

Elisabete Cristina Simões Lopes

Desmontando Narrativas e Corpos:

Uma Reflexão sobre o Corpo no Gótico Feminino na obra Poética de Sylvia Plath e Anne Sexton, e na obra Fotográfica de Francesca Woodman e Cindy Sherman



Tese de Doutoramento em Literatura

Especialidade: Literatura Norte-Americana

Orientador: Professor Doutor Mário Avelar

UNIVERSIDADE ABERTA

LISBOA

2012

Desmontando Narrativas e Corpos:

Uma Reflexão sobre o Corpo no Gótico Feminino na obra Poética de Sylvia Plath e Anne Sexton, e na obra Fotográfica de Francesca Woodman e Cindy Sherman

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	iv
Nota Prévia.....	v
Entrada do diário de Sylvia Plath.....	vi
Introdução.....	1
Capítulo 1 – Fantasmagorias do corpo feminino.....	6
1.1. Considerações gerais sobre o gótico: gênese e evolução de um “vírus literário”.....	6
1.2. O gótico feminino.....	20
1.2.1. Contextualização das autoras no sub-gênero do gótico feminino.....	32
1.3. A insustentável leveza das mulheres fantasma	36
1.4. Por entre espelhos e campânulas de vidro.....	80
1.4.1. Incursões da heroína do gótico no universo especular.....	80
1.4.2. A campânula de vidro.....	113
1.5. A morte, a mulher e a criptomimesis.....	121
Capítulo 2 - Figurações do gótico parental.....	149
2. 1. Medusas e senhoras das trevas: a figura materna no gótico feminino.....	149
2.1.1. A experiência da gravidez associada à criatividade.....	149
2.1.2. Madonas curvilíneas e estátuas funéreas: o contraste entre a mulher estéril e a mulher fértil.....	154
2.1.3. O aborto e a experiência da mulher fantasmática.....	163
2.1.4. Uma gravidez assombrada.....	181
2.1.5. Os tentáculos de Medusa.....	210
2.1.6. Ao encontro das senhoras das trevas.....	246
2.1.7. O útero em ruínas e a Medusa decapitada.....	271
2.1.8. A Madona e a “all Mouth”.....	291
2.2. Incarnações do gótico paterno: O maestro das abelhas, o rei, o vampiro e Neptuno.....	314

Capítulo 3 - Casas eléctricas, corpos assombrados: expressões do gótico doméstico.....	352
3.1. Mulheres à beira de um ataque de nervos na cozinha surreal.....	352
3.1.2. Dormindo com o inimigo: figurações do gótico marital.....	372
3.2. Confissões de uma dona-de-casa desesperada dos subúrbios.....	380
3.2.1. O gótico marital como um <i>camp gothic</i>	402
3.3. A presença fantasmagórica no ambiente delapidado.....	411
3.3.1. Nas asas do anjo: a desconstrução do anjo doméstico vitoriano.....	411
3.3.2. A pele que a heroína do gótico habita: metamorfoses do corpo.....	422
3.3.3. Uma aventura na casa assombrada.....	426
3.3.4. A casa-caixão e a mulher vampiro.....	438
3.4. Dona-de-casa em telhados de zinco quente.....	442
3.4.1. De Bela Adormecida a <i>damsel in distress</i>	459
3.5. “All those girls who wore red shoes”: a histeria como <i>performance</i> de um corpo gótico.....	475
3.5.1 A histeria e o contágio: imagens do corpo da heroína do gótico como corpo infeccioso.....	502
3.5.2 A insustentável vulnerabilidade de Ofélia.....	512
3.5.3. A médium e a histérica: tecelãs de sombras e de matéria ectoplásmica.....	524
3.6. Olympia revisitada: retratos da mulher-autómato fragmentada.....	531
Conclusão.....	557
Apêndice.....	566
Bibliografia.....	577

AGRADECIMENTOS

Chegada ao fim de esta longa jornada, cabe-me deixar uma palavra de agradecimento à minha “peanut-crunching crowd” (*SPCP*, 245). Cumpre-me, assim, agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Mário Avelar, pela disponibilidade que sempre demonstrou e pelas sugestões e conselhos inestimáveis.

Agradeço igualmente aos meus familiares e amigos que acompanharam de perto esta caminhada e que se mostraram compreensivos, tendo sempre uma palavra de apoio para me animar naqueles dias em que a inspiração tardava em aparecer, naqueles momentos difíceis nos quais se pondera se porventura não nos teremos envolvido num projecto de investigação demasiado ambicioso. A todos queria confessar que valeu a pena todo o esforço e tempo investidos neste trabalho.

Resumo

O objectivo desta investigação é o de examinar o modo como Sylvia Plath, Anne Sexton, Francesca Woodman e Cindy Sherman exploraram a representação do corpo da mulher, à luz do gótico, mais especificamente, dentro do enquadramento do gótico feminino. Consequentemente, a obra poética de Sylvia Plath e de Anne Sexton, tal como a obra fotográfica de Francesca Woodman e Cindy Sherman, são exploradas dentro das várias vertentes do gótico: feminino, materno, paterno, doméstico e marital. Elementos tradicionais do gótico, tais como as ruínas, os fantasmas, os monstros, o *dopplegänger*, o anjo ou a “madwoman” do período vitoriano, conjugam-se com elementos de carácter surrealista (os peixes, as luvas, os espelhos, os cadáveres esquisitos), de forma a ilustrar o modo como o corpo feminino estabelece um diálogo com a geografia do espaço. Neste contexto, é igualmente importante analisar de que forma essas mesmas representações comportam um pendor feminista e determinar como operam enquanto resposta e revisão relativamente ao paradigma patriarcal. No âmbito deste estudo, conceitos operacionais intrinsecamente ligados ao estudo do gótico, tais como o grotesco, o abjecto ou a estranheza, são convocados com o intuito de enriquecer esta análise, no seio da qual o corpo feminino se encontra em permanente *flirt* com a presença da morte.

Palavras-chave: gótico, gótico feminino, corpo, estranheza, espelhos, fantasmas, monstros, horror, morte.

Abstract

This research aims at examining the way Sylvia Plath, Anne Sexton, Francesca Woodman and Cindy Sherman have carried out female's body representation, in the light of the gothic, specifically within the female gothic setting. Therefore, both Sylvia Plath's and Anne Sexton's poetic *oeuvre* and Francesca Woodman's and Cindy Sherman's photography are explored within the various gothic types: female gothic, maternal gothic, paternal gothic, domestic gothic and marital gothic. In this analysis, traditional elements of the gothic, such as ruins, ghosts, monsters, *dopplegängers*, the angel and the madwoman of the Victorian epoch, combine with surrealist imagery (fishes, gloves, mirrors, *cadavres exquis*) in order to convey the ways in which the female body engages in a dialogue with the geography of space. In this context, it is important likewise to analyse the feminist essence inherent in those representations, and unveil to what extent they constitute an answer and revision regarding patriarchy. In this research, we resort to theoretical concepts intimately linked to the gothic genre, such as the grotesque, the abject and the uncanny, so as to illustrate a female body which appears constantly flirting with death.

Key-words: gothic, female gothic, body, uncanny, mirrors, ghosts, monsters, horror, death.

Nota Prévia

Esta é uma breve nota que pretende esclarecer a forma como algumas das obras de Sylvia Plath e de Anne Sexton foram citadas ao longo da tese. Por motivos de clareza e de maior facilidade na ligação entre a autora e a obra, optou-se por não mencionar a data em determinadas citações. As referências às páginas dos textos foram assim abreviadas:

Sylvia Plath

BJ – The Bell Jar

JP – Johnny Panic and the Bible of Dreams

LH – Letters Home

SPCP – Sylvia Plath Collected Poems

SPJ – The Unabridged Journals of Sylvia Plath

Anne Sexton

ASCP – Anne Sexton: Collected Poems

ASSL – Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters

NES – No Evil-Star: Selected Essays, Interviews and Prose

Suddenly, I no longer care – let the wasteland run how it may – I am already in another world – or between two worlds, one dead, the other dying to be born. We are treated as ghosts. (SPJ, 376)

Introdução

Quando se alude ao gótico literário, imediatamente uma paisagem nocturna e soturna se nos imprime na mente. Este é um género literário pleno de paisagens sinistras, onde se avista um cemitério, onde se perfilam casas assombradas, onde se alojam segredos; um género que é, no fundo, permeado por uma escuridão tumular. Todavia, ao mesmo tempo que promete essa mesma escuridão, o gótico também se propõe devassá-la, e trazer para a luz os esqueletos que ganham pó nesses interiores recônditos. Quer a jovem Francesca Woodman (1958-1981) que se passeia por entre as campas e vagueia no interior de casas decrepitas, quer Cindy Sherman (1954-) que destrói e reconstrói manequins reconfigurando as suas anatomias, quer Anne Sexton (1928-1974) que adormece os gritos contidos nos subúrbios, quer Sylvia Plath (1932-1963) que promete regressar do além-túmulo, todas elas desenterram os seus esqueletos, as suas dúvidas e as suas histórias nos terrenos férteis da paisagem lúgubre da tradição gótica.

O facto de o tema da tese ter recaído sobre estas quatro autoras, deve-se, não somente a um interesse de ordem pessoal, mas igualmente por se ter constatado haver uma afinidade temática entre todas elas, um fio condutor susceptível de ser explorado que permitia, assim, percorrer um caminho de investigação não anteriormente trilhado. Com efeito, aquando do primeiro contacto com a obra das autoras, verificou-se a presença de temáticas comuns e recorrentes, nas quais o terror, o estranhamento, o grotesco ou o objecto evocavam a presença do gótico.¹

Na verdade, tanto o discurso visual de Woodman e de Sherman, como o discurso poético de Plath e de Sexton, parecem debruçar-se sobre a questão da representação do corpo feminino, detendo-se em aspectos como a identidade e a posição da mulher artista perante a ordem simbólica e a preponderância do sistema patriarcal.

Por conseguinte, o objectivo primordial a que se propõe esta tese é, em primeiro lugar, o de analisar até que ponto a obra das autoras em epígrafe se enquadra no registo do gótico e, em segundo lugar, averiguar de que modo a representação do corpo da mulher e a construção da identidade feminina se enquadram no denominado gótico

¹ É importante igualmente salientar que é provável que, em determinado capítulo, numa ou noutra secção, uma autora prevaleça sobre as restantes. Isto prende-se com o facto de existir um maior espectro de informação disponível que entendemos ser relevante incluir, sob pena de não descaracterizar o *corpus* da tese.

feminino, espelhando as ansiedades e dilemas experimentados pela mulher artista no seio de uma sociedade dominada pela produção artística levada a cabo pelo género masculino.²

É precisamente dentro do espírito inaugurado por uma tradição literária e artística na qual imperam as trevas e a escuridão que, no primeiro capítulo, nos iremos debruçar sobre os traços que caracterizam o género gótico, focando com especial ênfase o seu percurso histórico, os seus enredos e tropos, e a forma como este é fruto da cultura de uma época, replicando os seus medos, terrores e ansiedades. Na segunda secção deste capítulo iremos examinar as características e especificidades inerentes ao gótico feminino, e analisar de que forma este enquadra e inclui o registo poético de Sylvia Plath e de Anne Sexton, e o registo visual de Francesca Woodman e Cindy Sherman. De facto, podemos dizer que, quer Plath, quer Sexton construíram, no âmbito da sua *ars poetica*, representações femininas que constituem verdadeiras emanações da heroína do gótico tradicional (a *persecuted maiden*, a *fallen woman*, a bruxa, a mulher-monstro, a louca, a mulher-autómato). É dentro deste enquadramento que os sujeitos de enunciação da poesia de Plath e de Sexton, e que as mulheres presentes no repertório visual de Woodman e de Sherman, figuram no corpo desta tese como heroínas do gótico, sendo-lhes frequentemente atribuída essa designação. Desta forma, apropriamos as estruturas tradicionais do próprio género gótico para ilustrar a pesquisa, e para tornar o conteúdo da mesma mais coerente. É também pelo facto de estas figuras femininas ficcionadas surgirem e se movimentarem em cenários decalcados do gótico (casas em ruínas, cavernas, espaços hostis e claustrofóbicos), que optámos pelo recurso a essa terminologia. Estas *personae*, em virtude da forma como são caracterizadas, e consoante o pano de fundo que contextualiza a sua representação, constituem vivos exemplos da protagonista da narrativa gótica, cuja vida é repleta de tormentos, mediante a resolução dos quais consegue emergir, no final do enredo tortuoso, enquanto sobrevivente transformada. Visto que se encontra no escopo desta tese a abordagem e contextualização das obras das quatro autoras, à luz dos preceitos do gótico, mais concretamente, do gótico feminino, então, considerámos que seria apropriado e legítimo recorrer a essa designação terminológica no sentido de definir de um modo mais abrangente a protagonista quer da aventura poética, quer da aventura no campo visual.

² Embora nenhuma das autoras que integram este estudo se tenha alguma vez afirmado como feminista, o que é importante no seio desta investigação, é averiguar o modo como, consciente ou inconscientemente, elas se envolveram em estratégias de representação que acabam por aflorar preocupações dessa ordem.

Na verdade, o facto de nos referirmos às protagonistas dos enredos poéticos e visuais saídos do imaginário das autoras em epígrafe, como genuínas heroínas do gótico, contribui para tornar mais coerente o corpo textual da tese em questão que, por sua vez, orbita em torno desse género literário e artístico. Esta manobra de conveniência que tem implícita uma natureza estética serve, por conseguinte, para ilustrar com maior dose de realismo o drama e as angústias que afligem os sujeitos femininos que deambulam pelas paisagens poéticas e visuais das autoras em análise. Em suma, é precisamente pelo facto de lhes reconhecermos qualidades que as colocam no plano de gótico feminino que essa designação se torna legítima.

No segundo capítulo, a nossa atenção irá recair sobre dois aspectos que se afiguram pertinentes no contorno da paisagem textual e visual do gótico: a expressão do gótico materno e do gótico paterno. É importante verificar de que forma é que a relação com a figura materna e com a figura paterna condicionam as abordagens poéticas e visuais evidenciadas pelas autoras. Como salienta Anne Williams, na obra *Art of Darkness: The Poetics of Gothic*: “(...) family stories, especially those involving exclusion and repression, are somehow intimately connected to the Gothic.” (Williams, 1995:11) Quer na composição poética de Anne Sexton e de Sylvia Plath, quer na expressão artística de Francesca Woodman e de Cindy Sherman, a heroína do gótico, à semelhança do que acontece com a sua congénere tradicional, empreende um trajecto muitas vezes subterrâneo, em busca da sua identidade. Implícita nesta demanda, normalmente, está a auto-determinação da heroína do gótico, cuja construção do “Eu” surge assombrada pelo espectro materno e paterno. No que concerne a figura materna, este processo envolve um gesto especular, no âmbito do qual a heroína do gótico pondera os pontos de identificação ou os pontos nos quais a sua identidade se afasta da referência materna. Normalmente, este é um percurso envolto numa certa aura especular, na medida em que a heroína do gótico partilha o mesmo género que a sua mãe. Como realça a este respeito Claire Kahane em “The Gothic Mirror”: “What I see repeatedly locked into the forbidden center of the Gothic which draws me inward is the spectral presence of a dead–undead mother, archaic and all encompassing, a ghost signifying the problematic of femininity which the heroine must confront.” (Kahane, 1985: 336)

Quanto à figura paterna, analisar-se-á a forma como esta funciona, ou não, como um signo que assinala a imposição da ordem patriarcal. Como tal, observar-se-á a eventual resistência da heroína do gótico face a esta figura, na medida em que a entrada

na ordem simbólica lhe confere um papel secundário. Esta figura paterna será assim analisada como ícone dos patriarcas, dos guardiões do mundo artístico, no qual as ambiciosas heroínas do gótico pretendem entrar.

Por fim, no terceiro e último capítulo, iremos tratar as questões que se prendem com a representação da heroína do gótico no contexto do gótico doméstico. Nesta última parte da investigação, pretende-se observar até que ponto as autoras jogam com as noções de domesticidade feminina, replicando e desconstruindo modelos históricos (nomeadamente o modelo feminino patente na domesticidade Vitoriana) e contemporâneos. Como elemento complementar à faceta doméstica do gótico, é indispensável contemplar, na nossa análise, o gótico marital, nomeadamente os aspectos que se prendem com a presença do *demon-lover*, na medida em que este interveniente é susceptível de causar um impacto na forma como o espaço doméstico é inicialmente configurado.

Quando se dá início aos trabalhos exploratórios que culminarão na redacção do corpo textual da tese surgem uma série de interrogações que se impõem e que por vezes se ocultam por detrás de véus. É precisamente o erguer desses véus que integra a derradeira missão do investigador, muito similar, em certa medida, à própria tarefa de que é incumbido (a) o(a) protagonista do romance gótico. É à personagem principal que cabe o papel de detective ou de explorador indómito, no sentido em que procura desvendar segredos e contextualizar factos, acabando, no fim, por se deparar com um *puzzle* resolvido, legível e coerente.

Esta tese propõe, assim, uma viagem no seio da qual a palavra e a imagem se encontram numa teia gótica de diálogo permanente, numa cumplicidade adivinhada que se desdobra em terrenos tortuosos nos quais somos susceptíveis de nos cruzarmos com criaturas improváveis e oriundas do sobrenatural: fantasmas, vampiros, monstros. No fundo, trata-se de uma descida em direcção a universos paralelos, casas assombradas, cavernas, caves, sótãos, hospitais psiquiátricos, espaços que constituem lugares comuns no submundo do gótico.

A caminhada por entre estes “marrowy tunnels” (*SPCP*, 132)³ do gótico nunca foi uma caminhada fácil, já que corpos femininos que habitam este verdadeiro *heart of darkness* traduzem corpos em sofrimento, uns de natureza espectral, outros feridos, outros pulverizados, desmontados ou desfigurados.

³ Expressão utilizada por Plath em “Dark House” (“Poem for a Birthday”) que evoca um espaço sinuoso e subterrâneo, num registo que remete para uma espacialidade de natureza gótica.

Nesta viagem que vos propomos, cada capítulo é uma porta que se abre, uma entrada para uma nova dimensão que evoca o imaginário surrealista, uma transição que nos enche de ansiedade em virtude da incerteza e do inesperado. Estas portas são entradas para um mundo feminino que se tece com os fios do *female gothic*, onde, a qualquer momento, podemos ser surpreendidos pela magnificência do sublime ou pela morbidez da câmara dos horrores, na certeza porém de que é o *suspense* que guia os nossos passos, impelidos pela curiosidade inexorável que pauta cada batimento cardíaco. Estes corpos femininos que encontramos inseridos nos tradicionais nichos do gótico são corpos suspensos sobre o Inferno de Dante: são corpos que sangram, que escrevem a sua própria história com os seus próprios fluídos: sangue, suor e lágrimas. Gritos de súplica evadem-se do interior dos hospitais psiquiátricos, *zombies* deambulam pelas ruas e becos, fantasmas vagueiam por entre as ruínas de edifícios devolutos, mulheres são transformadas em manequins de loja ou em estátuas de cera, e reduzidas a relíquias de museu.

É o recurso a este compêndio visual grotesco que imprime um cunho de terror e de horror às produções poéticas e visuais de Sylvia Plath, Anne Sexton, Francesca Woodman e Cindy Sherman, e que ameaça fixá-las inexoravelmente nos parâmetros do gótico.

1.Fantasmagorias do corpo feminino

1.1.Considerações gerais sobre o gótico: génese e evolução de um “vírus literário”

In Gothic novels readers discovered, or were reacquainted with, the night side of life. (Edmundson, 1999:8)

Quando se pensa a nível do gótico, a imaginação começa a vaguear em direcção a um espaço literário onde predominam ruínas, personagens misteriosas, monstros, fantasmas e assassinos em série. É precisamente esta paisagem das trevas, de que é feita a anatomia orgânica do corpo do gótico, que motivou David Reynolds a afirmar que, quando o leitor opta por este género, está prestes a embarcar numa “Dark Adventure” (Reynolds, 1989:190). Por seu turno, Dani Cavallaro destaca a existência de toda uma atmosfera de escuridão que envolve o discurso do gótico e que alastra da paisagem para a *psiqué* das personagens intervenientes no enredo:

Beside the hardware of places and times of darkness one has to take into account the software of dark psyches: Gothic mentalities tinged with neurotic, psychotic and paranoid proclivities. In this mental realm, the night is always dark regardless of the amount of moonlight shed upon it since the moon is itself cold, stabbing, unable to supply any sense of comfort? As landscape and architecture, climate and seasons, thoughts and emotions collude to evoke a tenebrous universe, paradoxically light ultimately proves as impenetrable as darkness itself. (Cavallaro, 2002:21)

Teorizadores do gótico, como Fred Botting, David Punter, Robert Miles, entre outros, são peremptórios em afirmar que, apesar de as suas origens se revestirem de contornos algo imprecisos,⁴ o notável pioneiro que se propôs explorar o lado mais negro da alma humana foi Horace Walpole, em 1764, com a obra *The Castle of Otranto*.⁵ Walpole inaugurou assim uma tradição que veio a ser posteriormente explorada por escritores como Mathew Lewis, autor de *The Monk* (1796), Anne Radcliffe, autora de *The Mysteries of Udolpho* (1794), William Beckford, autor de *Vathek* (1786), ou Charles

⁴ David Punter observa, precisamente, em relação às origens do gótico: “It is not possible to put a precisestate on this change, but it was one of huge dimensions which affected whole areas of architectural, artistic and literary culture in Britain and also in some parts of mainland Europe.” (Punter and Byron, 2004:8)

⁵ Markman Ellis, na obra *The History of Gothic Fiction*, argumenta a este respeito: “Judgements about the propriety and value of the gothic lay behind Horace Walpole’s decision to rename the second edition of his novel, *The Castle of Otranto*: when it first appeared on 24 December 1764, the anonymous novel was subtitled ‘A Story’; the second edition, published in April 1765, prompted by the rapid sale of the first 500 copies, was subtitled ‘A Gothic Story’.” (Ellis, 2000:17) Mais tarde, escritores tais como Clara Reeve viriam a adoptar sub-títulos semelhantes para os seus romances. Reeve intitulou a sua obra *The Old English Baron: A Gothic Story* (1777).

Maturin, com o seu romance do Judeu errante, *Melmoth the Wanderer* (1820).⁶ O gótico surgia, deste modo, como um movimento literário, podemos até chamar-lhe saudosista e melancólico, que procurava enaltecer o passado, e tudo o que se prendia com a Idade Média, ou as “Dark Ages”.⁷ Desta forma, a luz e a racionalidade, valores que o Iluminismo tanto prezava, eram contrapostos pelas trevas e pelo irracional, típicos desse período histórico culturalmente considerado como sinónimo de algo mais rudimentar. Como assinala David Punter, o gótico começou, a partir de certa altura, a albergar no seu espectro tudo o que se relacionava com a Idade Média, em oposição ao Classicismo:

(...) if ‘Gothic’ meant to do with what was perceived as barbaric and to do with the medieval world, it could be seen to follow that it was a term which could be used in structural opposition to ‘classical’. Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries. (Punter e Byron, 2004:7)

Rotulado de subgénero ou género secundário, por muitos dos aclamados críticos da época, e muitas vezes considerado como um mero apêndice do Romantismo,⁸ o gótico foi, pouco a pouco, sedimentando a sua tradição através do surgimento de obras literárias que sustentavam certas convenções que lhes eram comuns. No seio desta tradição literária foram sendo gradualmente reconhecidos aspectos estéticos particulares e específicos, os quais Andrew Smith denomina “Gothic motifs”, que contribuíram para o definir, ao longo da História, como um género autónomo dentro do universo global da produção literária:

Despite the national, formal and generic mutations of the Gothic, it is possible to identify certain persistent features which constitute a distinctive aesthetic. Representations of ruins, castles,

⁶ Outras obras que também se inscrevem nesta tradição da narrativa gótica são: *The Recess or The Tale of Other Times* (1783), *Vathek* (1786) de William Beckford, *Zolfoya* (1806) de Charlotte Dacre ou *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), de James Hogg.

⁷ Markman Ellis, na sua obra sobre a génese do gótico, refere: “(...) the Goths were the barbarians who destroyed classical Roman civilization and plunged the civilized world into centuries of ignorance and darkness. The Goths were a German tribe who lived on the northern and eastern borders of the Roman Empire, who, after long-running border disputes, launched a widespread invasion of the empire in 376 AD. (...) By the eighteenth century, ‘Goth’ was a blanket term for any of the German tribes, as if distinctions between individual tribes were not significant. (...) The term ‘gothic’ came to stand for medieval culture, and thus for the culture dominant in England in the ‘Dark Ages’ (in the period from the seventh to the thirteenth centuries). (Ellis, 2000:22)

⁸ Helen Meyers, na sua obra *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*, afirma, alias, a este respeito: “As a literary genre, the Gothic has long been considered a bastard cousin of both Romanticism and psychological realism.” (Meyers, 2001:17)

monasteries and forms of monstrosity, and images of insanity, transgression, the supernatural and excess, all typically characterize the form. (Smith, 2007: 4)

Robert Miles, numa análise detalhada a estes lugares-comuns ou motivos característicos do gótico, apelida-os de “marketing cues”, referindo-os como aqueles aspectos que fundamentam as razões do seu sucesso junto do público, e que são, por conseguinte, responsáveis pela sua “imagem de marca”:

The marketing cues can be broken down into several categories: geographical features (the recess, ruins, the rock, Alps, black valley, black tower, haunted cavern); architectural features (priory, castle, abbey, convent, nunnery, ancient house, cloister); generic pointers (historical romance, legends, tales, memoir, traditions) ; ghost and its cognates (apparition, specter, phantom, the ghost-seer, sorcerer, magician, necromancer, weir sisters) ; exotic names (Manfredi, Edward de Courcy, Wolfenbach); and generic or historical figures (the monk, the minstrel, knights, the royal captives, Duke of Clarence, Lady Jane Grey, John of Guant). (Miles, 2002: 41- 42)

Afirmando-se como um movimento literário que baseia essencialmente os seus enredos na exploração de emoções fortes, tais como o medo, o terror e o horror, o gótico afigura-se, deste modo, como algo de radical, excessivo e transgressor. Fred Botting, na sua obra *Gothic*, declara a este respeito:

Gothic signifies writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. Gothic atmospheres – gloomy and mysterious – have repeatedly signaled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. (Botting, 1996:1)

Donna Heiland considera que o gótico detém um pendor de violência que se baseia numa transgressão de fronteiras a nível físico, sexual, mental, político, nacional ou até mesmo até a nível da integridade da identidade do sujeito. A autora compara as origens do gótico, mais concretamente os aspectos que remontam à acção violenta dos Visigodos sobre os Romanos, com a própria essência do enredo da ficção gótica, na medida em que em ambas as situações se verifica uma invasão de fronteiras, uma ameaça latente de fragmentação que acaba por se traduzir numa espécie de profanação da integridade:

The Goths did much to bring about the fall of the Roman empire (of which Britain had been a part), and while gothic fiction does not literally depict the Goth's repeated incursions into Roman territory, or the sack of Rome in A.D. 410, gothic fiction *does* tell stories of ‘invasions’ of one sort or another. Gothic fiction at its core is about transgressions of all sorts: across national boundaries, social boundaries, sexual boundaries, the boundaries of one's identity. (Heiland, 2004: 3)

Susan Yi Sencindiver, no seu ensaio intitulado “Fear and Gothic Spatiality”, estabelece uma ligação entre essa mesma transgressão operada pelo gótico enquanto género literário, e a estrutura arquitectónica que lhe é inerente:

As a result of their consanguinity, Gothic architectural space and fiction mirror mutual essential features; the former permeates all the layers of the latter. The irregular design and mammoth dimensions of the former display aspiring towers endeavoring to pierce heaven, the profusion of ornament, and lack of proportion. This, in turn, reflects the transgressive literary practice of the latter; a genre that is aesthetically extravagant, places a centrality on the supernatural challenging the bounds of rational understanding, and is designed to encourage an inordinate emotional impact on its readers. (Sencindiver, 2010:4)

Com efeito, o gótico parece alimentar-se substancialmente da complexidade inerente à sua espacialidade; os tais “gloomy and mysterious” ambientes, a que Fred Botting faz referência, constituem um retrato metafórico da escuridão que assola a alma e, como tal, um reflexo de um estado psicológico. É precisamente nessa acepção que Dani Cavallaro imagina o decorrer de uma narrativa gótica como uma espécie de descida que pode ser considerada uma “dream-like journey” (Cavallaro, 2002:39). À medida que descemos no espaço arquitectónico, em direcção às profundezas, estamos simultaneamente a fazer uma viagem aos medos e ansiedades que assombram o inconsciente humano.

