parece refletir a condição existencial²⁰⁸ de quem fala no texto poético. Além disso, assim como ocorre no conto rosiano (em que palavras indígenas, a exemplo do tupi, são incorporadas à fala do protagonista), no poema de Roquette-Pinto, outras vozes também são integradas ao texto. Ainda que palavras e imagens da autora de *Corola* pareçam adotar um

²⁰⁷ ROQUETTE-PINTO, 2007, p. 54.

²⁰⁸ Aqui pensada no sentido em que “A relação do homem [ser humano] consigo mesmo, que constitui o eu, é dominada pela *desesperança*, ou seja, pela condição na qual o homem se encontra porque percorreu uma possibilidade após outra sem se deter ou porque esgotou suas limitadas possibilidades, e o futuro se fecha diante dele [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 469, grifo do autor).

tom de impessoalidade, o que se elabora mesmo é um tipo de existencialismo poético,²⁰⁹ como um devaneio.

Do ponto de vista formal, o poema de Roquette-Pinto é o único de *Corola* com divisão estrófica; a peça reúne 41 versos, divididos em oito estrofes, das quais as duas primeiras são quintilhas, sucedidas por uma septilha, uma sextilha, outras três quintilhas e, por último, um terceto. Quanto à versificação, o poema apresenta cada verso de, no máximo, nove sílabas, exceto o v. 35, composto em hendecassílabo. A maioria, no entanto, é em redondilha maior. Logo na primeira estrofe, a aliteração dos fonemas /s/ ou /z/ provoca um efeito sonoro, por exemplo, de chiado, o que se relaciona ao conteúdo do texto poético, em que o sol abrasa a pele, queima a camada superficial das coisas. Nesse poema, existem os sons sibilantes da poeta brasileira, semelhantes àqueles localizados na leitura do verso “as batatas sibilam”, de Sylvia Plath. É como se a sonoridade dos primeiros versos de “Lesbos” pudesse ser ouvida no começo de “Sob o fermento”. Vejamos:

*SOB O FERMENTO do sol, as coisas
desprovidas de peso, as coisas
despovoadas,
o contrário de si mesmas,
todas no exterior.*

Ainda acerca da primeira estrofe, em que o fermentar do sol está em evidência, pensemos que este tem a capacidade de nos revigorar. Não por acaso, é comum lermos que a luz solar dá vida a tudo que ela alcança e causa um efeito de alegria e esperança em nós. Entendemos, portanto, que “O culto e a importância dada à luz têm uma herança mística, religiosa, filosófica e hermética”.²¹⁰ Ou, conforme Vinícius de Oliveira Prado (2018),²¹¹ o

²⁰⁹ No *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*, Agripina Encarnación Alvarez Ferreira (2013) explica que “O existencialismo poético é pontilhista e impressionista, porque capta instantes, dando-lhe uma *durée* de devaneio. A imaginação liberta o ser humano dos fatos e das circunstâncias que o limitam, levando-o a viver e a reviver poeticamente os instantes num ‘essencialismo poético’. Numa obra poética estão os devaneios de uma alma sonhadora. É preciso reimaginá-los para acender as luzes do passado” (p. 72 e 73).

²¹⁰ FERREIRA, 2013, p. 118.

²¹¹ No artigo “A experiência do presente em *Corola*, de Claudia Roquette-Pinto” (2018), Vinícius de Oliveira Prado propõe uma análise interpretativa de “Sob o fermento” diferente da que adotamos neste trabalho, mas com a qual manteremos um ou outro ponto de contato. No caso dele, “Trata-se de pensar como a experiência do presente vem na esteira de uma vivência de choque cotidiana, capaz de aflorar nos aspectos mais sensíveis da interioridade” (p. 165).

sol é o “fermento que dá vida e faz as coisas crescerem e germinarem”.²¹² No entanto, no poema “Sob o fermento”, o sol é narcotizante, e as *coisas* que supostamente crescem e germinam, na verdade, entorpecem-nos. Aqui voltamos à ideia do caráter existencialista na lírica de Claudia Roquette-Pinto. Nesse sentido, recorramos à origem do termo “coisa”:

COISA (gr. *πρόγμα*; lat. *Res*; in. *Thing*; fr. *Chose*; al. *Ding*; it. *Cosa*). Tanto no discurso comum quanto no filosófico, esse termo tem dois significados fundamentais: 1º genérico, designando qualquer objeto ou termo, real ou irreal, mental ou físico etc., de que, de um modo qualquer, se possa tratar; 2º específico, denotando os objetos naturais como tais. [...] Heidegger apresenta suas determinações como resultados de uma análise existencial: a noção de C. é esclarecida por ele como um elemento da existência humana como “ser-no-mundo” [...]. (ABBAGNANO, 2007, p. 175 e 177)

A partir disso, notamos que a leitura da palavra “coisas”, que aparece três vezes ao longo das duas primeiras estrofes, conecta-nos imediatamente a Carlos Drummond de Andrade. A lembrança da experiência sonora marcada pela repetição desse mesmo substantivo feminino em “Essas coisas”,²¹³ do poeta itabirano, permite-nos fazer esse resgate e desconfiar de um suposto vínculo intencional evocado pela carioca em relação ao escritor mineiro. Isso, portanto, parece-nos bastante significativo na poética de Claudia Roquette-Pinto. A propósito, em *Introdução à semanálise*, a crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva (2005) menciona uma das teses da concepção paragramática da linguagem poética, segundo a qual “O texto literário é uma rede de conexões”.²¹⁴ Em “Sob o fermento”, isso ganha dimensões estéticas surpreendentes. Vejamos os versos drummondianos:

Essas coisas

“Você não está mais na idade
de sofrer por essas coisas.”

Há então a idade de sofrer
e a de não sofrer mais
por essas, essas coisas?

²¹² PRADO, 2018, p. 168.

²¹³ Publicado em *As impurezas do branco* (1973).

²¹⁴ KRISTEVA, 2005, p. 99.

As coisas só deviam acontecer
para fazer sofrer
na idade própria de sofrer?

Ou não se devia sofrer
pelas coisas que causam sofrimento
pois vieram fora de hora, e a hora é calma?

E se não estou mais na idade de sofrer
é porque estou morto, e morto
é a idade de não sentir as coisas, essas coisas?

(DRUMMOND, 2003, p. 724)

Em “Essas coisas”, diferentemente de Roquette-Pinto, o tema da velhice e do sofrimento parece ser o centro do eu poético. Nas palavras de Marcelo Ribeiro Martins Cazarini (2014), “O poema, a seu modo, enfatiza novamente o peso que o sofrimento humano apresenta na poesia drummondiana [...]”.²¹⁵ Drummond é evocado, também, por meio da epígrafe de “A caminho”,²¹⁶ de *Zona de sombra*, bem como em uma das duas epígrafes de *Corola*. Mesmo que este nosso estudo não busque, de forma especial, investigar afinidades entre Roquette-Pinto e o poeta de Minas Gerais, elas nos interessam pela possibilidade de exemplificarmos os fios que se entrelaçam no fazer poético da escritora, que, assim como Sylvia Plath, propõe referências importantes para expressar-se poeticamente. Do mesmo modo, o leitor ou a leitora atenta é conduzida até outro poema drummondiano, “A flor e a náusea”,²¹⁷ no qual ele diz: “Sob a pele das palavras há cifras e códigos”, “O sol consola os doentes e não os renova” e “As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase”, ao passo que, em *Corola*, temos:

SOB O FERMENTO do sol, as coisas (v. 1)
desprovidas de peso, as coisas (v. 2)
Na pele abrasada das coisas (v. 6)

²¹⁵ CAZARINI, 2014, p. 293.

²¹⁶ Paulo Henriques Britto analisa esse poema no artigo “Um poema de Claudia Roquette-Pinto”, referenciado em nossa bibliografia. O autor aponta seus planos semântico, sonoro e rítmico, dentre outros aspectos.

²¹⁷ Publicado em *A rosa do povo* (1945).

Roquete-Pinto coloca-nos em sintonia com os versos drummondianos, especialmente com a frase “as coisas desprovidas de peso”, disposta graficamente nos dois versos acima. Além da onomatopeia, também identificada em “Lesbos”, a primeira estrofe apresenta-se sem verbo; nesse caso, denotando estaticidade, como uma das paisagens sicilianas, apresentadas n’*O leopardo*. Ainda, chama-nos a atenção a grafia em itálico de seus versos, o que nos sugere citações diretas a outros textos; no caso, identificamos Lampedusa, uma vez mais:

Abriu uma das janelas da torre: a paisagem exibia todas as suas belezas. **Sob o fermento de um sol intenso**, todas **as coisas pareciam perder o peso**; o mar, ao fundo, era uma mancha de pura cor; as montanhas que, de noite, lhe haviam parecido esconder terríveis armadilhas, eram agora massas de vapor prestes a dissolver-se; [...]. O sol daquela manhã de treze de maio, [...]; um sol violento e impudico, **um sol narcotizante** que anulava as vontades e mantinha todas **as coisas** numa imobilidade servil, embalada em sonhos violentos, em violências que participavam da própria arbitrariedade dos sonhos. (LAMPEDUSA, 1979, p. 50, grifos nossos)

Como já dissemos, os versos em itálico de Roquette-Pinto indicam a inserção dessas outras vozes e imagens, movendo-se para a ideia que mescla experiências, discursos e outras vivências, denotando nossa relação de alteridade com o mundo. Nesse imaginário poético da autora de *Corola*, ela inclui Lampedusa, evoca Drummond e insinua uma poética da imagem que dê conta de representar um estado de coisas narcotizantes. Não por acaso, captamos os versos “*sob o sol narcotizante.*” (v. 23), “*o lamento das cigarras*” (v. 27), “*era como um estertor.*” (v. 28), “*Amarela dos restolhos, negra*” (v. 29) e “*dos restos queimados*” (v. 30), novamente extraídos d’*O leopardo*:

À volta ondulava a campina fúnebre, **amarela do restolho, negra dos restos queimados; o lamento das cigarras** enchia o céu; **era como o estertor** de uma Sicília alucinada que, no fim de agosto, em vão, esperava a chuva. (LAMPEDUSA, 1979, p. 62-63, grifos nossos)

Igualmente utilizados em outros poemas, como em “O dia inteiro”, peça de abertura de *Corola*, em que consta o verso “**desço** no **poco** de **silêncio**”, os sons sibilantes adotados por Roquette-Pinto apresentam variações em seus sentidos. Flávio Amorim da Rocha e Ana Lúcia Espíndola (2016) afirmam que tais sons produzidos pela repetição do fonema /s/

nesse poema sugerem “sussurros, sons que parecem partir de uma escala sonora decrescente, estabelecendo o ritmo que desacelera para que a leitura acompanhe o eu-lírico que adentra seu próprio interior”.²¹⁸ Já em “Sob o fermento”, conforme mencionamos, entendemos os sons como o chiado produzido pelo sol que queima a pele, provocando-nos experiências sensoriais, visuais e sonoras.

Além disso, há substantivos que indicam a constituição dos espaços ou objetos imaginados para composição da paisagem interna do poema, a exemplo de “exterior” (v. 5), “tanque” (v. 18), “superfície” (v. 20) e “casa” (v. 25). O contato de Claudia Roquette-Pinto com as artes plásticas, certamente, evidencia-se de muitos modos aqui. A facilidade com a qual a diversidade de vozes aparece no texto poético exemplifica o interesse da poeta carioca em reconstituir ou criar no poema o que ela mesma costuma fazer em suas colagens, bem como propor leituras sob a perspectiva intertextual; aliás, Tânia Franco Carvalhal (1994) comenta “o quanto a noção de intertextualidade ajudou a reformular aspectos importantes das relações interliterárias”.²¹⁹ De certa forma, a presença comprovada de Lampedusa e a insinuação de Drummond denotam uma travessia poética pela vida, em que nossa experiência como leitora possibilita-nos o acesso a um novo mundo de percepções, sensações e interesses. Ainda, em “Sob o fermento”, não é mais o texto de Drummond que importa ou o de Lampedusa; temos, portanto, um outro texto, igualmente singular, que se junta às composições visuais da artista, inclusive aquelas apresentadas em *Entre lobo e cão*, na colagem “Meu tio, o Iauaretê”, que veremos logo mais.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (1994) menciona que Guimarães Rosa foi “o grande inovador”²²⁰ na ficção da década de 1940. Nesse sentido, o crítico literário acrescenta que o escritor mineiro soube explorar “as linguagens não-letradas”,²²¹ pondo-as “a serviço de uma prosa complexa em que **o natural, o infantil e o místico** assumem uma dimensão ontológica que transfigura os materiais de base”.²²² Não por acaso, a composição visual intitulada “Meu tio, o Iauaretê”, de Claudia Roquette-Pinto,

²¹⁸ ROCHA e ESPÍNDOLA, 2016, p. 112. No artigo, os autores avaliam a presença da metapoesia em *Corola*.

²¹⁹ CARVALHAL, 1994, p. 11.

²²⁰ BOSI, 1994, p. 388.

²²¹ Id., *ibid.*

²²² Id., *ibid.* Grifos nossos.

dialoga com o poema “Sob o fermento”, no sentido apontado anteriormente, acerca do imaginário poético da autora, que mescla em seus poemas múltiplas vozes, como o demonstramos. Na colagem de Roquette-Pinto (Figura 4), cujo texto ficcional que acompanha o livro apresenta o erotismo da protagonista Vita, notamos a presença de uma mulher de cabelos alaranjados e olhos claros, uma criança negra e uma onça/leopardo, todos harmonicamente integrados ao mesmo ambiente, em um espaço cujas formas geométricas variam no primeiro e segundo planos. Vejamos:

Figura 4: Colagem de Claudia Roquette-Pinto: “Meu tio, o Iauaretê”.²²³



²²³ Ver ROQUETTE-PINTO, *Entre lobo e cão*, p. 72.

Na colagem de Roquette-Pinto, os braços brancos parecem extensões do corpo feminino. Cria-se esteticamente o efeito visual da mistura de raças. Do mesmo modo, a composição anuncia uma impossibilidade: a paisagem selvagem ou natural (representada pelo felino, cujo pescoço é adornado pelos braços humanos) contrasta com o que parece ser de concreto. Além disso, no ambiente, elementos místicos (representados pelas quatro esculturas de divindades indígenas e africanas) estão organizados verticalmente na imagem. No conto “Meu tio, o Iauaretê”, publicado em *Estas estórias*, em 1961, o narrador-personagem é um homem-onça. A propósito, o pé humano descalço que aparece na parte inferior, no trabalho da escritora carioca, fornece certa ilusão de ótica, fazendo-nos confundi-lo com uma pata do animal selvagem. Além disso, o tecido que cobre a mulher lembra um vestido de festas ou de noiva, talvez aludindo à ideia de casamento entre os elementos tão díspares quanto improváveis.

Na narrativa que acompanha “Meu tio, o Iauaretê”, de Roquette-Pinto, Vita se refere a si mesma como tendo “minha brancura distendida” e ao outro com “sua morenice íntegra e insistente”; esse mesmo jogo antitético aparece logo no início do texto ficcional, quando a narradora diz que acordou tarde, “de um sono intermitente”, cujas imagens são enredadas “Neste lugar intermediário entre sonho e consciência”. Ao final, ela se expressa como se estivesse dirigindo-se a seu interlocutor, “filho de Oxum e de Iemanjá”, pedindo-lhe que derrame sobre ela algo “doce e salgado”.²²⁴ Curiosamente, é a colagem de Roquette-Pinto que lança luz sobre o poema “Sob o fermento”, ao qual atribuímos inicialmente certo “existencialismo poético” ou o que chamamos de “um devaneio”.

O poema de Claudia Roquette-Pinto sugere mesmo que o eu lírico esteja em um lugar intermediário entre o sonho e a consciência, no sentido em que a voz que fala no texto observa a paisagem e a reconhece como sendo um movimento de interiorização ou da perspectiva budista, segundo a qual há um olhar de dentro de si para fora. No caso desse poema, de caráter introspectivo, entendemos que, em parte, isso advém da experiência das mulheres no mundo, simulando um sentido humano. Embora a poeta carioca tenha dito, três anos após a publicação de *Corola*, que, a rigor, não existe poesia feminina,²²⁵ ela compreende algo fundamental: em depoimento a Flora Süssekind, Tânia Dias e Carlito

²²⁴ ROQUETTE-PINTO, 2014a, p. 73. Referência para todas as citações do parágrafo.

²²⁵ Cf. ROQUETTE-PINTO, 2003, p. 480.

Azevedo (2003), Roquette-Pinto considera inegável “que existem certas vivências exclusivamente femininas, vivências que necessariamente se projetam [...] na poesia que as mulheres fazem”.²²⁶Reconhecendo que *Corola* não adota um tom confessional, próprio de Sylvia Plath, as palavras em “Sob o fermento” são impostoras diante da paisagem do sol e das coisas:

Amarela dos restolhos, negra
30 dos restos queimados
a intervalos absortos as flores
de ouro as palavras cortam
a paisagem, impostoras.

O único momento em que um verbo aparece na primeira pessoa do presente do indicativo é no v. 39, na última estrofe, em que diz:

Refém do instante em que escrevo,
40 de sono aninhado ao desejo,
vizinho do flagrante.

A paisagem interna do poema de Claudia Roquette-Pinto figura como um quadro parcialmente surrealista, em que sonho e consciência misturam-se, mostrando-nos esta perspectiva onírica: enquanto as ações acontecem no momento em que a *persona* poética escreve (“Refém do instante em que escrevo”), as imagens do poema estão estáticas e são aparentemente desconexas. Se lembrarmos que, em *Corola*, a poeta carioca faz várias menções a pintores surrealistas, parece-nos pertinente tal interpretação. Por exemplo, no poema “Dalí”, o primeiro verso menciona o artista espanhol Salvador Dalí (1904-1989): “DALÍ e seu relógio que escorria”.²²⁷ Do mesmo modo, conforme comentamos no início deste capítulo, em “Por que você me abandona”,²²⁸ localizamos Magritte. A propósito, em *The Story of Art*, Ernst Hans Gombrich (2006) comenta o impacto das ideias do médico e psicanalista austríaco Sigmund Freud (1856-1939) na arte surrealista, bem como o que muitos daqueles artistas pensavam sobre arte e poesia. Nesse sentido, E. H. Gombrich diz:

²²⁶ Id., Ibid.

²²⁷ ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 71.

²²⁸ Id., Ibid., p. 31.

A maioria dos surrealistas ficou muito impressionada com os escritos de Sigmund Freud, o qual mostrou que, quando nossos pensamentos ao despertar são entorpecidos, a criança e o selvagem em nós assumem o controle. Foi essa ideia que fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca pode ser produzida por uma razão bem desperta. Eles podem admitir que a razão pode nos dar ciência, mas diriam que somente a irracionalidade pode nos dar arte. Mesmo essa teoria não é tão nova quanto pode parecer. Os antigos falavam da poesia como uma espécie de “loucura divina”, e escritores românticos como Coleridge e De Quincey deliberadamente experimentaram com ópio e outras drogas para expulsar a razão e deixar a imaginação dominar. Os surrealistas também ansiavam por estados mentais em que o que está no fundo de nossas mentes possa vir à tona. Eles concordaram com Klee que um artista não pode planejar seu trabalho, mas deve deixá-lo crescer. O resultado pode parecer monstruoso para quem está de fora, mas, se ele descartar seu preconceito e deixar sua fantasia brincar, ele pode vir a compartilhar o estranho sonho do artista. (GOMBRICH, 2006, p. 592, tradução nossa)²²⁹

Ainda segundo Gombrich, embora ele escreva que não considera tal teoria certa e que essa perspectiva dos artistas surrealistas não corresponde, de fato, às de Freud, o crítico de arte afirma que “[...] a experiência de pinturas de imagens oníricas certamente valeu a pena”.²³⁰ Em “Sob o fermento”, a voz lírica não apresenta marcadores femininos, no sentido em que ela estaria ocupada com questões historicamente pertinentes à condição das mulheres. Diferentemente de Sylvia Plath, no poema “Lesbos”, em que o eu lírico é claramente feminino e se coloca perante a insatisfação desse signo, especialmente no confinamento doméstico, Roquette-Pinto cria um mosaico disposto em um movimento de interiorização da voz que enuncia no texto poético. Nesses dois poemas, no entanto, o que aproxima a poeta carioca da americana são a utilização de imagens passíveis de representação e a importância dada às composições visuais.

²²⁹ Original: “Many of the Surrealists were greatly impressed by the writings of Sigmund Freud, who had shown that when our waking thoughts are numbed the child and the savage in us takes over. It was this idea which made the Surrealists proclaim that art can never be produced by wide-awake reason. They might admit that reason can give us science but would say that only unreason can give us art. Even this theory is not quite as new as it may sound. The ancients spoke of poetry as a kind of ‘divine madness’, and Romantic writers like Coleridge and De Quincey deliberately experimented with opium and other drugs to drive out reason and let imagination take sway. The Surrealists, too, hankered after mental states in which what is deep down in our minds may come to the surface. They agreed with Klee that an artist cannot plan his work but must let it grow. The result may look monstrous to an outsider, but if he discards his prejudice and lets his fancy play he may come to share the artist’s strange dream”.

²³⁰ Original: “Nevertheless, the experiment of paintings dream-pictures was certainly worth making”. Tradução nossa.

Em relação à construção sintática adotada por Claudia Roquette-Pinto no poema, há predominância de locuções adjetivas, tais como do sol (solar), de peixes (píscio), de olhos (ocular), de sonho (onírico) e de ouro (dourado). A seguir, veremos como tal estrutura é recorrente no texto, mesmo quando o exemplo não signifique a função de adjetivo. O que nos interessa é notar que “Sob o fermento” mantém pouco mais de uma dúzia de verbos (tais como “entornar”, “penetrar”, “espalhar”, “tornar”, “reunir”, “alcançar”, “estacar”, “apor”, “ondular”, “ser”, “cortar”, “explicar”, “enfarpelar”, “explodir” e “escrever”), ao passo que exhibe tal estrutura gramatical, denotando aquele *eu* que sente, reflete e interioriza o que observa:

do sol (v. 1)
de peso (v. 2)
de si mesmas (v. 4)
das coisas (v. 6)
de peixes (v. 13)
de olhos (v. 14)
do rosto (v. 15)
de temor (v. 17)
do sonho (v. 18)
de sombra (v. 19)
das cigarras (v. 22)
das cigarras (v. 27)
dos restolhos (v. 29)
dos restos (v. 30)
de ouro (v. 32)
de silêncio (v. 35)
do sonho (v. 37)
do instante (v. 39)
de sono (v. 40)
do flagrante (v. 41)

Quando fazemos a análise pormenorizada dos poemas, temos a impressão de estarmos diante de pequenas imagens no texto poético. Nesse sentido, é como se estivéssemos diante do ensaísta francês de origem iraniana Youssef Ishaghpour (1940-),²³¹

²³¹ Os ensaios de Youssef Ishaghpour alcançam diversas áreas do conhecimento, tais como a literatura, a política, a filosofia, o cinema e a pintura. Mas é especialmente acerca da imagem, sobretudo a cinematográfica, que suas reflexões aparecem em trabalhos acadêmicos no Brasil.

que escreve sobre a miniatura persa em seu livro homônimo,²³² originalmente publicado na França em 1999. Do mesmo modo que essas pequenas pinturas que compõem a arte da Pérsia antiga podem apresentar em seus detalhes níveis de complexidade acerca do que representam, os poemas de Roquette-Pinto e Plath também carregam essa dimensão, especialmente com a produção de imagens. Nas miudezas dos sons e das palavras poéticas, ambas elaboram representações literárias que revelam os dilemas da própria linguagem, como já mencionado em capítulo anterior, ou de si – se pensarmos em Plath, mais particularmente. Por exemplo, em “Sob o fermento”, que coisas são essas “desprovidas de peso” (ou de volume)? A escrita? A linguagem? A criação literária? A imaginação?

O poema de Claudia Roquette-Pinto, até então incompreensível, para nós, atua como uma colagem das artes visuais que procura um conteúdo inconsciente. Na presença do sol narcotizante (v. 23), percebendo “em gotas, um suor” (v. 10), o eu poético simula uma paisagem “*Amarela dos restolhos, negra/ dos restos queimados*” (v. 29 e 30) que poderia ser pintada ou ser a própria pintura. Se pensarmos que Van Gogh “usou cores e formas para transmitir o que sentia sobre as coisas que pintou”,²³³ Roquette-Pinto utiliza imagens oníricas e palavras impostoras para formular este espaço em que ela, a poeta (consciente), imagina sua técnica de colagem no texto poético, a fim de que ela, a voz lírica (sonhadora), figure naquele espaço intermediário entre a fantasia e a realidade, o sonho e a consciência, até porque “a criação literária permite que se reconheçam tanto elementos de acontecimentos recentes quanto também antigas lembranças”.²³⁴

* * *

Em “Desprezo as estrelas”, Claudia Roquette-Pinto apresenta um poema de 20 versos com rimas emparelhadas (até o último quarteto, quando são alternadas). O 12º verso é branco. Acerca dos aspectos formais, por exemplo, Paulo Henriques Britto observa que

²³² O livro chama-se *La Miniature Persanne: les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin* (Éditions Farrago), cuja nossa tradução livre seria *A miniatura persa: as cores da luz, o espelho e o jardim*.

²³³ GOMBRICH, 2006, p. 548, tradução nossa. Original: “[...] used colours and forms to convey what he felt about the things he painted [...]”.

²³⁴ FREUD, 2017, p. 62.

esse poema é “uma delicada peça quase toda em pentassílabos, quase todos rimados”.²³⁵

Leiamos:

DESPREGO as estrelas,
deixo que elas
rolem céu abaixo
soltas do seu facho
5 frio, iridescente,
ricochete rente
ao chão adormecido.
Cobres,
estrelas de pobre,
10 moedas
que dobram na queda,
vão metal.
O mesmo que falta
às nossas mais altas
15 intenções, e nos deixa
(é sempre a mesma queixa)
nesse vai-da-valsas:
com as mãos repletas
de palavras certas,
20 de moedas falsas.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 39)

Basicamente, as ações que aparecem no poema (especialmente por meio dos verbos “despregar”, “deixar”, “rolar” e “dobrar”) indicam a expectativa do eu lírico em relação às palavras; uma vez “soltas”, elas são representadas pelos objetos ou pelas coisas da cena poética. Quanto à inserção de metáforas do mundo natural que se apresentam em *Corola*, Britto comenta que, aqui, “o processo metafórico é mais complexo: as estrelas do início, sobre as quais a poeta exerce seu poder, logo se reduzem a moedas, para no final revelarem-se palavras”.²³⁶ Nesse poema, enquanto as coisas parecem encaminhar-se a contento, já que as rimas são emparelhadas, há um elemento perturbador que se imiscui desde o início e se configura nas rimas alternadas dos últimos quatro versos, indicando o fracasso dos esforços empreendidos. Elementos positivos ou valorizados, como metal e

²³⁵ BRITTO, 2010, p. 32.

²³⁶ Id., *ibid.*

moedas, são desqualificados pelos adjetivos que os acompanham (vil, falsas). A seguir, vejamos os vocábulos que constituem o plano semântico de “Desprego as estrelas”:

Plano Semântico

Elementos positivos

v. 1: estrelas
v. 8: cobres
v. 10: moedas
v. 12: metal
v. 14 e 15: altas intenções
v. 18: mãos repletas
v. 19: palavras certas

Desencontro

v. 3: abaixo
v. 5: frio
v. 6: ricochete
v. 7: chão adormecido
v. 11: dobram
v. 11: queda
v. 12: vão
v. 13: falta
v. 16: queixa
v. 17: vai-da-valsas
v. 20: falsas

De um lado, as estrelas representam o primeiro elemento positivo da peça de Claudia Roquette-Pinto. Curiosamente, as estrelas são a imagem poética que finaliza um dos poemas de *Ariel*, na edição organizada por Ted Hughes. Em “Words”, do qual tratamos no segundo capítulo deste trabalho, Sylvia Plath encerra seus versos com um *enjambement*, da seguinte maneira:

While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern life.²³⁷

Na tradução de Maria Fernanda Borges:

Enquanto
Do fundo do charco estrelas fixas
Governam uma vida.²³⁸

Ainda sobre as imagens do espaço sideral que compõem o poema de Roquette-Pinto, “Desprego as estrelas” faz par com “Meteoros”, no qual as estrelas encontram-se já despregadas. Pensando na alusão da poeta às palavras e ao seu processo de criação poética,

²³⁷ PLATH, 1996, p. 172.

²³⁸ Id., *ibid.*, p. 173.

que supõe a linguagem como fenômeno astronômico, por exemplo, logo vamos compreender os versos seguintes:

METEOROS
Fúrias riscando o céu.
Estrelas despregadas caindo em estardalhaço.
As folhas-de-flandres de um temporal,
⁵ sem intervalos.
(Imóveis, no leito,
seu olho embaraçado ao meu
a mão
¹⁰ no meu peito.)

Ao escrever sobre *Corola*, Fabiane Borsato comenta que “Fazer poesia é circular por espaços sinestésicos e dinâmicos, portanto incontrolláveis”.²³⁹ Assim, pensamos os poemas reunidos no livro de Claudia Roquette-Pinto como uma sequência de imagens ressignificadas, como acontece em “Sob o fermento” e “Desprezo as estrelas”, as quais exemplificam o seu modo literário e particular de se conectar com esse imaginário poético para lidar com a linguagem, com a expectativa das palavras “soltas” ou “impostoras”. Ao pensar sobre a maneira como a poeta carioca executa no texto a temporalidade e a espacialidade, por exemplo, Borsato acrescenta que:

[...] o enunciador da poesia de Claudia descreve-se em modos de fazer precários e que suas confissões são da ordem da contenção e da compreensão dos desequilíbrios, voz que se constrói como sujeito habitualmente exposto a tais condições e capaz de se controlar mesmo em conjunturas adversas. (BORSATO, 2011, p. 85)

Por fim, em Plath e Roquette-Pinto, compreendemos o impacto das artes visuais na produção poética das autoras. Por exemplo, em relação a Plath, Fan Jinghua (2007) argumenta que “há um princípio da arte visual atuando em toda a sua criação poética”.²⁴⁰ A ensaísta sugere que pinturas de Van Gogh, como “Starry Night”, “Starry Sky over the Rhone” e “Road with Cypresses and Star”, podem ter inspirado os poemas “Stars over the Dordogne” e “The Moon and the Yew Tree”, de Sylvia Plath.²⁴¹

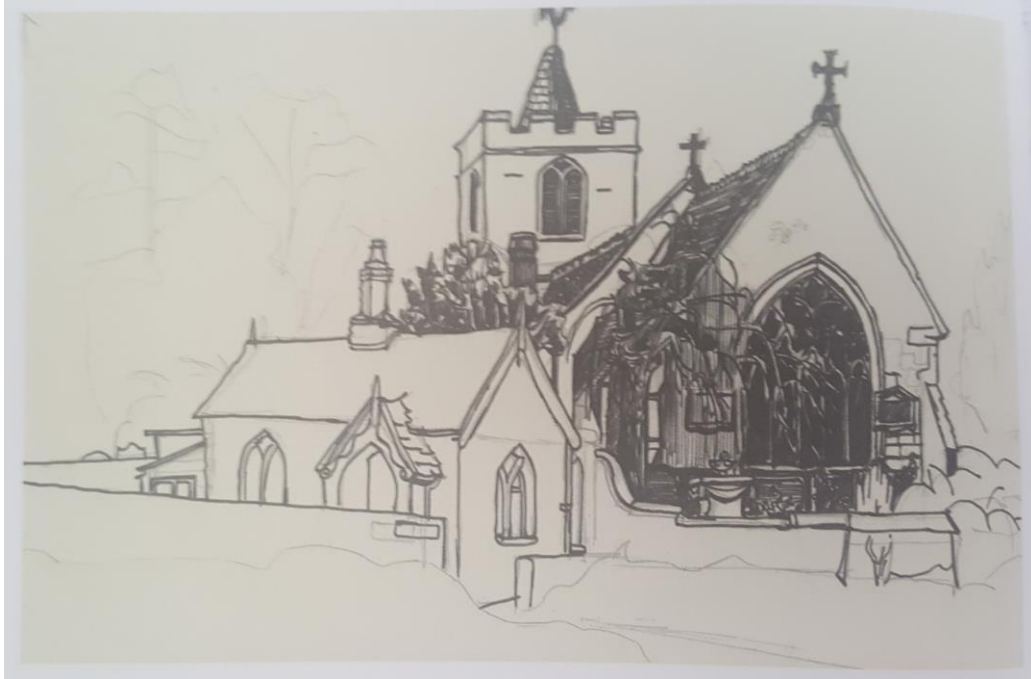
²³⁹ BORSATO, 2011, p. 91.

²⁴⁰ JINGHUA, 2007, p. 205. Original: “My argument is that Plath’s poetics is developed out of the interaction between the visual and the verbal, and there is a visual art principle working throughout her poetic creation”.

²⁴¹ Cf. JINGHUA, 2007, p. 220.

3.3 Profeta do deserto em “The Hanging Man”

Figura 5: Desenho de Sylvia Plath: “Estudo de uma igreja e uma capela”²⁴² | 1956.



Em sua pesquisa sobre *Ariel*, Susan K. Mitchell comenta que “The Hanging Man” é um poema “curto e pontudo, intenso como um raio”.²⁴³ Integrante da edição organizada por Ted Hughes, esse poema não consta nos manuscritos originais de *Ariel* deixados separados por Sylvia Plath para publicação póstuma. No entanto, nós o selecionamos porque ele nos fornece elementos visuais e sonoros significativos para pensarmos o conjunto da poesia da americana, mesmo que ele seja relativamente incomum, em extensão, não se assemelhando aos clássicos “Daddy”, “Lady Lazarus”, “Tulips”, “Ariel”,²⁴⁴ entre outros. Além disso, “The Hanging Man” tem a força imaginativa dos últimos poemas de Plath e faz alusão a experiências traumáticas da mulher Sylvia e, certamente, a outras leituras da poeta. Leiamos:

²⁴² Lápis, caneta e nanquim sobre papel – Original 14 x 21 cm. Ver PLATH, **Desenhos**, p. 24.

²⁴³ MITCHELL, 1989, p. 98, tradução nossa. Original: “[...] short and pointed, intense as a lightning bolt”.

²⁴⁴ Ver Anexo A.

The Hanging Man

¹ By the roots of my hair some god got hold of me.

² I sizzled in his blue volts like a desert prophet.

³ The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid:

⁴ A world of bald white days in a shadeless socket.

⁵ A vulturous boredom pinned me in this tree.

⁶ If he were I, he would do what I did.

(PLATH, 1996, p. 140)

A primeira imagem evocada no título lembra-nos de referências místicas:²⁴⁵ a figura de “O enforcado” em uma das cartas do Tarô, igualmente presente em Claudia Roquette-Pinto, em “o sorriso do enforcado”, verso do poema “Palavras”, analisado no segundo capítulo. Se pensarmos em sua simbologia para representar os arquétipos humanos, na perspectiva de Carl G. Jung (1875-1961), por exemplo, sabemos que esse arcano maior do baralho de Marselha aparece de cabeça para baixo, vendo o mundo de outra perspectiva; a propósito, quando Plath e Roquette-Pinto aludem a elementos místicos, a experiências sagradas ou a rituais cristãos, como vemos frequentemente em Plath, ficamos diante dessa perspectiva invertida representada pela figura d’O enforcado. Não por acaso, quando perguntada sobre o potencial da poesia, a poeta carioca afirma que “Podemos considerar esta capacidade da poesia, em particular, e das artes, em geral, de desconcertar, causar estranheza, subverter nossas percepções [...]”.²⁴⁶ A referência ao Tarô observada por nós já havia sido mencionada por Mitchell:

Em “The Hanging Man” (69), Plath contempla uma possível relação entre eu/humano e Tu/Deus. Neste poema, Plath imagina como um deus

²⁴⁵ Até o momento, desconhecemos trabalhos acadêmicos, no Brasil, que abordem o misticismo presente na produção literária de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto. Após leituras e releituras dos poemas de ambas as poetisas, além das questões históricas, sociais, mitológicas e pessoais, notamos a presença de elementos místicos e decidimos, ao menos, pesquisar se havia algum estudo sobre isso. Descobrimos que, nos Estados Unidos, por exemplo, a poeta, escritora, professora e leitora profissional de Tarô, Julia Gordon-Bramer, tem uma série de trabalhos nos quais ela analisa a obra da poeta americana com base em muitos desses elementos existentes. Gordon-Bramer avalia *Ariel*, portanto, sob a ótica do misticismo, incluindo as cartas de Tarô, a astrologia e a cabala. É o caso dos volumes de *Fixed Stars Govern a Life: Decoding Sylvia Plath* (2015), mas, infelizmente, não tivemos acesso ao livro. Porém, a professora lançou versões mais acessíveis de seu material, cf. constam em nossa bibliografia.

²⁴⁶ Ver Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto.

poderia tratar um humano se eles se encontrassem cara a cara. Quando os leitores confrontam este poema pela primeira vez, eles devem se perguntar a quem ou ao quê “O enforcado” do título se refere. Eles podem imaginar que é um criminoso punido ou *Le Pendu*, a figura em uma das cartas do Tarô. Eles podem até perceber que Leonard Baskin, amigo íntimo de Plath, pintou um retrato intitulado “Hanging Man”. Uma vez que os leitores entrem no mundo poético, eles acharão a descrição ainda ambígua. (MITCHELL, 1989, p. 98, tradução nossa)²⁴⁷

A ambiguidade de que Susan K. Mitchell fala é o que vemos como potencial polissêmico na poeta americana. Assim, nossa proposta de leitura de *Ariel*, especialmente, admite mais uma interpretação,²⁴⁸ além do estudo de Mitchell, para quem as personagens nos poemas de Plath “quase sempre se encaixam nas categorias reveladoras de opressores e vítimas”.²⁴⁹ Na imagem recriada por Sylvia Plath, a *persona* do poema não está com seu pé esquerdo preso por uma corda, mas, sim, com seus cabelos agarrados pela raiz por “algum deus” (v. 1). Nesse caso, é a própria poeta quem apresenta a imagem arquetípica de outro modo: o eu lírico sob o sofrimento de um trauma. A seguir, o poema traduzido por Maria Fernanda Borges:

O enforcado

- 1 Pela raiz dos meus cabelos algum deus me agarrou.
- 2 Crepitem nos seus vóltios azuis como um profeta do deserto.

- 3 As noites fecharam-se de repente como a pálpebra de um lagarto:
- 4 Um mundo de dias brancos e monótonos, numa cova sem sombra.

- 5 Um aborrecimento de abutre pregou-me aqui a esta árvore.
- 6 Se ele fosse eu, faria o que fiz.

(PLATH, 1996, p. 141)

²⁴⁷ Original: “In ‘The Hanging Man’ (69), Plath contemplates a possible relationship between I/human and Thou/God. In this poem, Plath imagines how a god might treat a human if they were to meet face to face. When readers first confront this poem, they must wonder who or what ‘The Hanging Man’ referred to in the title is. They may guess that it is a punished criminal or *Le Pendu*, the figure on one of the Tarot cards. They may even realize that Leonard Baskin, Plath’s close friend, painted a portrait titled ‘Hanging Man’. Once readers enter into the poetic world, they will find the description still ambiguous”.