Peter Garret, na sua obra de referência, *Gothic Reflections: Narrative Force in Nineteenth-century Fiction*, advoga que existe, de facto, no enquadramento geral que envolve as narrativas góticas, um desejo de desestabilizar e de provocar um efeito perturbador no leitor (ou no espectador, caso se trate de uma fonte audiovisual) que se traduz numa força esmagadora que acaba, por fim, por funcionar como motor da própria narrativa:

What Gothic most often reflects on is the sense of narrative *force*, the force of the desire to disturb and to be disturbed that joins tellers and their audiences and the counterforces that seek to control disturbance, the force of destiny that overwhelms characters, the force of repetition that generates multiplying versions. (Garret, 2003:10)

De facto, em virtude dos terrores e horrores descritos no seio dos enredos góticos, os escritores, adeptos deste género literário como forma de expressão criativa, eram acusados pelos críticos da época de estarem envolvidos numa prática literária denominada de “Terrorist novel writing”⁹ (Botting, 1996: 15). Consequentemente, e

⁹ Rictor Norton, na sua obra de referência *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*, esclarece a origem de este conceito, explicando: “(...) the attack on Gothic novels in the contemporary press was informed by a conservative political ideology. As the Revolution in France degenerated unto the

face à designação algo depreciativa, muitos críticos literários relegavam a ficção de índole gótica para segundo plano no que dizia respeito à sua qualidade literária, o que em parte também acontecia em virtude das suas incursões no fantástico e nos excessos daí decorrentes. Na verdade, o apelo generalizado da ficção gótica, segundo a opinião dos críticos da época, não parecia exercer uma influência benevolente sobre o leitor comum. Dentro deste enquadramento, Maggie Kilgour coloca ênfase nestes receios que vigoravam a nível social que tinham por sua vez a ver com a potencial influência que os temas abordados, e naturalmente as temáticas “perniciosas” do gótico pudessem exercer sobre os indivíduos:

With its cast of extreme characters, unnatural settings and perverse plots, the gothic played a significant part in late eighteenth century debates over the moral dangers of reading (...) there was a mistrust of the reader's ability to handle the heavy responsibility, and a wariness of the potentially pernicious influence of literature on a broad naive market, The spread of literacy, the growth of a largely female and middle-class readership and of the power of the press, increased fears that literature could be a socially subversive influence. (Kilgour, 1995:6)

Com efeito, Fred Botting considera: “Existing in relation to other forms of writing, Gothic texts have generally been marginalised, excluded from the sphere of acceptable literature.” (Botting, 1996:15) Ainda assim, e apesar de ser considerado como um género inferior,¹⁰ ou subgénero literário, o gótico apresentava uma vertente pedagógica, de cariz positivo, no sentido em que, nas suas narrativas, aquelas personagens cujo comportamento violava *o décorum* vigente, eram submetidas a um castigo no final da história:

Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and threatening form. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behavior are neglected. (Botting, 1996:7)

wholesale slaughter of the Terror, which seemed to bury the ideas of liberty, equality and fraternity, much of the reactionary ruling class in England condemned such democratic ideals as leading to the complete collapse of society. Gothic novels were politically censured as ‘the terrorist system of writing’, and their authors denounced as Jacobins set on destroying England. (Norton, 2006:xi)

¹⁰ Susan Becker assinala que a marginalização do gótico passa pelo facto de este funcionar quase como um anti-género. Assim, esta secundarização do género em epígrafe defendida por alguns críticos é susceptível de ocorrer “ (...) because the gothic is the genre of negativities, of the *un*-real, the *anti*-rational, the *immoral*. (Becker, 1999:22)

Para além desta faceta pedagógica, o gótico conhecia na adopção do sublime como parte integrante da sua ficção um gesto que o enaltecia a nível da redacção e da estética. Agnieszka Monnet afirma:

The sublime is associated with phenomena that defy our ability to grasp them intellectually: the sea, the Alps, infinity. Defined by its immeasurability and unboundness, the sublime was a source of endless fascination in the eighteenth-century and possibly its defining aesthetic term. Like the gothic, the sublime is an essentially ambivalent category, characterized by an irresolvable combination of terror and awe. (Monnet, 2010:23)

Deve-se a Edmund Burke o estabelecimento de uma relação de proximidade entre o sublime e o terror. De facto, no seu tratado sobre a estética intitulado *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, o autor propõe, uma reflexão profunda acerca deste tema, avançando mesmo com uma definição do mesmo:

Whatever is fitted in any sort to excite the idea of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner of analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (Burke, 1958:39)

Como reconhece Fred Botting, o intuito da introdução de elementos sublimes servia fundamentalmente o propósito de impressionar o leitor:

Linked to poetic and visionary power, the sublime also invoked excessive emotions. Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response. (Botting, 1996:5)

Para alguns críticos literários, a inserção de elementos que contribuíam para ligar o gótico ao sublime, funcionava com uma mais-valia que o elevava a um patamar mais alto, a nível dos padrões estéticos, uma vez que o associava com “grandeur and magnificence” (Botting, 1996:3). Para além da estética do sublime, o gótico constituía uma narrativa onde, em qualquer momento, o familiar ameaçava transmutar-se em algo de estranho, e onde o leitor, vítima de tácticas astuciosas, no âmbito de uma atmosfera carregada de *suspense*, era acometido de uma sensação de desconforto e de insegurança intermitentes. Como assinala Edith Birkhead na sua obra intitulada *The Tale of Terror* :

The anticipation is half pleasurable, half fearful, as we shudder at the thought of what may befall us within its walls. At every turn something uncanny shakes our overwrought nerves; the sighing

of the wind, the echo of distant footsteps, lurking shadows, gliding forms, inexplicable groans, mysterious music (...). (Birkhead, 2008:56-57)

De facto, esta impressão de insegurança causada por algo (uma situação, um local, um rosto, uma sombra) que à primeira vista parece ser familiar, e depois não o é, configura precisamente a essência do que Sigmund Freud designa *uncanny* (*unheimlich*).¹¹ É precisamente este impacto provocado por um certo estranhamento que abala os alicerces que sustentam a segurança quer das personagens, quer do leitor, que acaba por ser inconscientemente contagiado por esta ambiguidade. Segundo Freud, a experiência inerente ao *uncanny* tem na sua origem “something familiar that has been repressed.” [Freud, 2003 (1919):154] Peter Garret salienta que a tensão que advém do confronto entre as forças conscientes e inconscientes, que se debatem na mente do sujeito, e que são responsáveis pela origem da chamada duplicidade, se encontram intimamente ligadas com o fenómeno deste estranhamento que assola muitas narrativas góticas:

Gothic reflections work differently, in part because the uncanny events and effects of Gothic already estrange us from the familiar; their reflexivity is always linked with the problematic relations of subjectivity and the social, their self-consciousness always in tension with the forces of the unconscious. (Garret, 2003:9)

No século XIX o gótico passa a ser palco para narrativas que se debruçam particularmente sobre os “murky recesses of human subjectivity” (Botting, 1996:11) traduzindo, por sua vez, o que Eugenia Delamotte denomina “the most private demons of the psyche” (Delamotte, 1990: vi). Na verdade, é nesta altura que os duplos e os alter-egos começam a emergir na literatura gótica, pondo em evidência a relação do ser humano com o “Outro”, cada vez mais impelindo-o no sentido de questionar a sua identidade e integridade sócio-psicológica.¹² Na sua análise *The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*, Ruth Anolik ressalta a ligação histórica que o género em epígrafe sempre manteve com a alteridade, e as consequências daí provenientes:

The Gothic is marked by an anxious encounter with otherness, with the dark and mysterious unknown. From its early manifestations in the turbulent eighteenth-century, this seemingly

¹¹ O termo *uncanny*, ou no seu original *unheimlich*, foi discutido num ensaio redigido por Sigmund Freud, em 1919. Este ensaio surge como uma revisão da obra de Ernst Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny* (1906).

¹² Julian Wolfreys salienta a este respeito: “(...) in double there is both that which is familiar enough to be disturbing and strange enough to remind us of the otherness that inhabits the self-same” (Wolfreys, 2002:15).

escapist mode has provided a useful ground upon which to safely confront very real fears and horrors. (Anolik, 2004:1)

De facto, este encontro torna-se, por vezes, num confronto já que a alteridade é um espaço onde a ambiguidade prepondera, originando consequentemente uma atmosfera onde imperam a instabilidade e a ansiedade. O espaço da narrativa gótica torna-se assim o *locus* privilegiado, no seio do qual ocorre uma exploração da dupla natureza humana, sendo objecto de especial enfoque o seu lado mais negro e ameaçador. Segundo Anolik, este encontro, desencontro ou confronto com a duplicidade do “Eu” dá-se através da criação de um ambiente de segurança a qual nos é oferecida pelas páginas da literatura gótica. Consequentemente, este torna-se no tal “safe ground” onde o leitor se sente seguro porque lhe é dada a faculdade de contemplar, com o distanciamento necessário, qual *voyeur*, este desdobramento psíquico sofrido pela personagem. Como alega Coral Ann Howells, autora de *Love, Mystery and Mysogyny: Feeling in Gothic Fiction*:

(...) as readers we are constantly placed in the position of literary voyeurs, always gazing at emotional excess without understanding the why of it (...). The springs of these emotions elude us, so that we can only look on with appalled fascination as floods of feeling rush through the characters, distorting their physical features with alarming rapidity. (Howells, 1978: 15-16)

A este fenómeno emocional, que consiste em contemplar algo que nos horroriza ou nos repugna, de um ponto de vista seguro e distanciado, como constitui exemplo vivo, a leitura de um livro (ou o visionamento de um filme), Terry Heller dá o nome de “safe thrills” (Heller, 1987:72).¹³ Esta noção de segurança é conferida ao leitor ou ao espectador através de aplicação de convenções e estratégias próprias do gótico, que lhe outorgam um sentimento de poder sobre os acontecimentos narrados. Como, aliás, salienta Patrick Bridgwater: “Readers of all age enjoy being frightened within safe limits.” (Bridgwater, 1994:82)

Consequentemente, e face a este ambiente aparentemente seguro e controlado, o duplo começou a ser a personagem através da qual as contradições inerentes à personalidade da personagem principal poderiam ser reveladas. Como admite Mark Edmundson: “One of the major resources of this Gothic mode is the double. The idea

¹³ Terry Heller esclarece o significado deste conceito, ao observar: “[The gothic narrative] presents the implied reader with ideas and images of terror screened by various conventional and special techniques so that the real reader can experience power over these images and ideas. This is what we mean by safe thrills.” (Heller, 1987:72)

of a second self – of a horrible other living unrecognized within us, or loosed somehow into the world beyond – is central to the vision of terror Gothic.” (Edmundson, 1999:8)

Exemplos paradigmáticos da exploração literária e psicológica dos princípios paradoxais que tingem a natureza humana são os famosos *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley; *The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hide* (1886), de Robert Louis Stevenson; *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *Dracula* (1897) de Bram Stoker, ou *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad. Maggie Kilgour, no seu estudo emblemático *The Rise of the Gothic Novel* (1995), define esta relação do “Eu” com o “Outro”, que incorpora uma temática fulcral no âmbito do gótico literário e visual como uma relação que implica uma certa permeabilidade entre o exterior e o interior:

The self and whatever it is that is outside have a proper, natural, necessary connection to each other, but one that the self is suddenly incapable of making. The inside life and the outside life have to continue separately, becoming counterparts rather than partners, the relationship between them one of parallels and correspondences rather than communication. This, though it may happen in an instant, is a fundamental reorganization, creating a doubleness where singleness should be. And the lengths there are to reintegrate the sundered elements – finally, the impossibility of restoring them to their original oneness – are the most characteristic energies of the Gothic novel. (Kilgour, 1995: 13)

Jerrold Hogle, por seu turno, define o gótico como um género literário onde o terror se entrelaça com o horror, em discursos narrativos que pretendem aliciar o leitor, torná-lo um autêntico participante no enredo, deste modo fazendo com que aquele sofra os tormentos físicos e psicológicos das personagens. Nesta óptica, o autor expressa a diferença entre estes dois ingredientes que fazem parte da natureza intrincada do gótico, contribuindo para veicular com maior intensidade e emoção os episódios narrados. Assim, e de acordo com Hogle:

(...) the ‘terror gothic’ (...) holds characters and readers mostly in anxious suspense about threats to life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past, while the latter [‘horror gothic’] confronts the principal characters with the gross violence of physical or psychological dissolution, explicitly shattering the assumed norms (including the repressions) of everyday life with wildly shocking, and even revolting, consequences. (Hogle, 2002:3)

Já David Sadner, na sua obra sobre o fantástico, *Fantastic Literature: a Critical Reader*, retomando as palavras da “mãe” do gótico, Ann Radcliffe, defende a perspectiva segundo a qual: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul,

and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.” (Sadner, 2004: 47) Desta forma, poderemos concluir que, enquanto o terror procura desestabilizar psicologicamente o leitor, o horror assume, por seu turno, contornos mais ligados ao aspecto físico, já que a reacção que suscita não é sobretudo uma apreensão psíquica, mas antes uma espécie de repulsa. Assim, o *suspense* afirma-se como uma técnica mais ligada ao terror, enquanto que o horror já tem, por exemplo, a ver com a visão explícita de algo que perturba o leitor de forma visceral, fazendo-o, por exemplo, arrepiar-se ou desviar o olhar. O surgimento de um cadáver em estado de decomposição ilustra este sentimento de repulsa física que caracteriza o horror. O gótico assume, assim, uma faceta que se compraz numa partilha de sensações, que são com frequência hiperbolizadas, e que penetram no domínio do excesso, o que acaba por ir de encontro à afirmação feita por Fred Botting segundo a qual: “Gothic signifies writing of excess.” (Botting, 1996:1) Com efeito, e como salienta Susan Becker:

‘Excess’ is one of the terms most frequently, and most pejoratively, used in established gothic criticism: ‘excess’ in moral, but also in formal terms. I hope to show ‘excess’ as a pleasurable but also subversive gothic strategy, the emotionalizing centre of the gothic’s provocation as well as of its ongoing intertextualisation. (Becker, 1999: 25)

Frequentemente associado ao conteúdo da narrativa gótica encontra-se o grotesco, que pode ser justamente definido como a aplicação de uma estratégia de excessos, e que joga com a dualidade conceptual que oscila entre algo que é familiar e a des-familiarização, numa procura, uma vez mais, no sentido de desestabilizar a plataforma do real, causando no leitor (ou espectador) uma severa sensação de desconforto. Como salienta Sarah C. Shabot: “Grotesque bodies are hybrid bodies: mixtures of animals, objects, plants, and human beings. Hence, the grotesque has been recognized as a concept evoking monstrosity, irrational confusion, absurdity, and a deformed heterogeneity.” (Shabot, 2007:56) No seio do gótico, o grotesco manifesta-se com assaz frequência na personagem do monstro, enquanto um “hybrid body” teorizado por Sarah Shabot, ou então emerge na descrição de cenários que envolvem, por exemplo, crimes violentos que acabam por deixar os corpos num estado físico irreconhecível, ou então na própria excentricidade do cenário gerado, qual teatro encenado, no local desse mesmo crime ou acontecimento. O grotesco tinge, então, o gótico de um tom mais negro, indo de encontro aos seus excessos e transgressões, e contribuindo, dessa forma,

para a implementação de uma estética de hiperbolização, no seio da qual os aspectos sociais, económicos, religiosos e políticos, são empolados e exacerbados na sua vertente menos positiva. É neste sentido que o gótico funciona também como uma narrativa de interrogação, isto é, que através dos seus excessos visa “colocar o dedo na ferida” e alertar para situações disfuncionais que ocorrem no seio de uma sociedade que apresenta uma tendência para ocultar o seu lado mais cruel.

Associado com frequência ao grotesco, surge o abjecto, foco de profunda reflexão por parte de Julia Kristeva em *The Powers of Horror* (1982). A ensaísta concebe o abjecto como uma manifestação de alteridade que perturba a normal existência do indivíduo, e que ameaça desestabilizar a ordem simbólica. Baseada na teorização proposta por Kristeva, Susana Araújo define o abjecto:

(...) as an ‘other’, not as an object, which provokes fear, which threatens, which calls into question the boundaries on which notions of self and society are founded – boundaries that are articulated in the realm of semiotic signification. Most conspicuously, the abject manifests itself in phenomena such as ‘a piece of filth, waste, or dung’ that threatens the body’s assumed cleanliness, purity, and health; it is experienced spontaneously as horror, disgust, and loathing. (Kutzbach e Mueller, 2007:222)

Um exemplo no qual o abjecto e o grotesco se entrelaçam na narrativa gótica, a fim de fomentar o medo, o terror, o horror e a repulsa, é claramente visível em *The Monk*, nomeadamente na seguinte passagem:

Sometimes I felt the bloated Toad, hideous and pampered with the poisonous vapours of the dungeon, dragging his loathsome length along my bosom: Sometimes the quick cold Lizard roused me leaving his slimy track upon my face, and entangling itself in the tresses of my wild and matted hair. Often have I at waking found my fingers ringed with the long worms which bred in the corrupted flesh of my Infant. At such times I shrieked with terror and disgust, and while I shook off the reptile, trembled with all a Woman’s weakness. [Lewis, 2010 (1796):298]

Com alguma frequência, o gótico, em virtude de constituir incursão no universo do misterioso, do sobrenatural e do fantástico, para ganhar credibilidade junto do leitor, assenta na fórmula do sonho. *Frankenstein or the Modern Prometheus*, ou *The Castle of Otranto*, são apresentados pelos narradores como fruto de um sonho, já para não falar nos sonhos recorrentes que povoam as mentes atribuladas das personagens em *Melmoth, the Wanderer* ou em *The Monk*. Confirmando o artifício do sonho como um veículo de subversão, Jason M. Harris, na sua análise *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*, defende que o envolvimento do sonho na narrativa

constitui um claro exemplo de indícios de repressão cultural (Harris, 2008:3). Por conseguinte, pode dizer-se que o sonho informa uma espécie de pretexto, que suaviza a vertente dos excessos cometidos no gótico, ao mesmo tempo que o reveste de uma maior credibilidade relativamente ao relato de certos acontecimentos, de cuja natureza é difícil convencer o eventual leitor. É no âmbito deste enquadramento que a linguagem dos sonhos se funde com a linguagem do fantástico, abrindo caminho para uma reflexão sobre o papel do inconsciente na construção da narrativa gótica. Como refere Danielle Hipkins acerca desta ligação:

The centrality of the spatial dynamic in a definition of the fantastic comes more sharply into focus when we consider the close relationship between the language of the fantastic and that of dreams. In both familiar is made strange and alters our perceptions of it, often through spatial metaphors (...) In the closeness, therefore, between the dream and the fantastic literature, space emerges as a primary common denominator, suggesting that any emphasis on its role in the fantastic will inevitably be closely bound up between the fantastic and its relationship to the unconscious. (Hipkins, 2007:18)

As temáticas abordadas no gótico constituíram terreno fértil para os estudos de Sigmund Freud e desempenharam um papel relevante no posterior desenvolvimento da Psicanálise. Como recorda Linda Badley: “In providing forms of dream narrative, Gothic fiction taught readers to interpret their dreams, preparing them for the ‘dream work’.” (Badley, 1996: 8)¹⁴

Na realidade, a própria narrativa gótica é muitas vezes permeada pela sensação de se estar a viver dentro de um sonho, ou pesadelo. Esta curta passagem retirada de *Carmilla* (1872), um romance de Sheridan Le Fanu, ilustra esta situação:

A vista opened in the forest; we were on a sudden under the chimneys and gables of the ruined village, and the towers and battlements of the dismantled castle, round which gigantic trees are grouped, overhung us from a slight eminence. (...) In a frightening dream I got down from the carriage, and in silence, for we had each other abundant matter of thinking; we soon mounted the ascent, and were among the spacious chambers, winding stairs, and dark corridors of the castle. [Le Fanu, 2010 (1872): 99]

¹⁴ Rictor Norton destaca a relação de proximidade que existe entre a narrativa gótica, a psicanálise e os sonhos: “The psychoanalytical approach was popular throughout the 1980s, especially in the use of Freudian theory and Freud’s concept of ‘the uncanny’. Much attention has been given to the analysis of repressed sexuality and how this is reflected by Gothic compositional devices such as premonitory dreams and the projection of the displacement of fear, and Gothic images such as the specter or monster (representing ‘the other’). During the 1990s the psychoanalytical approach focused specifically on female sexual issues, such as female masochism, and theories about the ‘pre-Oedipal’ stage in which the female infant fears being absorbed into the mother (who certainly haunts many novels).” (Norton, 2006: ix)

A expressão “frightening dream” é ambígua, no sentido em que não se sabe se o narrador se encontra, de facto, a sonhar, ou se, pelo contrário, este sonho assustador é apenas um rótulo que classifica os acontecimentos por ele vivenciados. É precisamente esta natureza forjada na ambiguidade e na estranheza que coloca o leitor do gótico num território literário pantanoso onde vigora a premissa de uma *suspension of disbelief*.

Mais tarde, o gótico acabou por atravessar o Atlântico, contaminando, com as suas convenções literárias, as mentes criativas dos Estados Unidos da América. Edgar Allan Poe, Charles Brockden Brown, Daniel Hawthorne e H.P. Lovecraft inauguraram aí uma tradição que ainda hoje é seguida por escritores contemporâneos, tais como Stephen King e Anne Rice. O ambiente essencialmente nocturno associado ao gótico, é novamente aludido por Leslie Fiedler, sendo desta vez, aplicado no universo americano, no contexto do qual é descrito como: “a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation.” (Fiedler, 1960:29) São precisamente estas contradições que, segundo Stephen King, na sua obra crítica *Danse Macabre*, explicam o desabrochar deste género literário na realidade norte-americana:

We were fertile ground for the seeds of terror, we war babies; we had been raised in a strange circus atmosphere of paranoia, patriotism, and national hubris. We were told that we were the greatest nation on earth (...) but we were also told exactly what to keep in our fallout shelters and how long we would have to stay in there after we won the war. We had more to eat than any nation in the history of the world, but there were traces of Strontium-90 in our milk from nuclear testing. (King, 1981:23)

A este respeito, Teresa Goddu defende igualmente que o gótico desponta na América num registo que se encontra intimamente ligado à concepção da própria identidade nacional e aos paradoxos que lhe subjazem: “in its narrative incoherence, the gothic discloses the instability of America’s self representation; its highly wrought form exposes the artificial foundations of national identity.” (Goddu, 2000: 270) A ensaísta acredita, à semelhança do que acontece com Fred Botting, que há uma função pedagógica que permeia as composições literárias que se inserem no gótico. Consequentemente, Goddu defende que o género em epígrafe é susceptível de denunciar situações delicadas e incongruências sociais, assumindo, por conseguinte, uma faceta de crítica social:

However, while the gothic reveals what haunts the nation’s narratives, it can also work to coalesce those narratives. (...) the gothic serves as the ghost that both helps to run the machine

of national identity or disrupts it. The gothic can strengthen as well as critique an idealized national identity. (Goddu, 2000: 270)

Desta forma, e embora com um passado histórico diferente e recente (quando comparado à realidade europeia),¹⁵ o gótico, as suas paisagens sombrias, os seus monstros e os seus fantasmas, foram-se progressivamente entranhando na mente de alguns escritores que o encararam como o espaço criativo mais propício aos seus relatos, um espaço no qual podia ter lugar a desconstrução e a distopia, que funcionavam como cenários distorcidos, em ambientes fantásticos e surreais, forçando o leitor a reflectir sobre as causas que presidiam a essa mesma distorção, e analisar de forma consciente as suas raízes seminais no mundo real. Neste sentido, o gótico assume claramente a vertente que o classifica como uma literatura de regeneração (Edmundson, 1999:6). Assim, à guisa de síntese, pode considerar-se que o gótico se compraz num espaço literário no seio do qual se desconstrói para que, no futuro, se possa construir. É no seio do espaço criativo forjado pelo gótico que vão ser objecto de análise as produções literárias de Sylvia Plath e de Anne Sexton, em conjunto com os testemunhos fotográficos de Cindy Sherman e de Francesca Woodman, interpretados à luz da tradição decorrente do *female gothic*, expressão que designa a especialidade feminina dentro do género, e que se debruça fundamentalmente sobre questões de índole feminina. É dentro desta moldura formal que, como adiante tentaremos demonstrar, a mulher que calcorreia os labirintos das “dark adventures” propostas por Plath, Sherman, Sexton e Woodman, pode ser considerada como a típica heroína que povoa estas narrativas góticas a nível literário e visual; uma mulher que, em busca da sua identidade, reflecte no modo como o seu corpo é percebido, interpretado, representado e constrangido na esfera social.

¹⁵ Existem teorizadores que são relutantes no que diz respeito à legitimação da aplicação do termo gótico a determinado tipo de ficção americana. Todavia, e como demonstra Agnieszka Monnet, apesar de um passado histórico diferenciado, a essência do gótico americano acaba por ser um reflexo do gótico Britânico, uma vez que abordam temáticas idênticas, nomeadamente no que diz respeito à exploração de medos e ansiedades sociais: “Scholars have often distinguished the American Gothic from the British by arguing that the United States did not have a historical past to explore in its fiction, and so turned inward to create a gothic literature of the mind, of guilt and obsessive psychology (...). However, Americanists have recently challenged these schematic claims by demonstrating that history, social problems, national institutions, and cultural contradictions have been central to American Gothic writing from the start.” (Monnet, 2010:25) Assim, verifica-se que, também no seu congénere americano, o gótico serviu de espaço privilegiado para explorar as contradições sociais, preenchendo, portanto, o seu papel fundamental de crítica social.

1.2. O gótico feminino

Gothics can be identified by their cover illustrations: each portrays a young girl wearing a long, flowing gown and standing in front of a large, menacing-looking castle or mansion. The atmosphere is dark and stormy, and the ethereal young girl appears to be frightened. [Modleski, 2008 (1990):51]

Segundo Kate Fergusson Ellis, foram as mulheres que pegaram nas rédeas de um género baseado no enquadramento temático inaugurado por Horace Walpole: “(...) although Horace Walpole is the father of the Gothic, it was women writers in the late eighteenth century who took up his literary curiosity and transformed it into a vehicle capable of didacticism as well as entertainment.” (Ellis, 1989:52) Com efeito, este género literário afigurou-se particularmente apelativo para as escritoras, tendo a denominada “Walpole formula” (Miles, 2002:46) sido posteriormente apropriada por Anne Radcliffe, Clara Reeve, Sophia Lee, Charlotte Dacre, Jane Austen ou as irmãs Brönte. De acordo com Elaine Showalter: “[The gothic] has always been especially congenial to the female imagination” (Showalter, 2004:280), e foi-se progressivamente tornando terreno fértil para um género literário susceptível de traduzir “women’s dark protests, fantasies, and fear” (*Ibidem*, 260). De igual modo, Patricia Meyer Spacks, no seu estudo emblemático *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women’s Writing*, reconhece a existência de um fenómeno literário feminino, ainda que o caracterize de impreciso, alojado no interior do universo do gótico literário:

(...) there appears to be something that we might call a woman’s point of view – except that sounds like a column in the *Ladies Home Journal* – a vague enough phenomenon, doubtless the result of social conditioning, but an outlook sufficiently distinct to be recognizable through the centuries. (Spacks, 1976:3)

Ellen Moers foi pioneira na identificação do denominado *female gothic*, como um sub-género que engloba a escrita feminina no âmbito da generalidade da ficção gótica, através da sua obra *Literary Women*:

What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. (...) In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the common place, and the supernatural over the natural, with one definite intent: to scare (...) to reach down into the depths of the soul and purge it with pity and terror (as we say tragedy does), but to get to the body itself, its glands,

muscles, epidermis, and circulatory system, quickly arousing and quickly allaying the philosophical reactions to fear. [Moers, 1986 (1972):90]

De acordo com Moers, o corpo é o centro do gótico feminino, sendo o seu objectivo fundamental, enquanto narrativa, causar sensações fortes, não somente a nível psicológico, mas igualmente a nível físico. Desta forma, o terror, o horror e o sobrenatural funcionam como instrumentos que agem sobre o corpo através da ficção ou da imagem, perturbando-o, suscitando as mais diversas reacções, tais como o medo, a ansiedade, o estranhamento, a repulsa, fenómenos aos quais aliás Mary Shelley alude na introdução de *Frankenstein or The Modern Prometheus*:

I busied myself *to think of a story*, - a story to rival those which had excited us to this task. One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart. [Shelley, 1992 (1818):23]

Neste sentido, o gótico feminino e o corpo apresentam uma relação muito estreita. Com efeito, o corpo surge no seu papel de objecto enquanto elemento de representação e foco de reflexão, e num papel de sujeito, pois é nele que incidem os efeitos do gótico, enquanto género literário que o pretende despertar para sensações mais extremas.