²⁴⁸ Depois do primeiro esboço da minha interpretação de “The Hanging Man”, localizei uma breve análise do poema no *Genius*. As ideias que apresento, portanto, encontram eco no texto identificado posteriormente. Disponível em: <https://genius.com/Sylvia-plath-the-hanging-man-annotated>. Acesso em: 18 abr. 2021.

²⁴⁹ MITCHELL, 1989, p. 8, tradução nossa. Original: “[...] The characters in her *Ariel* poems almost always fit the revealing categories of oppressors and victims”.

Borges traduz o verso “in a shadeless socket” (v. 4) como “numa cova sem sombra”. Apesar de compreendermos a tradução, também entendemos tratar-se de uma alusão a eletrochoques; parece-nos pertinente pensar “socket” como “tomada”. Isso porque temos os “blue volts” (v. 2). Seria, portanto, uma referência de Plath à sua própria experiência de quando passara por eletroconvulsoterapia, como tratamento às crises de depressão, assim como acontece à protagonista de *The Bell Jar*, Esther Greenwood, e aos Rosenberg, que morreram eletrocutados, conforme o romance. Além disso, quanto aos aspectos formais, “The Hanging Man” é um poema com seis versos, divididos em três dísticos, contendo aliterações, assonâncias, rimas completas e incompletas ou internas e externas, estas intercalando-se ao longo das três estrofes. Ou seja, o seu esquema de rimas define-se como AB CB AC, conforme o destaque abaixo, assim como seu plano sonoro grifado:

By the roots of my hair some god got hold of me.
I sizzled in his blue volts like a desert prophet.

The nights snapped out of sight like a lizard’s eyelid:
A world of bald white days in a shadeless socket.

A vulturous boredom pinned me in this tree.
If he were I, he would do what I did.

A multiplicidade de imagens em um poema como “The Hanging Man” impressiona e nos permite interpretá-lo como se falasse sobre a condição de uma poeta nas décadas de 1950 e 60, nos Estados Unidos, cujo mercado editorial privilegiava a escrita dos homens. No v. 2, a expressão “um profeta do deserto” também pode ser associada à ideia de mulher poeta, para quem a audiência pode não existir ou ser subestimada, daí a imagem do deserto, deste lugar de tantas representações e configurações simbólicas. Ou, ainda, o fato de a voz do enunciador fictício não ser ouvida diante daquele deus que o agarra pela raiz dos cabelos. É a voz da mulher do poema que não está sendo escutada, talvez o mesmo sentimento daquela que fora internada em uma clínica psiquiátrica e se viu profundamente angustiada. Em Sylvia Plath, a recorrência do biográfico constitui um potencial de seu lirismo, não uma estratégia reducionista de sua poética, como já o dissemos algumas vezes.

Nos manuscritos e textos datilografados por Sylvia Plath na época de estudante no Smith College, disponíveis na Biblioteca Lilly, observamos o interesse da escritora americana pelo poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616). Os trabalhos de Plath sobre *Ricardo III*, *Romeu e Julieta*, *Otelo* e *Rei Lear*, por exemplo, demonstram sua apreciação pelas peças teatrais do autor. Aliás, boa parte da crítica literária²⁵⁰ que analisa *Ariel* já havia sugerido que o título do livro de Plath fosse uma referência à personagem homônima d'*A tempestade*, escrita por Shakespeare, entre 1610 e 1611, e não somente uma homenagem de Plath ao seu cavalo Ariel, no qual ela cavalgara em Devon, conforme cita Elizabeth Sigmund.

Na biografia *Ísis americana*, Carl Rollyson menciona a anotação de Aurelia Schober acerca do dia em que Sylvia Plath, ainda adolescente, havia assistido a uma das peças de Shakespeare:

[...] Sylvia assistiu à encenação em Boston de *A tempestade*. Aurelia anotou no programa a data de 21 de janeiro de 1945 e o preservou no arquivo Smith, observando que a filha havia sido “totalmente transportada para a ilha mágica de Próspero”, tendo comentado a peça durante todo o trajeto de trem na volta para casa. Era um lindo dia de sol. Para Aurelia, “a matéria-prima dos sonhos” da peça parecia refletida nas pilhas de neve brilhantes. Sylvia vinha lendo Shakespeare, encantada por um poeta que mais uma vez lhe trazia o mar adorado. (ROLLYSON, 2015, p. 35)

Como se estivesse a reencenar um dos diálogos de Próspero (o legítimo duque de Milão) e Ariel (espírito do ar, que se metamorfoseia na peça shakespeariana), ambos personagens d'*A tempestade*, em “The Hanging Man”, Plath apresenta um eu poético em contato com algum deus dentre tantos que são evocados na peça. No poema, quando a voz lírica diz “Se ele fosse eu, faria o que fiz” (v. 6), recordamos a passagem em que Ariel responde para Próspero que o duque certamente ficaria comovido, se visse o desespero do rei e da comitiva atemorizada pela tempestade levantada pela magia de Próspero. Perguntado se era exatamente isso que Ariel achava, este reafirma: “Se humano, eu teria [me sentido tocado]”.²⁵¹ A “inumanidade sensível” do Ariel de Shakespeare pode ter

²⁵⁰ Inclusive, no prefácio à edição restaurada e bilíngue de *Ariel*, Lopes e Macedo (2007) mencionam a referência à Shakespeare e ao cavalo de Plath (cf. p. 11).

²⁵¹ SHAKESPEARE, 2011, p. 67. Há traduções mais elucidativas, a exemplo de “Eu, Senhor, se fosse humano, decerto ficaria”, cf. versões disponíveis para Kindle.

provocado uma perspectiva invertida, em “The Hanging Man”, na relação entre o eu lírico com o deus opressor: no poema, o sujeito em sofrimento parece reclamar compaixão pelo castigo que recebera: “Se ele fosse eu, faria o que fiz”.

Sob a perspectiva de Susan K. Mitchell, as categorias de opressores e vítimas do livro *Ariel* apresentam-se, por exemplo, nesse deus que abusa da *persona* do poema, em “The Hanging Man”. Do mesmo modo, ela vê esse tipo de relação em “Cut”, no qual o eu lírico corta o seu polegar, e “Paralytic”, em razão de um homem ser mantido em cativeiro. Mitchell entende que as três personagens de um poema satírico como “The Applicant”, por exemplo, “são feitas deliberadamente para agir como fantoches ou robôs estranhamente controlados por uma força externa para um propósito específico”.²⁵²

Por fim, em *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*, Sallie Nichols (2007) informa que “O enforcado” é o décimo segundo trunfo do baralho de Marselha, antecedido pela carta da “Morte”, e se apresenta na figura de um moço cujas mãos estão “amarradas atrás das costas”. Nesse caso, “o Enforcado se acha tão indefeso quanto um nabo”. Sem que ele possa decidir pela própria vida, o dependurado “Está nas mãos do Destino”, pois “Não tem poder para modelar sua vida nem controlar seu fado”.²⁵³ No poema de Plath, o eu lírico encontra-se, também, em uma posição de incapacidade e impotência, pregado a uma árvore. Fora isso, há a imagem do abutre (v. 5), sugerindo esse tipo de ave de porte grande que se alimenta de animais mortos. O cenário é sombrio, inclusive, há “Um mundo de dias brancos e monótonos, numa cova sem sombra” (v. 4). Aqui recorreremos à estadia de Plath no hospital, não apenas em relação ao episódio em que fora internada em uma clínica psiquiátrica, mas à experiência do parto. Em “Tulipas”, a *persona* poética diz: “Vê como tudo está branco, tão silencioso, coberto de neve”.²⁵⁴ No entanto, “As tulipas vívidas devoram meu oxigênio”.²⁵⁵

²⁵² MITCHELL, 1989, p. 42, tradução nossa. Original: “[...] the three characters are deliberately made to act like puppets or robots controlled awkwardly by an external force for a specific purpose”.

²⁵³ NICHOLS, 2007, p. 217. Referência para as quatro citações até aqui.

²⁵⁴ PLATH, 2018, p. 53.

²⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 55.

Considerações finais

Para entendermos a produção poética de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto, foi fundamental compreendermos também o processo criativo das autoras, incluindo o que elas mesmas já disseram sobre arte e poesia. Nesse sentido, a consulta a informações biográficas, diários, depoimentos, ensaios críticos e textos diversos das poetisas foi significativo para nossa pesquisa. Até porque a vida e a obra de quem produz literatura entrelaçam-se e se conjugam de muitos modos; alguns mais evidentes que outros. Nenhuma escrita literária estará livre de impactos pessoais, sociais, geográficos, culturais, políticos ou históricos. Essa mesma constatação estende-se para a arte em geral. O modo como cada escritor ou escritora apropria-se disso conscientemente para, de maneira artística e criativa, moldar suas produções poéticas e ficcionais é que pode tornar-se mais singular, particular e único. Assim, “o texto literário constitui-se em um espaço potencial, mas também transgressivo: espaço tradutivo de criação”.²⁵⁶

Sylvia Plath desafia os limites da linguagem poética e literária, trazendo para seus poemas temas dolorosos, difíceis e até mesmo contraditórios, como é o caso de “Daddy”, datado de 12 de outubro de 1962, o qual mobiliza até hoje inúmeras interpretações e questionamentos acerca, por exemplo, dos limites (inclusive, éticos) da representação literária. Há décadas, o jornalismo, o cinema, o teatro e a literatura, assim como a literatura testemunhal,²⁵⁷ fazem referências ao Holocausto²⁵⁸ provocado pela Alemanha nazista. Em

²⁵⁶ CARVALHO, 2003, p. 161.

²⁵⁷ Um exemplo desse tipo de literatura é a de Primo Levi (1919-1987), judeu, químico e escritor italiano. Na condição de prisioneiro, de 11 de fevereiro de 1944 a 27 de janeiro de 1945, em Auschwitz-Birkenau, no sul da Polônia, ele viveu as experiências mais dramáticas de sua vida, assim como todos aqueles que haviam sido capturados pela Alemanha nazista e mantidos (ou assassinados) em campos de concentração comandados pelo Terceiro Reich. Após ter sobrevivido e sido libertado pelo Exército Vermelho, Levi publicou suas memórias em obras que seriam mais tarde consideradas por críticos literários, demais acadêmicos e leitores ao redor do mundo como sendo os mais tristes e emocionantes relatos do século XX sobre a Segunda Guerra Mundial: os clássicos *Se questo è un uomo* (1947) e *La tregua* (1963). No Brasil, estão traduzidos como, respectivamente, *É isto um homem?* e *A trégua*. Levi também produziu poemas e outras narrativas memorialísticas, incluindo contos e cartas. No caso de *É isto um homem?*, trata-se de um depoimento pessoal, autêntico, de um homem que viveu e sobreviveu àqueles dias injustos, cruéis e desumanos. Embora reais, tais relatos alcançam dimensões poéticas, especialmente pelo modo como são narrados.

²⁵⁸ No Brasil, a jornalista Daniela Arbex é autora do livro-reportagem *Holocausto brasileiro*, publicado pela Geração Editorial em 2013. A alusão do título ao que ocorrera nos campos de concentração nazistas deve-se ao fato de que, por aqui, no começo do século XX e em décadas seguintes, a brutalidade, a violência e a barbárie cometidas contra milhares de pessoas no maior hospital psiquiátrico (à época, sob o nome “hospício”

“Daddy”, Plath apropria-se de um dos eventos históricos mais dramáticos e violentos da história da humanidade e o utiliza para sua produção poética confessional. Termos como nazi, fascista, suástica, homem-panzer, judia, *Meinkampf*, Dachau, Auschwitz e Belsen²⁵⁹ constituem algumas das palavras e expressões apresentadas pela poeta americana para promover uma peça literária cuja *persona* poética é uma menina ou uma mulher profundamente insatisfeita com o pai, já morto. Nesse sentido, Carl Rollyson comenta:

“Daddy” reverbera com a história do século XX, sobretudo com os ecos da Segunda Guerra Mundial, e reflete o desejo da poeta de deixar sua marca nos acontecimentos que moldaram o mundo – de se inserir na história como um daqueles judeus enviados para os campos de concentração. A criança que jurou, quando o pai morreu, jamais voltar a falar com Deus inclui um pai em sua lista de figuras de autoridade rejeitadas. Apenas abandonando o que amava e aquilo por que ansiava é possível ser dona do próprio nariz. A imagem da vítima identificando-se com seu algoz, o “homem-panzer”, antecipa a tese que Hannah Arendt propôs um ano mais tarde em *Eichmann em Jerusalém* (Eichmann foi a julgamento em 11 de abril de 1961, mais de um ano antes de “Daddy” ser concebido, e foi executado em 31 de maio de 1962, pouco mais de quatro meses antes da composição do poema). Conforme aponta a crítica Judith Kroll, Plath também antecipou a análise feita por Susan Sontag da estética fascista – sobretudo o desejo de exaltar “dois estados aparentemente opostos, a egomania e a servidão”. (ROLLYSON, 2015, p. 273 e 274)

A propósito, a poeta e tradutora catalã Maria Merçè Marçal (1952-1998), que já integra o cânone poético de seu país, faz alusão a Sylvia Plath em seu livro *Desglaç*, publicado originalmente em 1989, com poemas produzidos no decênio de 1980, posteriormente traduzidos para o português e reunidos em *Degelo* (Urutau, 2019). A obra está dividida em três partes, uma das quais chama-se “Daddy”, numa evidente referência ao

ou “manicômio”) do Brasil, conhecido pelo nome de Colônia, na cidade mineira de Barbacena, não podem ser esquecidas porque provocaram um genocídio, sob a convicção do Estado brasileiro, responsável pela morte de mais de 60 mil internos. Desde sua fundação, Colônia mantinha pacientes considerados com transtornos mentais, crianças rejeitadas por suas famílias, bem como quem sofria de alcoolismo, epiléticos, prostitutas, meninas/adolescentes/mulheres que haviam sido estupradas, homens e mulheres que viviam nas ruas, inimigos políticos da elite local, dentre tantas outras pessoas que, por não se enquadrarem a padrões de comportamento daquela época, eram forçadas à internação.

²⁵⁹ Na seção “Poesia e poder: por uma lírica social”, do livro *Experiência do limite* (2009), a professora e pesquisadora Anélia Pietrani também menciona essa recorrência de imagens da Alemanha nazista no poema “Daddy”, inclusive discriminando certas ligações metafóricas entre palavras como “boot” e “brute”, que nos lembram “bota”, “pé” e “raiz”, por exemplo, remetendo-se “à cidade do corredor polonês de onde tantos outros germanos vieram com sua língua obscena [...]” (p. 167).

poema de Plath, conforme também percebeu a crítica literária Priscilla Campos (2019), autora da resenha “A linguagem dissecada pelo corpo”.

Tanto Sylvia Plath como Claudia Roquette-Pinto apresentam seus versos de modo que o resultado estético e literário dá a ver o conhecimento que elas têm da própria linguagem como possibilidade de criação poética, dos seus efeitos e de seus limites. E de como ambas concebem a figuração do feminino em sua poesia. Além disso, elas mantêm vínculos com as artes visuais. Portanto, para as duas, as imagens importam tanto quanto as palavras, embora compreendamos que o modo como a visualidade configura-se nos livros *Ariel* e *Corola*, por exemplo, diferencia-se entre uma e outra poeta. Acerca do aspecto fanopeico de Roquette-Pinto, fica mais fácil entendermos o seu “olhar meio plástico sobre as coisas”,²⁶⁰ especialmente quando vemos e lemos *Entre lobo e cão*, que apresenta colagens e textos ficcionais da autora.

Em nosso trajeto investigativo, contrariamos perspectivas teóricas que julgam irrelevantes a biografia do artista, os seus conteúdos filosóficos ou suas ligações histórico-culturais para o estudo da literatura. Evidentemente, consideramos que o formalismo russo, a nova crítica norte-americana (*New Criticism*), o estruturalismo francês e o desconstrutivismo, por exemplo, são correntes de pensamento e teorias importantes dentro do estudo da linguagem e da criação literária, porém, não são absolutos. A experiência de leituras e releituras dos quase 90 poemas de *Ariel* e *Corola* mostrou-nos que cada poema sugere um modo próprio de análise e que a poesia de Plath e Roquette-Pinto possibilita essa discussão. Inclusive, seus projetos literários são complexos.

Assim, o caminho que percorremos neste trabalho atende à nossa compreensão de que, embora haja autonomia no texto literário, há também outras conexões que podem ser estabelecidas entre a vida e a obra do/a autor/a, no caso, das poetisas que analisamos, vínculos estes que nos interessam e nos permitem acrescentar ao debate da produção poética provocações acerca do fazer literário de autoria das mulheres. Isso porque compreendemos a literatura como expressão artística na qual as suas dimensões estéticas dão a ver relações com o mundo social, e este, por sua vez, não está circunscrito a uma experiência única e supostamente universal, pois, nesse caso, o universal tem sido afirmado

²⁶⁰ Ver Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto.

predominantemente sob a perspectiva masculina. Portanto, reconhecemos o espaço literário para elaboração de outras vivências.

Diferentemente do cânone da crítica tradicional, este trabalho apoiou-se em concepções da crítica literária feminista, segundo as quais nenhum/a escritor/a está destituído/a de fatores socioculturais, políticos e pessoais,²⁶¹ bem como tais concepções reconhecem e consideram a inserção do gênero de autoria das obras como categoria de análise literária, abarcando as questões relativas ao papel da mulher na sociedade (sua condição de leitora) e na literatura (sua condição de escritora/criadora literária).²⁶² Por isso mesmo, concordamos que “O estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos”.²⁶³

Em relação à poeta americana, quase sempre, o percurso que tem sido feito para o estudo de sua obra exige o acesso a seus dados biográficos, bem como o levantamento da fortuna crítica das décadas de 1960 e 1970, estendendo-se até os dias atuais. Dos ensaios, artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado aos quais tivemos acesso tanto em língua portuguesa como inglesa, inevitavelmente, uma parte das informações repete-se como norteadora da crítica recente, obrigando-nos a uma tarefa ainda mais desafiadora. Dentro das opções interpretativas de que dispomos para a análise da produção poética de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto, além da fortuna crítica relacionada aos livros *Ariel* e *Corola*, também nos voltamos para as reflexões e opiniões das poetisas sobre o seu próprio trabalho literário, assim como acerca da poesia.

Ouvimos ou assistimos a entrevistas, lemos diários, cartas, ensaios e depoimentos, bem como acessamos os desenhos de Plath e as colagens de Roquette-Pinto. Este nosso trabalho ajuda-nos a perceber, inclusive, que a beleza da vida não se encontra apenas naquilo que podemos tocar com as mãos, objetivamente. Nem tudo é palpável, facilmente verificável ou posto à prova; antes, o que sentimos com a alma e com o espírito importa. O indizível ainda nos alcança, apesar destes tempos, apesar deste mundo. Reconhecer na dor a própria vida, que existe e pulsa, parece ser o que há de grandioso entre nós. Extrair o que

²⁶¹ Ver MOI, *Sexual Politics, Feminist Literary Theory*, 1990.

²⁶² Para acessar artigo sobre as principais correntes da crítica literária feminista, ver BELLIN, *Revista FronteiraZ*, 2011.

²⁶³ SHOWALTER, 1994, p. 35.

for possível da nossa experiência pessoal e íntima também importa e, no caso das mulheres, mesmo quando esbarramos nas palavras; elas engasgam, dizem, mas nem sempre pudemos dizer.