No universo criativo forjado por esta variante feminina do gótico, são afloradas temáticas de índole mais delicada, de carácter ideológico, designadas por questões-tabu, das quais faziam parte a menstruação, a gravidez, o parto ou o desequilíbrio mental. Estes assuntos do foro privado foram introduzidos, de forma gradual e sub-reptícia, na ficção de várias autoras, abrindo assim espaço para um discurso que se apressava a reflectir acerca de certos mitos historicamente construídos acerca da natureza inerente ao sexo feminino, e que jaziam intocados no seio de uma sociedade marcadamente patriarcal. Por vezes, esta subversão de valores ocorria a nível da conceptualização do espaço. Com efeito, determinados espaços, tradicionalmente associados ao sexo masculino, como o castelo ou o laboratório, eram objecto de revisão e, consequentemente, acabavam por sofrer um processo de feminização, ainda que disfarçada através do artifício literário. *Frankenstein or The Modern Prometheus* traduz um exemplo flagrante desta manobra subversiva, uma vez que o laboratório de Victor Frankenstein é susceptível, a nível metafórico, de configurar um útero. Logo, na senda de uma leitura psicanalítica, de cariz feminista, o “monstro” por si engendrado constitui o retrato distópico de um recém-nascido.

A ensaísta Julian Fleenor, na sua obra *Female Gothic*, apresenta uma definição do gótico feminino, na qual faz precisamente referência a esses aspectos mais problemáticos que se prendiam com a sexualidade e a reprodução humanas, e que constituíam referências constantes no gótico literário:

[the Female Gothic] uses the traditional spatial symbolism of the ruined castle or an enclosed room to symbolize both the culture and the heroine; as a psychological form, it provokes various feelings of terror, anger, awe, and sometimes self-fear and self-disgust directed towards the female role, female sexuality, female physiology, and procreation; and it frequently uses a narrative form which questions the validity of the narration itself. It reflects a patriarchal paradigm that women are motherless yet fathered and that women are defective because they are not males. (Fleenor, 1983:15)

Por conseguinte, podemos dizer que se, por vezes, estas ficções afloravam, de um modo camuflado e disfarçado, certas situações de pendor mais privado que diziam respeito à intimidade feminina, outras vezes era a própria mulher escritora que veiculava as percepções que a sociedade tinha acerca da sua imagem, enquanto mulher. Emulava, por conseguinte, padrões prevaletentes no imaginário literário masculino que apontavam para retratos onde dominavam sintomas de inferiorização e de submissão femininas. Noutras circunstâncias ainda, esses aspectos que se prendiam com a intimidade do universo feminino eram objecto de encobrimento ou de omissão. Este encobrimento de factos, tais como desejos perversos, fantasias carnavais e expressões de violência incorre no fenómeno que Eve Kosovsky Segdwick, na sua obra de referência *The Coherence of Gothic Conventions*, denomina “unspeakable”:

‘Unspeakable’, for instance, is a favorite Gothic word, sometimes meaning no more than ‘dreadful’, sometimes implying a range of reflections on language. The word appears regularly enough, in enough contexts, that it could be called a theme in itself, but it also works as a name for moments when it is not used: moments when, for instance, a character drops dead trying to utter a particular name. [Segdwick, 1986 (1980):4]

Esta categoria abrange, portanto, todas aquelas ocorrências corporais e extra-corporais, imanentes ao género feminino, que não poderiam ser objecto de uma descrição explícita, atendendo ao rigor que pautava os padrões de *décorum* da época. Martin Kaplan e Robert Kloss, no seu estudo de cariz psicanalítico *The Unspoken Motive: A Guide to Psychoanalytic Literary Criticism* (1973), apresentam como alternativa a esta noção de “unspeakable” um conceito menos lato e mais específico: o “unspoken motive” que, tal como a própria designação indica, contemplava um espectro de temas susceptíveis de serem silenciados pelo *ethos*. No âmbito deste enquadramento, Mary

Jacobus, na sua compilação de cariz feminista *Body Politics: Women and the Discourse of Science*, introduz a noção do “conteúdo entre parêntesis” (Jacobus, 1990:11), justamente para designar a oclusão, no seio da narrativa gótica, de determinados aspectos de índole feminina, nomeadamente aqueles que se prendem como foro íntimo. Estas omissões constituem lacunas nos meandros da narrativa, lacunas essas que teriam que ser preenchidas com recurso à imaginação. Todas estas estratégias literárias, operadas pelas escritoras do século XVIII-XIX, confirmam que, subjacente à ficção gótica, particularmente na sua vertente feminina, pairava uma “aura of subversion” (Watt, 1999:8)

Rictor Norton, em *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*, faz um pequeno sumário da complexidade implícita no conceito do gótico feminino, argumentando que a sua especificidade se centra essencialmente em “questions of female authorship; contested sites of female sexuality such as the castle and the home; and the villain’s use of the male gaze to police female sexuality.” (Norton, 2006: ix)

Segundo Donna Heiland, na sua reflexão crítica acerca da relação entre o gótico e o género feminino, *Gothic and Gender: an Introduction*, este género narrativo ocultava, sob o seu cunho predominantemente sobrenatural, o retrato de uma realidade menos positiva que as mulheres enfrentavam no seu quotidiano, que era necessário ser divulgada, e para a qual se afigurava como urgente uma tomada de consciência a nível social. Alojados justamente nesses retratos literários encontravam-se os receios e apreensões sentidas pela comunidade do sexo feminino, que eram por sua vez camuflados, exacerbados ou atenuados, através da introdução de factos irreais provenientes de um universo imaginário conhecido por privilegiar incursões nos campos do fantástico e do terror. Era então assim que esta linguagem trabalhada e codificada pelas escritoras procurava chegar às camadas leitoras, com o propósito fundamental de gerar um impacto:

Their [the novel’s] accomplishment is double-edged, for they at once entertain and terrify us. They fill us with relief at our exemption from the dangers they represent, but force us to look at those dangers all the same. They feel like escapist fantasy, but can tell a great deal about what William Godwin called ‘things as they are’.”(Heiland, 2004: 2)

Por sua vez, Diane Hoeveler, na análise minuciosa que levou a cabo na sua obra intitulada *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontes*, salienta que esta tipologia, que se enquadra no perfil do gótico, tem como

principal finalidade veicular uma visão crítica sobre uma sociedade onde a mulher não goza da plenitude dos seus direitos, e que, consequentemente, vê a sua liberdade física e psicológica reduzida, ao contrário dos elementos do sexo masculino:

The female gothic novel cannot be understood simply as it has been traditionally seen, that is, a genre that is primarily concerned with depicting women's achievement of psychic maturity or socioeconomic inheritance or some combination of the two. It is, in fact, more accurate to see the female gothic novel functioning as a coded and veiled critique of all those public institutions that have been erected to displace, contain, or commodify women. (Hoeveler, 1998: xii-xiii)

Eugenia Delamotte, em conformidade com as teorias enunciadas por Heiland ou Hoeveler, chama a atenção para o facto de os aspectos sobrenaturais servirem para ficcionar narrativas que tinham lugar no quotidiano da época. Neste sentido, tudo o que se prende com a introdução do sobrenatural e do fantástico funciona como um véu literário que encobre e disfarça situações e cenários reais. Este aspecto contraria a perspectiva segundo a qual “(...) the gothic is a never–never land of pure fantasy.” (Brown, 2005:15) Assim, e a título de exemplo, o castelo delapidado ou a mansão senhorial são espaços que apontam para o aspecto doméstico da vida da mulher que via a sua liberdade muito limitada à realidade espacial da casa. Por outro lado, o facto de haver uma heroína perseguida que se movia nos meandros do castelo, da mansão ou de uma abadia, percorrendo os seus labirintos mais sinistros, podia ser entendida como índice de aprisionamento. No entanto, o facto de lhe ser atribuído o papel de protagonista, contribuía subsequentemente para suavizar a situação mais grave subjacente à representação da mulher enquanto vítima. Esta linguagem codificada assumia assim uma vertente subversiva susceptível de criar uma consciência para os problemas que afectavam a realidade social dos séculos XVII e XIX. Como assinala Delamotte em *Perils of the Night: A Feminist Study of the Nineteenth-century Gothic*:

The terrifying events at the core of the Gothic romance take place in an alien world set apart from normal quotidian experience and from the logical and moral laws of everyday reality (...) it is also separated from the usual social relations of life in its outward forms, although – and this fact has never been adequately recognized – these relations appear in this alien world in disguise and are in many ways its primary subject (Delamotte, 1990: 18)

Desta forma, pode dizer-se que, através destes enredos que se teciam à volta de um mistério, enriquecido por situações que visavam suscitar o terror e o horror no leitor(a), a ficção gótica constituía uma estratégia no sentido de gerar um espaço onde a heroína

se conseguia movimentar com alguma liberdade de acção, permitindo-lhe assim assumir o papel activo de que estava privada a nível social. Mary Daly, na reflexão que leva a cabo em *Gyn/ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, oferece-nos uma reflexão sobre esta movimentação labiríntica levada a cabo pela protagonista da narrativa gótica. Daly alerta para o facto destas explorações e incursões, no âmbito do gótico feminino, servirem o propósito de exorcizar os terrores de que a mulher era vítima:

Within a culture possessed by the myth of feminine evil, the naming, describing, and theorizing about good and evil has constituted a male/haze of deception. The journey of women becoming is breaking through this maze – springing into free space which is an a-mazing process. (...) Breaking through the Male Maze is both exorcism and ecstasy. It is spinning through and beyond father's foreground which is the arena of games. This spinning involves encountering the demons who block the various thresholds as we move through gateway after gateway into the deepest chambers of our homeland (...). (Daly, 1990: 2)

No entanto, para além de exorcizar estes terrores, este tipo de narrativas servia igualmente para a mulher leitora/escritora se consciencializar da natureza do seu papel social, abrindo-lhe os horizontes ao estimular um tipo de raciocínio mais crítico que a levasse a adoptar pontos de vista mais coniventes com o actualmente denominado feminismo. Por conseguinte, ao retratar episódios em que a heroína se encontrava em perigo, o gótico, para além de aterrorizar, estava a cumprir uma função crítica importante, ao mesmo tempo que apelava, subliminarmente, para que fosse concretizada uma revisão do papel da mulher no seio da sociedade. De acordo com esta leitura, a repetição sucessiva dos episódios que retratavam a donzela ameaçada por um cavaleiro misterioso ou encurralada num espaço claustrofóbico, compreenderia uma estratégia literária que visava denunciar as perversões que assombravam uma determinada realidade social, de entre as quais se destacava a falta de poder feminino para conseguir fazer face ao poder masculino.

Susan Whostenholme, em *Gothic (Re)-Visions: Writing Women as Readers*, defende a existência de uma comunidade simbólica dentro do gótico feminino que compreendia as escritoras, as quais, por sua vez, partilhavam uma cumplicidade que tinha precisamente a ver com o significado implícito nos tais códigos que pautavam os seus enredos. Considera a autora: “(...) the term ‘women writers’ mean[s] a symbolic community characterized not by a position of marginality nor by terms of an opposing ‘dominant’ position nor by a common bond of directly accessible experience, but rather by symbolic exchange among the group itself.” (Wolstehome, 1993:xii) Esta comunidade artística feminina pretenderia assim chamar a atenção para a frágil posição

a que a mulher se via confinada no seio de uma sociedade assente nos sustentáculos de um *Name-of-the-Father*, sociedade que não só a desvalorizava, como procedia também à sua discriminação. A este respeito, a autora destaca, acima de tudo, o estabelecimento de uma relação inter-textual entre esta comunidade de escritoras do sexo feminino que, por sua vez, se consubstanciava na tal “coded and veiled critique” (Hoeveler, 1998:xii) mencionada por Hoeveler. Com efeito, parecia haver uma mensagem subliminar, o tal conteúdo codificado que reflectia, em certa medida, o melodrama social feminino. Logo, também seria lógico deduzir que, com toda a probabilidade, havia mulheres que pertenciam a esta comunidade de leitoras fiéis que conseguiam “decifrar” estes conteúdos implícitos e estabelecer uma certa afinidade com as personagens retratadas. Assim, e levando a perspectiva de Susan Wholstenhome mais longe, pode afirmar-se que esta relação inter-textual não era somente partilhada pelas jovens escritoras, como contagiava igualmente o seu público feminino,¹⁶ podendo inclusive ambas as partes comungar, até certo ponto, dessa linguagem codificada. A este respeito, Anne Williams sugere que, através deste intercâmbio, poderia surgir uma imagem do sexo feminino mais sólida e forte:

(...) most feminist readings (lively and interesting as they are) have been virtually blind to the most crucial aspect of the Female Gothic plot: its constructive and empowering function for its female readers. Its comic plot, its emphasis on terror rather than horror, and its insistence on the possibilities of female ‘reason’(...) not only affirm the possibilities of ‘feminine’ strength, they also sketch the outlines of a female that is more than the ‘other’ as purely archetypal or stereotypical. (Williams, 1995:138)

Por seu turno, Diane Hoeveler salienta que a expressão feminina do gótico assume contornos delineados dentro de um subgénero ao qual está imanente um estilo próprio e estratégias que visam predominantemente tecer uma crítica a uma sociedade, cujas regras espartilham a liberdade de expressão feminina: “(...) the female gothic novel constitutes a genre with its own distinctive and recurrent aesthetic and political strategies, both designed to dramatize the horrors of (...) patriarchal life safely displaced onto a remote setting.” (Hoeveler, 1998:xiv) Em conformidade com as perspectivas avançadas por Hoeveler, Kari J. Winter, em *Subjects of Slavery, Agents of Change: Women and Power in Gothic Novels*,

¹⁶ Como alega Fred Botting, em relação à comunidade feminina: “Women constituted an important part of this market, and not only as avid consumers of fiction. An increasing proportion of novels were written by women, often in order to maintain themselves and their families.” (Botting, 1996:47)

sublinha igualmente a função do gótico feminino como um subgênero que pretendia exorcizar os terrores com os quais as mulheres eram confrontadas no seio de uma sociedade androcêntrica: “(...) female Gothic novelists uncovered the terror of the familiar: the routine brutality and injustice of the patriarchal family, conventional religion, and classist social structures.” (Winter, 1992:21) Um destes terrores seria justamente aquele que se encontra subjacente à representação da estrutura familiar enquanto fonte de opressão e de violência, elementos que estão justamente na origem do denominado gótico doméstico. Kari Winter confirma este facto, quando assinala: “Female Gothic plots usually center on women trying to escape from decaying family estates and perverse patriarchs.” (*Ibidem*, 22) Desta forma, nos meandros das suas paisagens lúgubres e escurecidas, o gótico revela o fantasma da distopia familiar. Com efeito, a vida em família, longe de ser idílica assumia, através da narrativa gótica, uma faceta transgressora que a colocava a nu a nível das suas debilidades e disfunções. Como realça George Haggerty, na sua obra *Queer Gothic*, a ideia da família como espaço idealizado era desestabilizada no seio da ficção gótica através da inserção de factores que suscitavam um certo desconforto entre os leitores, como era, por exemplo, o caso do incesto. O autor refere a este respeito: “(...) love between sisters, between mothers and daughters, fathers and sons, again and again challenges the status quo with the taboo around which the patriarchal system is organized.” (Haggerty, 2006:19)

Como já foi previamente exposto, a mulher que expressava o seu espírito criativo através do gótico, via-se forçada a utilizar uma linguagem simbólica, o que por vezes implicava a tal repetição dos modelos de submissão feminina em vigor na sociedade, manobra astuciosa que servia sobretudo para evitar repreensões a nível moral. É precisamente neste contexto que as referidas autoras se viram perante a contingência de ter que recorrer a uma estratégia que Luce Irigaray e Diane Hoeveler apelidam de “mimicry and masquerade”. Segundo Hoeveler:

If men have positioned women as simply mirrors for a grandiose masculine imaginary, then women can break through that specular appropriation only when they reflect back to men the same images in grotesque, immense proportions. In other words, women can undo the effects of phallogocentric discourse only when they act out and hyperbolize the same codes. To break out of masculine imaginary that went under the name of the gothic required a new discourse system, the hyperbolic female gothic, a miming of the mime, a mimicry of the gigantic mirror we call the Enlightenment. (Hoeveler, 1998: 12)

Esta estratégia, assente na hiperbolização dos códigos institucionalizados na sociedade patriarcal, oferece uma explicação para um fenómeno frequentemente observável no âmbito da ficção do gótico feminino: a perseguição e a violência sobre a mulher, e a inevitável submissão desta. Através deste padrão que assentava na repetição de enredos no seio dos quais a mulher surgia com uma imagem denegrida, sobretudo no papel de vítima de violência quer a nível físico, quer a nível psicológico, a escritora chamava precisamente a atenção das suas congéneres para o facto de que algo estava errado a nível social, e que existiam, efectivamente, injustiças instituídas. Neste contexto, podia dizer-se que esta espécie de atitude masoquista que a própria mulher autora conferia ao carácter da sua heroína, funcionava como uma estratégia de subversão especular: a mulher retratava o seu próprio sofrimento, para que este pudesse ser visionado por outras mulheres, de modo a que estas últimas, confrontadas com um padrão de constante repetição, fossem gradualmente adquirindo uma progressiva consciência social em relação ao seu estatuto desprivilegiado. Anne Williams observa acerca deste cenário:

There is a good reason why the female plot has appealed to generations of female readers; it does not merely protest the conditions and assumptions of patriarchal culture, it unconsciously and spontaneously rewrites them. The self portrayed there offers a more fully human version of a self gendered female (...). (Williams, 1995:138)

Relativamente a este tópico, Janice Radway assume uma posição crítica diferente da acima mencionada. Segundo Radway, esta estratégia de repetição, esta “professionalization of the masquerade” (Radway, 1981:138) parecia ser contraproducente, no que concerne a situação particular da mulher veiculada através da história da “heroína em perigo”, uma vez que fomentava a repetição de situações traumáticas. Neste sentido, a ensaísta observa: “(...) such texts, Gothic or otherwise, cannot really express ‘feminist protest’ because they so manifestly side with the status quo (...). Such romances help to reconcile female readers to patriarchy by reassuring them that it is not so bad after all.” (*Ibidem*) Consequentemente, Radway entende esta ficção, no seio da qual a mulher inscrevia retratos de vitimização, não como uma estratégia que pretendia alertar para a sua frágil posição perante os entraves impostos por uma sociedade marcadamente governada por patriarcas, mas antes como uma ficção de cunho conservador que, ao invés, contribuía para manter e consolidar o *status quo* da mesma.

Outro exemplo no qual pode ser subentendida uma atitude subversiva, relaciona-se com o facto de muitas narrativas do gótico serem deslocadas espacialmente dos cenários domésticos para outros cenários remotos ou exóticos. Em consonância com as ideias perfilhadas por Diane Hoeveler, Kari Winter faz notar: “Radcliffe and her female readers understood at some level that something was terrifyingly wrong in their culture. However, Radcliffe displaces terror onto a distant place and time.” (Winter, 1992:70)

Numa outra óptica, Anne Williams alega que existem, de facto, indícios literários suficientes que permitem efectuar uma distinção entre o denominado gótico masculino e o gótico feminino, dentro do enquadramento da narrativa gótica.¹⁷ Para a ensaísta, o gótico masculino surge ligado à percepção da mulher enquanto signo de alteridade: “[The male gothic] is organized around a ‘female’ ‘other’ both victimized and demonized.” (Williams, 1995: 136) Já o gótico feminino opera enquanto mecanismo especular: “(...) [it] creates a Looking-Glass World where ancient assumptions about the ‘male’ and the ‘female’, the ‘Line of Good’ and the ‘Line of Evil’, are suspended or so transformed as to reveal an entirely different world, exposing the perils lurking in the father’s corridors of power.” (*Ibidem*, 107) Assim, enquanto que o gótico feminino teria como objectivo denunciar os perigos e ameaças que envolviam a mulher no seio da sociedade patriarcal, havendo uma tendência para colocar a personagem do sexo masculino como o vilão, no gótico masculino, a tendência será inversamente para transformar a mulher na própria ameaça, transfigurando-a numa imagem de alteridade que, com frequência, assumia contornos demoníacos ou monstruosos.

O argumento apresentado por Kari Winter, no que toca à distinção entre estas duas vertentes, a feminina e a masculina, tem por base o facto de que, quer o homem, quer a mulher passam por diferentes experiências face ao medo:

To be specific, substantial differences between male and female Gothic traditions developed historically for the following reason: Gothic fiction is primarily about fear, and the different subject positions that women and men have occupied in the world have produced different experiences of fear. (Winter, 1992:21)

¹⁷ Estudiosos do gótico, entre os quais se destacam Anne Williams, David Punter, Glennis Byron e Rictor Norton, defendem que o fenómeno literário subjacente ao gótico feminino pode ser apropriado por escritores do sexo masculino. Desta forma, podemos encontrar exemplos do gótico feminino na ficção de Edgar Allan Poe, no modo como este retrata, por exemplo, a protagonista do seu conto *Ligeia* (1838).

O passado histórico do homem e da mulher, as suas vivências distintas, o seu estatuto e funções sociais, e o impacto que os valores culturais vigentes detêm sobre os mesmos, conferem-lhes distintos modos de definir o medo e o terror. Neste contexto, homem e mulher são susceptíveis de reconhecer o medo e o terror em situações diferentes. Por seu turno, as circunstâncias que são responsáveis por incutir o medo ou o terror no homem, não são as mesmas circunstâncias que provocam sentimentos idênticos na mulher. Igualmente acerca desta distinção que é susceptível de se verificar entre um registo associado ao gótico feminino e àquele que surge ligado ao gótico masculino, Glennys Byron e David Punter revelam:

(...) male and female Gothic differ primarily in the ways they represent the relationship of the protagonist to the dominant Gothic spaces depicted. Male Gothic tends to represent the male protagonist's attempt to penetrate some encompassing interior; female Gothic, more typically represents a female protagonist's attempts to escape from a confining interior. (Byron e Punter, 2004:278)

A perspectiva de Punter e de Byron tem como foco de reflexão a espacialidade do corpo, a nível dos seus aspectos endógenos e exógenos. Consequentemente, e seguindo o raciocínio apresentado por ambos os autores, o gótico masculino centra-se-ia sobretudo no espaço exterior, havendo porém uma intenção de penetrar o interior, enquanto que, no gótico feminino, haveria a predominância de um espaço interior, claustrofóbico, do qual se pretende fugir. Desta forma, conclui-se que a protagonista do gótico feminino teria uma dupla tarefa: uma que se prende com aspectos de preservação, e que consiste em manter o seu corpo intacto, longe das investidas do vilão, e uma tarefa de libertação que se compraz na fuga de um espaço que restringe o seu espectro de acção. Assim, de um ponto de vista psicanalítico, podemos deduzir que, se o desejo da personagem masculina é o de regressar ao corpo materno, através da expressão da sua sexualidade, o desejo da personagem feminina, neste contexto, será precisamente o oposto, isto é, traduzir-se-á num desejo de fuga do útero materno em direcção ao exterior.¹⁸ Esta fuga aponta metaforicamente para a vontade que a mulher pode sentir no sentido de se afirmar, no plano simbólico, através da utilização de uma linguagem que ostenta o “Nome do Pai”. De facto, subscrevendo a leitura de David Punter e Glennis Byron, Rictor Norton, ressalta: “Fear of being raped is often cited as being fundamental

¹⁸ Dentro deste enquadramento é importante salvaguardar que o útero, no âmbito do gótico feminino, também é susceptível de funcionar como um espaço que simbolicamente se reveste de uma natureza protectora. Para além disso, o útero constitui igualmente um órgão icónico que serve de plataforma a um processo de identificação feminina.

to ‘the female Gothic’, while actual rape is fundamental to ‘the male Gothic.’ (Norton, 2000:x).¹⁹ Esta perspectiva vai, por sua vez, ao encontro da leitura de Stephen Bruhm, que destaca a violência no seio destas narrativas: “(...) forms of extreme and excessive desire, violent sexuality, victimization, and erotic submission are at work in many of these novels.” (Bruhm, 1994:19) Helen Meyers, na sua obra *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*, observa igualmente que o acto de penetração sexual, no âmbito do gótico, assume um claro carácter transgressor no que diz respeito às fronteiras físicas e psicológicas da heroína, a qual, por um lado, teme a profanação da sua virgindade e, por outro, a pressão ou o terror psicológico que o vilão possa exercer no decurso da narrativa. (Meyers, 2001:41)²⁰

Para as autoras que perfilham o gótico como espaço de expressão criativa e crítica, a subversão do discurso em torno das questões relacionadas com o género é possível, segundo Susana Araújo: “ (...) through the recognition of the inscription of these categories within signification.” (Araújo, 2007:93) Assim, segundo a ensaísta: “[The authors draw] from the mainstream of canonized gothic horror (of male authors such as Poe and James, Wells and Stoker) in order to reverse gothic plots and manipulate gothic conventions, transforming the conventional gothic scripts into feminist gothic narratives.” (*Ibidem*, 93-94) Desta forma, podemos concluir que foi no terreno fértil do gótico, previamente cultivado pelas autoras do *female gothic* que germinaram as primeiras manifestações da corrente feminista que, posteriormente veio a originar o denominado *gothic feminism*.