É nesse lidar com a linguagem que as mulheres operam os seus versos de muitos modos distintos, conscientes dos limites e das ambivalências do fazer poético. Sylvia Plath revira-se internamente, encorajada a desafiar a lógica tradicional, segundo a qual o confessional não seria poesia, não seria arte. Em relação a Roquette-Pinto, a própria poeta já afirmou durante entrevistas que, no início de sua produção poética, uma parte da crítica pareceu considerá-la como fazendo “coisas de mulherzinha”²⁶⁴ com seus poemas, a exemplo d’*Os dias gogos*. Recorremos, então, a Lucia Sander:

Quanto à visão de mundo da mulher, por não ser incorporada ou mesmo legitimada ou mesmo perceptível pela ideologia dominante, é considerada inexistente: ela não é, ela é a ausência de visão de mundo. Se a mulher insiste em registrá-la com seu próprio tom de voz, sem adotar (o que frequentemente acontece) uma inflexão masculina para garantir sua aceitação, este registro tem sido recebido ou entendido como uma confissão pessoal e trivial, sem valor ou importância, um texto incompreensível, sem sentido, indigno de atenção ou consideração, sem falar em registro para futuras gerações de leitores e leitoras. (SANDER, 1989, p. 42)

Ariel e *Corola* constituem um solo poético, segundo o qual, para a elaboração de seus poemas, Plath e Roquette-Pinto partem da concepção de que a experiência humana (seja individualmente falando ou pensando em relação ao outro) pode ser recriada por meio da linguagem poética, considerando alguns dispositivos essenciais: nossa própria relação com as palavras, com a escrita criativa e com o próprio processo de feitura literária. No caso da poeta norte-americana, sua poesia confessional expõe conflitos pessoais, emocionais, históricos e sociais. Os temas que predominam em *Ariel* dão conta de externar sua condição de mulher, de poeta e de indivíduo na sociedade moderna dos Estados Unidos da década de 1950 e do início de 1960. No caso de Roquette-Pinto, sua poesia não confessional da década de 1990 e início de 2000 dá a ver um movimento de descoberta ou de reflexões internas. Em *Corola*, há um movimento que persiste em seus jardins: o eu lírico faz aquele movimento introspectivo. Esse movimento, portanto, denota uma

²⁶⁴ ROQUETTE-PINTO, 2019, s/n.

interioridade da *persona* que fala nos poemas. Para nós, vida e obra são importantes. Nesse sentido, ficamos com a compreensão da crítica literária Marjorie Perloff:

Formei-me, durante os anos 50 e 60, como uma formalista, mas à medida que fui ficando mais velha, descobri que não podia mais separar a vida de um escritor de seu trabalho. Na verdade, a vida de Rimbaud é muito relevante para a sua poesia assim como a vida de Wittgenstein para a sua filosofia. Recentemente, tentei usar a biografia, por exemplo, num texto que acabei de escrever sobre Samuel Beckett e a fenomenologia da guerra (sobre o papel de Beckett na resistência). Então eu me convenci de que a biografia *É* muito importante para o ato crítico; por outro lado, muitas monografias biográficas nunca chegam a dar uma boa olhada no texto em si. *É* preciso que se alcance um feliz meio-termo. (PERLOFF, 2005, p. 7)

Ademais, constatamos que cada uma das autoras registra sua personalidade inconfundível. Notamos dois aspectos que mobilizam os poemas de *Ariel* e *Corola*, o sentido da existência e o sentido da linguagem, mencionados pela própria poeta carioca, em entrevista a Dau Bastos. O primeiro, de caráter mais filosófico, está contido nos elementos que anunciam a angústia de se estar no mundo, seja na condição de mulheres que enfrentam o aprisionamento doméstico, o confinamento levado à loucura, como vimos em “Lesbos”, ou seja na condição de quem assiste, pelo lado de fora, ao sofrimento causado pelo medo da violência. Já o sentido da linguagem, materializada nos poemas por meio das palavras escritas, observamos como Plath e Roquette-Pinto recorrem a imagens da natureza, a referências mitológicas e históricas, assim como a imagens e alusões a mundos diversos.

No desenvolvimento de nossa pesquisa sobre *Ariel* e *Corola*, saber como se dá, efetivamente, a aproximação entre Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto constituiu uma de nossas questões mais relevantes. Além disso, buscamos compreender como elas se encontram ao nível dos motivos poéticos, assim como, do ponto de vista dos temas e das formas estéticas apreciadas pelas poetisas, queríamos saber se era possível notar o impacto da escritora americana sobre a brasileira. Como ambas figuram as questões de gênero? Quais metáforas, analogias, formas de expressão que elas usam para dar a ver a relação mulher-poeta-criação? Como essa condição insinua-se poeticamente? Há recorrência de quais imagens?

Massaud Moisés escreve que “o texto poético é a arena onde se digladiam duas formas de realidade, a descoberta e a recriada”. Nesse sentido, é justamente essa tensão “a

própria essência da poesia”.²⁶⁵ Investigamos, assim, quais foram as estratégias literárias ou os recursos de expressão utilizados por ambas as poetisas para que elas alcançassem suas próprias vozes. Singulares e únicas. Suas escritas de mulheres. Portanto, acerca da poesia confessional de Sylvia Plath, concordamos com a cantora e compositora Patti Smith (2016), segundo quem a escritora de *Ariel* tem “o incisivo poder de observação de uma cirurgiã arrancando o próprio coração”.²⁶⁶ Quanto a Cláudia Roquette-Pinto, a maturidade na vida e na literatura permitem que a poeta de *Corola* afirme: “é claro que hoje sinto uma liberdade infinitamente maior como artista”.²⁶⁷

²⁶⁵ MOISÉS, 1997, p. 222. Referência para as citações nas duas primeiras orações do parágrafo.

²⁶⁶ SMITH, 2016, p. 160.

²⁶⁷ Ver Apêndice A – Entrevista inédita com Cláudia Roquette-Pinto.

Referências

1. *Corpus literário*

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Corola**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução Maria Fernanda Borges. Lisboa: Relógio D'Água, 1996. [edição bilíngue].

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. 4. ed. Campinas (SP): Verus Editora, 2018. [edição bilíngue].

2. Outras obras literárias e/ou textos das autoras

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Entrevista concedida à jornalista Mariana Mendes. [Vídeo de 19'22"]. Resenha de *Corola*, mais entrevista com a autora. **Bondelê**. [#50]. Publicada em 3 mai. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sdRB9C28t3g&t=738s>. Acesso em: 22 dez. 2019. (Canal do YouTube).

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Entre lobo e cão**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014a.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Poemas. **Eutomia**: Revista de Literatura e Linguística da UFPE, Recife, v. 1, n. 14, p. 550-556, dez. 2014b. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/768/578>. Acesso em: 11 mar. 2020.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Completamente Plath. **Jornal Verve**. Rio de Janeiro, n. 14, p. 8-9, ago. 1988.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Os dias gogos**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. “É impossível verbalizar o que realmente interessa”. Entrevista concedida a Dau Bastos, Eduardo Coelho e Lucas Magdiel. In: BASTOS, Dau (Org.). **Papos contemporâneos 1**. Rio de Janeiro: UFRJ; Centro de Letras e Artes/Faculdade de Letras, 2007, p. 51-63.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Dentro e fora. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p. 480-486.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Tradução Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014a.

PLATH, Sylvia. **Desenhos**. Tradução Matilde Campilho. São Paulo: Editora Globo, 2014b.

PLATH, Sylvia. Contexto. *In: Johnny Panic e a bíblia de sonhos: e outros textos em prosa*. Tradução Ana Guadalupe. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

PLATH, Sylvia. **Mary Ventura e o Nono Reino**. Tradução Bruna Beber. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962**. Organização Karen V. Kukil e tradução Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

PLATH, Sylvia. **The Bell Jar**. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005.

PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. Ed. Ted Hughes. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008.

PLATH, Sylvia. [Vídeo de 57'11"']. **Voices and Visions**, Estados Unidos, 1988. Disponível em: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wmamNSa3sP8>. Acesso em: 5 jul. 2017. (Documentário sobre Sylvia Plath).

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O leopardo**. Tradução Rui Cabeçadas. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MARÇAL, Maria-Mercè. **Desglaç | Degelo** (1984-1988). Tradução Meritxell Hernando Marsal e Beatriz Regina Guimarães Barboza. São Paulo: Editora Urutau, 2019.

SAFO. **Fragmentos completos**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020. [edição bilíngue].

SEXTON, Anne. A morte de Sylvia. **Germina**: Revista de Literatura & Arte. Tradução Priscila Manhães. Seção Suplemento Literário / Uns | A-D. [s.d.]. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/anne_sexton.htm. Acesso em: 17 jun. 2020.

SEXTON, Anne. Sylvia's Death. **Germina**: Revista de Literatura & Arte. Seção Suplemento Literário / Uns | A-D. [s.d.]. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/anne_sexton.htm. Acesso em: 17 jun. 2020.

SMITH, Patti. **Linha M**. Tradução Claudia Carina. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

3. Coleção Sylvia Plath (material consultado na Biblioteca Lilly)

DREW, Elizabeth. **Poetic Patterns**: a Note on Versification. Northampton, Mass., The Kraushar Press, 1956. *In: Bloomington, EUA: Biblioteca Lilly, box 14 [Series: Miscellaneous], folder 8. (Many underlinings by Plath).*

PLATH, Sylvia. A New Idiom. **English 11b**, Bloomington, EUA: Biblioteca Lilly, box 10 [Subseries: Smith College Memorabilia], folder 8, 9 p., 9 mai. 1951. (Typescript)

with instructor's comments).

PLATH, Sylvia. Thought Patterns on Paper. **For III English 7**, Bloomington, EUA: Biblioteca Lilly, box 10 [Subseries: Smith College Memorabilia], folder 1, 2 p., 17 set. 1946. (Holograph).

PLATH, Sylvia. Outline for Studying an Anthology. **For English 21**, Bloomington, EUA: Biblioteca Lilly, box 10 [Subseries: Smith College Memorabilia], folder 1, 8 p., 1953. (Typescript).

PLATH, Sylvia. Darwin, Marx, Wagner: an Essay. **History 11**, Bloomington, EUA: Biblioteca Lilly, box 10 [Subseries: Smith College Memorabilia], folder 7, 12 p., [ca. 1950a]. (Typescript).

PLATH, Sylvia. Edith Sitwell and the Development of Her Poetry. **Modern Poetry Unit**, Bloomington, EUA: Biblioteca Lilly, box 10 [Subseries: Smith College Memorabilia], folder 7, 29 p., 25 mar. 1953. (Typescript with instructor's comments).

PLATH, Sylvia. **Notebooks**, Bloomington, EUA: Biblioteca Lilly, box 12 [Subseries: Smith College Memorabilia], folder 2, [ca. 1950b]. (Caderno de Religião 14).

PLATH, Sylvia. Poem. **The Townsman**, Bloomington, EUA: Biblioteca Lily, oversize 10 [Subseries: Writings], 2 copies, 10 ago. 1941. (Recortes de jornal do The Boston Herald)

4. Fortuna crítica de Sylvia Plath

AXELROD, Steven Gould. **Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words**. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

ASOTIĆ, Selma. Sylvia Plath and the Dangers of Biography. **Journal of Education Culture and Society**, v. 6, n. 1, p. 55-64, 2015. Disponível em: <https://jecs.pl/index.php/jecs/article/view/662>. Acesso em: 14 jul. 2020.

AMARAL, Lara Luiza Oliveira. **Da redoma à figueira: Sylvia Plath e o abismo do eu**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá-PR, 2019. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/lzoamaral.pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.

BAYLEY, Sally. Sylvia Plath and the Costume Femininity. *In*: CONNORS, Kathleen; BAYLEY, Sally. **Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual**. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 183-204.

BARBOSA, Aline Leal. Sylvia Plath, Claudia Roquette-Pinto e os limites da escrita: uma poética do autoaniquilamento. **Revista Criação & Crítica**, n. 23, p. 89-102, 26 abr. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/152202>. Acesso em: 11 dez. 2019.

CAMPOS, Priscilla. A linguagem dissecada pelo corpo. **Suplemento Pernambuco**, n. 165, nov. 2019, p. 34-35. Disponível em: https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_165_web. Acesso em: 18 dez. 2019.

CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COELHO, Alexandra Prado. Uma história turva. **Público**, Maia-Portugal, 2004, n. 1652647, 23 abr. 2004. Seção Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2004/04/23/culturaipsilon/critica/uma-historia-turva-1652647>. Acesso em: 2 set. 2020.

CONNORS, Kathleen; BAYLEY, Sally. **Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

COOKE, Emily. Letters from a Young Poet: The final correspondence of Sylvia Plath. **Bookforum**, fev/mar 2019. Disponível em: <https://www.bookforum.com/print/2505/the-final-correspondence-of-sylvia-plath-20624>. Acesso em: 18 mar. 2021.

DAVISON, Peter. Inhabited by a Cry: The Last Poetry of Sylvia Plath [*Ariel*]. In: WAGNER, Linda Welshimer (Ed.). **Critical Essays on Sylvia Plath**. Boston: G. K. Hall & Company, 1984, p. 38-41. (Critical Essays on American Literature).

DE ASSIS, Luis Alfredo Fernandes. Sylvia Plath's Fragmentation in the Voices of "Three Women". **Revista Ártemis**, v. 7, 20 dez. 2007, p. 47-55. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2149/1907>. Acesso em: 12 fev. 2010.

DELLA VALLE, Marina. Sylvia Plath: quatro "poemas-porrada". **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 165-199, 1 nov. 2006. Disponível em: <https://www.journals.usp.br/clt/article/view/49411>. Acesso em: 23 jan. 2020.

DIAS, Bianca Coutinho. Uma mulher e seu corpo. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Entre lobo e cão**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 7-13.

DOBBS, Jeannine. 'Viciousness in the Kitchen': Sylvia Plath's Domestic Poetry. **Modern Language Studies**, [s.l.], v. 7, n. 2, p. 11-25, 1977. Disponível em: <http://www.sylviaplath.de/plath/dobbs.html>. Acesso em: 20 ago. 2015.

FREIXAS, Laura. Sylvia Plath: los dilemas de la mujer ambiciosa. **Ellas e ellas**. [ciclo de palestras]. Málaga, Espanha: Centro Cultural La Térmica, jan. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qVtGIYUHFfM>. Acesso em: 12 dez. 2019. (Conferência da escritora espanhola e crítica literária).

GILBERT, Sandra. [Vídeo de 57'11"']. **Voices and Visions**, Estados Unidos, 1988. Disponível em: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wmamNSa3sP8>. Acesso em: 5 jul. 2017. (Documentário sobre Sylvia Plath).

GORDON-BRAMER, Julia. **Decoding Sylvia Plath's "Daddy"**: Discover the Layers of Meaning Beyond the Brute. St. Louis, Missouri: Magi Press, 2017. (E-book Kindle).

GORDON-BRAMER, Julia. **Decoding Sylvia Plath's "Lady Lazarus"**: Freedom's Feminine Fire. St. Louis, Missouri: Magi Press, 2017. (E-book Kindle).

HUGHES, Frieda. Sylvia Plath enquanto artista. *In*: PLATH, Sylvia. **Desenhos**. Tradução Matilde Campilho. São Paulo: Editora Globo, 2014, p. 7-11.

HUGHES, Frieda. Prefácio. *In*: PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. 4. ed. Campinas (SP): Verus Editora, 2018, p. 13-22.

JINGHUA, Fan. Sylvia Plath's Visual Poetics. *In*: CONNORS, Kathleen; BAYLEY, Sally. **Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual**. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 205-222.

LIMA, José Luís Araújo. Uma linguagem de limites ou os limites da linguagem: o último poema último de Sylvia Plath. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, Universidade do Porto, série II, v. 4, p. 173-198, 1987. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2556.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.

LOPES, Rodrigo Garcia. Sylvia Plath: delírio lapidado. *In*: PLATH, Sylvia. **Poemas**. Organização, tradução, ensaios e notas de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MALCOLM, Janet. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: sensibilidade à flor da pele. **Cadernos: Revista Entrelivros 3 – Panorama da Literatura Americana**. São Paulo: Editora Duetto, 20 nov. 2007, p. 88.

MENEZES, Aline Jesus de. Sylvia Plath e a voz individual feminina na escrita e na literatura. **Revista Mulheres e Literatura**, v. 18, 2. sem., 2016. Disponível em: <http://litcult.net/2016/08/06/sylvia-plath-e-a-voz-individual-feminina-na-escrita-e-na-literatura-aline-menezes/>. Acesso em: 7 out. 2020.

MENEZES, Aline Jesus de. Talento literário e o grito na poesia de Sylvia Plath. **Jornal Rima – DF**. Aplac. Ano IX, Planaltina, n. 34, p. 3, jan./mar. 2020. Disponível em: https://aplacdf.com.br/wp-content/uploads/2020/03/Rima-DF-n%C2%BA-34_10_03_2020.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

MITCHELL, Susan K. **"The Hanging [Wo]Man"**: The Reader in Sylvia Plath's "Ariel". Disponível em: <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/18946>. Acesso em: 2 mar. 2021.

PERLOFF, Marjorie. *Angst* and Animism in the Poetry of Sylvia Plath. In: WAGNER, Linda Welshimer (Ed.). **Critical Essays on Sylvia Plath**. Boston: GK Hall & Company, 1984, p. 109-124. (Critical Essays on American Literature).

PERLOFF, Marjorie. The Two *Ariels*: The (Re)making of the Sylvia Plath Canon. **Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990, p. 175-197.

PIETRANI, Anélia Montechiari. **Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos**. Niterói: EdUFF, 2009.

ROLLYSON, Carl. **Ísis americana: a vida e a arte de Sylvia Plath**. Tradução Regina Lyra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

ROSENTHAL, M. L. Sylvia Plath and Confessional Poetry. In: NEWMAN, Charles (Ed.). **The Art of Sylvia Plath: A Symposium**. Bloomington/London: Indiana University Press, 1970, p. 69-76.

SASKA, Jenifer Evelyn. **Escritura e morte na poética de Sylvia Plath**. 2016. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e outras Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, Campus São Carlos, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9986>. Acesso em: 14 set. 2020.

SHARMA, Anju Bala. Confessional Poetry of Eunice de Souza e Sylvia Plath: a Study in Comparison. **Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences**, vol. 2, n. 6, p. 44-52, August 2014. Disponível em: <http://www.eajournals.org/wp-content/uploads/Confessional-Poetry-of-Eunice-de-Souza-and-Sylvia-Plath-A-Study-in-Comparison.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2019.

SIGMUND, Elizabeth. Sylvia in Devon: 1962. In: BUTSCHER, Edward (Ed.). **Sylvia Plath: The Woman and the Work**. New York: Dood, Mead & Company, 1977, p. 100-107.

SCHWANTES, Cíntia. Emily Brontë and Sylvia Plath: Women Poets. In: VII Congresso Internacional ABRALIC 2002, Belo Horizonte. Mediações Territórios Redes. **Anais [...]** Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

SCHWANTES, Cíntia. **Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos**. 1998. 232 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

TAYLOR, Sarah Ives. **Sylvia Plath's Kitchen: Domestic Monotony and Domestic Magic in "Lesbos" and "A Birthday Present"**. [2014]. Disponível em: http://www.americansc.org.uk/Online/Online_2014/Plath.html. Acesso em: 20 mar. 2021.

TRINIDAD, David. "Viciousness in the Kitchen": The Backstory of Sylvia Plath's "Lesbos". **Blackbird**, Virginia Commonwealth University Department of English and

New Virginia Review, v. 14, n. 2, s/n, 2015. Disponível em: https://blackbird.vcu.edu/v14n2/nonfiction/trinidad_d/kitchen_page.shtml. Acesso em: 26 out. 2020.