Ponto de contacto entre as teorias defendidas por todos estes ensaístas, é o de que, no âmbito deste *gothic feminism*,²¹ o corpo constitui um *locus* de reflexão

¹⁹ Relativamente às premissas que se encontram na base da distinção entre o gótico feminino e o gótico masculino, Rictor Norton sustenta uma posição diferente de Anne Williams. Norton coloca esta distinção a nível da diferença de perspectivas que ambos os géneros sustêm no que se prende com o seu desempenho na narrativa. Por conseguinte, o autor liga o aspecto sobrenatural essencialmente ao sexo feminino, e a faceta racional ao masculino. (Norton, 2006: ix) Williams, por seu turno, defende justamente o contrário, alegando: “(...) whereas the female tradition of gothic explains the ghosts, the male formula simply posits the supernatural as a reality, a premise of this fictional world.” (Williams, 1993:107)

²⁰ Helen Meyers alude, neste contexto, à tese defendida por Andrea Dworkin, na sua obra *Intercourse*, onde argumenta que a própria relação sexual constitui já uma violência para a mulher e uma ameaça para a sua integridade identitária. (Dworkin, 1987:154)

²¹ Especialista nesta área, Diane Hoeveler acredita que foram as manifestações literárias inscritas no subgénero do *female gothic* que lançaram as bases para a emergência das primeiras teorias feministas. Porém, a autora ressalva que, embora pareça paradoxal, a génese destes movimentos emancipadores baseou-se fortemente numa tática literária alimentada pela repetição de padrões que vigoravam na sociedade: “such devices merely encode and proffer the dominant ideology that lies at the heart of the genre, that lies at the heart of the heroines, that lies at the heart of women in patriarchal society: the ideology I have come to recognize as ‘gothic feminism’.” (Peer e Hoeveler, 1998:103) Em relação à emergência deste *gothic feminism*, Devoney Looser assinala: “The female gothic novelistic tradition is

privilegiado. Como sublinha Linda Badley, com referência a este assunto: “The body is (...) gendered female through woman’s designation as the sex, the flesh (versus Word), the wound that never heals. The body is particularly female in horror.” (Badley, 1996:9) Com efeito, os artifícios gerados pelas mentes das mulheres que se dedicavam às letras, denotavam uma clara tendência para subverter a realidade em seu redor, ao mesmo tempo que procuravam dar vazão às ansiedades e inseguranças que sentiam em relação ao seu corpo. É à luz desta perspectiva que o corpo da mulher, enquanto representação literária ou visual, pode ser entendido como “(...) an imprisoning Gothic structure whose secret center contains a mystery which the heroine must confront.” (Showalter, 2004:290)

1.2.1. Contextualização das autoras no sub-gênero do gótico feminino

We might be looking at a Gothic heroine sleepwalking toward peril. (Townsend, 2006: 16)

Em virtude da forma como decidiram representar as questões que se prendem com a corporeidade e a experiência femininas, pode dizer-se que Plath, Sexton, Woodman e Sherman reúnem todos os critérios para serem consideradas membros da tal comunidade simbólica de autoras, no domínio do *female gothic*, que esteve aliás na génese do surgimento das primeiras abordagens feministas.

Steven Gould Axelrod, numa análise atenta às cartas de Sylvia Plath, compara o seu registo àquele utilizado pelas escritoras do gótico, no que concerne a temática recorrente da “persecuted heroine in flight” (Hoeveler, 1998: xiv). Observa o autor :

The insistent paradigm is that of a poor, defenseless, and innocent young girl who, against all odds and her own expectations, triumphs through pluck, luck, and her natural but hidden

generally considered to have originated in the gothic novels of Ann Radcliffe, four major novels (1790-98) that provided the subject matter, techniques, and literary conventions of popular melodrama, first on the stage in England, then in France, and later in the Hollywood films that have continued to promulgate what I would call the ideology of ‘ gothic feminism,’ or the notion that women earn their superior rights over the corrupt patriarchy through their special status as innocent victims.” (Looser, 1995: 118-119)

superiority. The exemplary image is of Sylvia Plath, ending a difficult year of teaching ‘spoiled bitches’ at Smith. (Axelrod, 1992:91)

Não é por acaso que o próprio Ted Hughes em “Moonlight”, um dos embelmáticos poemas que fazem parte de *Birthday Letters* (1998), alude a Sylvia retratando-a à semelhança de uma heroína do gótico. Lynda K. Bundtzen, na obra *The Other Ariel*, refere acerca da descrição efectuada por Hughes:

(...) [she] sleepwalks on their honeymoon through a landscape resembling a charnel house and speaks a language only belonging to the dead. She mouths hieroglyphs from ‘tomb Egyptian’ in her sleep that are ‘like bits of beetles and spiders / Retching out by owls. Flourescent, / Blue-black splintered. Bat-skulls’.” (Bundtzen, 2001:220)

Por seu turno, Anne Stevenson considera que esta faceta gótica se fez sentir principalmente no registo poético de Plath, argumentando: “Her gift was for Romantic self-aggrandizing, and although she resisted in much her prose and even in some of her poetry, the Gothic nature of her genius had to find its way out.” (Stevenson, 1989:32) Christina Britzolakis, na sua obra *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, salienta que a poesia de Plath assume na plenitude a marca do gótico sobretudo nas questões que se prendem fulcralmente com a escolha dos cenários evocados pelo discurso poético que, por sua vez, adquirem tonalidades fúnebres e sombrias: “Plath’s psychic landscapes are often organised, either implicitly or explicitly, around the central image of the crypt, in which an enigmatic and unspeakable loss is immured.” (Britzolakis, 1999:110) A autora admite que estas paisagens mórbidas que assombram a poesia de Plath se encontram intrinsecamente ligadas à imagética do gótico, “(...) self-consciously placed under the sign of the ‘Gothic’ cultural inheritance” (*Ibidem*).

Por seu turno, Francesca Woodman devido às referências góticas que pautam o seu registo visual, também é susceptível de ser incluída no grupo de mulheres artistas que comungam desta “cultural inheritance” já que nos brinda, por intermédio do seu trabalho, com o retrato de uma heroína gótica em permanente fuga da imagem; esta é uma personagem que ameaça desaparecer, e esfumar-se, qual fantasma, perante o nosso olhar atento. Chris Townsed, ao debruçar-se sobre a obra de Woodman, não fica indiferente aos indícios que apontam no sentido de que se trata, de facto, de um trabalho fotográfico que se insere indubitavelmente na categoria do gótico:

The central themes of Gothic might be summarized as the corrosion of identity to the breaching of psychic, social or corporeal boundaries, as well as death and decay, symbolized by the

emphasis on architectural, moral and biological ruin. One of the motifs by which these themes are developed is that of incarceration: victims are imprisoned; characters are buried alive; crypts are broken into. (Townsend, 2006:21)

Também o facto de Woodman privilegiar o preto e o branco nas fotografias contribui para lhes imprimir uma atmosfera mais gótica, uma vez que se comprazem num universo representacional “desprovido de cores”, mais em consonância com o mundo lunar e subterrâneo, funéreo até, do que com o mundo solar e diurno. A criatividade feminina conhece, assim, paralelo com a criatividade lunar da Deusa Hecate e com os seus ciclos produtivos, presença amplamente presente na *ars poetica* de Sylvia Plath. Desprende-se igualmente da obra fotográfica de Woodman um sentimento de estranhamento, ou para utilizar a palavra usada por Freud, *unheimlich*. Não obstante o facto de as imagens conterem elementos familiares que todos nós não temos qualquer problema em reconhecer, estas sugerem na sua conjugação, algo que as torna estranhas e misteriosas. Por exemplo, em várias obras no domínio da pintura, que evocam a donzela e a morte, esta última surge quase sempre personificada: um esqueleto, um anjo, um cavaleiro. Contrariamente, em Woodman, a morte parece estar sempre lá, alojada na fotografia, e porém nunca visível aos nossos olhos. O corpo feminino torna-se, na sua iconografia, numa espécie de *memento mori*, no qual a morte é equacionada com o feminino. A mulher é conotada com a natureza, mas essa conotação surge frequentemente ligada ao factor da mortalidade e do perecimento. Para além destes elementos característicos do gótico, que se encontram intrincados no padrão fotográfico de Woodman, contribuindo para ela encontre lugar nesta tradição do *female gothic*, há outro pormenor que contribui para que a jovem fotógrafa sinta esta afinidade com o género em causa, já que, de acordo com informações fornecidas por amigos que tiveram o privilégio de a conhecer de perto, a jovem parecia identificar-se mais facilmente com alguém que viveu na época Vitoriana do que com uma jovem do seu tempo. Ann Gabhart confirma este facto: “Woodman was convinced that she was born in the wrong era, that she would have been better-suited as a Victorian.” (Gabhart *apud* Townsend, 2006: 21)

Anne Sexton também nos leva aos recessos mais escuros da alma e da natureza humana através da sua poesia. Com efeito, ela própria recorre a uma imagem típica do gótico quando, num poema de cariz auto-biográfico, se define como “(...) the girl full of talk of coffins and keyholes” (*ASCP*, 115). A este respeito, Judith Harris, autora de

Signifying Pain: Constructing and Healing the Self Through Writing, salienta: “She was extraordinary in her ability to exact the conditions of her own terror. She let her reader know that dark, impenetrable sides of the human psyche exist that are too awful, too treacherous to approach.” (Harris, 2003:220) Sexton, à semelhança de Plath, relata através da poesia a experiência feminina e os dilemas sofridos pelas mulheres da época, revestindo-os de tonalidades góticas, criando, por conseguinte, um universo no seio do qual a distopia se sobrepõe à utopia.

Num registo muito semelhante, que pretende explorar o lado negro do “Eu” e da alteridade, encontra-se Cindy Sherman que empreende uma desconstrução da personagem feminina que habita o seu registo fotográfico, até a tornar em algo invisível, monstruoso e grotesco. Tal como acontece na poesia de Anne Sexton, a heroína do gótico calcorreia o terreno sinuoso dos contos-de-fada ficando, por vezes, presa nas suas armadilhas. Catherine Spooner sublinha, neste contexto, que Sherman se encontra entre as artistas contemporâneas que subscreve o denominado “Gothic idiom” (Spooner, 2006:16) como forma de expressão artística, prolongando as suas manifestações na sua vertente visual e gráfica. David Punter e Christopher Grunenberg também se encontram entre os autores que não hesitam em categorizar a produção artística de Sherman como fruto de uma tradição feminina que teve origem no gótico. Segundo Lawrence Rinder, o registo fotográfico de Cindy Sherman encontra-se em perfeita harmonia com as convenções estabelecidas no gótico, uma vez que inspira “fear, loathing and revulsion.” (Rinder, 2005: 81) Gilda Williams, quando se debruça sobre a temática das artes visuais contemporâneas, identifica a presença de uma “dark sensitivity” (Williams, 2009:10) no que se reporta à especificidade dos temas tratados por Sherman, o que contribui precisamente para colocar o trabalho desenvolvido pela fotógrafa sob o auspício do gótico.

De facto, personagens recorrentes na ficção do gótico feminino irrompem nas produções artísticas das autoras, quer sejam elas variantes da donzela em fuga, ou da figura da mulher demente que sofre de perturbações do foro psíquico e que é confinada à reclusão num sótão ou no seio de um hospital psiquiátrico. Temas como a experiência e a condição femininas, a forma como a mulher é representada na sociedade, e as dificuldades que sente em adaptar-se de forma conveniente a essa mesma sociedade, constituem *leitmotifs* nas respectivas obras. O corpo feminino que é representado constitui verdadeiramente um corpo gótico e fluído que adquire formas espectrais; incarna figuras clássicas do terror, como constituem vivos exemplos os vampiros e os

zombies; assume a sua versão mais grotesca, desfigurada e abjecta: é um corpo que se mutila, e que se liquefaz; que incorpora ou expelle o ambiente envolvente.

1.3. A insustentável leveza das mulheres fantasma

A imagética que sobressai dos *Untitleds* produzidos por Francesca Woodman encontra-se fundamentalmente alicerçada nos espaços e metáforas contemplados pelo gótico. A jovem cria, assim, a sua própria fantasmagoria do corpo feminino, isto é, projecta nas fotografias um corpo feminino que já apresenta reminiscências espectrais: trata-se de um corpo que, por vezes, é semi-transparente, que flutua e é capaz de atravessar superfícies sólidas. A clássica heroína do gótico assume, portanto, no léxico visual de Woodman, o papel de uma mulher fantasma, ecoando a figura das assombrações femininas típicas dos romances góticos dos séculos dezassete, dezoito e dezanove. Não é assim surpreendente o facto de a obra da jovem surgir numa galeria, em Brunswick, nos Estados Unidos, exposta na secção onde figurava uma série de fotografias que remontavam ao século dezanove, e que eram denominadas “spirit photographs”. A exposição era subordinada ao título “The Disembodied Spirit”. Claire Raymond, especialista no trabalho de Woodman, comenta a respeito desta decisão tomada pela organizadora da exposição em causa, Alison Ferris:

Ferris’s decision to place Woodman’s photographs with nineteenth-century spirit photographs is itself a fascinating move. Woodman’s work, which often has been received as biographical revelation, as bare sincerity, was here juxtaposed with spirit photographs, which can be understood as a trick to make mourners believe the photograph has indeed captured the image of a departed soul. (Raymond, 2010:1)

Há, na ficção fotográfica de Woodman, uma relação entre o material e o imaterial, um jogo performativo entre o corpo carnal e o espírito. Ao adoptar o fantasma como figura de subversão, a jovem fotógrafa consegue mergulhar nas ambiguidades inerentes à conceptualização do corpo da mulher no seio de uma sociedade impelida por estruturas vincadamente masculinas. Desta forma, esta *performance* fantasmagórica ilustra a prisão binária à qual a mulher se encontra consignada: por um lado, conotada com a materialidade do seu corpo, por outro lado, ignorada naquilo que constitui a sua ausência como sujeito na generalidade das representações.

Neste enquadramento, a coreografia visual engendrada pela imaginação de Woodman apresenta consideráveis semelhanças com o espectáculo da fantasmagoria,²² popularizado no século XVIII. Terry Castle, na obra *The Female Thermometer: Eighteenth-century Culture and the Invention of the Uncanny*, esclarece:

Several [images] specifically involved a metamorphosis, or one shape rapidly changing into another – an effect easily achieved by doubling two glass sides in the tube of the magic lantern over one another in a quick, deft manner. (...) in a sense the entire fantasmagoria was founded on discontinuity and transformation. Ghostly vignettes followed upon one another in a crazy, rapid succession. The only links were thematic: each image bore some supernatural, exotic, or morbid association. In selecting his spectral program pieces Robertson drew frequently on the ‘graveyard’ and gothic iconography popular in the 1790s. (Castle, 1995:149)

Logo, Francesca Woodman pensa a feminilidade através do fantasma, do espectro, podendo o seu trabalho incluir-se na categoria de uma verdadeira hauntologia, no seio da qual “The body appears insubstantial, almost transparent at times.” (Mezur, 2004:74) O sujeito feminino parece sair do seu próprio corpo e tornar-se um corpo fantasmático, efêmero e evasivo. Através da mulher fantasma, Woodman reescreve fotograficamente alguns dos textos surrealistas, conferindo-lhes um cunho pessoal. Provavelmente, a representação feminina que mais inspirou a jovem artista foi Nadja, protagonista de uma das obras mais carismáticas de André Breton, e cujo nome lhe confere o título.

Segundo Katherine Conley, na sua obra seminal *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Nadja representava a própria incarnação do Surrealismo, um corpo plástico e dubio, o qual as certezas, as lógicas e todo o pensamento racional não eram capazes de apreender:

The exoticism of her appearance, the surprising nature of her stories, the whimsical allure of her drawings, and the uncanny precision both of her artistic interpretations and of her clairvoyant predictions all make of Nadja an ideal living emblem of surrealism itself – a kind of mascot for Breton’s ideas. (Conley, 1996:116)

²² Étienne-Gaspard Robertson, um inventor belga, apresentou o primeiro espectáculo, o qual designou fantasmagoria, no Pavilhão de L’Échiquier, em Paris. Para esse efeito, Robertson desenvolveu a lanterna mágica, um mecanismo de projecção de imagens, inventado por Athanasius Kercher no século XVII. Este mecanismo era assaz básico, uma vez que se baseava na utilização de uma vela combinada com um espelho côncavo. Terry Castle tece a seguinte observação acerca de Robertson e do seu espectáculo: “He staged his first ‘fantasmagorie’ as a Gothic extravaganza, complete with fashionably Radcliffian decor.” (Castle, 1995: 146)

Nadja é uma mulher descrita através da sua presença misteriosa e simultaneamente fantasmática na obra de Breton. Quando a vê pela primeira vez, o autor afirma: “she scarcely seemed to touch the ground as she walked” (Breton, 1960:64) e representa-a, no seio da narrativa como alguém que se encontra despojado de laços terrenos: “(...) so pure, free of any earthly life” (*Ibidem*, 90). De acordo com Vicki Kirsch, esta trata-se de uma mulher “beyond the fetters of the world”, e acrescenta: “(...) her reaction to time is extraordinary. She seems to wander without constraints of commitment or time or day” (Kirsch, 1987:41).

O narrador divaga acerca do carácter ilusório de Nadja, e confessa: “I have taken Nadja, from the first day to the last, for a free genius, something like one of those spirits of the air which certain magical qualities momentarily permit us to entertain but which we cannot overcome.” (Breton, 1960:111) O facto de ser descrita como uma espécie de espírito aéreo, *l'esprit de l'air*, confere a Nadja essa aura de fantasma que alude à ideia de uma mulher que paira de algum modo entre o tempo e o espaço, fluida e praticamente incorpórea. Tudo na descrição de Nadja parece apontar para um corpo desprovido de carne e osso que remete, no plano filosófico, para a concepção deleuziana de um corpo sem órgãos. Este tipo de corpo enunciado por Deleuze constitui um corpo aberto, e assim vulnerável a uma simbiose: “[it] can potentially connect with other bodies to form new assemblages. The body-without-organs is open to multiple becomings-other. It is no longer constrained by the medical profession’s layout and its consequent mental and social topography.” (Powell, 2005:79)

Woodman, ao gerar em termos imagéticos a figura do fantasma feminino, tornou-se pioneira na representação de um corpo sem órgãos, volátil, semelhante a um corpo virtual e pós-moderno que trespassa as barreiras do espaço e do tempo. Susan Bordo defende que este tipo de representação pós-moderna já não remete para um corpo carnal finito e bem delimitado, situado num determinado espaço e num determinado tempo; daí que esta representação já não possa ser designada por “corpo” na sua aceção tradicional. A autora questiona-se acerca das características complexas que fazem parte de um corpo desenraizado do espaço e incontido no tempo:

What sort of body is it that is free to change its shape and location at will, that can become anyone and travel anywhere? If the body is a metaphor for our locatedness in space and time and thus for the finitude of human perceptions and knowledge, then the postmodern body is no body at all. (Bordo, 1993: 228-229)

O facto de Nadja significar na língua russa esperança, atribui-lhe precisamente essa caracterização de um corpo em transformação, um corpo que, de acordo com os trâmites da teoria do corpo desprovido de órgãos, ainda se encontra em construção e que, consequentemente, se compraz numa espécie de eterna promessa.

Woodman, através das suas representações fantásmicas, também parece ter ido ao encontro do esboço de um sujeito pós-humano, tal como este é conceptualizado por Donna Haraway, no seu “Cyborg Manifesto: Science, Technology in the Late Twentieth-century”, publicado pela primeira vez em 1985 na *Socialist Review*.²³ Como assinalam Andrew Murphie e John Potts em *Culture and Technology*, Haraway usa o *cyborg* “(...) to imagine a world free of current gender demands and categories” (Murphie e Potts, 2003:116). O mesmo se pode afirmar em relação a Woodman no que se reporta à conceptualização da mulher-fantasma. Tal como o *cyborg* teorizado por Haraway, também esta última consegue superar fronteiras físicas (paredes, espelhos, outros objectos) e esboroar outras dicotomias tais como visível/invisível, presente/ausente, realidade/ilusão. Como adverte Brian Longhurst: “ (...) the established dualisms (mind/body, culture/nature, truth/illusion, civilized/primitive, active/passive, etc) cease to hold the relevance they once did” no que concerne a construção do *cyborg*, cujo princípio jaz justamente na abolição das fronteiras e das categorias fixas (Longhurst *et al.*, 1999: 234) O autor salienta ainda: “[Donna Haraway] sees the cyborg as a significant oppositional figure that transgresses boundaries and which is capable of suggesting new modes of gendered being.” Podemos, assim, concluir que estas “fluidity and openness” (*Ibidem*) inerentes à imagética do *cyborg* são igualmente aplicáveis às figuras espectrais de Woodman. Com efeito, esta conceptualização do *cyborg* abre portas para um sujeito deslocado, desprovido de raízes e de história, susceptível de se desdobrar em inúmeras possibilidades perspectivado como uma criatura de ficção.

No entanto, e voltando à enigmática personagem ficcionada por Breton, é importante sublinhar que o seu nome, Nadja,²⁴ também pode significar, em castelhano, “nadje”, nada, e esta nova abertura a nível semântico remete-nos para os preceitos

²³ Haraway tentava através do manifesto criar uma metáfora, o denominado *cyborg*, que permitisse às correntes feministas verem para além dos paradigmas do naturalismo e do essencialismo. Esta categoria incorporava, assim, uma entidade cibernética, que abria múltiplas possibilidades de expressão para o feminismo.

²⁴ Embora Nadja constitua, de facto, uma personagem ficcionada, pensa-se que terá sido inspirada numa mulher com a qual André Breton terá travado conhecimento, e cujo nome era Léona-Camille-Ghislaine.

teóricos de Laura Mulvey, segundo os quais a mulher é representada como uma ausência, ou *lack*, apontando para algo desprovido de significado. De facto, teoria feministas enunciadas por académicos de renome, tais como Teresa de Lauretis ou Laura Mulvey:

(...) have seen lack in terms of castration in the male subject which necessitates a female as mirror and spectacle rather than as subject in her own right. In this argument woman is both the ground for representation and nowhere present with her own specificity outside the male gaze that idealizes or degrades her. (Laenne e Wilson, 1997:190)

No que diz respeito ao Surrealismo, Natalya Lusty defende que a questão central a nível da representação feminina oscila, com efeito, entre a ausência e a presença femininas: “(...) the central paradox of women’s metaphorical presence and historical absence still seems to haunt many of these critical reflections and will no doubt continue to inform critical work.” (Lusty, 2007:9) Esta mulher fantasmagórica, personagem evasiva, porém pungente do conto de Breton, pode ter servido de ponto de partida para a viagem surreal empreendida por Woodman no campo da fotografia e dos seus fantasmas.

Com efeito, a jovem fotógrafa parece recorrer àquilo que Dani Cavallaro designa por “retórica da assombração” que lhe permite atingir, através da representação fantasmática, uma desestabilização a nível das crenças vigentes. Segundo Cavallaro, esta retórica de teor espectral:

Encompasses a number of languages (both verbal and visual), image repertoires, performative acts and stylistic devices. These elements constitute a complex rhetoric, central to which is the principle of ambiguity: a blurring of logical distinctions, resulting in the sustained obfuscation of sense, whereby a mood of suspension and undecidability is produced. (Cavallaro, 2002:65)

Por exemplo, a normalidade dita que o corpo deve surgir na fotografia como íntegro, mas o que Woodman nos oferece, pelo contrário, é um corpo esfumado e fantasmagórico, aspecto este que acaba por minar a crença de que a fotografia é um decalque da realidade. Efectivamente, na óptica de Dani Cavallaro, a figura central e desestabilizadora deste discurso visual é justamente o fantasma: “The prototypical figure associated with haunting, the ghost, typifies this rhethorical strategy, largely through its uncanny admixture of pshysical and incoproreal attributes.” (*Ibidem*) Logo, esta retórica baseada no gótico, onde se verifica uma relação escorregadia entre os significantes e os

significados, é susceptível de se tornar terreno propício a manobras de subversão, fundamentalmente nas questões que se prendem com a representação feminina:

(...) the rhetoric of haunting erodes not only the dividing line between the real and the imaginary but also the boundaries of the self. Haunting puts us in situations where we cannot be certain whether we are perceiving actual things or hallucinating...the rhetoric of haunting shakes the very foundations of the edifices we like to conceive of as impregnable identities. (Cavallaro, 2002: 74)

Ao fazer uso desta retórica baseada na assombração e na construção fantasmática, podemos dizer que Woodman produziu a sua própria hauntologia²⁵ em relação à forma como decidiu representar o corpo feminino no registo fotográfico. No âmbito deste conceito introduzido por Jacques Derrida, o espectro “(...) is a deconstructive figure hovering between life and death, presence and absence, and making established certainties vacillate.” (Davies, 2005:376) Com efeito, o próprio Derrida define o espectro como:

C’est quelque chose qu’on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le sait pas: non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non-présent, cet être-là d’un absent ou d’un disparu n’être-ve pas du savoir. Du moins plus de ce qu’on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c’est vivant ou si c’est mort. (Derrida, 1993:25–26)

É justamente para a natureza dúbia e desestabilizadora do real inerente às figuras fantasmagóricas, que Bennet e Royle chamam a nossa atenção:

(...) the ghost is fundamental to our thinking about the human: to be human is to have a spirit, a soul, a *Geist* or ghost. But the more common modern sense of ‘ghost’ involves the idea of a specter, an apparition of the dead, a revenant, the dead return to a kind of spectral existence – an entity not alive, not finally, dead. (Bennet e Royle, 2004: 133)

Neste sentido é legítimo afirmar que estas representações espectrais produzidas por Woodman se encontram dotadas de *uncanniness*, isto é, embora remetam para uma realidade sobrenatural susceptível de nos provocar uma estranheza, também quando associados à figura feminina adquirem uma certa familiaridade. O conceito freudiano de

²⁵ “Hauntology, as a trend in recent critical and psychoanalytical work, has two distinct, related, and to some extent incompatible sources. The word itself, in its French form *hantologie*, was coined by Jacques Derrida in his *Spectres de Marx* (1993), which has rapidly become one of the most controversial and influential works of his later period. (...) Hauntology is part of an endeavour to keep raising the stakes of literary study, to make it a place where we can interrogate our relation to the dead, examine the elusive identities of the living, and explore the boundaries between the thought and the unthought. The ghost becomes a focus for competing epistemological and ethical positions.” (Davies, 2005:376-379)

uncanny consubstancia-se no lugar ambíguo onde o familiar e o estranho se encontram, levando, por vezes, a que o espectador seja acometido de uma ansiedade susceptível de o conduzir aos limites de um terror que culmina num abismo de interrogações. É precisamente esta simbiose entre algo de familiar e algo de estranho que transforma o que possui a qualidade de *uncanny* em algo detentor de um significado instável. Como declara Nicholas Royle na sua obra de referência intitulada *The Uncanny* :

The most striking example of the uncanny has to do with ghosts and haunting (...) with the strange reality of death, with dead bodies and the frightening persistence across the centuries of belief in the 'return of the dead' (...). The uncanny is about 'everything that ought to have remained secret and hidden but has come to light'; but it is also, at the same time, about what is elusive, cryptic, still to come (back). (Royle, 2003: 51)

Confluindo para esta perspectiva, Marilyn Ivy, em *Discourses of the Vanishing*, declara que esta utilização do fantasma como metáfora constitui “(...) a discursive world which haunts this world with its exemption from meaning. What the figure of the ghost spectrally embodies (...) is the recalcitrance of representation itself, the impossibility of a stabilizing meaning.” (Ivy, 1995:165) Esta instabilidade a nível de significado que os fantasmas consagram, aliada ao seu estado ambíguo que, no fundo, se traduz na dicotomia presença/ausência, são aspectos que contribuem para transformar este elemento sobrenatural numa importante estratégia de subversão no âmbito da representação da mulher nas artes visuais. A mulher fantasma, sem um corpo carnal que possa ser contido e agarrado, adquire assim uma certa liberdade. Desta forma, devido à sua natureza etérea, este corpo espectral é algo impossível de ser tocado, controlado e totalmente apreendido pelo género masculino. Tom Ruffles, na obra *Ghost Images: Cinema of the Afterlife*, coloca também especial ênfase no facto de estas representações fantasmagóricas conotadas com o sexo feminino se revestirem de um carácter assumidamente subversivo. Com efeito, segundo o autor: “(...) female ghosts threaten patriarchal values and the established sexual order. They can be subversive, especially when they have the strength to overpower or terrifying living males, or even to seduce them.” (Ruffles, 2004:90) Hélène Cixous realça, por sua vez, a natureza transgressora residente na figura do fantasma no seu ensaio intitulado *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche/ The Uncanny*, uma vez que este elemento sobrenatural:

(...) erases the limit which exists between two states, neither alive nor dead; passing through, the dead (...) returns in the manner of the Repressed. It is his coming back which makes the ghost what he is, just as it is the return of the Repressed that inscribes Repression. In the end, death is never anything more than the disturbance of the limits. The impossible is to die. If all which has been lost returns, as Freud illustrated in the *Traumdeutung*, nothing is ever lost if everything is replaceable, nothing has never disappeared and nothing is ever sufficiently dead. (Cixous, 1976:543)

Numa perspectiva que converge para a a concepção do fantasma enquanto entidade transgressora e subversiva, Hilary Grimes, em *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, estabelece, a partir dos preceitos teóricos veiculados por Kristeva, uma relação entre o fantasmático e o objecto:

It is (...) not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite neither leaving nor nearly dead, neither material or immaterial, ghosts are ambiguous beings that are abject. (Grimes, 2011:102)

Esta componente abjecta do fantasma encontra-se intrinsecamente ligada às fronteiras fluidas e precárias que caracterizam a narrativa gótica. Como explica Susan Y Sencindiver: “Gothic fiction obsessively examines precarious gothic boundaries (...) which serve to demarcate, dissolve; thus, inner and outer, self and other, external alien forces and the homely and familiar within are uncannily inverted and united.” (Sencindiver, 2010:2)

Como recorda a este respeito Vanessa Dickerson, no seu estudo *Victorian Ghosts in the Noontide: Women Writers and the Supernatural*, foram afinal as histórias de fantasmas contadas no feminino que permitiram à mulher exorcizar os seus próprios medos,²⁶ à medida que simultaneamente davam asas ao seu processo criativo e tentavam os primeiros passos no domínio literário: “It was finally not men’s but women’s ghost stories that truly treated the return of the repressed and the dispossessed; ghost stories could provide a fitting medium for eruptions of female libidinal energy, of thwarted ambitions, of cramped egos.” (Dickerson, 1996:8) Desta forma, conclui-se que através das histórias de fantasmas: “[women] could more freely and safely examine the possibilities and limitations of her mythical role as the angel in the house, and she

²⁶ Julian Wolfreys, na obra *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, debruça-se sobre a representação dos fantasmas na literatura Vitoriana e conclui “(...) to tell a story is always to invoke ghosts, to open a space through which something other returns, although never as presence or to the present. Ghosts returned via narratives and come back, again and again, across centuries, every time a tale is unfolded.” (Wolfreys, 2002:3)

could, if she chose, release those not so angelic impulses, feelings and desires that the age publicly denied her. “(Ibidem)

Como reitera Lee Kovacs, em *The Haunted Screen: Ghosts in Literature and Film*, estas figuras fantasmáticas, na maior parte das circunstâncias, não são pacíficas; no seu interior albergam ansiedades, agitação, conflitos:

The ghosts of the literary gothic are fearsome creatures. They weep and wail, they hover about castles and moors, they are unrelenting in their passion, and they are deprived of their once-human form. Haunter and haunted live in different spheres; they cannot relate, they cannot connect. Only death brings them together, and the death scene is always a terrifying depiction of their union. (Kovacs, 2006:3)

Pode dizer-se, portanto, que Woodman se apropriou dos motivos surrealistas para avaliar e, a partir daí, representar a posição da mulher no seio de uma sociedade que ainda se pautava por uma visão marcadamente masculina. Mary Ann Caws, Rudolph E. Kuenzli e Gween Raaberg, que abordaram as várias problemáticas inerentes à corrente surrealista na sua obra *Surrealism and Women*, afirmam que, apesar da incursão de artistas do sexo feminino na comunidade surrealista, a sua presença neste movimento artístico espelhava a posição secundária e marginal que ocupavam na sociedade: “Woman functioned (...) as an idealized other (...) as an object for the projection of unresolved anxieties, and continued to be identified in traditional terms of body, irrationality and nature” (Caws, Kuenzli e Raaberg, 1991:8). É precisamente tendo em mente esta vertente que interpreta a mulher como um “Outro”, um ser diferente, inserindo-a consequentemente num contexto discriminatório, que Barbara Creed, no seu estudo *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*, chama a atenção para o facto de os fantasmas no cinema e nas artes visuais constituírem tradicionalmente figuras do sexo feminino:

In the majority of these the ghost is female and associated with the feminine. The ghost's connection to the feminine, combined with its close relationship with death, make the ghost a powerful figure of the primal uncanny. The ghost not only gives a 'shape' to death; perhaps more than any other monstrous figure, it evacuates the real of all meaning. Hence it is particularly threatening to the symbolic order of law and language, which attempts to endow all events with rational meaning. This may explain why the ghost of gothic literature and film often adopts an uncanny feminine form. The feminine is associated with qualities such as the ephemeral and the fleeting, which threaten characteristics such as solidity and stability that are valued by the symbolic order. (Creed, 2005:153-154)

À semelhança das perspectivas sustentadas por Marilyn Ivy, Tom Ruffles e Hélène Cixous, Creed considera que o fantasma coloca um desafio à ordem simbólica, de cunho patriarcal, devido ao seu significado instável, e à sua capacidade de desestabilizar fronteiras. Deste modo, a representação fantasmagórica constitui uma forma de a mulher engendrar uma representação de si própria que é etérea, quase transparente, e que não se deixa capturar nem pelo gesto, nem pelo olhar masculino.

Katharine Conley relembra que o imaginário de Breton estabelecia um paralelo entre a mulher e uma porta que se abria continuamente, oferecendo à exploração e curiosidade surrealistas, uma espécie de entrada para mundos alternativos: “Breton’s idea of a door that opens and reopens continuously, like a door pushed by the wind or a swinging door, returning to a singular point of departure yet ever opening onto new vistas of thought, serves as an appropriate emblem for the surrealist project and his activity within it.” (Conley, 1996:113)

Na imagética gerada pela criatividade de Woodman, a porta que nunca está fechada significa uma infinidade de possibilidades e, se a mesma porta for conotada



Figura 1 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

com o sexo feminino, então podemos dizer que a mulher representa um portal, uma entrada para a criatividade, como aliás se encontra implícito num dos *Untitleds* tirados em Providence, no qual figura uma porta como símbolo de uma “swinging door”, uma porta aberta por sobre outros mundos e outras realidades (figura 1).

Desta forma, dentro dos preceitos surrealistas, é a presença feminina que guia o homem na sua descoberta interior. Como refere Isabel Pires de Lima:

Portadora de forças mágicas, a mulher será a grande guia do homem no caminho da totalidade. Através dela o homem conseguirá reconciliar-se com a natureza e penetrar nos seus mistérios, o que não impede que a mulher assuma formas maléficas, assustadoras para o homem. Mas tudo são etapas pelas quais ele terá de passar até encontrar a mulher ideal, a que lhe cabe, a metade necessária à reconstituição do andrógino primordial, aquela que lhe permitirá alcançar (...) a surrealidade. (Lima, 1983:42)

Eugenia Delamotte salienta igualmente a relevância das portas, no enquadramento do gótico, sobretudo enquanto signos de ansiedade em relação à protagonista da narrativa:

The door is locked and [the gothic heroine] cannot open it; or i tis unlocked and she cannot fasten it; or, i tis fastened with a lock that is rusty and insecure; or she fastens it only to hear the ominous creak of yet another door. (...) The doors represent the solipsistic danger of being shut in and cut off, and conversely the fear of intrusion by some external force. (Delamotte, 1990:29-13)

A apropriação por parte de Francesca Woodman da imagética das portas de Breton, confere-lhe igualmente um direito de ser ela própria a abrir essas portas. A jovem parece, assim, rejeitar a passividade inerente à figura de uma musa inspiradora, preferindo pelo contrário, assumir também um papel activo nessa actividade de descoberta de novos mundos e perspectivas, como aliás sugere o *Untitled* tirado em Providence, no qual a jovem, parece abrir, apenas através de gestos, uma misteriosa porta (figura 2).

Logo, podemos concluir que Woodman coloca um desafio à comunidade surrealista do sexo masculino, recusando o papel impassível do mero “communication vessel”



Figura 2 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976

(Bradshaw e Dettmar, 2006:195) de que falam David Bradshaw e Kevin Dettmar, ansiando, ao invés, assumir um papel activo e construtivo no âmbito da criatividade artística. Tal como a jovem que empresta voz ao poema de Sylvia Plath, “A Life”, também a heroína do gótico em Francesca Woodman é alguém que “has one too many dimensions to enter.” (SPCP, 150)

A jovem artista parece,

assim, ultrapassar esta contingência que se prende com a concepção do corpo feminino em relação a uma determinada realidade espacial. Iris Young, na sua obra *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*, debruça-se sobre o género feminino e sua percepção corporal no espaço, e conclui que o género feminino gere a sua corporeidade em relação ao espaço de um modo assaz diferente do que acontece

com o género masculino. Segundo o estudo efectuado, Young admite que a expressão da corporeidade feminina é mais constrangida em termos espaciais sobretudo em virtude de parâmetros de ordem social e cultural. Sandra Lee Bartky, em *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, abraça as mesmas convicções e argumenta: “Woman’s space is not a field in which her body intentionally can be freely realized but an enclosure field in which she feels herself positioned and by which she is confined.” (Bartky, 1990:67) A autora afirma, contudo, que através da figura da “loose woman” a mulher consegue transgredir estas restrições, e acrescenta: “Her looseness is manifest not only in her morals, but in her manner of speech, and quite literally in the free and easy way she moves.” (*Ibidem*, 68) É nesta acepção que Claire Raymond assinala a pertinência de um jogo que se desenrola no âmbito da dialética entre, por um lado, o corpo carnal e, por outro lado, o corpo espectral, observando: “In their paradoxical blurring and emphasizing of the body, Woodman’s pictures pose question about the limits of subjectivity in materiality.” (Raymond, 2010:2) Como recorda Jeffrey Weinstock: “To be spectral is to be ghostlike, which, in turn, is to be out of place and time. Ghosts (...) violate conceptual thinking based on dichotomous oppositions. They are neither fully present nor absent, neither living nor dead. The ghost is the mark or trace of an absence.” (Weinstock, 2004:6-7)

De acordo com Susan Gubar e Sandra Gilbert, no âmbito da sua arte, a mulher concebe fantasias de escape para as personagens que constrói, com a finalidade de ajudar as mesmas a libertarem-se dos parâmetros que as definem e restringem a nível social. Estas fantasias compreendem: “(...) characters who attempt to escape, if only into nothingness, through the suicidal self-starvation of anorexia.” (Gilbert e Gubar, 1980: 85) Perante este cenário, podemos dizer que Francesca Woodman transformou a anorexia da sua heroína gótica num caso extremo: a mulher fantasma que assombra os *Untitleds* já nem pele tem, e as suas partículas constituintes ameaçam fundir-se com a atmosfera circundante. Assim, estas figuras fantasmáticas do sexo feminino movem-se num limbo que, segundo a óptica de Gilbert e Gubar, se situa no domínio latente entre a representação da mulher anoréctica e da sua completa ausência, a tal “nothingness”. Com efeito, Woodman reduz a massa e a dimensão corporal feminina, mas não a erradica totalmente da imagem. Desta forma, esta mulher espectral não configura somente uma “mark or trace of an absence”, como refere Jeffrey Weinstock, mas também constitui prova de uma presença, já que, não obstante possuir uma natureza nebulosa, ainda é possível identificar a forma ténue de um corpo feminino na imagem.



Figura 3 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976



Figura 4 - Francesca Woodman, *Untitled (Series Portrait of a Reputation)*, Providence, Rhode Island, 1970

As mãos também constituem um elemento constante do universo fotográfico composto por Woodman.²⁷ De facto, e a par com a des-substancialização que caracteriza os fantasmas e a sua aparente vontade em evadir-se do mundo material, é igualmente susceptível de se observar um apelo ao toque físico. Normalmente, a protagonista do gótico de Woodman surge com as mãos na própria pele, outras vezes é essa mesma pele que anseia pelo contacto com algo tangível. Peggy Phelan confirma esta realidade quando observa:

Hands haunt her frames; her work hungers for tactility. Skin sometimes brushes against objects that pierce and illuminate – mirrors, glass, display cases – and sometimes skin soaks in things that stain, especially ink and blood. In many of her portraits, hands function as faces, intimately revealing portraits of affective states. The hands she photographed most closely are her own; more often than not, they are wonderfully dirty. Rankin confesses that she never thought Woodman was well suited to photography because she was ‘most at home in dust’. (Phelan, 2002:992)

²⁷ A mão é um elemento que figura de forma ominosa na narrativa gótica. *La Main Enchantée* (1852) de Gérard de Nerval, e *La Main* (1883) de Guy de Maupassant, constituem claros exemplos da transposição da mão para o plano do sobrenatural. Também Nadja, de Andre Breton faz referência a uma mão de fogo a pairar sobre o rio Sena, interpretando esta aparição como signo trágico. No plano artístico, De Chirico apropriou igualmente esta temática quando executou *L'Énigme de la Fatalité* (1914).

Associadas às mãos, particularmente na imagética gerada por Woodman, estão as luvas (figuras 3 e 4). No plano metafórico, a utilização da luva é importante, uma vez que se encontra ligada a esta temática do duplo, e sugere uma ligação entre o interior e o exterior, dialéctica assaz explorada por Cindy Sherman aquando da transição dos *Untitleds* caracterizados por conter imagens mais suaves, para *Untitleds* que comportam imagens que se encontram imbuídas de um teor mais sombrio, que se centram no domínio dos fluidos corporais e nas paisagens distópicas.

De acordo com Caws, Kuenzli e Raaberg, a utilização da luva aponta para o contraponto existente entre um espaço interior e um espaço exterior, constituindo“(…) an enblem of an inner versus an outer space.” (Caws, Kuenzli e Raaberg, 1991:77) Os ensaístas prosseguem o seu raciocínio, acrescentando:

Not only does the inside become the outside but the inside (the hand) now comes into contact with, now is separated from the outside (the glove). These games are all the more intriguing as the glove, turned inside out, will be worn on the other hand, suggesting the existence of yet another figure: exchanges between the One and the Other (alterity). In addition, unveiling takes place in the process of putting on /taking off the glove. (*Ibidem*)

Na medida em que o gesto de tirar a luva remete para um esvaziamento corpóreo, encontramos-nos novamente no universo dos fantasmas e da morte. Quando o corpo físico deixa de responder é como se fosse um mero invólucro vazio: “Not only is the naked flesh revealed but the glove once removed undergoes a transformation: it loses its rigidity. The glove and hand variation can therefore be seen as a *mise-en-scène*, a playing or acting out of a lost substance, an emptying out of one’s inside.” (*Ibidem*, 77-78) Consequentemente, para se tornar fantasma, a mulher também tem forçosamente que abandonar a sua materialidade carnal.

Embora confluyente com a abordagem de Caws, Kuenzli e Raaberg, Renée R. Hubert, na obra *Surrealism and the Book*, atribui um significado mais proactivo à luva: “Not only does the empty or full glove add one more absence or presence, in a sense interchangeably, but also it clearly alludes to the hand that writes and clicks the camera, the hand that draws, that creates ‘sur le vif’.” (Hubert, 1988:265)

No poema “Killing the Love” a heroína gótica de Anne Sexton transforma-se num fantasma, “leaving a jet stream, / of solitude” (*ASCP*, 529). A par desta transição para o estado gasoso, verifica-se um esvaziamento a nível da corporeidade do sujeito: “though I fly and hurl / my insides are empty/ and my face is as blank as a wall.” (*Ibidem*) Assim, a ideia decorrente deste esvaziamento repercute-se na imagem da luva

que, uma vez desprovida da carne que a preenche, permanece vazia. Metonimicamente, a luva é o corpo sem carne.

Através da sua ficção gótica, transposta para o plano visual, Woodman também parece rever os pressupostos subjacentes à teoria do sublime, enquanto enunciação kantiana. Claire Raymond, na obra *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*, reitera esta perspectiva quando afirma:

Woodman's work calls us to reinterpret the Kantian sublime. Regardless of whether Woodman thought of her self-portraits as 'theoretical objects,' or theory-producing objects, she was interrogating the Kantian sublime by making work that is about the gendered problem of seeing, seeing herself through and as a photographic image. (Raymond, 2010:3)

A ensaísta defende que as fotografias de Woodman “are not passive receptacles of aesthetic theory, but rather interrogate, alter and generate that theory.” (*Ibidem*) Raymond trata, no âmbito da sua investigação, a questão da permeabilidade entre o sublime teorizado por Immanuel Kant e o corpus artístico que compõe o trabalho da jovem artista, argumentando: “Kant's complex understanding of the sublime, reason's boundary, offers a useful template for understanding Woodman's photographs, and in turn Woodman's photographs revise how we interpret the kantian sublime.” (*Ibidem*)

Na verdade, a jovem fotógrafa demonstra que é capaz, ela própria, de gerar o sublime no gótico através dessas mesmas presenças etéreas que vagueiam pelos espaços em ruínas, penetrando portas e espelhos, desafiando a compreensão humana. Peggy Z. Brand e Carolyn Korsmeyer, na sua obra intitulada *Feminism and Tradition in Aesthetics*, apresentam uma reflexão que se centra precisamente no facto de a mulher, enquanto agente activo e criativo, ser excluída do plano do sublime na sua acepção kantiana:

What is wrong with Kant's account of emotion and of sexuality from a feminist point of view is not simply that he downgrades so-called feminine characteristics of mind, (...) but rather, that he tries to reestablish the old (Aristotelian) sexual polarities that bind rationality, creativity, and the highest moral duties to the bodies of an elite of males. Kant implicitly lines up all women on the side of 'weakness.' Women either cannot- or should not- transcend fear. Males should ideally transcend fear, and only the (male) human being who has reached these lofty heights can be said to represent the universal – and make valid judgments of taste. (Brand e Korsmeyer, 1995: 68)

De facto, na obra de Immanuel Kant *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* há um pressuposto que coloca a mulher num plano secundário. Na obra vigora

a ideia de que aquela está para o belo assim como o homem está para o sublime. Como elucidam Stuart Elden e Eduardo Mendieta a este respeito:

(...) the feeling of the sublime is associated with horror, with what is awe and inspiring, and moves us to unexpected levels of friendship, and also inspire us to disdain eternity and even the world itself. The feeling of the beautiful is associated with what is pleasant, small, cheerful, sweet, and is accompanied by mirth and joy. The beautiful is orderly, calculable, and foreseeable; like hedges and flowerbeds, it a product of human industriousness and fulfills what is customary and expectable. (Elden e Mendieta, 2011:351)

Perante esta divisão sexualizada, prevalecente na teoria estética kantiana, Elden e Mendieta concluem em tom irónico:

Thus, our ability to distinguish between beauty and the sublime is due to woman's inborn concern with what is beautiful, and in this way, they educate men and make them more sociable. Yet, even if women refine us, it is men who raises us to the heights of rational insight and moral self-legislation, for while women's understanding is beautiful, that of men is deeper. (*Ibidem*, 352)

Na obra, os autores também mencionam que, caso a mulher insista em trilhar os caminhos mais elevados destinados aos homens, sairá altamente penalizada no que toca à integridade da sua identidade feminina. Desta forma, de acordo com Kant:

(...) she may do so but only at the expense of her own femininity. Laborious learning or painful grubbing even if a woman could get very far with them, destroy the merits that are proper to her sex, and on account of their rarity may well make her into an object of cold admiration, but at the same time they will weaken the charms by means of which she exercises her great power over the opposite sex.” (Kant *apud* Elden e Mendieta, 352-353)

Barabara Freeman, em *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, reconhece os traços de uma tradição misógina, presente na teoria kantiana:

(...) in Kant's writings the imagination is gendered feminine and that its sacrifice functions rhetorically to ensure that the sublime moment, a sacrifice that is doubled in many novels-whether their authors are men or women – by scapegoating a feminine figure as a point of reference to guarantee discursive unity and the formation of autonomous, centered selves. In both cases the operation requires violence directed against women or a feminine surrogate. (Freeman, 1995:69)

No fundo, a conceptualização da mulher segundo Immanuel Kant, detinha muitas semelhanças com o papel atribuído à musa feminina do imaginário surrealista. Tal como enfatiza o filósofo em relação a estes elementos do sexo feminino: “ (...) they contain the chief ground for the contrast between the beautiful and the noble qualities in human

nature, and even refine the male sex.” (Kant *apud* Elden e Mendieta, 352) Por conseguinte, Kant secundariza o papel desempenhado pelo sexo feminino, e coloca-o numa posição de subserviência em relação ao sexo masculino. Tal como acontece com o Surrealismo, a mulher enverga as vestes de uma musa distante; presente mas nunca interveniente; é como se fosse uma guia passiva das incursões artísticas do imaginário masculino.²⁸ Como referem Elden e Mendieta em relação ao estatuto feminino no enquadramento do sublime kantiano: “Her science is that of seduction, slyness, coyness, politeness, and refined sociability. Women have the task of civilizing male humans to sociability. (Elden e Mendieta, 2011:353)

Francesca Woodman subverte esta moldura teórica porque, ao criar os fantasmas, está, por um lado, a superar o *status* de imanência que Kant identifica como uma marca feminina e, por outro lado, como autora desses mesmos fantasmas, e como progenitora de um ambiente onde o terror é sublimado, a artista demonstra que é capaz de deter poder autoral sobre esse mesmo sublime.

O registo poético de Anne Sexton também se encontra pontuado por fantasmas do sexo feminino. A heroína gótica de “The Exorcists”, publicado na colectânea *To Bedlham and Part Way Back* (1960), é definida como uma “wondering ghost” (*ASCP*, 18). Já “The Operation”, incluído no volume seguinte, *All My Pretty Ones* (1962), versa sobre uma mulher que foi submetida a uma cirurgia e dá por ela a flutuar no hospital: “Pale as an angel I float over my own skin./ I soar in hostile air/ over the pur women in labor” (*ASCP*, 56). No volume *Live Or Die* (1966), o poema “Mother Jack and the Rain” contém como cenário o quarto de uma escritora do sexo feminino encontra-se assombrado: “Haunted, always haunted by rain, / the room affirms/ the words that I will make alone.” (*ASCP*, 109) Outra variação da mulher espectral ressurge em “The Wedlock” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), onde a jovem mulher que dá voz ao poema, desprovida da sua dimensão carnal, flutua no ar: “Supper time I float toward you” (*ASCP*, 510). Por sua vez, em “Talking to Sheep” (45, *Mercy Street*, 1976), o sujeito diz “My breasts are off me. / (...) / My legs are disappearing.” (*ASCP*, 486). A referência à mulher fantasma surge claramente exposta em “Ghosts” (*All My Pretty Ones*, 1962). O sujeito poético declara:

²⁸ Como aliás refere Freeman, estes pressupostos que estão consignados na teoria do sublime, do filósofo alemão, vão ter seguimento e prosperar no seio da psicanálise de Freud: “Kant’s account of aesthetic pleasure not only represents a view of sexual difference that it subtly reinscribes but is strikingly congruent with the view of feminine sexuality Freud will inherit and transmit.” (Freeman, 1995: 74)

Some ghosts are women,
neither abstract nor pale,
their breasts as limp as killed fish.
Not witches, but ghosts
who come, moving their useless arms
like forsaken servants. (*ASCP*, 65)

Sylvia Plath também denota alguma predilecção pela figura fantasmagórica feminina. Representações de uma mulher fantasma surgem, por exemplo, em “Little Fugue”, um poema sobre o qual Judith Kroll declara: “The repeated mention of the white clouds, which are vacuous, indistinct, and aimless, suggests that they represent to the speaker the ghostly insubstantiality of her present life-and-death.” (Kroll, 2007:114) De facto, “White can signify birth and newness; but it can also have the sinister connotation of deathliness.” (*Ibidem*) Por sua vez, em “Tullips”, “Wintering” ou “Sheep in Fog” o corpo é quase que apagado, desmaterializado e ameaça fundir-se com o branco característico da paisagem de Inverno que envolve o ambiente. Em “Tullips” a *persona* constata no leito hospitalar: “It is winter here” (*SPCP*, 166); em “Wintering” observa: “The smile of the snow is white. / it spreads itself out, a mile-long body of Meissen” (*SPCP*, 218) ; em “Sheep in Fog”, toda a paisagem circundante “step[s] off into whiteness.” (*SPCP*, 262)

Por outro lado, a dissolução ou evaporação do corpo são temas centrais de “Fever 103”, de “Mystic”, de “Paralytic” ou de “Ariel”. O sujeito, desenhando uma trajetória de ascensão, despe-se do corpo e da pele, tornando-se energia pura, luz.

Em “Fever 103” este movimento de ascensão está manifestamente associado a um estado de pureza. O sujeito poético já não consegue suportar o contacto carnal: “I am too pure for you or anyone. / Your body / Hurts me as the word hurts God” (*SPCP*, 232). Porém, aquela que parece representar uma imagem de purificação, apela também a um certo poder destrutivo, que traz à memória a bomba atómica no auge da explosão nuclear:

My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten skin
Infinitively delicate and infinitively expensive.

Does not my heat astound you. And my light
All by myself I am a huge camellia
Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I'm going up,
I think I may rise –
The beads of hot metal fly, and I, love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses" (*SPCP*, 232)

Em "Paralytic", o sujeito parece igualmente evadir-se do corpo, libertando-se de todas as necessidades terrenas:

I smile, a budha, all
Wants, desire
Falling from me like rings
Hugging their lights.

The claw
Of the magnolia,
Drunk on its own scents,
Asks nothing of life. (*SPCP*, 267)

Por sua vez, em "Ariel", também nos deparamos com uma imagem aliada ao movimento de ascensão, que sugere um desprendimento do corpo orgânico que se traduz no romper da pele:

Something else
(...)
Hauls me through the air-
Thights, hair;
Flakes from my heels.

White
Godiva, I unpeel –
Dead hands, dead stringencies.

And now
Foam to wheat, a glitter of seas. (*SPCP*, 239)

Se a heroína gótica que assoma por entre a poesia plathiana sente, a certa altura, necessidade de se libertar da contingência corporal que a prende à terra, e por conseguinte, tornar-se energia pura, esta necessidade também é, de certa forma, sentida pela *persona* de Sexton. Em "Song For a Red Nightgown" (*Love Poems*, 1969), nomeadamente na última estrofe:

The girl drifts up out of
her nightgown and its color.
Her wings are fastened onto
her shoulders like bandages.

The butterfly owns her now.
It covers her and her wounds.
(...)
this awesome flyer, has not seen
how the moon floats through her
and in between. (*ASCP*, 185)

Neste poema em concreto, o sujeito, no seu movimento de abandono do corpo, deixa para trás o seu corpo físico e carnal, para se tornar um fantasma, transparente, que pode ser trespassado pela luz da lua, à semelhança do que sucede com a heroína do gótico semi-transparente retratada por Woodman. Esta espécie de voo noturno também figura em “Love Letter”, um poema composto por Plath a 16 de Outubro de 1960:

Tree and stone glittered, without shadows
My finger-length grew lucent as glass.
I started to bud like a Marx twig:
An arm and a leg, an arm, a leg.
From stone to cloud to cloud, so I ascended.
Now I resemble a sort of god
Floating through the air in my soul-shift
Pure as a pane of ice. It's a gift. (*SPCP*, 147)

Em “Clothes” (*The Death Notebooks*, 1964), verifica-se a urgência por parte do corpo feminino, no sentido de se libertar de tudo o que é objecto, para ir de encontro a Deus, puro e sem mácula, à semelhança da jovem de “Fever 103°”:

Put on a clean shirt (...)
Nothing with drool please,
no egg spots, no blood,
no sweat, no sperm.
You want me clean, God (...). (*ASCP*, 380)

Imagem também muito similar à que figura em “Fever 103°”, de Sylvia Plath, desponta em “The Fury of Sunrises”, nomeadamente quando o sujeito sextoniano observa: “After the death, / after the black of black, / this lightness” (*ASCP*, 378).

De forma similar ao que sucede com Woodman, Plath também parece jogar, em alguns poemas, com a noção de tempo, nomeadamente quando faz a sobreposição de dimensões diferentes quer sejam elas o presente, o passado ou até mesmo o futuro, o sonho e a realidade. Em “The Sleepers” e em “The Other Two” é possível observar a utilização de uma estratégia poética semelhante àquela utilizada no argumento do filme *The Others* (2001), realizado por Alexandro Amenábar. No filme, tal como em ambas as composições poéticas de Plath, o universo doméstico de um casal no passado co-

existe em simultâneo com o universo presente, como se duas dimensões temporais se houvessem temporariamente cruzado. A visão do “Outro” surge portanto como um reflexo especular na realidade do “Eu”, qual fantasma. “The Other Two”, poema datado de 1957, versa sobre um casal que decide passar férias numa casa antiga, onde parecem ainda perdurar ecos do passado. Envolto numa atmosfera misteriosa que emana da casa, o casal apercebe-se de que não está sozinho. Com efeito, outro casal parece co-habitar a mesma residência:

All summer we moved in a villa brimful of echoes,
Cool as the pearled interior of a conch.
(...)
Against bare, whitewashed walls, the furniture
Anchored itself, griffin-legged and darkly grained.
(...)
Our footsteps multiplied in the shadowy chambers,
Our voices fathomed a profounder sound:
The walnut banquet table, the twelve chairs
Mirrored the intricate gestures of two others.