UROFF, M. D. Sylvia Plath and Confessional Poetry: a Reconsideration. **The Iowa Review**, vol. 8, 1977, p. 104-115. Disponível em: <https://doi.org/10.17077/0021-065X.2172>. Acesso em: 28 dez. 2019.

WAGNER-MARTIN, Linda. The Journey Toward Ariel. In: **Sylvia Plath: a Literary Life**. 2. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 83-105.

5. Fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto

BORSATO, Fabiane Renata. Solidão de naufrago: a poética de Claudia Roquette-Pinto nos jardins de *Corola*. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 83-100, jul/dez. 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/5720/4459>. Acesso em: 9 jul. 2016.

BOSCO, Francisco. Orelha do livro. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 7-43. (Coleção Ciranda da Poesia).

BRITTO, Paulo Henriques. Um poema de Claudia Roquette-Pinto. **Letras**. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: http://www.letas.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Um%20poema%20de%20Claudia%20Roquette-Pinto.pdf. Acesso em: 22 ago. 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. Orelha do livro. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Os dias gagos**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.

CORONA, Ricardo. Comentário sobre o poema “Meteoros”. **Suplemento** – A nova poesia brasileira vista por seus poetas. Belo Horizonte, maio/2013. Disponível em: <https://conexoeditaocultural.org.br/wp-content/uploads/2013/05/Suplemento-Especia-Final-1.pdf>. Acesso em: 29 out. 2020.

JUNKES, Diana. A solidão entre o excesso e a síntese: sobre um poema inédito de Claudia Roquette-Pinto. **Cult**, São Paulo, 5 de nov. de 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/solidao-excesso-sintese-poema-claudia-roquette-pinto/>. Acesso em: 6 nov. 2020.

LIMA, Ricardo Vieira. Do poema como objeto sonoro ao poema como resgate do humano: uma (re)leitura da poesia de Claudia Roquette-Pinto. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, v. 8, n. 15, p. 51-67, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17245>. Acesso em: 23 ago. 2020.

PRADO, Vinícius de Oliveira. A experiência do presente em *Corola*, de Claudia Roquette-Pinto. **Opiniões**: revista dos Alunos de Literatura Brasileira da USP, n. 12, p. 165-180, 29 jul. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/142202>. Acesso em: 22 ago. 2020.

ROCHA, Flávio Amorim da; ESPINDOLA, Ana Lucia. Claudia Roquette-Pinto: à procura da poesia. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 17, n. 30, p. 107-118, ago./dez. 2016. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/801>. Acesso em: 22 jan. 2020.

SIMON, Iumna Maria. Situação de sítio. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 82, p. 151-165, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n82/08.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2016.

SIMON, Iumna Maria. Poema e bala perdida. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 32, p. 145-159, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9574>. Acesso em: 25 dez. 2019.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Consistência de Corola. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 85, p. 215-235, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n85/n85a10.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2016.

6. Estudos de gênero, feminismo e literatura

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa; SILVA, Susana Souto (Org.). **Literatura, estética e revolução**. Brasília: Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: <https://conferencias.unb.br/index.php/LRF/LFR1/paper/viewFile/12651/2189>. Acesso em: 25 mar. 2021.

BARRAL L. F. da Silva, Gislene Maria. Mulher, loucura e literatura: as autorrepresentações como lugares de identificação, questionamento e ruptura. In: SCHWANTES, Cíntia; ZANELLO, Valeska (Org.). **Gênero e loucura na literatura**. Curitiba: Appris, 2018, p. 15-41.

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/265812157_A_critica_literaria_feminista_e_os_estudos_de_genero_um_passeio_pelo_territorio_selvagem. Acesso em: 15 set. 2020.

BRANDÃO, Izabel *et al* (Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DINIZ, Debora. Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (Org.). **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**. Florianópolis: Editora Mulheres,

2014, p. 11-21. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16349/1/LIVRO_EstudosFeministasdeGeneroArticula%c3%a7%c3%b5es.pdf. Acesso em: 6 nov. 2018.

DUARTE, Constância Lima. Apresentação – Na trilha literária das mulheres. *In*: DUARTE, C. L. (Org.). **Mulheres em Letras**: antologia de escritoras mineiras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008, p. 9-11.

FONSECA, Odomiro. Uma escritora independente. *In*: KHVOSCHÍNSKAIA, Nadiêjda. **A moça do internato**. Tradução Odomiro Fonseca. Porto Alegre: Zouk, 2017.

GARGALLO, Francesca. **Ideas feministas latinoamericanas**. 2. edición revisada y aumentada. Ciudad de México, 2006. Disponível em: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/ideas-feministas-latinoamericanas-2a-ed-aumentada-y-corregida-2006/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship. **The Madwoman in the Attic**: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven and London, 1979 e 1984. Disponível em: http://www.ricorso.net/tx/Courses/LEM2014/Critics/Gilbert_Gubar/Madwoman_full.pdf. Acesso em: 8 out. 2020. [Yale University Press].

GUBAR, Susan. Afterword: The Sister Arts of Sylvia Plath. *In*: CONNORS, Kathleen & BAYLEY, Sally (ed.). **Eye Rhymes**: Sylvia Plath's Art of the Visual. New York: Oxford University Press, 2007, p. 223-233.

LAKOFF, Robin. Linguagem e lugar da mulher (1973). *In*: OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (Org.). **Linguagem. Gênero. Sexualidade**: clássicos traduzidos. Tradução Ana Cristina Ostermann, Beatriz Fontana *et al.* São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 13-30.

LAKOFF, Robin. Language and Woman's Place. **Language in Society**. Cambridge University Press, vol. 2, n. 1, p. 45-80, abr. 1973. Disponível em: https://web.stanford.edu/class/linguist156/Lakoff_1973.pdf. Acesso em: 22 jan. 2020.

MOI, Toril. **Sexual Politics, Feminist Literary Theory**. London and New York: Routledge, 1990.

NYE, Andrea. A análise do patriarcado. *In*: **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995, p. 142-203.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

PERROT, Michelle. Entrevista com Michelle Perrot. *In*: SCHVARZMAN, Sheila. **Cadernos Pagu**, n. 4, p. 29-36, 1 jan. 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1734>. Acesso em: 24 dez. 2019.

RUSS, Joanna. **How to Suppress Women's Writing**. Austin: University of Texas Press, 1983.

SANDER, Lucia V. "O caráter confessional da literatura de mulheres". A mulher e a literatura. **Organon**: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 38-51, 1989. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39482>. Acesso em: 10 jul. 2016. [UFRGS].

SCHNEIDER, Graziela (Org.). **A revolução das mulheres**: emancipação feminina na Rússia soviética. Tradução Cecília Rosas *et al.* São Paulo: Boitempo, 2017.

SCHWANTES, Cíntia; ZANELLO, Valeska (Org.). **Gênero e loucura na literatura**. Curitiba: Appris, 2018.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-54.

SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The Vintage Book of American Women Writers**. New York: Vintage Books, 2011.

STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (Org.). **Estudos feministas e de gênero**: articulações e perspectivas. Florianópolis, 2014, p. 11. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16349/1/LIVRO_EstudosFeministasedeGeneroArticula%3%a7%c3%b5es.pdf. Acesso em: 6 nov. 2018. [Editora Mulheres].

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Tradução Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 270-283.

7. Literatura comparada

CARVALHAL, Tania Franco. Teorias em literatura comparada. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 2, p. 9-17, 1994.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MINER, Earl. **Poética comparada**: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura. Tradução Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

8. Obras e textos diversos

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BROOKS, Cleanth. **The Well Wrought Urn: Studies in The Structure of Poetry**. New York: Harcourt, Brace and World, 1947. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.34395/page/n1>. Acesso em: 25 dez. 2019.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CAZARINI, Marcelo Ribeiro Martins. *As impurezas do branco: Drummond multiversal*. In: PIRES, Antônio Donizeti; ANDRADE, Alexandre de Melo (Org.). **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 285-308. Disponível em: <https://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/serie-estudos-literarios-n14.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2021. (Série Estudos Literários, n. 14).

CECHINEL, André. Notas sobre o conceito de tradição em T. S. Eliot (à luz dos escritos filosóficos iniciais do autor). **Alea**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 291-305, maio/ago. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2017000200291&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 out. 2020.

CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, F. W. de (Org.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

DALPRA, Fábio. O sentido do termo *confiteri* no pensamento de Agostinho de Hipona. **Revista Ética e Filosofia Política**, n. 14, vol. 1, jul./2011. Disponível em: https://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2011/08/14_1_dalpra.pdf. Acesso em: 11 set. 2020.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5676245/mod_resource/content/2/DERRIDA_AFarmaciaDePlatao.pdf. Acesso em: 11 abr. 2021.

DRUMMOND, Carlos. A flor e a náusea. In: **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 118-119. [A rosa do povo].

DRUMMOND, Carlos. Essas coisas. *In: Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 724. [As impurezas do branco].

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. [Livro eletrônico].

FLORES, Guilherme Gontijo. Safo de Lesbos: corpo, corpos e *corpus*. *In: SAFO. Fragmentos completos*. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 7-24. [Edição bilíngue].

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). *In: Arte, literatura e os artistas*. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 53-66.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

GOMBRICH, Ernst Hans. **The Story of Art**. 16th ed. London: Phaidon Press, 2006.

GRECO, Dirceu B. A epidemia da Aids: impacto social, científico, econômico e perspectivas. **Estudos Avançados**, v. 22, n. 64, 2008, p. 73-94. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v22n64/a06v2264.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2017.

JUNG, Carl G. (Concepção e Org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. 3. ed. especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Tradução Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô: uma jornada arquetípica**. Introdução Laurens van der Post. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

PERLOFF, Marjorie. Marjorie Perloff: a detetive das letras norte-americanas. Entrevista a Rodrigo Garcia Lopes. *In: LOPES, Rodrigo Garcia. Vozes & Visões: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/perloff.htm>. Acesso em: 14 fev. 2020.

PERLOFF, Marjorie. A poesia pertence a seu tempo. Entrevista a Alcir Pécora. **Jornal da Unicamp**, p. 6 e 7, 11-17 abr. 2005. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju283pag06.pdf. Acesso em: 14 fev. 2020.

PERLOFF, Marjorie. A insanidade do globalismo. Entrevista a Bruno Franco. **Jornal da UFRJ**, ano VI, n. 62, p. 4 e 5, ago./out. 2011. Disponível:

<https://ufrj.br/docs/jornal/2011-jornal62-agosto-setembro-outubro-web.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2020.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**: notas sobre crítica e literatura. Tradução Haroldo Ramanzini. Revisão de tradução Marilene Felinto. São Paulo: Iluminuras, 1988.

ROSA, Guimarães. Meu tio, o Iauaretê. **Estas estórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 160-198.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução e introdução Barbara Heliodora. [Edição especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/xnc18>. Acesso em: 19 abr. 2021. (Saraiwa de Bolso).

TARANTINO, Quentin. **Bastardos inglórios**: o roteiro original do filme. Escrito e dirigido por Quentin Tarantino. Tradução Anna Lim. Barueri, SP: Manole, 2009.

XUANJI, Yu. Uma alegoria. *In*: **Poesia completa de Yu Xuanji**. Tradução, organização, apresentação e notas de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 61.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e história na América Latina: representações de gênero. **Métis: história & cultura** – v. 5, n. 9, p. 253-270, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/792>. Acesso em: 15 nov. 2018.

APÊNDICES

Apêndice A – Entrevista inédita com Claudia Roquette-Pinto

Em matéria de poesia: “não devemos ter pressa”²⁶⁸

A presença incorpórea de Claudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath foi tão contínua em minha vida, nos últimos anos, especificamente durante o período do doutorado, que eu me senti intimamente próxima às poetisas. O envolvimento em um trabalho de pesquisa pode ser tão intenso que há momentos nos quais temos a sensação de estarmos integradas ao cotidiano doméstico e literário dos autores e das autoras, cujas obras são nossos objetos de investigação acadêmica. Por longos instantes, é como se a possibilidade de separação sequer existisse ou como se fôssemos um só corpo, se quisermos aludir a metáforas judaico-cristãs. Isso porque levamos a sério o nosso compromisso com as Humanidades.

Se tudo precisa desintegrar-se um dia para aquisição de novas formas ou novas existências, aceito que uma parte do caminho chegou ao ponto mais importante: o seu fim, agora mais do que desejado. Nesse sentido, encerro a minha experiência como estudante de Literatura, na Pós-Graduação da UnB, com esta entrevista que a autora de *Corola* concordou em me conceder. Do Rio de Janeiro, enquanto eu estava em Sergipe, a poeta carioca atendeu ao meu pedido. Assim, no meio de uma das mais difíceis crises humanitárias e sanitárias da história recente do Brasil e do mundo, em uma pandemia causada pelo “novo” coronavírus (Sars-Cov-2), que provoca a Covid-19, conversamos sobre a experiência artística de Cláudia Roquette-Pinto, bem como acerca de poesia e literatura. Além disso, ela falou sobre a figuração do feminino em seu trabalho poético.

A poeta mencionou, ainda, o cenário brasileiro sob o atual governo, assim como retomou ideias que já haviam sido comentadas por ela há alguns anos em outras ocasiões, como naquela entrevista concedida à revista *Papos Contemporâneos 1*, em 2007, razão pela qual suprimimos alguns trechos em nossa edição final. Desse modo, apresento a seguir a conversa que tive com a escritora de *Corola*:

²⁶⁸ Entrevista concedida por e-mail, em setembro de 2020, à jornalista e agora doutora Aline Menezes, autora da tese “*Ariel e Corola: a seiva descalça no solo poético de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto*”, sob a orientação e coorientação, respectivamente, das professoras Cíntia Schwantes e Luciana Namorato.

Aline Menezes – Em entrevistas anteriores, já lhe perguntaram ou comentaram o erotismo presente em sua poética, assim como a experiência sensorial, visual e sonora que seus poemas nos provocam. Porém, não me recordo de tê-la ouvido falar ou responder sobre fragmentos de misticismo que aparecem em sua poesia. Por exemplo, em *Corola*, o poema “Escrita” apresenta os versos “Assim, rainha/ — tão descalça quanto um rei de carnaval —/ [...] o sorriso do enforcado”. Nele identifico três cartas do Tarô: a rainha, o rei e o enforcado. Como você interpreta seus artifícios literários para ressignificar símbolos, signos e referências do universo místico à sua experiência poética, posteriormente associada pela crítica à vivência urbana em um mundo violento?

Claudia Roquette-Pinto – Você identificou (corretamente) uma presença do *Tarot* no meu poema que nem eu mesma havia notado... A leitura do *Tarot* é, de fato, uma atividade que exerço desde os meus 20 anos. Tenho muita intimidade com essa técnica de autoconhecimento. E é bem provável que, sem que eu mesma tenha me dado conta, o imaginário destas cartas, seus arquétipos (como em Jung) tenham se infiltrado no poema. Em relação à crítica associar minha poesia “à vivência urbana em um mundo violento”, creio que esta associação só tenha começado a ser feita para valer a partir do meu livro *Margem de Manobra*, o qual, propositadamente, reúne poemas que falam desta perspectiva e tratam deste modo de estar no mundo. Antes disso, por muito tempo fui vista como uma poeta “elitista”, “de referências cultas”, “muito literária”, *etc.*

AM – Ainda sobre entrevistas a que tive acesso, você compara um bom poema a uma granada, no sentido em que, conforme suas palavras, ele “explode” e libera em nós um conteúdo diferente. Com essa metáfora mencionada à jornalista Mariana Mendes, do Canal Bondelê, no YouTube, até que ponto podemos considerar o potencial da poesia (ou da arte em geral) de nos aproximar ou distanciar de um momento histórico de lutas tão urgentes que parecem nos empurrar para um *front* de batalha a todo instante?

CRP – Podemos considerar esta capacidade da poesia, em particular, e das artes, em geral, de desconcertar, causar estranheza, subverter nossas percepções ou mesmo provocar desconforto ou maravilhamento, como um imperativo para quem a escreve, hoje. Há pouco tempo, assistindo a uma entrevista *online* do meu amigo, o poeta e

filósofo Alberto Pucheu, à [também poeta] Annita Costa Malufe, ele dizia que, diante desta violência que estamos vivendo no Brasil agora – a violência deste desgoverno, do desmonte das instituições democráticas, dos crimes de racismo, do extermínio dos povos originários, do feminicídio, da destruição desenfreada do meio ambiente, tudo em nome do lucro –, estamos vivendo na dimensão do espanto. E, some-se a tudo isso, a pandemia, que, sozinha, já é um espanto em si mesma. Então, diante de uma violência desta ordem, falar é coisa impossível. Mas, como dizia o Beto, “o poeta – assim como o filósofo – é esse que fala, mesmo sendo impossível. Falam de dentro da impossibilidade”. Porque a poesia sempre esteve nesse lugar do “não dar conta”. Sua linguagem nunca teve um lugar pronto, o poema sempre esteve lidando com o insólito.

AM – Você se percebe em outras poéticas contemporâneas? E mais: em qual medida você considera que seu fazer literário está também imbuído de outras poéticas?

CRP – O caminho do poeta contemporâneo é um caminho bem solitário. Demorou um tempão para conseguir encontrar meus pares, amigos que tinham o mesmo interesse que eu, sem estarem, necessariamente, atrelados a esta ou aquela corrente. Eu estreei como poeta numa década (a de 90) em que a poesia ainda estava muito polarizada. De um lado, a academia, os poetas “formados em Letras”, aqueles que eram oriundos de um ambiente considerado mais literário; do outro, os filhos da poesia mimeógrafo, um pessoal mais comprometido com as urgências do cotidiano, com uma linguagem mais próxima do pop, por assim dizer. De um lado, os poetas que se alinhavam com uma poesia mais estruturada, versificada, de influência tradicionalizante; de outro, os descendentes dos concretos, com suas experiências do branco da página, suas quebras de versos, criando leituras, dando grande relevo à materialidade mesma do verso, das palavras. E eu poderia continuar enumerando toda uma série de polarizações que vinham marcando o cenário da poesia brasileira havia anos. A coisa era tão violenta que era quase um Fla x Flu. Você era praticamente obrigado a se “filiar” a uma das correntes, que se opunham ferrenhamente, e, se não o fizesse, era empurrado para uma ou para outra à sua própria revelia. Um poeta iniciante, naquele momento, era atacado ou acarinhado conforme o “time” a que pertencesse o crítico que escrevesse sobre o seu trabalho.

AM – E como você vê esse cenário hoje?

CRP – Hoje já percebo uma fluidez maior. Não há escolas, movimentos, o que há são vertentes, influências que se entrecruzam. A meu ver, de uma década e meia para cá, tem havido uma democratização maior deste ambiente. Hoje, com a entrada gradual de outras narrativas e de diferentes pontos de vista, com a chegada dos poetas oriundos das classes operárias, afrodescendentes, LGBTs, das favelas, dos povos originários, o ambiente ficou muito menos elitista e, portanto, muito mais rico e saudável. No momento atual, o poeta da minha geração – que é também um grande amigo – com quem mais me identifico, tanto no tema quanto na forma, é o Renato Rezende. Ambos temos muitos paralelos, criativos e existenciais. Compartilhamos uma poética que, sem desconsiderar o real, tangencia a espiritualidade, provavelmente por virmos de tradições filosóficas como o Hinduísmo (no caso dele) e o Budismo Tibetano (no meu). Além de compartilharmos uma certa origem burguesa, que tentou nos formatar de muitos modos, e que viemos desconstruindo e ressignificando ao longo da vida.

AM – Na sua opinião, em qual momento da literatura brasileira está a sua poesia? Considera-se uma poeta moderna?