Heavy as statuary, shapes not ours
Performed a dumbshow in the the polished wood,
That cabinet without windows or doors:
He lifts an arm to bring her close, but she
Shies from his touch: his is an iron mood.
Seeing her freeze, he turns his face away.
They poise and grieve as in some old tragedy. (*SPCP*, 68)

O casal fantasma parece, assim, estar condenado a voltar ao local onde ocorreu uma “old tragedy” (talvez um crime, não sabemos), e repetir as cenas turbulentas e as discussões que levaram a um desfecho menos feliz: “Moon-blanced and implacable, he and she / Would not be eased, released.” (*Ibidem*) Porém, este casal de espectros parece invejar a situação marital do casal que passa férias na casa, e como tal começa a exercer a sua influência sobre o casal que se encontra a passar férias na *villa*:

Lights out, they dogged us, sleepless and envious:
(...)
We dreamed their arguments, their stricken voices.
We might embrace, but those two never did,
Come, so unlike us, to a stiff impasse,
Burdened in such a way we seemed the lighter-
Ourselves the hunters, as they, flesh and blood (...). (*SPCP*, 68-69)

É precisamente nos dois últimos versos que ocorre a transferência entre os assombrados e as assombrações, uma vez que o sujeito feminino do casal de assombrados refere que toda a mágoa sentida pelos fantasmas se traduz em algo pesado, sólido, em comparação

com a felicidade que ela e o marido vivem, daí que, o casal assombrado seja visto pelo sujeito feminino como os verdadeiros detentores da leveza que possuem os fantasmas. Estes, por seu lado, devido ao fardo implícito na dor e ao sofrimento que os assola, parecem, pelo contrário, estar imbuídos de uma natureza humana. Plath opera, assim, de modo hábil e astucioso, uma transferência entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, no seio da qual se assiste a uma inter-penetração. De facto, os dois universos, o do casal humano e o do casal fantasma, fundem-se e, através de uma névoa literária, já não se consegue discernir a diferença entre uns e outros.

Semelhante artifício literário se pode encontrar em “The Sleepers” escrito em 1959, quando Plath se encontrava em Yaddo, uma colónia onde se reuniam escritores e artistas, na década de 50. Neste poema, a realidade humana volta a sofrer uma brecha sendo, de forma semelhante ao que acontece no poema anterior, interceptada por uma dimensão fantasmagórica. Em “The Sleepers” o sujeito começa por descrever uma casa, que é incapaz de situar geograficamente, e em cujo interior se encontra um casal que dorme num leito de traços fúnebres, “Among petals pale as death” (*SPCP*, 123), rodeado de nevoeiro:

No map traces the street
Where those two sleepers are.
(...)
Among petals pale as death
And leaves steadfast in shape
They sleep on, mouth to mouth.
A white mist is going up. (*Ibidem*)

Na quarta e última estrofe, o sujeito parece fazer parte da realidade sonhada por esse casal que dorme numa casa algures, que mais se assemelha a um jazigo do que propriamente a uma habitação.²⁹ Novamente, através do artifício da duplicação, o casal humano parece despojar-se da sua natureza corpórea e entrar noutra dimensão temporal diferente.

Ousted from that warm bed
We are a dream they dream.
Their eyelids keep the shade.
No harm can come to them.
We cast our skins and slide
Into another time. (*SPCP*, 123)

²⁹ Sylvia Plath oferece-nos pistas que nos permitem adivinhar que esta morada misteriosa se situa num cemitério, sob a forma de um jazigo. Com efeito, o local é envolto por “Dark thickets” (*SPCP*, 123) e as janelas “Curtained with yellow lace.” (*SPCP*, 122) Como que a reforçar esta ideia, também é referido: “Through the narrow crack / Odors of wet earth arise.” (*Ibidem*)

De facto, os corpos do casal que parecem jazer imersos num sono eterno, apenas constituem uma manifestação corpórea, da qual emanam espectros que vagueiam por entre outros mundos. Os corpos físicos destes seres adormecidos constituem apenas os repositórios carnis que lhes permitem multiplicar-se fantasmagoricamente e trespassar as fronteiras espaço-temporais. Desta forma, o sujeito feminino, que faz parte do casal que narra o poema, constitui ela própria uma emanção espectral da mulher que permanece, juntamente com o marido, adormecida no interior de uma casa, cuja localização geográfica é impossível de ser precisada, uma vez que parece estar suspensa no espaço e no tempo.

A figura da mulher fantasma é também apropriada por Sexton quando aborda a questão da mulher enquanto poetisa, perante os seus congéneres masculinos, no poema “Portrait Of An Old Woman On The College Tavern Hall” (*Bedhlam and Part Way Back*, 1960). A mulher, sujeito do poema, constata: “Poets are sitting in my kitchen” (*ASCP*, 18), reclamando assim, uma aproximação do ambiente doméstico a um ambiente artístico. O poema versa a exclusão da mulher do universo da poesia, marcadamente vincada por uma sólida tradição masculina. Os poetas são vistos como detentores de universo mágico, como profetas. O sujeito manifesta o seu desejo de pertença: “(...) how I want to be there, / Oh, down at the tavern/ where the prophets are singing/ around their round table/ until they are still.” (*ASCP*, 19) A mulher que aspira a ser poeta surge, desta forma, como uma figura fantásmica que assombra a taberna onde se reúnem os poetas da tradição americana, ansiando ela própria por se sentar à sua mesa e trocar ideias sobre os poemas que está a pensar compor.

Contudo, o sujeito feminino aparece sob a forma de uma sinédoque, uma coroa fúnebre que contém o seu cabelo. É justamente este objecto macabro que assinala a sua presença na sala da taberna onde se reúne o grupo de poetas: “Across the room is a wreath/ made of a corpse’s hair, / framed in glass on the wall” (*ASCP*, 18). Assim, a mulher parece consignada ao seu papel contemplativo de musa, sendo-lhe vedada a participação activa no universo das artes, uma vez que se encontra presa numa “peweter urn/ pinned to the tavern hall” (*Ibidem*).

Já “*Danse Macabre*”, escrito por Sylvia Plath nos tempos da sua juventude, descreve um cenário original, no seio do qual um cemitério, descrito como “Luminous (...) town of stone” (*SPCP*, 321) ganha vida, logo que cai a noite. Este poema centra-se

na resistência dos fantasmas em partir para o além, e abandonar a realidade humana onde imperam os cinco sentidos:

Down among strict roots and rocks,
eclipsed beneath blind lid of land
goes the grass-embroidered box.

Arranged in sheers of ice, the fond
Skeleton still carves to have
fever from the world behind. (*SPCP*, 320-321)

A sexualidade e a morte florescem também no sétimo terceto. Logo que a noite cai, os fantasmas evadem-se das sepulturas e partem em busca do amor: “Eloping from their slabs, /abstract couples court by milk of moon:/ sheer silver blurs their phantom act. (*SPCP*, 321)

De um modo paradoxal, o cemitério adquire vida através de uma orgia fantasmagórica, na qual o luar serve de pano de fundo. Os espectros, tal como se observa em algumas fotografias de Francesca Woodman, anseiam pela tateabilidade. Neste apelo desenfreado à sexualidade, nem as virgens ficam imunes, como comprova a estrofe: “Needles nag like unicorns, / assault a sleeping virgin’s shroud / till her stubborn body burns.” (*SPCP*, 321) Quando amanhece, é hora de os espíritos descenderem às profundezas da terra: “With kiss of cinders, ghosts descend, /compelled to deadlock underground.” (*SPCP*, 321)

A figura espectral assalta a poesia plathiana de forma diferente no poema “Crossing the Water”. De facto, se entendermos o poema como sugere Raymond, “(...) as a self-elegy for the proleptically dead speaker who posthumously narrates the poem” (Raymond, 2006: 8), então é legítimo concluir que a voz que chega até nós vem do além, já não pertence a este mundo: é uma voz espectral. A unidimensionalidade dos “cut-paper people” (*SPCP*, 190) dá-nos a imagem de alguém que se encontra destituído da carne que informa a sua corporeidade física, e que já é somente sombra, vulto, fantasma. A mulher do poema, que faz a travessia do lago, já parece ter sido reclamada para o reino da morte, onde permanecem as silenciosas “astounded souls” (*Ibidem*). Também o sujeito feminino de “Widow” já se encontra desprovida do seu aspecto corpóreo, constituindo agora uma “shadowy-thing” (*SPCP*, 164) ou “a bodiless soul (...) / frail as smoke.” (*SPCP*, 164-165) De modo semelhante, a mulher, sujeito poético de “The Night Dances”, poema redigido em Novembro de 1962, dissolve-se nos três

últimos versos, enquanto constata: “Oh my eyes, my lips, my hair /touching and melting / Nowhere.” (*SPCP*, 250)

A fragilidade da mulher-fantasma sobressai na poesia de Plath e de Sexton através do contacto com o mundo exterior, no seio do qual revela ser uma presença tão ténue que se arrisca a não ser notada pela natureza; por vezes, o seu estatuto é o de uma mulher invisível. Por exemplo, em “Miss Drake Proceeds to Supper” regista-se uma assimilação da *persona* por parte do ambiente circundante, neste caso, um hospital psiquiátrico:

The new woman in the ward
Wears purple, steps carefully
Among her secret combinations of eggshells
And breakable hummingbirds,
Footling sallow as a mouse
Between the cabbage-roses
Which are slowly opening their furred petals
To devour and drag her down
Into the carpet’s design. (*SPCP*, 41)

Por outro lado, e também ligado a este aspecto que aponta para uma hipotética invisibilidade, assiste-se a um movimento do sujeito no sentido de se fundir com a natureza, num gesto paradoxal que pode ser sinónimo de mimetismo ou de camuflagem. Deste modo, assistimos a um jogo representacional que, à semelhança do que acontece na retórica de assombração, oscila entre a ausência e a presença femininas.

A heroína do gótico de “Poem For a Birthday”, numa das suas deambulações, confessa que é ignorada pelos animais e pela natureza em seu redor: “Let me sit in a flowerpot, / The spiders won’t notice. / My heart is a stopped geranium.” (*SPCP*, 131) De forma idêntica, em “Suicide Note” (*Live or Die*, 1966), de Sexton, o sujeito é praticamente invisível e ilusório porque, à semelhança do que acontece com a jovem que empresta voz ao poema de Plath, este também é ignorado, uma vez que “The snakes will certainly not notice” (*ASCP*, 159) a sua presença. Igualmente em “The Sun” (*Live or Die*, 1966), o sujeito, tal como as moscas presentes no poema, está destinado a desvanecer-se: “they will dry out like small black shoes.” (*ASCP*, 97)

Como se pode constatar, nos universos poéticos de Plath e de Anne Sexton o sujeito surge, por vezes, minimizado em relação ao ambiente que o rodeia, ou então a sua presença nem sequer é notada; por exemplo, a jovem de “I am Vertical” observa em relação às árvores e às flores: “I walk among them, but none of them are noticing it.” (*SPCP*, 162) Metaforicamente, o sujeito de “I am Vertical” insinua que só consegue um

verdadeiro diálogo com a natureza aquando da morte. O próprio cair da noite no poema, e a horizontalidade do sujeito quando se encontra deitado, remetem-nos para a imagem do corpo imóvel no féretro.

A relação da mulher com a natureza forma parte integrante da representação da mulher no seio do gótico. Verifica-se, com efeito, na poesia de Sexton e Plath uma associação da mulher com a mãe-Terra e com a natureza, relação que também é explorada por Woodman e Sherman. É inserida neste contexto que se encontra a mitologia derivada da *White Goddess*, teorizada e popularizada por Robert Graves, e que tanto inspirou Sylvia Plath, conotada com o mundo natural e com a origem primordial das coisas. Símbolo privilegiado desta *White Goddess* na poesia plathiana é a lua, que representa a dicotomia inerente à feminilidade: fertilidade *versus* esterilidade, nascimento *versus* morte. Janet Lee e Jennifer Sasser-Cohen observam sobre esta interligação entre a mulher o mundo natural:

In Western societies women have been associated with the body and the earth, while men, because of their association with the spirit and the sky, have been allowed to transcend the mundane toward abstract reason and the veneration of the mind. Such deep, myth-based connections have strongly informed gender ideologies, and have reinforced the determinism implied by the biological capabilities of the female body to bleed without injury or trauma, and to bring forth and sustain life. (Lee e Sasser-Coen, 1996: 14)

Um aspecto interessante visível em Plath e em Woodman, é o facto de ambas tentarem, por vezes, uma fusão com a natureza, que passa pela vida, pela morte, pelo visível e pelo invisível. Contrariamente, em Sherman, embora a mulher apareça algumas vezes inserida num cenário que revela uma paisagem natural, a *persona* recusa a fusão com o meio. Como adiante veremos, esta assimilação do ambiente em relação à mulher só desponta nos trabalhos de Sherman quando estes começam a adquirir um cariz marcadamente mais mórbido, em conformidade com as convenções estabelecidas dentro do âmbito do gótico feminino. Com efeito, nas séries fotográficas *Disasters* e *Fairy Tales* que ilustram cenas de crime ou cenários que evocam a decomposição, a heroína do gótico dissolve-se no meio circundante, integrando o mesmo. Nestes registos visuais a heroína do gótico shermaniana já não se apresenta íntegra a nível corpóreo, mas antes fragmentada e dispersa na imagem.

Christoph Grunenberg refere que, no gótico, a natureza manifesta o seu aspecto mais atroz e intimidatório, em conformidade aliás com as características do sublime:

The Gothic resides naturally in the landscape of terror, nurtured by the uncomfortable relationship of the human character and the natural environment. In Romantic literature and art the individual and nature no longer coexist in organic harmony, as proposed by the eighteenth century pastoral ideal, but men and women are aroused and terrified by the wild and uncontrollable temperament of nature. (Grunenberg, 1997: 194)

Expoentes desta “landscape of terror” despontam, em certos momentos, no registo poético de Sylvia Plath. Em “Wuthering Heights”, escrito em Setembro de 1961, deparamo-nos com uma natureza indomável que ameaça atrair o sujeito poético na direcção de um destino mortal:

(...) and the wind
Pours by like destiny, bending
Everything in one direction.
I can feel it trying
To funnel my heat away.
If I pay the roots of the heather
To close attention, they will invite me
To whiten my bones among them. (*SPCP*, 167)

Esta heroína do gótico lê, na natureza, indícios de que a morte se encontra presente, embrenhada numa paisagem em que o horizonte “dissolve and dissolve/ Like a series of promises, as I step forward.” (*SPCP*, 167). Forçando-a, assim, a tomar uma determinada direcção, tentando retirar-lhe o calor da vida. Até as ovelhas que surgem dispersas como pontos brancos, parecem querer anular a sua presença e desejar absorvê-la: “The black slots of their pupils take me in.” (*Ibidem*) No meio de uma paisagem tingida de escuridão e assombrada por lápides, “Black stone, black stone” (*SPCP*, 168), o sujeito move-se, incorporando a própria escuridão, e assumindo-se como algo de aterrador:

The sky leans on me, me, the one upright
Among all horizontals.
The grass is beating its head distractedly.
It is too delicate
For a life in such company;
Darkness terrifies it. (*Ibidem*)

De facto, na última estrofe deste poema os papéis do sujeito e da natureza invertem-se: agora é o sujeito que representa uma ameaça latente perante a delicadeza da natureza. O sujeito poético desafia, assim, por entre metáforas, a sólida tradição literária que jaz enterrada, que precisa de ser renovada e revista; a *persona* deste poema afirma-se, deste modo, como “(...) the one upright / Among all horizontals.” (*Ibidem*)

Também em “Blackberrying”, se pode constatar que a natureza, na sua vertente mais gótica, convida o sujeito a participar numa ritualística “blood sisterhood” (*Ibidem*). Por outro lado, em “Finisterre”, composto cinco dias depois, o sujeito apresenta-se paradoxalmente como se fosse um *medium*, um tradutor dos mortos, e simultaneamente sua refém:

This was the land's end: the last fingers, knuckled and rheumatic,
Cramped on nothing. Black admonitory cliffs, and the sea exploding
With no bottom, or anything on the other side of it,
Whitened by the faces of the drowned.
Now it's only gloomy, a dump of rocks –
Leftover soldiers from old, messy wars.
The sea cannons into their ear, but they don't budge.
Other rocks hide their grudges under the water.
(...)
The mists are part of the ancient paraphernalia-
Souls, rolled in the doom noise of the sea.
They bruise the rocks out of existence, then resurrect them.
They go up without hope, like sighs.
I walk among them, and they stuff my mouth with cotton.
When they free me, I am beaded with tears. (*SPCP*, 169)

O lado menos benevolente da natureza é veiculado por Sexton em “Kind Sir: These Woods” (*To Bedhlam and Part Way Back*, 1960), um poema descreve uma jovem que é feita refém pela própria natureza, encontrando-se assim “caught between the grapes and the thorns.” (*ASCP*, 5) Já em “The Love Plant” (*45 Mercy Street*, 1975), o corpo do sujeito poético é invadido por dentro por uma planta que o condena à asfixia:

A freak but moist flower
tangles my lungs, knits into my heart,
crawls up my throat
and sucks like octopi on my tongue. (*ASCP*, 527)

Contudo, na segunda estrofe o sujeito atenua esta invasão por parte da planta, através da suposição: “Perhaps I am becoming part of the green world” (*ASCP*, 529). Para a heroína do gótico de Sherman tornar-se parte constituinte da natureza não surge como um evento aterrorizador, tal como aliás sucede com as *personae* de “Poem For a Birthday” ou “I am Vertical” que denotam um sentimento de paz que parece confirmar que se encontram, afinal, no seu elemento.

Com efeito, transparece em alguns *Untitleds* a procura de uma comunhão com a natureza, por parte de Francesca Woodman, através de tentativas de fusão do corpo com o “Outro” que se compraz no meio natural (figuras 5 e 6).

A jovem parece confirmar e aceitar que existe uma ligação primordial da mulher à natureza: ambas são simultaneamente fontes geradoras de vida e de morte. Numa das fotografias de Woodman, uma jovem caminha à beira-mar e tenta que as algas façam parte de si, que se colem às suas pernas nuas, tornado-a, desta forma, parte da paisagem marítima.



Figura 5 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1972-1975



Figura 6 - Francesca Woodman, *Seashore Circle*, Providence, Rhode Island, 1976

Noutra imagem, cujo cenário de fundo é um cemitério, Woodman tenta entrelaçar o corpo nu com as raízes de uma velha árvore, que parecem funcionar como se fossem tentáculos aglutinadores. Tal como no universo poético de Sylvia Plath, as árvores remetem para os processos comunicacionais druídicos referidos na mitologia da *White Goddess*. Como reitera Judith Kroll: “Trees belong both to the world of the living and also to that of the dead, their root-system being like an underground mirror-image of the daylight tree.” (Kroll, 2007: 117)

Este desejo de simbiose com a natureza é igualmente visível em Plath, em particular nos registos presentes no seu diário pessoal. Numa das entradas do diário, Plath refere: “My ears caught the twitter of birds, strange and early. My shut eyelids felt sun, and my nose smelled earth, and my skin felt warm wind. Eyes closed, body not yet mine, but still part of something – of air, of earth, of fire, of water.” (*SPJ*, 50) Numa outra passagem, em que remete para o universo do Romantismo, confessa: “I felt what the 19 century romantics should have felt: the extension of the soul into the realm of nature. I felt that my feet were growing into the hill, and that I was a jutting outgrowth of the elements (...) a humanized tree stump, or something equally improbable.” (*Ibidem*, 51)

No domínio que rodeia esta problemática da fusão com o “Outro”, seja ele humano, objecto ou paisagem, é importante reflectir sobre o conceito de camuflagem como contraponto à noção de mimetismo. Como indica Neil Leach, no seu estudo exaustivo intitulado *Camouflage*, a camuflagem apresenta um carácter dicotómico que permite ao sujeito desvanecer-se, por um lado, no ambiente que o rodeia, mas por outro lado, também lhe permite efectuar uma diferenciação, se assim o desejar:

Traditionally, camouflage has been taken to refer to a strategy of concealment against a given background. It is important to recognize, however, that, within the more comprehensive understanding of the term, camouflage refers to both revealing and concealing. (...) Camouflage therefore acts as a device for us to define the self against a given cultural setting through the medium of representation – either by becoming part of that setting, or by distinguishing ourselves from it. (Leach, 2006:244)

Este gesto inerente à camuflagem é levado ao extremo quando Plath e Sexton transformam os seus sujeitos poéticos femininos em árvores. Assim, no poema “Where I Live in this Honorable House of the Laurel Tree” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960) o corpo da heroína gótica sextoniana torna-se na própria árvore: “I live in my wooden legs and O / my green hands//blood moves still in my bark bound veins.” (*ASCP*, 17) Também em “Elm”, o sujeito feminino do poema surge transfigurado sob a forma de um olmo, “Scorched to the root” (*SPCP*, 192). Associada a esta transformação em árvore encontra-se uma conotação pouco benévola que remete para o plano de uma imanência incontornável, acometida por um estado de sofrimento.



Figura 7 - Francesca Woodman, *Untitled*, New Hampshire, 1980

Untitled tirado na colónia de artistas que Woodman frequentou em New Hampshire, parece também aludir ao tema da metamorfose do corpo feminino numa árvore (figura 7). Nesta fotografia, em particular, a transformação em árvore parece implicar a morte do sujeito, uma vez que a jovem se encontra numa posição de repouso fúnebre e permanece com os olhos

fechados.³⁰ Se imaginássemos esta representação num plano horizontal, iríamos certamente notar semelhanças entre esta jovem e as jovens que, nos contos-de-fada, são encontradas no meio da floresta, a dormir placidamente, à espera de serem despertadas.

³⁰ Esta metamorfose parece exemplificar um trocadilho com o próprio nome, Woodman.

Contudo, o facto de as mãos se encontrarem unidas de um modo específico que sugere uma imobilidade forçada, evoca o facto de a imagem feminina se encontrar de algum modo “presa” à esfera da natureza, aspecto que contribui para a afastar de um mundo masculinizado onde imperam a razão, a cultura, o conhecimento e as artes.

De forma análoga, também Sylvia Plath associa a imagem da mulher virgem a uma árvore, no poema “Virgin in a Tree” (1958), admoestando porém que, a qualquer altura, tal como sucede com as princesas dos contos-de-fada, poderá acordar para a vida.

Cindy Sherman também aborda esta diluição do sujeito na natureza, como se pode constatar no *Untitled nº153 (Fairy Tales Series)*, no qual o eminente processo de decomposição do cadáver de uma mulher ameaça desvanecer a sua presença, assimilando-a (figura 8). Visto que a jovem que figura na fotografia se encontra morta, pode haver a sugestão de que, se a mulher se funde com o ambiente, então está-se perante uma ausência feminina, uma espécie de inexistência. Contudo, parece haver uma intenção implícita na encenação de *Untitled nº 153* que evoca uma certa resistência face ao eventual processo de fusão com o meio natural. Se entendermos o enfoque da câmara como expressivo de uma visão masculina que impõe à jovem uma posição de horizontalidade, podemos igualmente vislumbrar que esta posição de desvantagem é rebatida pelo facto de a jovem manter os olhos abertos, numa atitude que denota um certo pendor acusatório. Embora morta, a jovem devolve o olhar da câmara, aspecto que lhe imprime agência, não obstante a sua aparente imobilidade. Logo, Sherman subverte a posição da mulher enquanto objecto, conferindo-lhe, pelo contrário, uma posição de sujeito, minando o pressuposto de que é o olhar masculino, o tal *male gaze*, que controla a imagem feminina.

No repertório visual de Cindy Sherman, a natureza surge, assim, primariamente ligada à caducidade do corpo, à decomposição e à morte. Na verdade, ao analisarmos o seu trabalho, concluímos que só se observa uma afinidade entre a natureza e o corpo feminino num quadro sintomático de morte.



Figura 8 - Cindy Sherman, *Untitled nº153*, *Fairy Tales*, 1985

Cindy Sherman também não ficou indiferente ao apelo da figura fantasmagórica, como estratégia no plano da representação feminina. Frederick Garber, na sua obra *Repositionings: Readings of Contemporary Poetry, Photography, and Contemporary Art*, afirma acerca da natureza gótica da série dos *Untitled Film Stills*: “(...) there is a nostalgia in Sherman for an auratic potency of self emerges in part in her play with the not-quite-presence of the never-quite-patent figure of the artist as a young woman.” (Garber, 1995:8) Segundo a óptica de Garber, há um jogo fantasmagórico que se prende com questões a nível da identidade, que se desprende dos auto-retratos de Sherman. Por um lado, estes constituem fotografias onde a artista figura à semelhança do que sucede com um auto-retrato. Porém, convém enfatizar o facto de que não se está perante uma simples fotografia que pretende ser análoga à realidade. Na verdade, Sherman apenas empresta o seu corpo à arte, incarnando nos *Untitles* personagens do sexo feminino anónimas, que pretendem ser simulacros de um filme que não existe na realidade, somente no imaginário cinematográfico da artista. É justamente esta interpenetração que se observa entre Sherman e as suas heroínas do gótico que, de acordo com Garber, lhes confere uma aura fantasmática.

Laura Mulvey argumenta que Cindy Sherman opera uma construção da mulher num espaço fantasmagórico e elusivo, ilustrando o seu argumento através de uma lógica apoiada no mecanismo retrospectivo. As mulheres, decalcadas de estereótipos sociais capturadas pelo olhar escopofílico da câmara fotográfica, que a determinada altura do percurso de Sherman deixam de figurar no registo fotográfico, acabam por metaforicamente regressar a esse espaço mas de uma forma ausente (espectral). Logo, quando chegamos a imagens que somente veiculam restos humanos, dejectos e objectos abandonados, a estrutura da percepção que sustínhamos em relação à integridade do corpo feminino exibido pelos *Untitles* é, subitamente, abalada. Em primeiro lugar, verificamos que o corpo feminino, percepcionado como um todo, se encontra ausente da fotografia; em segundo lugar, observamos, através de um movimento retrospectivo, que aquelas mulheres a preto e branco funcionam como se de fantasmas se tratassem, isto é, ao contemplarmos a *wasteland* de Sherman, estamos, simultaneamente, consciente ou inconscientemente, a evocar essas mesmas presenças femininas que continuam a assombrar a composição fotográfica. Numa lógica de continuidade narrativa, é legítimo observar que, após a “destruição” a que foram submetidas no âmbito dos *Disasters* ou dos *Fairy Tales*, por exemplo, o nosso olhar já sente dificuldade em percepcioná-las e entendê-las como mulheres organicamente dotadas de vida. Sherman consegue, assim,

através do trabalho que desenvolveu *à posteriori*, transformar as mulheres dos *Untitled Film Stills* em autênticas projecções fantasmagóricas. Laura Mulvey acrescenta, acerca deste assunto:

Sherman dissects the phantasmagoric space conjured up by the female body, from its exteriority to its interiority. The visitor who reaches the final images and then returns, reversing the order, finds that with the hindsight of what was to come, the early images are transformed. The first process of discovery, amusement and amazement is complemented by the discovery of curiosity, reverie and decipherment. And then, once the process of disintegration is established in the later work, the early innocent images acquire a retrospective uncanniness. (Mulvey, 1986:67)

No seguimento da perspectiva segundo a qual os *Untitled Film Stills* podem ser encarados como projecções de uma fantasmagoria feminina, argumentar-se-á que a mulher, enquanto imagem construída e veiculada a nível cinematográfico e publicitário, constitui também ela própria uma espécie de fantasma, uma vez que se distancia da mulher vulgar, assombrando esta última como um modelo estético a emular. Judith Williamson leva mais longe este raciocínio, e admite que a própria noção de feminilidade é algo um tanto ou quanto fantasmagórico, já que alega que Sherman “(...) proves femininity as it is conventionally construed to be nothing but a surface effect that gives an illusion of depth.” (Williamson, 1983:39) Na realidade, estas mulheres que figuram nos *Untitled Film Stills* são reduzidas a uma mera aparência, isto é, constituem imagens estereotipadas do conceito de feminilidade: emulam cenas de filmes dos anos 50, retratam a mulher no seu quotidiano, abordam o desencanto, por vezes a violência, mas não vão mais além. Acrescenta ainda Judith Williams: “To present all those surfaces at once is such a superb way of flashing the images of ‘Woman’ back where they belong, in the recognition of the beholder. Sherman’s pictures force upon the viewer that elision of image and identity which women experience all the time.” (*Ibidem*, 102)

Em *Untitled* nº48 Cindy Sherman (figura 9) parece explorar, para além da temática da heroína do gótico em fuga, a problemática inerente a um mito urbano comum do *wandering ghost*, da personagem feminina que morreu vítima de acidente de viação e regressa à estrada para assombrar os condutores incautos. Efectivamente, o branco excessivo que caracteriza a jovem que pede boleia, à beira da estrada, apresenta-se num contraste significativo em relação ao ambiente escuro patente na paisagem que a rodeia, o que contribui para lhe conferir um ar simultaneamente etéreo e sobrenatural.