CRP – Modernos foram Bandeira e Drummond, que considero “meus avôs”. Acho que uma aspiração legítima de todo poeta é ser “contemporâneo ao seu tempo”.

AM – Acerca da recepção de sua produção poética pela crítica literária e pelo seu público leitor, quais notícias você teve até agora sobre os estudos de sua poesia? Existe um sentimento seu de ausência nos compêndios da literatura brasileira?

CRP – Considero que tenho tido uma boa recepção, a qual, naturalmente, tem melhorado ao longo do tempo... Quanto mais a gente persiste, e segue seu próprio caminho com coerência, mais as coisas vão tomando a devida perspectiva. Não devemos ter pressa, em matéria de poesia. O compromisso primeiro é com ela.

AM – Iumna Simon e Vinicius Dantas, críticos literários e autores do artigo “Consistência de Corola” (2009), escreveram que, comparativamente, sua expressão

poética apresenta um “confessionalismo discretíssimo” e que Plath “configura um dramatismo explícito de seus poemas”. Como você compreende a figuração do feminino em sua poesia?

CRP – Tocar e explorar as questões diretamente relacionadas ao feminino, sejam aquelas experiências do corpo, do desejo, das limitações socialmente impostas ou da violência, além do imaginário do feminino, tem sido ao mesmo tempo um desafio e uma mola-mestra da minha inquirição poética. Conforme o tempo passa, tenho observado que fica cada vez mais fácil tomar a palavra e nomear, de uma forma menos velada, aquilo que, em mim, experimenta essas instâncias. Se você considerar que estreei na poesia com 20 e poucos anos, na década de 90, casada e com um filho pequeno, e hoje sou uma mulher madura, de 57 anos, divorciada e com os 3 filhos criados – para não falar de todas as transformações que se deram no lugar, na voz e no papel das mulheres nas sociedades ocidentais nestes mais de 30 anos – é claro que hoje sinto uma liberdade infinitamente maior como artista.

AM – Na condição de leitora e até mesmo tradutora de Sylvia Plath, o que mudou em você como leitora da poeta americana em 1988, ano em que você publicou o artigo “Completamente Plath”, no jornal *Verve*, e hoje?

CRP – Naquela época eu tinha com a Sylvia Plath uma relação de grande admiração, além de uma busca por uma “ancestral poética”. Ela me influenciou enormemente. No início dos anos 90 não existia *internet* e nem havia muito espaço para as poetisas contemporâneas. O meio literário foi, durante séculos, um ambiente predominantemente masculino. E os homens (surpreendentemente, até os intelectuais) costumam ter um espírito corporativo enorme. Só como exemplo, a proporção de livros publicados de autoria de mulheres era infinitamente menor que a de homens, as resenhas destes livros raramente apareciam nos jornais especializados – era algo numa proporção de 80% de livros de autores para 20% de livros de autoras – e por aí vai. Neste sentido, o ambiente literário e editorial de hoje é muito mais acolhedor e interessante para uma jovem poeta estreante do que há 30 anos.

AM – Após o lançamento de *Os Dias Gagos* (Edição da autora, 1991), passando por

Saxífraga (Salamandra, 1993), *Zona de Sombra* (7Letras, 1997), *Corola* (Ateliê Editorial, 2000 – Prêmio Jabuti) e *Margem de Manobra* (Aeroplano, 2005), todos de poesia, como foi sua experiência como autora de literatura infantil? Refiro-me à escrita do livro *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (Língua Geral, 2009), ilustrado por Apo Fousek. Tem intenção de produzir outras obras para esse público?

CRP – Foi uma experiência adorável! Além do desafio de adaptar uma lenda indígena para crianças (no caso do meu livro, a origem do fogo, como foi pesquisada e recolhida por Lévy Strauss), tive a alegria de ver a estória tão lindamente contada pelo Apo Fousek, um ilustrador maravilhoso. E, sim, tenho todas as intenções de publicar mais literatura para crianças. Tenho até um livro infanto-juvenil inacabado, uma estória inteira contada em versos, que comecei a escrever anos atrás e está quase finalizada.

AM – Até onde sei, seu último livro foi *Entre Lobo e Cão* (Circuito, 2014), que apresenta textos ficcionais inéditos e colagens produzidas por você desde 1995. A forte visualidade que observamos em seus poemas explicita, de certo modo, sua identificação com as artes plásticas e visuais... Poderia falar sobre isso?

CRP – Sempre tive um olhar meio plástico sobre as coisas. Isso apareceu primeiro na minha poesia, ao menos publicamente. Mas a colagem sempre foi uma paixão e uma atividade que vem me acompanhando desde cedo na adolescência. Considero que, apesar de muito musical, uma boa parte da minha poesia é bastante fanopeica, ou seja, marcadamente imagética. Já o meu trabalho de colagem, que no início era um passatempo e depois foi virando uma arte, foi sendo retomado aos poucos na minha vida adulta. A primeira volta a ele se deu num período de bloqueio da minha escrita. E, posteriormente, num breve episódio depressivo, quando trabalhar descontextualizando e ressignificando as imagens tornou-se a única maneira possível de acessar a minha criatividade. Em tempo: estou com um livro de inéditos pronto, prestes a ser publicado pela Editora 34. Ele se chama *Alma Corsária & Poemas do Rio* e deve sair no primeiro semestre de 2021.

AM – Como se relaciona a sua experiência de escritora, poeta e tradutora?

CRP – Sou formada em Tradução Literária (Inglês-Português). Então, ler e traduzir são

quase uma segunda natureza para mim. E quando traduzo poesia (ainda que apenas para mim mesma), aprendo e apreendo coisas sobre aquele autor/autora e sobre aquele poema que a mera leitura não me possibilitaria. É, como dizia Clarice Lispector (embora sobre outro assunto), como “costurar para dentro”.

AM – Em qual medida os seus poemas em versos livres não são tão livres assim?

CRP – A única coisa que os governa é o meu ouvido.

AM – Muito obrigada pela entrevista e parabéns pelo novo livro!

CRP – Sou eu quem lhe agradeço, Aline, por todo o seu interesse, dedicação e cuidado com a minha obra!

Tobias Barreto, Sergipe, setembro de 2020.

Rio de Janeiro, RJ, setembro de 2020.

Apêndice B – Quadro geral de poemas de *Ariel* e *Corola*

Poemas de <i>Corola</i>	Poemas de <i>Ariel</i>		
Título cf. sumário do livro	Título original²⁶⁹	Trad. MFB²⁷⁰	Trad. RGL e CM²⁷¹
O dia inteiro	Morning Song	Canção da manhã	Canção da manhã
Suspenso na rede	The Couriers	Os mensageiros	Os mensageiros
De mãos postas	Sheep in Fog	Ovelhas no nevoeiro	-
Nada,	The Applicant	O candidato	O candidato
<i>Sob o fermento</i>	Lady Lazarus	A senhora Lázaro	Lady Lazarus
<i>Amor-emaranhado</i>	Tulips	Túlipas	Tulipas
Árvore de fogo	Cut	Golpe	Corte
Por que você me abandona	Elm	Olmo	Olmo
O que não fala	The Night Dances	As danças da noite	Danças noturnas
Página oca	Poppies in October	Papoulas em outubro	Papoulas de outubro
Não no sono	Berck-Plage	Berck-Plage	Praia de Berck
Desprezo as palavras	Ariel	Ariel	Ariel
Meteoros	Death & Co.	Morte & Co.	Morte & Cia.
Ainda úmidas	Nick and the Candlestick	Nick e a vela	Nick e o castiçal
Conhecer	Gulliver	Gulliver	Gulliver
Até onde	Getting There	A caminho	Chegando lá
Dentro do pescoço	Medusa	Medusa	Medusa

²⁶⁹ A seguir, os títulos em negrito correspondem aos poemas que foram excluídos por Ted Hughes, porém, fazem parte do manuscrito original de *Ariel*, conforme Sylvia Plath o havia organizado. Para a edição póstuma, Hughes substituiu esses poemas por outros, cf. aparecem na coluna 4 do quadro geral.

²⁷⁰ Tradução de Maria Fernanda Borges (1996).

²⁷¹ Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo (2018).

O azul
O princípio
A serra
Então é isso
Não a garganta
Margaridas
O espelho
Céu fixo
Teia de aranha
Vencida
Dalí
Pequeno pássaro
Fugitiva
Escrita
Quem
Se cada hora
O solavanco
Tubérculos nos joelhos
Uma cor
A notícia
A orla branca
Na hora
Que luz azul
O que mora em minha boca
Os sapos
Primeiro as franjas
Cães que uivam
Feijões arrancados
O torneado
O NÁUFRAGO

The Moon and The New Tree
A Birthday Present
Letter in November
The Rival
Daddy
You're
Fever 103°
The Bee Meeting
The Arrival of the Bee Box
Stings
Wintering
The Hanging Man
Little Fugue
Years
The Munich Mannequins
Totem
Paralytic
Balloons
Poppies in July
Kindness
Contusion
Edge
Words
The Rabbit Catcher
Thalidomide
Barren Woman
A Secret
The Jailor
The Detective
Magi

A lua e o teixo
Um presente de aniversário
Carta em novembro
A rival
Paizinho
Tu és
39° de febre
A sessão das abelhas
A chegada da gaiola das abelhas
Ferroadas
A invernar
O enforcado
Pequena fuga
Os anos
Os manequins de Munique
Totem
O paralítico
Balões
Papoilas em julho
Bondade
Nódoa negra
Ponto-limite
Palavras

A lua e o teixo
Um presente de aniversário
Carta de novembro
Rival
Papai
Você é
40° graus de febre
A reunião das abelhas
A chegada da caixa de abelhas
Ferroadas
Hibernando
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
O caçador de coelhos
Talidomida
Mulher estéril
Um segredo
O carcereiro
A detetive
Reis magos

	Lesbos The Other Stopped Dead The Courage of Shutting-up Purdah Amnesiac The Swarm ²⁷²	- - - - - - -	Lesbos A outra Morte súbita A coragem de calar Purdah Annésico O enxame
--	--	---------------------------------	--

²⁷² Na edição traduzida por Lopes e Macedo, eles comentam que o título “The Swarm”, da sequência de poemas das abelhas, aparece entre aspas e escrito à mão no sumário do manuscrito original de *Ariel*. Porém, segundo os tradutores, Plath não o incluiu na obra. Por isso, a edição restaurada que eles apresentam não coloca o poema no corpo principal do livro, respeitando, assim, a decisão editorial da poeta (cf. p. 195). Ao final da edição, podemos localizar esse poema com seu respectivo fac-símile.

Bloomington, 5 de julho de 2017.

RELATÓRIO

No dia 31 de março de 2017, cheguei à cidade de Bloomington, Indiana, Estados Unidos, para a realização de minha pesquisa bibliográfica como visitante acadêmica na Indiana University, oportunidade ofertada pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), órgão do Brasil, pelo qual fui selecionada em 31 de janeiro deste ano. Logo no primeiro dia, a professora dra. Luciana Namorato, do Departamento de Espanhol e Português da IU, recepcionou-me; ela é a pessoa que está me conduzindo durante todo este processo aqui.

Na primeira semana de abril, apresentei-me ao Office of International Services (OIS) para as questões burocráticas, exigidas pela instituição americana, inclusive para recebimento do documento I-94. Na semana seguinte, participei de encontro (Scholar Orientation) com os novos visitantes, com a diretora Joanna Snyder, que nos apresentou as principais informações sobre serviços, regulamentações e nossas responsabilidades dentro da IU e dos EUA. Nesse dia, eu e mais dois estrangeiros fizemos um passeio pelo campus, como uma das atividades obrigatórias.

Ainda em abril, a professora Luciana me apresentou a Indiana University, especialmente a Wells Library, espaço que seria o mais utilizado por mim posteriormente. Nesse período, fiz o cadastro no Card Access Services, para ter a carteirinha de acesso a transportes públicos e demais benefícios. Efetivei o cadastro para acesso ao acervo das bibliotecas e conheci parte da Lilly Library, que mantém obras raras de Sylvia Plath, escritora americana que pesquiso.

Nesse primeiro mês, a convite da professora Luciana, fui à KFLC 2017, que é a Kentucky Foreign Languages, Literatures, and Cultures Conference, em Lexington, Kentucky. Foram três dias de conferência, inclusive fui ouvinte da apresentação sobre a

²⁷³ Este relatório parcial integra a documentação encaminhada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB, referente à minha estadia como visitante acadêmica na Universidade de Indiana, em Bloomington, nos Estados Unidos, por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, coordenado pela Capes e do qual participei entre março e agosto de 2017. Para constar neste trabalho, realizei sua última revisão textual em maio de 2021, após a defesa da tese.

poética de Plath e de Ana Cristina Cesar, com cuja palestrante pude trocar ideias e e-mails acerca da produção plathiana. O evento foi realizado na University of Kentucky, onde assisti ao Russian Spetacular, da 98th Concert Season, apresentado pela Symphony Orchestra.

De volta a Bloomington, participei de diversas atividades do Departamento de Espanhol e Português da IU, como palestras e aulas de literatura e cinema brasileiros, ministradas pela professora Luciana. Por fim, para minhas atividades específicas de levantamento, seleção e fichamento dos materiais bibliográficos aos quais estou tendo acesso, elaborei um Cronograma de Atividades, referente aos meses de maio a agosto, para que eu pudesse me orientar durante este processo. O documento foi apresentado à coorientadora e tem sido utilizado como norte para este período na Indiana University. Confira:

Cronograma de Atividades

Maio	Atividades
1ª semana (1º a 5)	Levantamento de obras de crítica literária e/ou de crítica literária feminista ou de autoria feminina, considerando a produção poética norte-americana.
2ª semana (8 a 12)	Continuação do levantamento...
3ª semana (15 a 19)	Acesso ao material levantado e seleção de textos que poderão compor o <i>corpus</i> da tese. Leitura.
4ª semana (22 a 26)	Acesso ao material levantado e seleção de textos que poderão compor o <i>corpus</i> da tese. Leitura.
5ª semana (29 a 31)	Leitura do material e fichamento.
Junho	
1ª semana (1º e 2)	Leitura do material e fichamento.
2ª semana (5 a 9)	Leitura do material e fichamento.

3ª semana (12 a 16)	Levantamento, acesso e seleção de material de Sylvia Plath na Lilly Library.
4ª semana (19 a 23)	Levantamento, acesso e seleção de material de Sylvia Plath na Lilly Library.
5ª semana (26 a 30)	Leitura e fichamento do material. Produção de pequeno relatório de leitura e fichamento para a professora Cíntia Schwantes, conforme solicitado.
Julho	
1ª semana (3 a 7)	Revisão de material de leitura e fichamento.
2ª semana (10 a 14)	Revisão de material de leitura e fichamento.
3ª semana (17 a 21)	Continuar produção de texto iniciada no Brasil: apresentação e produção de primeiro capítulo da tese.
4ª semana (24 a 28)	Produção do primeiro capítulo da tese.
Agosto	
1ª semana (1º a 4)	Produção do primeiro capítulo da tese.
2ª semana (7 a 11)	Produção do primeiro capítulo da tese.
3ª semana (14 a 18)	Produção do segundo capítulo da tese.
4ª semana (21 a 25)	Produção do segundo capítulo da tese. Apresentação de minha pesquisa no SGIS (conforme programação da professora Luciana Namorato).
5ª semana (26 a 31)	Preparação para retornar ao Brasil. Ver Office of International Services (OIS).

Obs.: Este cronograma poderá ser alterado e melhor detalhado, a depender do andamento da pesquisa bibliográfica e das sugestões e/ou orientações da professora Luciana Namorato e *feedback* da professora Cíntia Schwantes. Última atualização: 26/5/2017, às 22h50.

Curso de inglês

No mês de junho, após ser devidamente matriculada, estudei no Summer Course: English as a Second Language, realizado pela Broadview Learning Center, que teve duração de quatro semanas, entre 5 e 29 de junho. Sobre o meu desempenho, tanto no início do curso como no final, a escola aplicou testes de compreensão de leitura para avaliar as minhas habilidades no idioma estrangeiro. No primeiro, que era de nivelamento, das 25 questões respondidas, acertei 18. No último, das 19 questões respondidas, acertei 16. Em ambas as avaliações, as questões eram objetivas e baseadas na leitura e interpretação de textos em língua inglesa (eu dispunha de 25 minutos para cada teste). O curso teve como foco a prática de conversação. A experiência foi proveitosa e integra a realização de um dos meus objetivos nos EUA.

Material levantado

A seguir, listarei algumas atividades concluídas, com seus respectivos resumos sobre o fichamento de ensaios, artigos e obras literárias. Em razão de minhas limitações no idioma, as leituras em língua inglesa exigem de mim muito mais tempo de leitura do que o que eu precisaria em minha língua materna. Ainda assim, considero que estou progredindo:

Referências	Fichamento/Resumo/Observação
ROSENTHAL, M. L. Sylvia Plath and Confessional Poetry. In: NEWMAN, Charles (Ed.). The art of Sylvia Plath: a Symposium. Bloomington/London: Indiana University Press, 1970, p. 69-76.	Rosenthal inicia seu texto, informando que, no dia 30 de julho de 1965, o “Third Programme of the British Broadcasting Corporation” encarregou-se de uma discussão sobre <i>confessional poetry</i> . Segundo ele, dois dos poemas designados para o debate eram genuinamente confessionais. São estes: “Skunk Hour”, de Robert Lowell, e “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath. O argumento principal do autor do ensaio centra-se na afirmação de que o poema de Lowell apresenta a si mesmo como um “voyeur suffering from a sickness”, enquanto o de Plath revela algo “no meio do que provou ser a tentativa final

	de seu, bem-sucedido, suicídio” (minha tradução livre).
<p>SIGMUND, Elizabeth. <i>Sylvia in Devon</i>: 1962. In: BUTSCHER, Edward (Ed.). <i>Sylvia Plath: the Woman and the Work</i>. New York: Dood, Mead & Company, 1977, p. 100-107.</p>	<p>Elizabeth afirma que conheceu Sylvia Plath exatamente um ano antes da morte da poeta. A autora deste ensaio e o seu então marido à época (David) conheceram Plath e Ted Hughes, assim como as crianças do casal de escritores: Frieda e Nicholas. Elizabeth conta que ficara impressionada com a vivacidade de Plath, que, juntamente a Hughes, havia comprado uma casa em Devon, Court Green, em North Tawton. Segundo Elizabeth, a poeta tinha muitos planos para aquele lugar onde viveria com a família. Até aquele momento, Elizabeth não conhecia o talento literário da escritora, embora já soubesse que ela escrevia. Já na página 102, Elizabeth menciona o dia em que Plath e Hughes apareceram de surpresa em sua casa, no seu aniversário de 34 anos, e que Plath levava velas formando 35, um a mais que o real. Com isso, Plath queria desejar a Elizabeth um ano além daquele. Sete meses depois, Sylvia Plath cometeu suicídio.</p>
<p>DAVISON, Peter. <i>Inhabited by a Cry: the Last Poetry of Sylvia Plath [Ariel]</i>. In: WAGNER, Linda W. (Ed.). <i>Critical Essays on Sylvia Plath</i>. Boston: G. K. Hall & Company, 1984, p. 38-41. (Critical Essays on American Literature).</p>	<p>Este é um ensaio curto, mas significativo, publicado no livro editado por Linda Wagner. Nele, Peter Davison afirma que Sylvia Plath era uma mulher extremamente talentosa e que teve recursos intelectuais para treinar-se por uma década como poeta. Segundo ele, é raro um poeta tornar-se objeto de culto. E foi isso que aconteceu com a poeta americana. De acordo com Davison, nos últimos meses de sua vida, os poemas de Plath floresceram em gênio. Mesmo considerando o sofrimento e a dor pelos quais ela passava no período de criação dos poemas de <i>Ariel</i>, eles não seriam suficientes sozinhos, se não houvesse ali um trabalho efetuado pela poeta. O que Davison sugere, em</p>