Figura 9 - Cindy Sherman, *Untitled n°48*, *Untitled Film Stills*, 1979

Sherman intencionalmente alude à estrada, tópico fulcral da cultura americana. Neste sentido, o próprio traço contínuo na estrada assinala um percurso de que não se sabe nem a origem nem o destino.³¹ Logo, é ao espectador que fica reservada a prerrogativa de engendrar uma diegese cinematográfica; Sherman limita-se a fornecer pistas no sentido de auxiliar nessa mesma construção diegética.



Figura 10 - Cindy Sherman, *Untitled n°168*, *Disasters*, 1987

Todavia, a construção fantásmica de Sherman só tem lugar quando variações destas fotografias que compõem os *Untitleds* adquirem contornos mais sinistros. Se observarmos as composições fotográficas de Sherman sob a óptica de uma narrativa continuada, e não como um conjunto de fotografias independentes umas das outras, cedo nos apercebemos de que há um trajeto que, em primeiro lugar, se concentra na representação da mulher enquanto imagem, e que, mais tarde, em séries como *Disasters* ou *Fairy Tales*, sofre

alterações estéticas, uma vez que a representação feminina passa a surgir desfigurada, mecanizada, por vezes invisível até. Por exemplo, no *Untitled n°168* a mulher parece

³¹ De uma forma original, em *Untitled n°48* Sherman alude a Dorothy, personagem de “O Feiticeiro de Oz”, transpondo-a do universo do conto-de-fadas para uma paisagem que evoca o registo narrativo de *On the Road* (1957), de Jack Kerouac.

ter-se evaporado do fato de executiva, constituindo um cadáver implícito, mas invisível (figura 10).³²

De facto, num ambiente tecnológico e industrial, o corpo feminino esfuma-se, desaparece, é transformado num fantasma a quem é negada uma participação activa e corpórea, numa realidade dominada por parâmetros essencialmente masculinos. Aquilo que parece tratar-se de um escritório abandonado evoca a imagem do interior dos espaços do gótico, como é o caso do castelo em ruínas. Quer na tradição gótica, quer na fotografia de Sherman ambos albergam fantasmas. No caso particular deste *Untitled* há uma presença que se impõe pela ausência. Embora já não exista qualquer corpo, há um conjunto de signos (nomeadamente a nível da roupa) que sugerem que se está perante os restos de uma mulher que desempenhava as funções de secretária.

Enquanto no caso particular de Cindy Sherman, a mulher parece não conseguir cooperar com o ambiente tecnológico e industrial, acabando por ser consumida pelo mesmo, no caso da mulher plathiana, esta sofre um processo de mecanização e assume ela própria as características mecanizadas desse mesmo ambiente. No entanto, esta transformação só tem lugar, por exemplo, no caso da secretária em “Three Women” porque se trata de uma mulher que não consegue engravidar e se vê como alguém que foi contagiada pela lisura (*flatness*) que quer Plath, quer Sexton, situam simbolicamente no plano da masculinidade. Com efeito, este é um sujeito que, ao tornar-se bidimensional, perde a sua identidade física e humana. Como tal, passa a conceber uma imagem de si própria como alguém que se encontra mecanizado, um pouco à semelhança do que acontece com o *cyborg* perspectivado por Donna Haraway, distanciando do seu pendor humano.

Neste contexto, o facto de o *tailleur* da mulher desvanecida se encontrar na horizontal em *Untitled* nº168, remete justamente para a *flatness* que Plath e Sexton mencionam nos seus poemas, conotando este conceito com uma masculinização, o que, por sua vez, remete no universo plathiano e sextoniano, para a ausência de fertilidade.

Todavia, se tivermos em conta uma continuidade narratológica, no que concerne o registo visual apresentado por Sherman, apercebemo-nos de que o corpo da mulher vai sendo gradualmente erradicado da imagem. É pois em virtude deste olhar que se perde na retrospectiva, que as mulheres que figuram nas primeiras composições

³² Frederick Garber observa numa referência ao *Untitled* em discussão: “The girl in the business suit of the earlier film still has evaporated, the suit, or rather an up-to-date, fashionable version of it, lies empty on a pile of junk.” (Garber, 1995:195)

fotográficas vão posteriormente surgir como se de fantasmas se tratasse. Do mesmo modo que, em Francesca Woodman, nos apercebemos de um jogo representacional que se fundamenta na dialéctica entre a presença e a ausência da mulher na imagem, também em Sherman esta estratégia é adoptada: se no início dos *Untitleds* as mulheres surgem representadas na sua essência corpórea, em *Disasters*, por exemplo, esta corporeidade é dissolvida e a mulher fica efectivamente ausente da imagem enquanto corpo íntegro, como se pode observar no *Untitled* nº 167 (figura 11).

Nestas imagens mórbidas, a presença feminina é adivinhada, decodificada, através da interacção imaginada, a qual é promovida através dos significantes dispersos que povoam a imagem, e que dão pistas no sentido de o próprio espectador conseguir efectuar uma construção dessa mesma mulher, que não aparece inteira perante o seu olhar perscrutador; o que dela resta são somente vestígios. Nesta paisagem distópica, pejada de detritos, o espelho funciona como um signo fantasmagórico.



Figura 11 - Cindy Sherman, *Untitled* nº167, *Disasters*, 1987

Winfried Menninghaus, na obra *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*, ressalta que o corpo de Sherman, disperso e fragmentado constitui o reverso do fetiche e, ao subverter o *male gaze*, opera como uma manobra de de-fetishização. O ensaísta faz, então, corresponder ao desmoronar do corpo feminino o objecto kristeviano, na medida em que provoca um colapso a nível da significação:

Cindy Sherman traces the abyss or morass that overwhelms the defetishized body, deprived of the fetish's semiotic, reduced to being 'unspeakable' and devoid of significance. Her late work comes close to depicting (...) the abject: that is the disgust aroused in the human psyche by lifeless, inanimate bodily matter, bodily wastes and the dead body itself. (Menninghaus, 2003:136)

Já Marleen S. Barr interpreta a dispersão do corpo feminino como um efeito da voracidade do *male gaze*, entendido aqui enquanto mecanismo antropófago:

Cindy Sherman artistic trajectory is telling in this regard: from her earlier romances, to her history portraits, to her present-day abject disaster pictures, Sherman signals the shift from a fascination with signs and the effects of representation upon reality to the fear that a gaze disengaged from any symbolic system cannibalizes the whole body. (Barr, 2003:161)

Vincadamente, nas imagens fruto da criatividade de Sherman, este desaparecimento do corpo feminino encontra-se intimamente ligado ao abjecto e ao grotesco. A mulher é apreendida na imagem através de significantes que adquirem uma significação culturalmente conotada com o género feminino. Desta forma, a mulher é virada do avesso: o interior do seu corpo é submetido a um escrutínio no seio do qual ela é apreendida de forma fragmentada, repartida. Por conseguinte, o corpo feminino empreende uma viagem conceptual do seu estado de objecto para um estado de abjecto. Francesca Woodman levou o conceito da mulher anoréctica ao extremo, uma vez que o corpo feminino é reduzido a uma dimensão fantásmica. Sherman acolheu igualmente na sua arte temas delicados, tais como a anorexia e a bulimia para reflectir sobre a condição feminina e sobre a relação que é estabelecida entre o corpo e a respectiva auto-estima. Consequentemente, *Untitled* nº 175 oferece um espaço visual que contempla um cenário grotesco no seio do qual *brownies* de chocolate coexistem ao lado de uma embalagem de cosmético, de uns óculos de sol e daquilo que parecem ser restos de uma refeição (figura 12).

À semelhança do que sucede em *Untitled* nº167, a ideia de dissolução corporal é mediada por
que vemos re
no canto dire

s óculos
ue figura
facto



Figura 12 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 175, *Disasters*, 1987

que, aliado ao sofrimento e à horizontalidade do corpo feminino sugere a eminência da morte.

Toda esta imagética remete para o dilema inerente à gestão corporal feminina e do seu aspecto exterior: por um lado, a mulher tem que ingerir comida, porém, não o pode fazer em excesso, com o intuito de manter a forma física do que Susan Bordo designa por “slender body”.³³ Tal como refere Sarah Grogan, na obra *Body Image: Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*, este corpo esbelto tornou-se no novo paradigma que regula a estética do corpo feminino no seio das sociedades ocidentais:

In affluent Western societies, slenderness is generally associated with happiness, success, youthfulness and social acceptability. Being overweight is linked to laziness, lack of willpower and being out of control. (...) Non-conformity with the slender ideal has a variety of negative social consequences. (Grogan, 1999:6)

Rosalind Coward, no ensaio “Female Desire and Sexual Identity”, desenvolve uma reflexão acerca dos paradoxos existentes na sociedade ocidental que afectam modo como a mulher gere o seu corpo, advertindo que, por um lado, aquela se depara com uma série de anúncios que incitam ao consumo de determinados produtos calóricos, mas depois vê-se na contingência de ter que se conter, de forma a poder manter um aspecto o mais jovem e elegante possível. Coward, refere, por isso:

We are tantalised with pictures of food but we daren’t indulge in case we overspill the limits set for our body by the prevailing ideal – the flatness, firm, lean body much advertised by the likes

³³ Susan Bordo acrescenta a respeito desta matéria: “The slender body codes the tantalizing ideal of a well-managed self in which all is ‘in order’ despite the contradictions of consumer culture.” (Bordo, 1990:201)

of Jane Fonda. This idea is of an almost adolescent body, and represents a disgust with mature flesh, a disgust with the idea of fat, as if was some kind of advertisement for your lack of self-control, your greedy indulgence of the pleasures of appetite. (Coward, 1985:27-28)

A autora menciona como exemplo paradigmático a figura pública Jane Fonda que, apesar da idade, mantém um aspecto jovem para o qual contribui o constante exercício físico aliado a uma dieta rigorosa. É curioso que uma das representações femininas incluídas num dos *Untitled Film Stills* de Sherman parece aludir precisamente a Jane Fonda. Trata-se de uma mulher que se encontra vestida com roupa desportiva, sem no entanto descurar a sua aparência. Sentada no parapeito da janela, observa atentamente a multidão que passa (figura 13).



Figura 13 - Cindy Sherman, *Untitled* n° 15, *Untitled Film Stills*, 1977-1980

Esta representação feminina que evoca o ideal baseado no modelo de Jane Fonda, demonstra que o aspecto exterior vem em primeiro lugar. Com efeito, sob uma análise atenta, verifica-se que, embora a imagem da mulher, remeta para a prática do exercício físico, ela verdadeiramente não se encontra vestida para tal, como o comprovam os saltos altos. Uma vez mais, Sherman chama a atenção para as exigências contraditórias que são feitas em relação à mulher, e que se prendem fundamentalmente no pressuposto que, não obstante a circunstância, aquela

deve sempre apresentar uma postura que realce acima de tudo a sua feminilidade. Neste registo visual, a janela assume um papel crucial. A figura feminina, enquanto objecto é enquadrada na moldura da janela e, por sua vez, também ela parece escrutinar os transeuntes que passam na rua.³⁴ Nesta encenação, Sherman coloca ênfase nas propriedades virais de um olhar que não só recai sobre nós próprios, mas também sobre os outros.

³⁴ Esta encenação visual parece também aludir ao *Red Light District*, um bairro na Holanda onde as prostitutas se exibem à janela. Neste contexto, Marleen S. Barr observa: “The prostitute herself becomes a dehumanized window ornament – a statuette, a handicraft, a poster of patriarchy representing Woman as sexual commodity. (...) When the curtains are open, her window becomes a billboard which proclaims the openness of her orifices to all who meet her price.” (Barr, 2000:75) Sob esta perspectiva, a janela opera também enquanto signo de exclusão social, uma espécie de fronteira que, através da cruz que exhibe no fio, a jovem pretende atenuar.



Figura 14 - Cindy Sherman, *Untitled* n° 39, *Untitled Film Stills*, New York, 1979

Exemplo que ilustra esta vigilância constante da mulher sobre o seu próprio corpo, encontra-se no *Untitled* n° 39: a mulher, desatenta ao olhar que a observa do exterior, parece demorar-se a observar o seu próprio corpo, provavelmente a medir a cintura, ou algo semelhante, aspecto que exemplifica o controlo que a mulher exerce sobre o próprio corpo, de modo a conformar a sua silhueta de acordo com as expectativas sociais (figura 14).

Aliás, Debora Nelson, no seu ensaio “Plath, History and Politics”, identifica uma tendência por parte de Sylvia Plath no sentido de conjugar esta problemática relacionada com a identidade feminina com uma vigilância subjacente que acaba por se traduzir num voyeurismo social. De facto, muitos dos poemas que a poetisa tinha pensado incluir no volume *Ariel* versavam sobre “surveillance, eavesdropping, spying and voyeurism.” (Nelson, 2005:33)

Este corpo normalizado é assim representado tendo por base uma óptica de controlo e disciplina. Como refere Sandra Lee Bartky: “Appetite must be monitored at all times and governed by an iron will. Since the innocent need of the organism for food will not be denied, the body becomes one’s enemy, an alien being bent on thwarting the disciplinary project.” (Bartky, 1990:66) Assim, em nome de uma aparência idealizada, a mulher tem que restringir os seus comportamentos a nível alimentar, caindo no que a autora denomina uma autêntica “tyranny of slenderness” (*Ibidem*), que muitas das vezes é responsável pelo surgimento dos designados distúrbios alimentares, tais como a anorexia nervosa ou a bulimia, doenças afectam primordialmente elementos do sexo feminino. Desta forma, a tentação explícita nos *brownies* e a restrição representada pelo vômito consignam alguns dos símbolos do dilema que aflige a mulher contemporânea. No reflexo observável através dos óculos de sol, que jazem por entre os restos alimentares, podemos ver uma mulher em aflição, destroçada perante a necessidade de impor um controlo exacerbado sobre o corpo.

O vômito constitui, assim, um escape, isto é, a prova de que a mulher, apesar do drama pessoal que vive na esfera privada, consegue passar provavelmente a imagem

pretendida de elegância enquanto membro activo da esfera pública. Na fotografia, a mulher é construída através de uma diversidade de signos visuais que, embora díspares, interpretados no seu conjunto veiculam o retrato de uma construção feminina controlada e por isso convertida num *docile body* foucaultiano.³⁵ Laura Mulvey chama a atenção para o carácter fantasmagórico da figura da anoréctica que, embora não funcione como significante na imagem, através da sua interpretação como um todo, se constitui referente. Logo esta presença feminina surge implicada na imagem, como a autora sugere: “The images of decaying food and vomit raise the spectre of the anorexic girl, who tragically acts out the fashion fetish of the female as an eviscerated, cosmetic and artificial construction designed to ward off the ‘otherness’ hidden in the ‘interior’.” (Mulvey, 1996:72)

Um pormenor interessante é o que se prende com o facto de, nos *Untitled Film Stills*, a imagem da presença feminina se encontrar restringida pela moldura da fotografia. Pelo contrário, em séries como *Disasters*, este corpo torna-se, na acepção de Sandra Lee Bartky, um “loose body”, já que a imagem feminina não consegue ser contida dentro de uma moldura fotográfica, antes transbordando-a e expandindo-se para além desta, adquirindo simultaneamente um carácter evasivo e intrusivo. A mulher contida e aprisionada na imagem estática dos *Untitleds* parece desprender-se destes mecanismos controladores e manifestar-se na sua forma mais abjecta. Segundo este ponto de vista, a mulher é virada do avesso: enquanto em *Untitled Film Stills* ela é somente uma imagem, aparência, em *Disasters* ela passa a ser essencialmente matéria. Este conceito de matéria que compreende fluidos interiores do corpo, que agora são vertidos para o exterior, enquadra-se na moldura teórica do abjecto que Julia Kristeva posiciona em oposição ao “Eu”:

It is something rejected from which one does not part, from which does not protect oneself as from an object. The abject has only one quality of the object – that of being opposed to the *I*. if the object, however, through this opposition settles me within the fragile texture of a desire for meaning (...) what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward a place where meaning collapses. (Kristeva, 1982:2)

³⁵Michel Foucault, na obra *Discipline and Punishment: The Birth of Prison*, define o corpo dócil como: “A body (...) that may be subjected, used, transformed and improved.” (Foucault, 1977:136). Trata-se de um corpo sujeito a regimes de poder e de controlo de índole social. No universo feminino, os meios de comunicação social forçam a mulher a procurar assemelhar-se a um modelo de perfeição que veiculam. Sandra Lee Bartky acrescenta relativamente à amplitude do controlo exercido sobre o corpo feminino: “The disciplinary techniques through which ‘docile bodies’ of women are constructed aim at a regulation which is perpetual and exhaustive – a regulation of the body’s size and contours, its appetite, posture, gestures, and general comportment in space and the appearance of its visible parts.” (Bartky, 1990:80)

Rosalind Krauss no ensaio “Informe Without Conclusion” descreve os registos fotográficos intitulados que compõem as séries *Fairy Tales*, *Civil War*, e *Disasters*, como imbuídos de uma qualidade que vai além do abjecto, e que a autora parafraseando Georges Bataille, denomina “informe”.³⁶ A este respeito, Robert Nelson e Richard Shiff observam:

Under the entry “informe” Bataille evoked not only lack of significant form or meaning, but also a process of aesthetic, moral, and physical degradation. (...) In keeping with the polemical tradition of ugliness, Bataille viewed this operation as an aggression against established, academic, and bourgeois aesthetic demands and norms. (Nelson e Shiff, 1996: 291)

Os autores salientam que, tal como sucede na esfera do abjecto, no domínio do informe assiste-se, de modo similar, a um esboroar a nível do significado, uma vez que este informe “(...) is located beyond selfhood, rational thought, and culture, both marginal and familiar, absent and yet continuously present as the unconscious or the uncanny.” (*Ibidem*, 292) Interessantemente, Kristeva enfatiza, de igual modo, esta afinidade entre o abjecto, o *uncanny*, e os mecanismos do inconsciente, quando refere: “A massive and sudden emergence of uncanniness, which familiar as it have might been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But nothing either. A ‘something’ that I do not recognize as a thing.” (Kristeva, 1982:2)

Cindy Sherman consegue, por conseguinte, instaurar uma brecha na integridade da ordem simbólica através da inserção de mecanismos desestabilizadores, como é o caso desta personificação das forças abjectas, que são responsáveis pelo colapso a nível da significação.

De facto, Sherman explora a faceta do género feminino associada ao abjecto e ao grotesco. Sara C. Shabot, no estudo detalhado “The Grotesque Body: Fleshing Out the Subject”, observa acerca da constituição dos corpos grotescos:

Grotesque bodies are opposed to the classical bodies represented, for instance, during Renaissance. They are not clean, closed, well-defined, clear-cut, beautiful bodies striving for symmetry and order. Rather, the grotesque body is a body that defies clear definitions and borders and that occupies the middle ground between life and death, between subject and object, between one and many. This should be understood mainly as a consequence of the grotesque’s ambiguous essence. The grotesque body is inherently ambiguous: it is not an isolated body, but at the same time it does not lose itself in the homogeneity of an undifferentiated wholeness. (Shabot, 2007:59)

³⁶ “Formless” or “informe” é um termo cuja autoria é atribuída ao filósofo e escritor Surrealista George Bataille que o documentou pela primeira vez no seu periódico intitulado *Documents* (1929-30).

Podemos, por exemplo, alegar que a imagem da mulher a preto e branco que povoava *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman sofreu esta transformação, tornando-se



Figura 15 - Cindy Sherman, *Untitled* n°190, 1989

vincadamente grotesca em *Disasters* e em *Fairy Tales*. Em *Untitled* n° 190, esta amálgama de detritos, onde restos de comida parecem misturar-se com restos de um corpo em decomposição, é susceptível de representar, no plano metafórico, uma tentativa, por parte de Sherman, no sentido de devolver o olhar do abjecto ao espectador (figura 15). A fotografia, astuciosamente, personifica a noção de abjecto em conformidade com a construção teórica elaborada por Julia Kristeva, e dá-lhe um rosto, uma expressão na qual o espectador reconhece algo de familiar. De acordo com Hal Foster, autor de *The Return*

of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century, Cindy Sherman “gives this evil eye a horrific visage of its own” (Foster, 1996: 149). Esta noção de “evil eye” foi desenvolvida no campo da Psicanálise por Jacques Lacan, nomeadamente na obra *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Para o autor:

The evil eye is the *fascinum*, it is that which has the effect of arresting movement and, literally, of killing life. At the moment the subject stops, suspending his gesture, he is mortified. The anti-life, anti-movement function of this terminal point is the *fascinum*, and it is precisely one of the dimensions in which the power of the gaze is exercised directly. (Lacan *apud* Adamson e Clark, 1999:20)

Hal Foster sublinha que, para Lacan, este “evil eye” representa “an agent of disease and death, with power to blind and castrate” (Foster, 1999: 266). Na verdade, esta construção da face do abjecto, levada a cabo por Sherman, traz ecos da figura do duplo como um prenúncio de morte, reflectido no espelho.³⁷

³⁷ Acerca desta problemática que se prende com o “evil eye”, Joseph Adamson e Hilary A. Clarke sublinham em relação a Anne Sexton: “(...) the poet struggled against a shaming evil eye throughout her adult life, resulting at least partly from the experience, as a child, of excessive invasion of self-boundaries. For Sexton, haunted by the perception of herself as defective, damaged, unlovable, this evil eye was death itself (she committed suicide in 1974), both fearful and powerfully fascinating.” (Adamson e Clark, 1999:20)

Subjacente ao horror deste “evil eye” cujos contornos emergem da fotografia, existe uma dimensão algo cómica: é como se tudo o que nós estivéssemos a rejeitar nos devolvesse o olhar e tentasse, assim, desta forma insólita, encetar um diálogo connosco. Georges Santanyana, no seu estudo *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*, percepciona o grotesco como um fenómeno que apresenta uma faceta cómica e que, como tal, comporta semelhanças com o humor negro que se encontra frequentemente subjacente nos filmes de terror. (Santanyana, 1995:156)

Segundo Sara C. Shabot, no seu estudo acerca do grotesco e dos denominados corpos pós-modernos, argumenta sobre este novo sujeito que surgiu no âmbito do pós-modernismo:

The new subject (...) emerges above all as a consequence of its being-with-others. Thus, intersubjectivity turns out to be one of the key concepts for comprehending identity. The postmodern subject must be understood as constantly re-emerging anew from its intersections with the outside world and its Other. (Shabot, 2007:56)

Desta forma, o sujeito pós-moderno constitui um corpo em permanente diálogo com o exterior: “[it] must be understood as constantly re-emerging anew from its intersections with the outside world and its Other.” (*Ibidem*) Em conformidade com esta conceptualização de um corpo que se encontra em constante intersecção com a alteridade, encontra-se a teoria de Mikhail Bakhtin, autor do emblemático *Rabelais and His World*, que percepciona o corpo grotesco como algo que é destituído de fronteiras com o mundo circundante. Argumenta o autor:

Contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. (Bakhtin, 1984: 26)

De acordo com a definição abrangente de Sara Shabot, o corpo grotesco como categoria engloba o tal corpo suspenso no tempo que desafia simultaneamente a concepção de tempo e de espaço, que se divide e que se fragmenta. Esta topografia corporal também faz parte do repositório fotográfico de Francesca Woodman. Para o diferenciar dos corpos de Sherman, onde a noção de grotesco se encontra exposta de uma forma mais imediata e gráfica, podemos dizer que o grotesco de Woodman, que

perturba sem chocar, e que se desvela perante o nosso olhar através de espectrais transparências, constitui sobretudo um grotesco fantástico.

1.4- Por entre espelhos e campânulas de vidro

1.4.1- Incursões da heroína do gótico no universo especular

A large mirror, it appeared to me, now stood where none had been perceptible before: and as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced with a feeble and tottering gait to meet me. (Poe, 1960:164).

The image of identity we must daily fight to impress on the neutral, or hostile world, collapses inward; we feel crushed. (SPJ, 202)

The mirror is the ultimate image of enclosure, contrasted with a window image of looking outward. (Skraime, 1996:69)

Alice, a protagonista de aventuras “surreais” fruto da imaginação de Lewis Carroll, é acometida por um fascínio em relação ao espelho, em particular com a realidade que se encontrará por detrás do mesmo. Tal como reconhece Pamela Annas, na obra *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*, também Plath não era indiferente ao fascínio provocado pelos espelhos, os quais se impõem como metáforas fundamentais na sua poesia. Estes espelhos que pontuam as estrofes com assaz frequência, ilustram algumas preocupações que atormentam a jovem poetisa, e que, segundo a ensaísta traduzem:

(...) her exploration of the boundary between self and world, her struggle to be reborn into a transformed world, her concern with what is true and what is false, what is real and what is unreal, her interest in the process of perception and creation, her self-consciousness and above all, her ambivalence. (Annas, 1998:1)

O espelho permite ao sujeito poético plathiano efectuar uma reflexão sobre o “Eu” em contraposição ao “Outro”, e ponderar assim sobre o estatuto da mulher no seio da sociedade patriarcal, nomeadamente na forma como esta é percebida e representada. O espelho torna-se igualmente um veículo imprescindível na poesia de Plath para explorar outras realidades identitárias, vestir a pele de outras personagens: “In the mirror Plath tries on the various guises, masks, avatars, personae of her poems-witch, mermaid,

lover, wife; mushroom, dead mole, grain of rice; mother, daughter, barren woman, fertile woman, dead woman; hospital patient, beekeeper, poet, and vengeful goddess.” (*Ibidem*) O espelho torna-se, portanto, o meio privilegiado para reflectir sobre a problemática da identidade pessoal e sobre a imagem feminina que foi sendo tecida pelos princípios subjacentes a uma sociedade marcadamente patriarcal. Neste contexto, talvez o poema mais emblemático que se debruce sobre esta matéria, seja precisamente “Mirror”, um poema constituído por duas estrofes, no qual o sujeito poético é o próprio objecto, ou seja, o espelho. Logo na primeira estrofe, o espelho é representado como algo neutro, lógico, matemático, preciso, dono de uma verdade incontestável:

I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful-
The eye of a little god, four-cornered. (*SPCP*, 173)

Porém, no início da segunda estrofe o espelho transforma-se num lago e a sua verticalidade é transformada numa horizontalidade:

Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.
Then she turns to those liars, the candles or the moon.
I see her back, and reflect it faithfully.
She rewards me with tears and agitation of hands.
I am important to her. She comes and goes.
Each morning it is her face that replaces the darkness.
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish. (*SPCP*, 174)

Interessante é o facto de essa mesma metamorfose ocorrer em dois níveis distintos: por um lado, a rapariga torna-se mulher e envelhece; por outro lado, o próprio espelho, previamente estanque nas suas formas, adquire a fluidez do lago em que se transforma na segunda estrofe. É, portanto, curioso observar que existe uma interdependência entre este espelho e a mulher; uma espécie de diálogo que vem rebater a monotonia das paredes que se reflectem nesse mesmo espelho. Embora no início do poema pareça que o espelho é o único detentor de autoridade, fechado sobre a sua própria autonomia, o discorrer das estrofes indica-nos, todavia, de que o mesmo necessita da presença da mulher. O próprio espelho antropomórfico parece sentir ciúmes quando a jovem o

despreza em detrimento de fontes que produzem um reflexo menos credível, como é o caso da lua ou das velas.³⁸

Anne Sexton utiliza, de igual forma, o espelho para ilustrar o processo de transição do corpo de uma criança para o corpo de uma mulher no poema “It is a Spring Afternoon” (*Love Poems*, 1969): o espelho é simultaneamente o catalisador da transformação e o seu comprovativo, quando devolve o reflexo ao sujeito, com as suas novas formas adultas. (*ASCP*, 194)

No entanto, e no que se reporta a “Mirror”, é também importante notar que há, por parte do sujeito, uma recusa no que concerne a aceitação do reflexo que o espelho recolhe e devolve. Esta situação indicia, por um lado, uma recusa em envelhecer, e por outro, revela que a mulher não aceita ser definida por um deus quadricular e bidimensional, que se rege por formas geométricas. Aliás, indicia-se a noção de que as formas rectangulares e exactas do espelho não são apropriadas nem suficientes para albergar a projecção de um corpo feminino e curvilíneo. De facto, na poesia de Sylvia Plath é frequente observar-se uma dualidade entre o que é plano e achatado, e o que é redondo e apresenta curvas, isto é, o corpo masculino e o corpo feminino. Por exemplo em “Three Women”, poema datado de 1962, as figuras do sexo masculino “hug their flatness like a kind of health” (*SPCP*, 180).