	<p>minhas palavras, é que esses poemas não teriam sido possíveis se não fosse a técnica formada ao longo da vida de Plath. Ele também diz que os poemas iniciais dela já demonstravam um “senso incomum de ritmo e um vocabulário de longo alcance” (minha tradução livre). Não por acaso, ele escreve: “Só podemos realizar com verdadeira espontaneidade o que primeiro aprendemos a fazer pelo hábito” (p. 39, minha tradução livre).</p>
<p>WAGNER-MARTIN, Linda. The Journey Toward Ariel. In: Sylvia Plath: a Literary Life. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 83-105.</p>	<p>Para Linda Wagner, os últimos poemas de Sylvia Plath, reunidos em <i>Ariel</i>, são uma das mais interessantes narrativas da literatura moderna. Por essa razão, ela considera importante falar sobre o progresso da autora em direção a esse livro que seria o seu trabalho mais elogiado pelos críticos. Neste ensaio, Linda Wagner comenta os aspectos formais dos poemas da escritora americana, mencionando, por exemplo, as “locuções formais” em Sylvia Plath, bem como sobre as “estrofes de quatro linhas, especialmente uma com rimas alternadas”. Voltarei à leitura deste ensaio.</p>
<p>PERLOFF, Marjorie. Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath. In: WAGNER, Linda W. (Ed.). Critical Essays on Sylvia Plath. Boston: G. K. Hall & Company, 1984, p. 109-124. (Critical Essays on American Literature).</p>	<p>De acordo com Marjorie Perloff, o primeiro poema em <i>Ariel</i>, chamado “Morning Song”, “é um bom exemplo de como a autobiografia pode tornar-se arte” (cf. p. 117, minha tradução livre). Neste trabalho, a ensaísta esmiúça alguns versos dos poemas de Plath, a exemplo do próprio “Ariel”, “Morning Song” e “Tulips”. Nas palavras de Perloff: “‘Ariel’ represents one pole of Sylvia Plath’s poetic vision; the opposite, the mode of angst, has received more critical attention. Such poems as ‘Daddy’ and ‘Lady Lazarus’ have been praised for their ‘strange kind of terror’, their ‘clear perception of despair’, their insight into the</p>

	<p>‘schizophrenic situation’. But Sylvia Plath does not, as some critics suggest, exploit the bizarre for its own sake. The grotesque elements in these poems must be seen in their largest context” (p. 117).</p>
<p>ROLLYSON, Carl. <i>Ísis americana: a vida e a arte de Sylvia Plath</i>. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.</p>	<p>Esta é a mais recente biografia de Sylvia Plath lançada em língua portuguesa. São 392 páginas, escritas pelo jornalista Carl Rollyson, experiente no trabalho biográfico de outros nomes, tais como Marilyn Monroe, Rebecca West e Susan Sontag, por exemplo. Eu trouxe o livro do Brasil, como parte de meus objetivos de leitura em território americano. Essa biografia é bastante interessante, especialmente tê-la lido agora que estou em Bloomington porque, paralelamente a esse texto, estou lendo ensaios e artigos, assim como vendo documentários que estão mencionados no livro. Com isso, estou tendo a oportunidade de fazer vínculos significativos e conexões com ideias que pretendo desenvolver ao longo da escritura da tese. Em <i>Ísis americana</i>, há informações preciosas sobre a produção de alguns poemas de Plath, como “Morning Song” (p. 233), “Daddy” (p. 239) e “Tulips” (p. 244). Assim como Sylvia Plath, a escritora carioca Claudia Roquette-Pinto também transforma suas experiências cotidianas em material literário de alta qualidade. Na página 246, Rollyson comenta a narração feita pela atriz Maggie Gyllenhaal do audiolivro do romance <i>The Bell Jar</i>. Ele diz: “[..] o humor mordaz do romance é divinamente transmitido na narração de Maggie Gyllenhaal do audiolivro”. Tanto o romance, que em português é <i>A redoma de vidro</i>, como o audiolivro e a versão original em inglês, todos foram lidos e ouvidos por mim.</p>

<p>RUSS, Joanna. <i>How to Suppress Women's Writing</i>. Austin: University of Texas Press, 1983.</p>	<p>Embora este livro não esteja necessariamente vinculado à crítica sobre a produção poética de Sylvia Plath, eu quis lê-lo porque minha pesquisa está amparada nos estudos de gênero. Até determinada época, as mulheres encontravam muito mais obstáculos para escrever do que ainda encontram hoje. Acerca daquele tempo, a escritora Joanna Russ (1937-2011) seleciona para a capa de seu livro sobre o tema algumas frases que eram ditas nos jornais, usadas por críticos para negar/reprimir a escrita das mulheres:</p> <p>“Ela não escreveu isso.”</p> <p>“Ela escreveu, mas não deveria.”</p> <p>“Ela escreveu isso, mas olha o assunto.”</p> <p>“Ela escreveu, mas foi uma vez só.”</p> <p>“Ela escreveu, mas não é verdadeiramente uma artista e isto não é verdadeiramente arte.”</p> <p>“Ela escreveu, mas teve a ajuda de alguém.”</p> <p>“Ela escreveu, mas ela é uma anomalia.”</p> <p>“Ela escreveu isso, mas...”</p> <p>Sendo assim, em cada capítulo, ela comenta as principais implicações dessas afirmações. Não por acaso, Adrienne Rich escreveu que “Joanna Russ is a brilliant writer, a writer of real moral passion and high wit”. Sem dúvida, aproveitarei as considerações de Russ para composição do meu texto acadêmico.</p>
<p>[Documentário] Vídeo sobre Sylvia Plath, dirigido e produzido por Lawrence Pitkethly. Este vídeo sobre Plath é parte de uma série de ensaios sobre 13 poetas americanos. O nome da série é “Voices and Visions”, apresentada pela</p>	<p>Nesse documentário, há vários entrevistados que falam acerca da vida e da obra de Sylvia Plath. Isso inclui a própria mãe da autora, Aurelia Schober, o crítico literário Al Alvarez, que</p>

<p>TV pública dos EUA, no ano de 1988, e que exibiu os perfis de: Walt Whitman, Marianne Moore, William Carlos William, Elizabeth Bishop, Ezra Pound, Emily Dickinson, Robert Frost, Langston Hughes, Hart Crane, T. S. Eliot, Robert Lowell, Wallace Stevens e, claro, Sylvia Plath. A série para a TV foi produzida e dirigida por Lawrence Pitkethly, então produtor-executivo do “The New York Center for Visual History”. Pitkethly nasceu na Irlanda do Norte e foi anteriormente jornalista da BBC. “The New York Center for Visual History” era uma empresa de produção e arquivo de filmes sem fins lucrativos, que fora fundada em 1978 por Pitkethly e o historiador Anson Rabinbach. E Jill Janows e Robert Chapman eram seus produtores seniores. Há um texto online publicado no The New York Times, datado de 28/1/1988, de John J. O'Connor, sob o título “Voices and Visions of 13 poets”, que fornece essas e outras informações.</p> <p>Vídeo no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=wmamNSa3sP8</p> <p>Texto no NYT sobre o programa “Voices and Visions”: http://www.nytimes.com/1988/01/28/arts/tv-review-voices-and-visions-of-13-poets.html</p> <p>Site onde estão hospedados os 13 vídeos da série “Voices and Visions”, que apresenta a vida e a obra de 13 poetas americanos: https://www.learner.org/resources/series57.html</p>	<p>conheceu e manteve amizade com a poeta, entre outros. Num dos trechos do vídeo, há a voz real de Sylvia Plath, que diz: “I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying [ones], like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and intelligent mind” (fala no tempo 5'15 do vídeo). Essa fala de Plath aparece aqui do mesmo modo que são apresentadas as leituras que ela faz de seus próprios poemas numa série de transmissões de rádio da BBC, chamada “The Poet's Voice”, que foi ao ar entre novembro de 1960 e janeiro de 1963, e que exibiu muitos dos poemas da escritora na voz da própria poeta.</p>
<p>[Vídeo] Participação de Claudia Roquette-Pinto no projeto “Literaturas: questões do nosso tempo”, que aconteceu no dia 26/10/2016, no Sesc Palladium, em Belo Horizonte (MG). O tema do encontro dela com o também poeta carioca Sérgio Alcides foi “Tempo da poesia e a poesia do tempo”.</p> <p>Link do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=vAtAV7rdygo</p>	<p>O período pensado para minha estadia em Bloomington é prioritário para o material sobre Sylvia Plath, uma vez que a bibliografia referente a Claudia Roquette-Pinto pode ser facilmente acessada por mim em língua portuguesa e no Brasil. No entanto, também busquei até o momento ler e ouvir as opiniões de Claudia, até mesmo para eu já começar a relacionar este meu estudo comparado sobre as obras <i>Ariel</i> e <i>Corola</i>. Num dos momentos do debate,</p>

	<p>Claudia opina sobre sua própria produção poética e seu incômodo de ter sido reconhecida e chamada como “hermética”. Ainda nesse encontro, a poeta carioca reafirma um pensamento que já havia sido dito numa entrevista de 2004. Ao falar sobre “os limites da linguagem”, ela defende que o poema “é um poema possível”, uma vez que nunca será possível dizer tudo o que se quer dizer, por exemplo, e aí ela usa uma imagem, segundo a qual “a linguagem sempre cai antes do alvo”. Ela fala da frustração constante de quem lida com a palavra como atividade diária, a exemplo de poetas, escritores, tradutores... Segundo ela: “Quem lida com a linguagem está sempre frustrado, porque você nunca acerta o alvo. Sempre cai antes”. Claudia e Sérgio falam de memórias de infância, que devem ou podem ser trazidas para a sua poesia. Eles também leem seus poemas ao vivo. Recentemente, ela lançou seu novo livro, “Entre lobo e cão”, que ela o chamou de “livro de colagens”. Sylvia Plath também fazia colagens.</p>
<p>[Textos diversos] A edição online do jornal The Guardian tem publicado matérias atuais sobre a produção de Sylvia Plath. Na coluna ao lado, listarei os links de alguns dos textos que li ao longo deste período, que foram divulgados ou reproduzidos não apenas pelo periódico britânico como, também, por outros jornais e revistas.</p>	<p>Título: Unseen Sylvia Plath poems deciphered in carbon paper</p> <p>Fonte: https://www.theguardian.com/books/2017/may/24/unseen-sylvia-plath-poems-deciphered-in-carbon-paper</p> <p>Título: Sylvia Plath, a voice that can't be silenced</p> <p>Fonte: https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/apr/11/sylvia-plath-ted-hughes-letters-therapist?CMP=share_btn_fb</p> <p>Título: Unseen Sylvia Plath letters claim domestic abuse by Ted Hughes</p>

	<p>Fonte: https://www.theguardian.com/books/2017/apr/11/unseen-sylvia-plath-letters-claim-domestic-abuse-by-ted-hughes</p> <p>Título: Poemas inéditos de Sylvia Plath são encontrados 54 anos depois de morte da autora</p> <p>Fonte: https://revistacult.uol.com.br/home/poemas-ineditos-de-sylvia-plath-sao-encontrados-54-anos-depois-da-morte-da-autora/</p> <p>Título: Reviving the Journals of Sylvia Plath (por Karen Kukil)</p> <p>Fonte: https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/reviving-the-journals-of-sylvia-plath#</p> <p>Título: Entrevista rara de Sylvia Plath e Ted Hughes para a BBC, 1961</p> <p>Fonte: https://soundcloud.com/brainpicker/rare-1961-bbc-interview-with</p>
--	--

Para além da tese

Basicamente, as leituras apresentadas neste relatório foram as que consegui concluir até o momento. Há muitas outras leituras e releituras em andamento. Neste mês estarei concentrada na escritura da tese. Este período tem sido de grandes desafios, mas extremamente gratificante e enriquecedor, não apenas no sentido acadêmico, também criativo e pessoal.

Além das lições e dos aprendizados diários que vivencio em Bloomington, tenho realizado outros trabalhos igualmente importantes para mim:

- **Minhas crônicas** – Muitas de minhas experiências cotidianas longe de casa têm sido transformadas em crônicas publicadas em minhas redes sociais, como maneira de expressar as lições que tenho aprendido nos últimos meses. Como

jornalista e aspirante a escritora, escrever, para mim, é a mais importante atividade que desenvolvo como forma de resistência diante de um mundo tão abalado, tão injusto e tão violentamente contrário à liberdade de ser mulher.

- **Meus poemas e contos** – Ainda, tenho aproveitado este período em que estou podendo me dedicar exclusivamente à vida acadêmica e intelectual para produzir poemas e contos. Um dos meus objetivos é inscrevê-los em concursos literários nacionais. Tenho a intenção, por exemplo, de inscrever o meu mais recente conto na 28ª edição do Concurso de Contos Paulo Leminski, aberto até o dia 31 de agosto deste ano.

Apontamentos finais

Encerro este relatório com a certeza de que este período sanduíche que estou em Bloomington, com acesso à Indiana University, tem favorecido a ampliação dos meus conhecimentos acadêmicos em torno das pesquisas literárias e constituído rica oportunidade intelectual e humana para a promoção do ensino, da formação e da aprendizagem de qualidade, além de ser fundamental para a escritura da tese.

Isso se deve, em parte, ao fato de que a IU é a gestora da Coleção Sylvia Plath, o que também possibilita a consulta de vasta bibliografia, assim como de manuscritos, desenhos, rascunhos e gravações da poeta americana, contato significativo para pesquisadores que compreendem a literatura como prática social, conforme mencionei no Projeto de Pesquisa encaminhado para o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) e para o qual eu fui selecionada.

Isso se deve, também, ao fato de que eu tive a sorte de ser acolhida pela professora Luciana Namorato, a quem sempre serei grata por todo o afeto, toda a sensibilidade e atenção ao me orientar para além dos aspectos acadêmicos. Igualmente agradeço à professora Cíntia Schwantes, que me indicou o caminho até aqui.

ANEXOS

Anexo A – Poemas “Daddy”, “Lady Lazarus”, “Tulips” e “Ariel”, de Sylvia Plath

Daddy

You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time —
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one grey toe
Big as a Frisco seal

And a head in the freakish Atlantic
Where it pours bean green over blue
In the waters off beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
Ach, du.

In the German tongue, in the Polish town
Scraped flat by the roller
Of wars, wars, wars.
But the name of the town is common.
My Polack friend

Says there are a dozen or two.
So I never could tell where you
Put your foot, your root,
I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.

It stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich,
I could hardly speak.
I thought every German was you.
And the language obscene

An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.

The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true.
With my gypsy ancestress and my weird luck
And my Taroc pack and my Taroc pack
I may be a bit of a Jew.

I have always been scared of *you*,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat moustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You —

Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.

You stand at the blackboard, daddy,
In the picture I have of you,
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not
Any less the black man who

Bit my pretty red heart in two.
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two —
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart

And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always *knew* it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

(PLATH, 1996, p. 106, 108, 110)

* * *

Lady Lazarus

I have done it again.
One year in every ten
I manage it —

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? —

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day.

Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me

And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.

What a million filaments.
The peanut-crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot —
The big strip tease.
Gentlemen, ladies

These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.
The first time it happened I was ten.
It was an accident.

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.
It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical

Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

'A miracle!'
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart —
It really goes.

And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes.
So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash —
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there —

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

(PLATH, 1996, p. 22, 24, 26 e 28)

* * *

Tulips

The tulips are too excitable, it is winter here.
Look how white everything is, how quiet, how snowed-in.
I am learning peacefulness, lying by myself quietly
As the light lies on these white walls, this bed, these hands.
I am nobody; I have nothing to do with explosions.
I have given my name and my day-clothes up to the nurses
And my history to the anesthetist and my body to surgeons.

They have propped my head between the pillow and the sheet-cuff
Like an eye between two white lids that will not shut.
Stupid pupil, it has to take everything in.
The nurses pass and pass, they are no trouble,
They pass the way gulls pass inland in their white caps,
Doing things with their hands, one just the same as another,
So it is impossible to tell how many there are.

My body is a pebble to them, they tend it as water
Tends to the pebbles it must run over, smoothing them gently.
They bring me numbness in their bright needles, they bring me sleep.
Now I have lost myself I am sick of baggage ---
My patent leather overnight case like a black pillbox,
My husband and child smiling out of the family photo;
Their smiles catch onto my skin, little smiling hooks.

I have let things slip, a thirty-year-old cargo boat
Stubbornly hanging on to my name and address.
They have swabbed me clear of my loving associations.
Scared and bare on the green plastic-pillowed trolley
I watched my teaset, my bureaus of linen, my books
Sink out of sight, and the water went over my head.
I am a nun now, I have never been so pure.

I didn't want any flowers, I only wanted
To lie with my hands turned up and be utterly empty.
How free it is, you have no idea how free ---
The peacefulness is so big it dazes you,
And it asks nothing, a name tag, a few trinkets.
It is what the dead close on, finally; I imagine them
Shutting their mouths on it, like a Communion tablet.

The tulips are too red in the first place, they hurt me.
Even through the gift paper I could hear them breathe
Lightly, through their white swaddlings, like an awful baby.
Their redness talks to my wound, it corresponds.
They are subtle: they seem to float, though they weigh me down,
Upsetting me with their sudden tongues and their color,
A dozen red lead sinkers round my neck.

Nobody watched me before, now I am watched.
The tulips turn to me, and the window behind me
Where once a day the light slowly widens and slowly thins,
And I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper shadow
Between the eye of the sun and the eyes of the tulips,
And I have no face, I have wanted to efface myself.
The vivid tulips eat my oxygen.

Before they came the air was calm enough,
Coming and going, breath by breath, without any fuss.
Then the tulips filled it up like a loud noise.
Now the air snags and eddies round them the way a river
Snags and eddies round a sunken rust-red engine.
They concentrate my attention, that was happy
Playing and resting without committing itself.

The walls, also, seem to be warming themselves.
The tulips should be behind bars like dangerous animals;
They are opening like the mouth of some great African cat,
And I am aware of my heart: it opens and closes
Its bowl of red blooms out of sheer love of me.
The water I taste is warm and salt, like the sea,
And comes from a country far away as health.

(PLATH, 2018, p. 52 e 54)

* * *

Ariel

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.

God's lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees! —The furrow

Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch,

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks —

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else

Hauls me through air —
Thighs, hair;
Flakes from my heels.

White
Godiva, I unpeel —
Dead hands, dead stringencies.

And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
The child's cry

Melts in the wall.
And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning.

(PLATH, 2018, p. 80 e 82)

* * *

Anexo B – Poema “Antes que caia a noite”,²⁷⁴ de Denise Hudson

Antes que caia a noite

Minha amiga Cláudia, que sua travessia para o céu
Seja em paz. Não deixe de levar as boas lembranças
Do amor, da natureza... e não se esqueça do que rimos
Não vá com medo, por favor, vá forte
A estrada me parece ser tranquila e segura
Se ligue na luz do sol, nas nuvens, no ar puro
Dê um abraço forte em sua mãe e nas pessoas queridas
Caso encontre minha mãe, beije-a e abrace-a por mim
E por você também
Vá em paz, minha querida amiga Cláudia
Eu daqui estou tão triste por não ter te encontrado
Não pude viajar para te ver nesta primavera de pandemia
Mas sinto aqui as flores que comprei pra você levar
Na viagem. Adeus, amiga
Te escrevo porque não pude estar contigo neste hoje
Espero que me leias a tempo, antes que caia a noite
Esta é só mais uma de tantas cartas que trocamos
Desde aqueles tempos que são também estes tempos
Que passam e que voam e que nos levam
Tenha fé, minha amiga Cláudia, e siga a luz do sol
Não vá com medo, por favor! Vá forte, mas sem ilusão
Por aqui, as coisas vão continuar, como você sabe...
Amiga, um beijo. Eu, por você, farei por dia uma canção.

²⁷⁴ HUDSON, Denise. Antes que caia a noite. **Jornal Rima – DF**. Aplac. Ano IX, Planaltina, n. 35, p. 3, jul./set. 2020. Disponível em: <https://aplacdf.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Rima-DF-n%C2%BA-35.pdf>. Acesso em: 1º out. 2020.

Anexo C – Imagens das capas das edições de *Ariel* e *Corola*

Figura 6: Capa da edição bilíngue de *Ariel* (1996), traduzida por Maria Fernanda Borges e publicada pela Relógio D'Água.

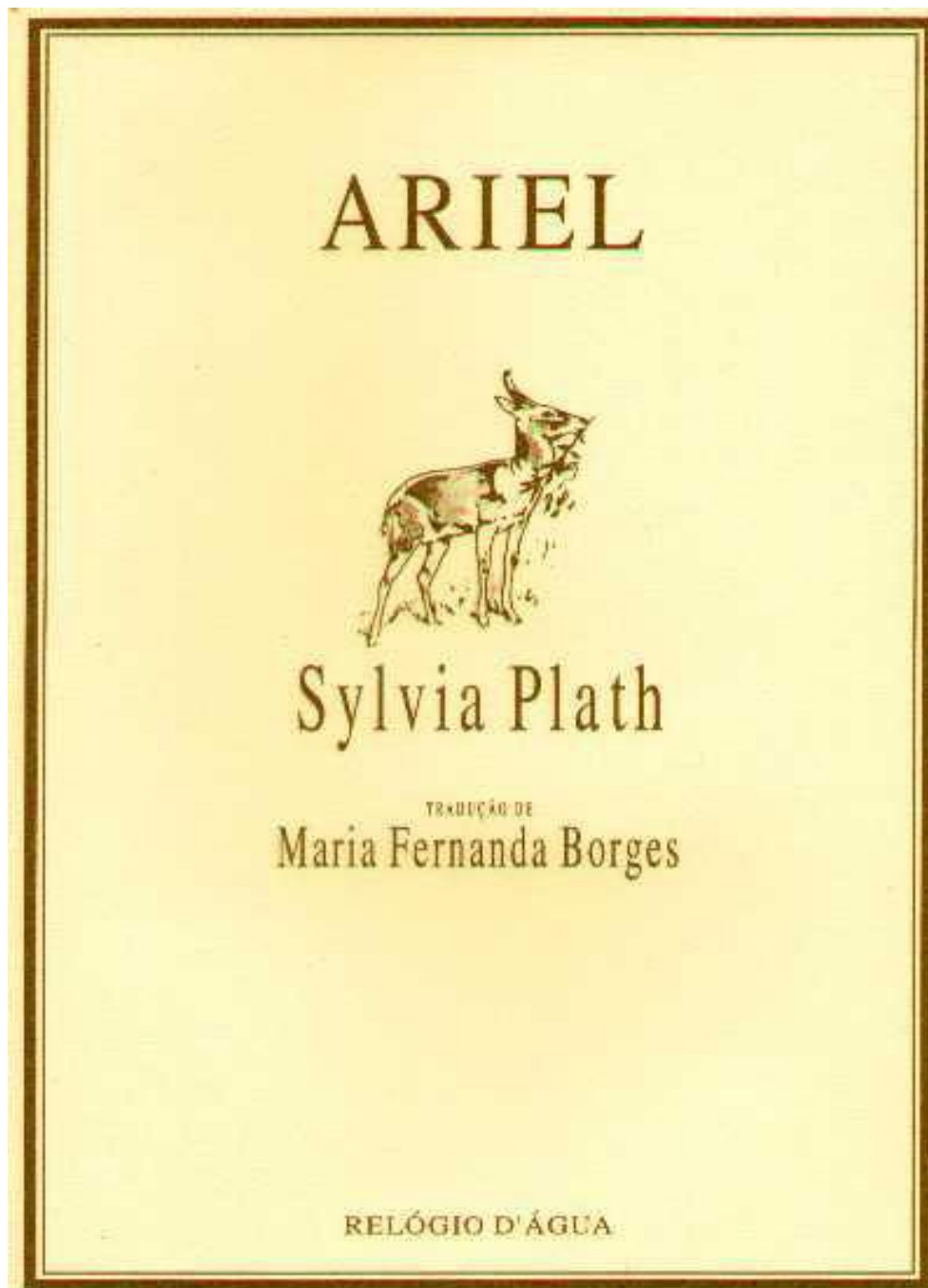


Figura 7: Capa da edição restaurada e bilíngue de *Ariel* (2018), traduzida por Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo, publicada pela Verus Editora.

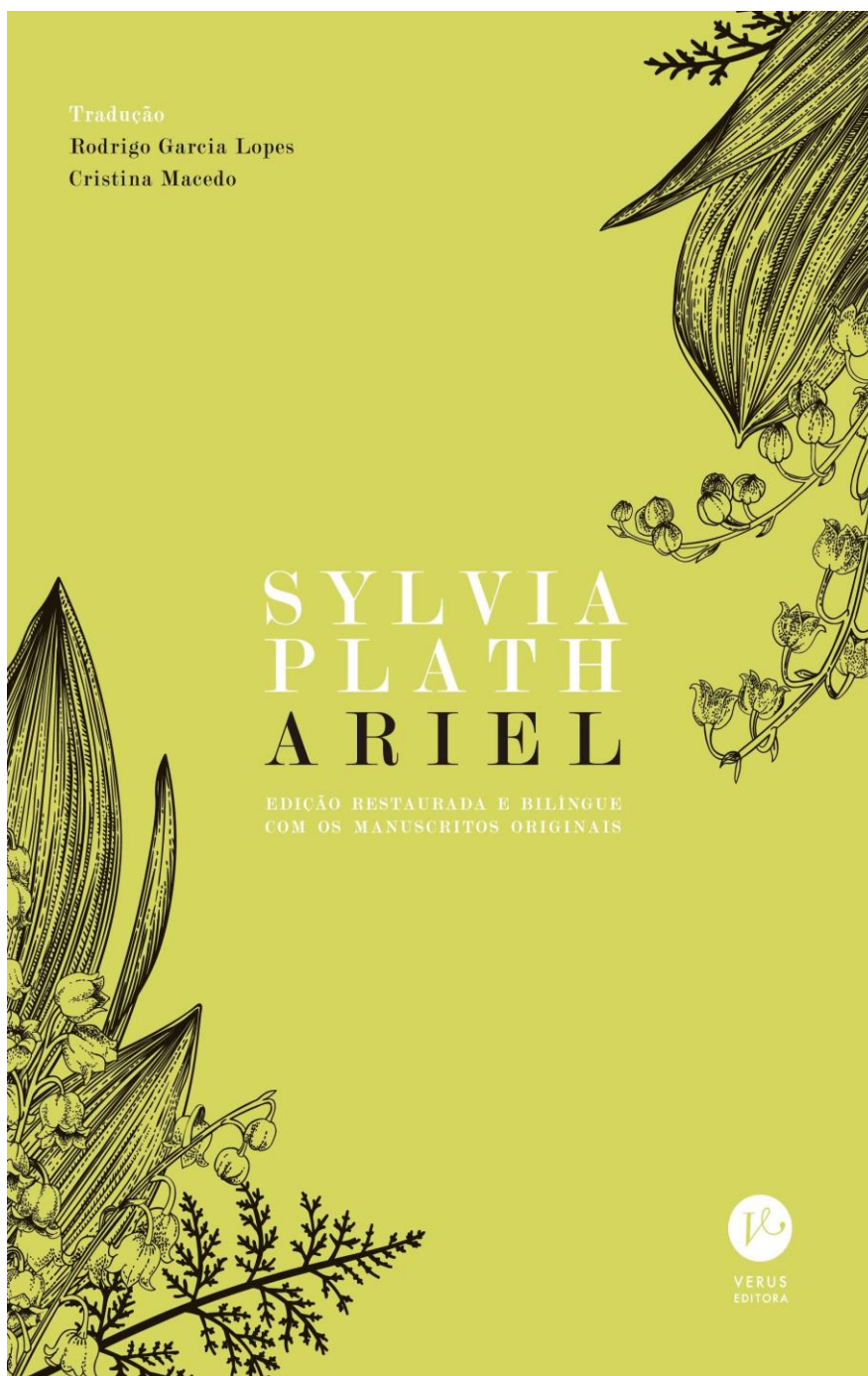
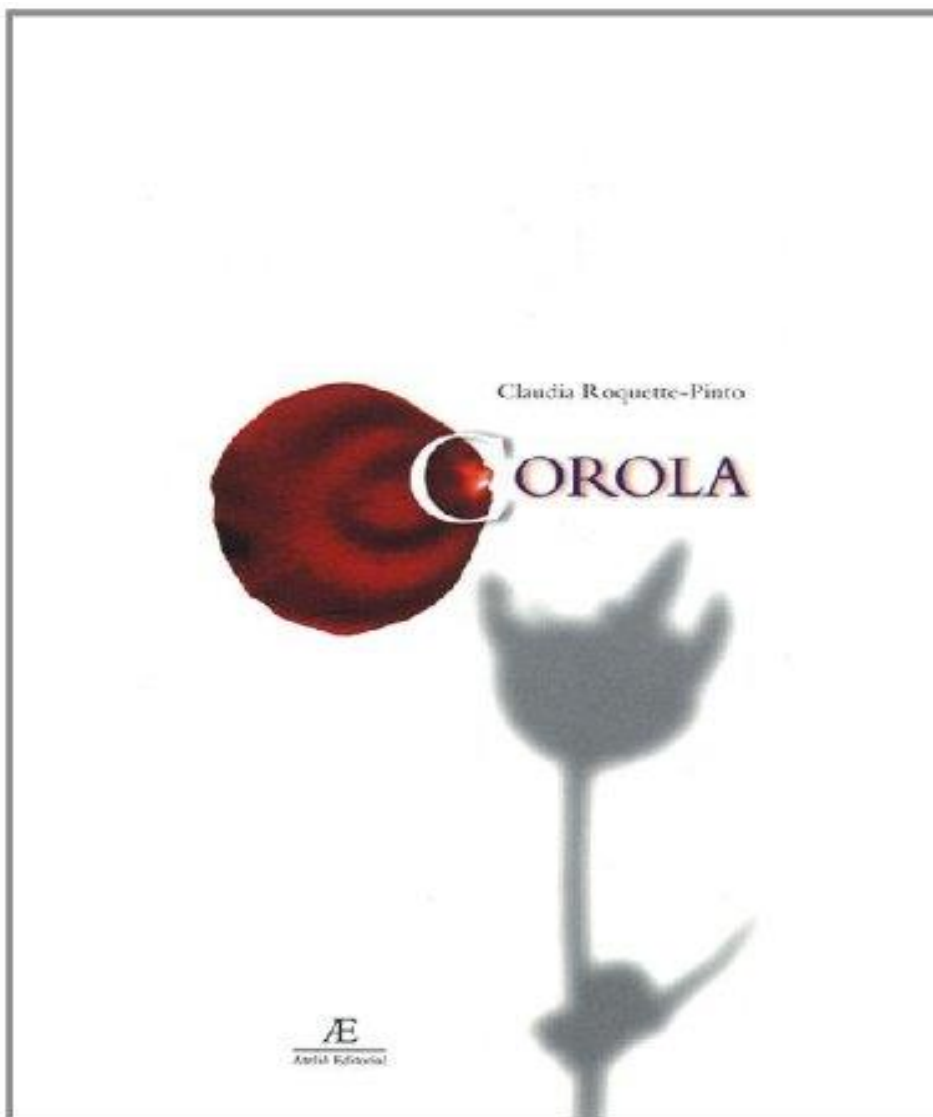


Figura 8: Capa da edição brasileira de *Corola* (2000), publicada pela Ateliê Editorial.



Anexo D – Fotos cedidas por Claudia Roquette-Pinto, referentes à edição n. 14 do Jornal Verve, p. 8 e 9, de agosto de 1988

Figura 9: Tradução de Claudia Roquette-Pinto do poema “The Munich Mannequins”, de Sylvia Plath.

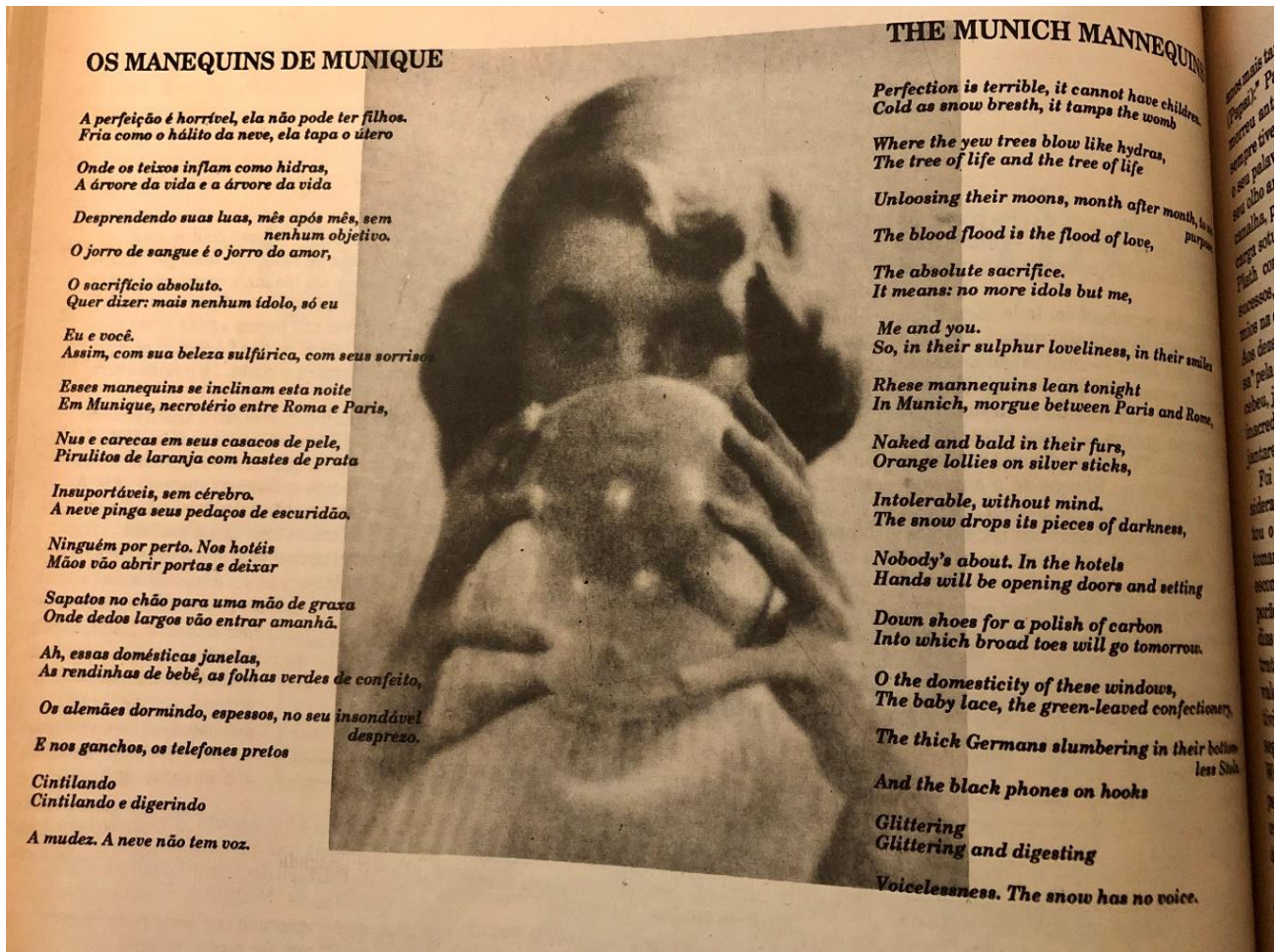


Figura 10: Artigo “Completamente Plath” (1988), de Claudia Roquette-Pinto | Parte I.



Figura 11: Artigo “Completamente Plath” (1988), de Claudia Roquette-Pinto | Parte II.

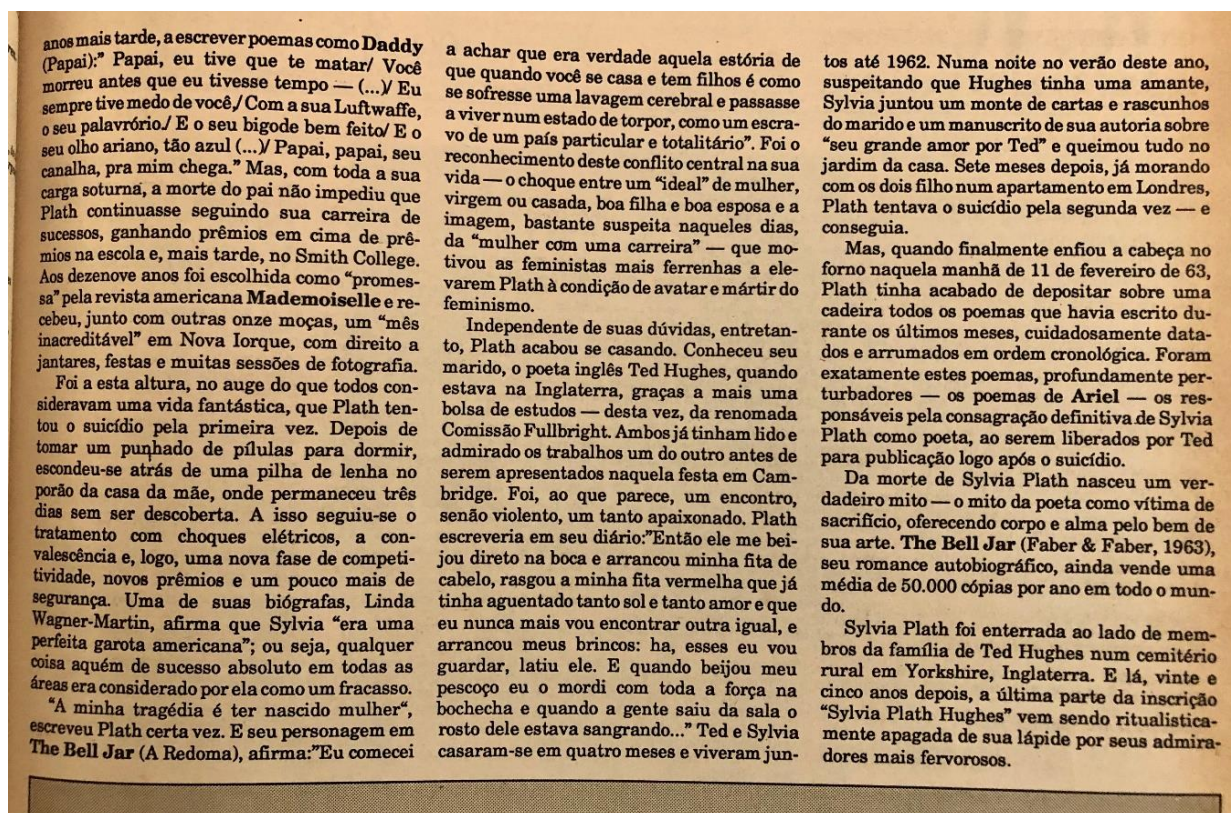


Figura 12: Tradução de trecho do romance *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath.