Tal como o espelho assume em “Mirror” a voz de um reflector credível e incontestável da realidade, também a fotografia almeja a ser o meio através da qual a realidade pode ser vista sem qualquer filtro. Ambos desejam ser exactos e incontestáveis no que diz respeito à representação do que é real. Porém, Francesca Woodman e Sylvia Plath, contestam esta validade especular, demonstrando que nem sempre a realidade capturada ou fotografada corresponde ao que é real e verdadeiro, introduzindo o elemento dissonante da perspectiva. O espelho acaba por conter imprecisões, aspecto que também é válido no domínio da fotografia. Desta forma, as autoras acabam por reiterar o facto de que o espelho ou a fotografia não são meros reflectores da realidade; esta é susceptível de transmitir uma mensagem assaz diferente daquela que se inscreve nestas superfícies, a nível literal.

Por seu turno, também Francesca Woodman, ao manipular os elementos que compõem o cenário fotográfico, está a “construir”, através da utilização de diversos objectos que, por sua vez, funcionam como signos, uma imagem com um significado

³⁸ Em conformidade com a tradição gravesiana, esta preferência pela paisagem nocturna remete a mulher para o universo liderado por Hecate, deusa lunar.

diferente daquele que se baseia somente na observação desses mesmos objectos na imagem, uma vez que o seu significado conjugado vai muito além do decalque da realidade. A jovem fotógrafa, por exemplo, é igualmente capaz de subverter o papel estático e imóvel da realidade capturada pelo espelho ou pela fotografia quando, imprimindo movimento ao seu corpo, consegue o surgimento de uma imagem desfocada.

Artifício similar é usado por Plath quando, na primeira estrofe, descredibiliza esta imobilidade do real: “Most of the time I meditate on the opposite wall. / It’s pink with speckles. I have looked at it so long / I think it’s a part of my heart. But it flickers.” (SPCP, 173)

O espelho, como elemento neutro que é, devolve imagens como *analogons*, isto é, não é capaz de as “ler”, de as interpretar ou de as modificar. A imagem que se reflecte no espelho, não acusa mácula nem sofrimento ou angústia interior. Como refere Deborah S. Gentry: “(...) mirrors are important symbols because they show only half of a woman - the false and superficial exterior- without reflecting the self that is contained inside.” (Gentry, 2006:7) Nesta acepção, a imagem do “Outro” caracteriza-se por ser estatuesca, uma “White Nike” semelhante às que figuram na poesia plathiana, que é imune aos males do mundo e que, como tal, representa uma imagem de incompletude do “eu”, que se compraz numa totalidade irreal e ilusória.

No registo fotográfico de Francesca Woodman, o espelho é um objecto omnipresente, uma vez que a jovem procura ponderar a relação da representação feminina face aos constrangimentos causados por uma vivência numa sociedade dominada pelo patriarcado. Peggy Phelan afirma:

The mirror in Woodman’s work functions as something both more and less than narcissistic reflecting pond. As a figure for the photographic screen, the mirror allows her to gather enough light to develop an image of her own repetitious disappearances from light, from sight. Frequently posed at the edge of the frame, Woodman repeatedly expresses her dual desire to inhabit and to escape the limit of the visible. (Phelan, 1991:993)

De facto, esta obsessão, por parte de Francesca Woodman, pelo espelho, enquanto “narcissistic reflecting pond”, transmite a sensação de que a jovem que se contempla no espelho anseia retornar à infância e imergir na chamada fase especular, de acordo com a teoria avançada por Jacques Lacan.³⁹ Na verdade, o espelho habita com tanta insistência

³⁹ Segundo a teoria de índole psicanalítica de Jacques Lacan, a fase do espelho representa o primeiro contacto que a criança tem com a sua imagem. A partir desta, constrói um “Eu” que é íntegro, e feito à medida de um ideal, o denominado “eu-ideal” ou “ego-ideal”. Porém, ao ser introduzido no universo da

as imagens forjadas por Woodman, que poderia até dizer-se que subjaz a este gesto um desejo de perpetuar o mundo do imaginário, fazendo com que este co-exista e por vezes até se sobreponha ao mundo do simbólico. Desta forma, o sujeito parece mostrar preferência por uma certa *naïveté* e inocência, uma vez que cultiva de modo nostálgico o tempo em que persistia a ilusão de que o “Eu” era “uno” e intocado pelos trâmites da linguagem e da cultura, isto é, um “Eu” preso a um ideal imaginário ainda não perturbado pela consciência da emergência do “Outro”. Este aspecto pode revelar afinidade com a preponderância da *femme-enfant* predominante no imaginário surrealista, um ideal que apresenta algumas semelhanças com a personagem de Lewis Carroll, Alice, e que imbuí a personagem feminina de um pendor mágico e sobrenatural, capaz de cruzar dimensões temporais. Como elucida Barbara Creed:

The view of the female child as particularly close to the non-material world of fantasy and the imagination was central to the beliefs of the surrealists. (...) The surrealists endowed the female child, whom they idealized as the *femme-enfant*, with a special ability to enter the realm of the marvelous. Through her, the surrealists hoped to return to a lost state of childhood and recapture that special state of childhood wonderment at the mysteries and magic of life. (Creed, 2005:154)

Curiosamente, no retrato teórico que pinta de Francesca Woodman, Chris Townsend trata a artista como uma eterna estudante, uma “schoolgirl”, equiparando-a, de certo modo, à imagem de *femme-enfant* perfilhada pelo universo surrealista. (Townsend, 2006:6)

Intimamente ligada à transformação da superfície especular em água, emerge o motivo relacionado com a metáfora do peixe. Em Sexton e em Plath, o peixe surge fundamentalmente como um símbolo de união com o estado uterino do embrião (fase em que a criança paira no líquido amniótico). No entanto, surge igualmente conotado com o exótico e o monstruoso, como é exemplificado pelo “terrible fish” que atormenta as águas do lago retratado em “Mirror”. Em *Yet Another Leaden Sky*, da autoria de Woodman, não é um peixe, mas antes uma tartaruga (uma criatura anfíbia) que emerge num cenário improvável (a caminhar no interior de um quarto, sobre um chão de linóleo de padrão axadrezado) que é susceptível de perturbar a realidade, desestabilizando a relação identitária do sujeito com o seu reflexo (figura 16).

A jovem, vestida de negro, parece invejar a capacidade metonímica revelada pela tartaruga. Com efeito, o padrão presente na carapaça do animal é susceptível de se

linguagem, apercebe-se de que a unificação da imagem que construiu não passava de uma ilusão, e consequentemente confronta-se com uma imagem fragmentada e problemática, que se consubstancia no “Outro”.

confundir com o chão de linóleo, de padrão em forma de xadrez. No que se refere à jovem, os mesmos preceitos não se aplicam. Uma vez que se encontra vestida de negro, a sua figura destaca-se na composição holística da imagem. Será pelo facto de se destacar que a jovem cobre o rosto com um espelho? A fotografia suscita várias leituras. Numa delas, este gesto, que consiste em velar o rosto, pode ser interpretado como uma recusa em revelar a sua verdadeira identidade, na medida em que tenta passar despercebida,



Figura 16 - Francesca Woodman, *Yet Another Leaden Sky*, Rome, 1977-1978

emulando o mimetismo patente no padrão da carapaça da tartaruga. Outra interpretação possível é aquela, segundo a qual, a jovem sente terror no que concerne uma possível identificação com a tartaruga que, neste domínio, pode remeter figurativamente para um envelhecimento ou para a excentricidade. À luz de teorias de índole psicanalítica também é possível identificar o espelho como marca de equivalência entre jovem vestida de negro, e a tartaruga, transformando a jovem, enquanto sombra e enquanto figura dupla, no significado simbólico do anfíbio como algo monstruoso. Assim, através desta equação semântica, a sombra, ou a denominada *shadow*, é susceptível de ser interpretada, neste contexto, como uma natureza humana dupla que deve manter-se escondida do público. A respeito deste conceito de *shadow*, teorizada no universo psicanalítico de Karl Jung, Murray Stein esclarece:

The persona is the person we become in result of acculturation, education, and adaptation to our physical and social environments. The shadow is characterized by the traits and qualities that are incompatible with the conscious ego and the persona. The shadow personality is hidden away from sight and comes out only on special occasions. (Stein,1988:4)

No fundo, podemos concluir: “What egoconsciousness rejects becomes shadow, what it positively accepts and identifies with and absorbs into itself becomes a part of itself and the persona.” (*Ibidem*, 4)



Figura 17 - Francesca Woodman, Rome, 1977-1978

Nesta acepção, a tartaruga veicula precisamente a capacidade de “ocultar” alguma coisa, uma vez que possui uma carapaça que lhe permite resguardar-se em relação ao mundo exterior.

Nas fotografias de Francesca Woodman, o peixe é igualmente utilizado para ligar a mulher aos motivos marítimos, tal como acontece nos universos criativos de Anne Sexton e de Sylvia Plath. Este peixe, associado ao corpo feminino,

funciona como uma contraposição à moldura quadrada dos espelhos e ao seu respectivo carácter estático. O peixe representa, então, a flexibilidade e as formas curvilíneas do corpo feminino, que não podem ser contidas pelo perímetro da moldura do espelho (figura 17).

Desta forma, no plano imagético e metafórico, o espelho é forçado a transformar-se em água, à semelhança do que sucede em “Mirror”, consubstanciando-se num ambiente mais fluído e mais propício, de maneira a poder acolher a natureza corporal feminina. Através da alusão ao peixe, o corpo assume uma plasticidade que é susceptível de ser ilustrada, por exemplo, por uma observação constante do diário de Plath, onde a jovem poetisa se afirma detentora dessa mesma fluidez corporal: “I can change, whittle my square edges to fit in a round hole.” (*SPJ*, 102)

Numa outra perspectiva, e no âmbito particular da imagética woodmaniana, o peixe também serve para dotar o corpo feminino de uma certa natureza fálica, como se pode observar na fotografia intitulada *Fish Calendar*, uma vez que lhe concede o atributo de uma certa verticalidade (figura18). Esta estratégia é igualmente posta em curso por Cindy Sherman aquando da composição da fotografia em que uma mulher

com uma aparência pouco feminina enverga uma túnica preta e branca com riscas verticais (figura 19).



Figura 18 – Francesca Woodman, *Fish Calendar*, November, Rome, 1977



Figura 19 – Cindy Sherman, *Untitled n°138*, 1984

Este facto parece apontar para um cenário de exclusão: a mulher, uma vez falicizada, não é susceptível de retornar à sua feminilidade; há uma dicotomia estanque que se compraz nas cores de pólos opostos, o branco e o preto. A mulher envelhecida, e desprovida de atributos que a tornem atraente, funciona quase como se fosse, no plano metafórico, uma incorporação do “terrible fish” que espreita para lá das águas especulares de “Mirror”.

Regista-se igualmente um movimento interessante que tem a ver com o facto de as mulheres se tentarem apropriar do espelho em si, o que tem implícita uma acção de subversão, já que esse gesto implica da parte das autoras, o desejo de assumir uma posição de autoridade.

Deste modo, o espelho que representa a autoridade masculina no poema de Plath, “Mirror”, quando apropriado por uma *persona* feminina, deixa de assumir a posição do sujeito masculino, e passa a ser esta última a assumir o papel activo na narração de um episódio, ficando consequentemente na posse do controlo visual no que concerne o modo como é descrita uma determinada situação. O olhar especular torna-se

assim feminino e, em consequência desse factor, a experiência veiculada surge sem o filtro do controlo estabelecido pelo tal *male gaze*.⁴⁰ Também a nível poético nos deparamos com um fenómeno idêntico. Por exemplo, em “The Death Baby” (*The Book of Folly*, 1972) é a própria a *persona* do poema de Sexton que se transforma num espelho:

And yes made of glass,
as brittle as crystal
(...)
Glass I, ice I,
primordial I,
lava I,
pin I,
break I,
how you stare back!

Like the gaze of small children
you know all about me. (*ASCP*, 358)

Num outro poema composto por Anne Sexton, “When the Glass of my Body Broke” (45, *Mercy Street*, 1976), o sujeito feminino declara “I was born a glass baby and nobody picked me up / except to wash the dust off me.” (*ASCP*, 518). Porém, neste poema em concreto, há que realçar que o facto de o sujeito ser feito de vidro, no âmbito deste contexto concreto, apenas contribui para o tornar num objecto mais vulnerável.

O fenómeno subjacente à transformação do corpo feminino no próprio espelho também é passível de se encontrar na poesia de Sylvia Plath: por exemplo, ao nível de “Purdah”, quando a “small jeweled-doll” (*SPCP*, 244) se converte num espelho que irradia tanta luz e tanta cor que não se consegue discernir com exactidão a sua identidade, estabelecendo-se esta como algo fluido e que pode ser objecto de uma construção de carácter subjectivo. Também em “A Birthday Present” deparamo-nos com a contemplação de algo que irradia tantos reflexos que acaba por ser difuso, misterioso e, como tal, difícil de definir por parte da heroína do gótico: “What is this behind this veil, is it ugly, is it beautiful? / (...) / it shimmers, it does not stop, and I think it wants me.” (*SPCP*, 206)

Estratégia semelhante é utilizada por Francesca Woodman quando recorre a um

⁴⁰ Laura Mulvey, no ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, elucida-nos acerca do significado deste conceito, quando refere: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly.” (Mulvey, 1999:837) O *male gaze* caracteriza-se, assim, pela sua componente voyeurística e incorpora a perspectiva indexada à sociedade patriarcal, que percepção a mulher como objecto primordial de desejo.

espelho de mão para cobrir o rosto (figura 20); ela está, na realidade, a abrir uma série de possibilidades em relação à sua definição e representação – ela é diferente consoante o olhar de cada pessoa.



Figura 20 - Francesca Woodman, *Untitled*, Antella, Italy, 1977-1978

Tal como a mulher que exhibe tantas superfícies especulares em “Purdah”, o espelho devolve a imagem que o espectador quiser imaginar. Porém, este gesto acarreta consequências mais sérias, nomeadamente com o que se prende com o aspecto identitário: perante construções do “Eu” tão diversificadas, a identidade pessoal tende a dissolver-se e o sujeito, enquanto agente, acaba por desaparecer da fotografia ou do registo textual como uma entidade em concreto.

Francesca Woodman mina a autenticidade especular num *Untitled* tirado em Providence, no qual surge debruçada sobre um espelho, com o rosto esfumado. No âmbito da sua construção iconográfica encontra-se subjacente um olhar tripartido: o olhar da câmara capta a jovem sobre o espelho, a jovem capta a sua imagem reflectida no espelho de forma objectiva e, por fim, o que o espectador vê é uma figura feminina fantasmagórica, cuja identidade é esbatida mediante a utilização do artifício fotográfico.



Figura 21 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976

Desta forma, Woodman joga com a bidimensionalidade da fotografia, tornando-a tridimensional, uma vez que existem três perspectivas que têm que ser consideradas. Nesta fotografia, a presença feminina é fálica, recusando a horizontalidade da imagem especular. Um detalhe relevante é o de a heroína do gótico de Woodman cobrir com a mão a área genital, de modo a que esta se furte ao olhar do espectador. Nestas circunstâncias, pode depreender-se que a jovem recusa a interpretação do género feminino como o género castrado que padece de uma *lack*. Este gesto tolhe, por conseguinte, qualquer intenção voyeurística. Parodiando o facto de Freud identificar o *uncanny* com a *lack* subjacente ao órgão sexual feminino, Woodman consegue, ainda assim, imprimir a tal qualidade de estranheza à sua representação. Ao esfumar o rosto feminino, a jovem promove um deslocamento semântico que transporta a sensação de estranheza do órgão sexual directamente para o fantasma. Face a este facto, podemos considerar a figura fantásmica destituída de sexualidade. Através de uma manobra fotográfica calculada, a jovem promove um deslocamento semântico que transporta a sensação de estranheza do órgão sexual directamente para o fantasma, atenuando, assim, qualquer ênfase que se pudesse colocar sobre a sexualidade, e esbatendo o seu significado.

Por outro lado, ao esbater o rosto e a parte superior do corpo, Woodman denuncia o facto de a mulher ser primariamente apreendida através da visualização dos seus órgãos sexuais. Neste sentido, este *Untitled*, ao privilegiar a componente intelectual em detrimento da física, sabota as estruturas voyeurísticas em que tradicionalmente se apoia a representação feminina.

À semelhança do que se observa na obra fotográfica de Francesca Woodman, os sujeitos femininos da poesia de Sylvia Plath detêm igualmente uma natureza evasiva, o que torna a sua presença instável. Por exemplo, em “Years” a *persona* afirma:

What I love is

The piston in motion -
My soul dies before it.

And you, great Stasis -
What is so great in that. (SPCP, 255)

Nestes termos, quer a heroína do gótico de Plath, quer a de Woodman, refutam a estase, dando prioridade ao movimento dentro da concepção artística (o poema ou a fotografia). Num processo análogo também Sherman imprime uma dinâmica no seu trabalho fotográfico que passa pela dissolução do ícone cinematográfico ou a *girl next door* de *Untitled Film Stills*, em séries como *Disasters* ou *Fairy Tales*. Deste modo, a mulher que figura na coreografia visual de Sherman não é uma presença estável, caracterizando-se igualmente por uma intermitência. Marta Zarzyka, no ensaio “Cindy Sherman Confronting Feminism in Art History”, comenta:

In her art, the artist moves from the dreams of a young American girl enchanted with Hollywood movies, via the exploration of various psychological states and images of violence, to the disturbing portrayals of sick, dysfunctional bodies, threatened by a sense of death and decay. Sherman's women are situated in the process between *cliché* and revelation. They are unable to fit any category permanently. In the constant confrontation of anguish, fear, seductiveness, and role-playing, there is a multiplicity of subjects, narratives, and personages engaged in the discourse of the feminine. (Zarzyka, 2007:160)

O que também pode ser entendido como uma estratégia de resistência é o facto de a maioria das fotografias da autoria de Woodman e de Sherman se encontrarem intituladas. Numa perspectiva feminista que compreende uma manobra de subversão, ambas as artistas colocam o significado(s) da sua obra nas mãos do repertório do receptor, recusando-se a outros esclarecimentos mais extensos de ordem pessoal.

Perante a estratégia visual adoptada por Francesca Woodman, Phillipe Sollers argumenta que a premissa avançada por Jacques Lacan acaba por ser desvirtuada, isto é, num gesto de pendor feminista, ao tornar a composição fotográfica numa espécie de *mise en abyme*, a jovem reinscreve a supremacia do sujeito no plano representacional. Consequentemente, ao princípio enunciado por Jacques Lacan, “You can't see me the way I look at you”, é contraposta, segundo Sollers: “You can't see me from the way I look at myself” (Sollers, 1998:10)

Em *Untitled* tirado nos anos 80 em Nova Iorque, Woodman subverte de forma curiosa a premissa de que a imagem feminina é algo fabricado pelo elemento masculino (figura 22). Assim, Woodman coloca-se em frente ao espelho, a sua imagem corpórea a ocultar o seu reflexo especular. No seu lado direito, encontra-se colado na parede uma

certidão de nascimento. Nesta espécie de afirmação artística, a jovem tenta mostrar que a sua identidade específica não se encontra definida pela imagem apresentada pelo espelho, demonstrando que se trata de algo mais complexo.

Francesca Woodman refuta, por conseguinte, a autoridade do espelho no que diz respeito à possibilidade de ser este último a tecer-lhe uma identidade, confirmando através da declaração implícita no *Untitled* tirado em Nova Iorque, que ela é a única com poder e autoridade para o fazer.



Figura 22 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1980-1981

As mulheres presentes nos *Untitleds* de Cindy Sherman, cujo olhar se detém no espelho, denotam uma atitude diferente da jovem que se procura a si mesma e à sua identidade patente nas representações de Woodman. Através destas personagens, Sherman procura reflectir essencialmente sobre a questão que se prende com a construção masculina, idealizada, de imagens baseadas numa suposta feminilidade, que a mulher tenta replicar no espelho. Com efeito, a expressão facial patente na mulher do *Untitled* nº56 (figuras 23) mostra que ela está consciente de que há uma vigilância, aparentemente não captada pela câmara fotográfica, que incide sobre a sua pessoa, por vezes de forma insidiosa e invasora. Há sempre, por parte das heroínas do gótico pós-moderno destes instantâneos imaginados, a ideia de que não se encontram sós, o que contribui para as dotar de um olhar desconfiado. Para além desta aparente insegurança, damo-nos igualmente conta de um semblante que revela apreensão em relação à sua própria imagem, colocando em prática o conceito de “mirror consciousness” enunciado por JeniJoy La Belle nos anos oitenta (La Belle, 1988:26). Segundo a ensaísta, a mulher olha para o espelho no sentido de inquirir sobre “(...) what she is, what she has been, and what she will become” (La

Belle, 1988:2). O espelho surge, desta forma, como um espaço alegórico que permite à mulher criar e manter uma identidade. Por conseguinte, esta noção de identidade referente ao sexo feminino encontra-se fortemente dependente da imagem especular, como evidencia *Untitled nº81* (figura 24).



Figura 23 - Cindy Sherman, *Untitled nº56*, *Untitled Film Stills*, New York, 1980



Figura 24 - Cindy Sherman, *Untitled nº81*, *Untitled Film Stills*, New York, 1978

A imagem paradigmática da mulher dependente do espelho é veiculada por Anne Sexton, no poema “Snow White” (*Transformations*, 1971), cuja protagonista, é justamente Branca-de-Neve:

Meanwhile Snow White held court,
rolling her china-blue doll eyes open and shut
and sometimes referring to her mirror
as women do. (*ASCP*, 229)

Esta imposição que vai no sentido de a mulher tentar, em termos estéticos, ter uma figura física em conformidade com determinados padrões de beleza emergentes na sociedade contemporânea (como, é por exemplo, a tirania da magreza) faz com que a mulher vigie constantemente a sua aparência e a sua silhueta. Esta contingência deixa, por conseguinte, a mulher num estado de permanente incompletude.

Estas mulheres que se consomem na vigilância do seu aspecto físico, acabam por confundi-lo com a sua própria identidade. De acordo com Jenijoy LaBelle, existe uma relação assimétrica entre o espelho e o homem, na medida em que o seu sentido de identidade não se encontra dependente da visão exposta no espelho. Já no que concerne

os elementos do sexo feminino, esta relação é vista pela autora como algo de simétrico, uma vez que a dependência da mulher em relação ao espelho afecta com maior impacto o nível da sua auto-estima e consequentemente o modo como se comporta perante o ambiente que a rodeia. A autora vai mais longe e, em conformidade com os resultados da pesquisa que levou a cabo no final dos anos oitenta, caso não se verifique uma correspondência entre o aspecto identitário feminino e a sua imagem especular, esse aspecto pode levar a fenómenos tais como atitudes agressivas e desequilíbrios psicológicos (La Belle, 1988:22). Esta “obrigação” no sentido de ser feminina, e de estar de acordo com as atitudes e comportamentos expectáveis em relação ao seu género, implicam a entrada da mulher no jogo que consiste em exacerbar aquelas qualidades que a sociedade normalmente coaduna com a feminilidade, isto é, a mulher envolve-se numa *performance* que tem intrínseca uma feminilidade exagerada, uma *womanliness* que se traduz num artifício, isto é, numa *masquerade*. É justamente a Joan Rivière que se deve o desenvolvimento de um corpo teórico em redor deste conceito, que começou a ser explorado pela autora no final dos anos vinte. A autora esclarece os conceitos no seu famoso artigo “Womanliness as a Masquerade”:

Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert reprisals expected if she was found to possess it (...). The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the ‘masquerade.’ My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing. [Rivière, 1986 (1929):38]

Posteriormente este conceito foi objecto de revisão por parte de Luce Irigaray, que esclarece:

(...) masquerade has to be understood as what women do in order to recuperate some element of desire, to participate in man’s desire but at the price of renouncing their own. In the masquerade they submit to the dominant economy of desire in an attempt to remain ‘on the market’ in spite of everything. (...) What do I mean by masquerade? In particular “femininity.” A woman has to become a normal woman, that is, enter into the masquerade of femininity (...). (Irigaray, 1985: 133-134)

Por seu turno, Joan Copjec, na obra *Imagine There’s No Woman: Ethics and Sublimation*, reitera esta conexão entre a mulher que figura em *Untitled Film Stills*, fazendo convergir na sua conceptualização a *womanliness* e a *masquerade*:

Inseparable from the image, from appearance, woman is theorized as incapable of distancing herself from it, of occupying a position beyond. She remains instead immersed in the world of

appearances. But where film theorists condemned this theoretical and cinematic conflation of the woman with the image, the *Untitled Film Stills* does not. It accepts that there is 'no exit' for woman from the level of appearance that 'womanliness' is always but masquerade. (Copjec, 2004: 76)

Mary Anne Doane considera que toda esta *masquerade*, que caracteriza uma *performance* que, por sua vez, se compraz na representação hiperbolizada de um conjunto de características que a mulher sabe de antemão serem conotadas com o seu género, não incorpora um processo linear, isto porque se trata de um processo onde a ansiedade se mistura com uma tensão latente. Esta tensão tem precisamente a ver com o facto de a referida *performance* implicar uma negação da verdadeira essência identitária da mulher, que se vê compelida a “imitar” e a “fingir” traços culturalmente associados ao seu género, somente com o intuito de conseguir um objectivo ou a fim de evitar repercussões negativas. Doane acrescenta que, no fundo, esta *masquerade*, esta atitude comportamental fabricada, implica um sacrifício por parte da mulher:“(…) masquerade is not theorized by Rivière as a joyful or affirmative play but as an anxiety-ridden compensatory gesture, as a position which is potentially disturbing, uncomfortable, and inconsistent, as well as psychically painful for the woman.” (Doane, 1991:38)⁴¹

O uso da máscara, por exemplo, nos bailes que conheceram grande popularidade na Europa, em meados do século dezoito, conferia à mulher um maior grau de liberdade e de desinibição a nível comportamental.⁴² Como observa Terry Castle, na sua obra *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in the Eighteenth-century English Culture and Fiction*:

With the anonymity of the mask, however, the eighteenth-century woman made an abrupt exit from the system of sexual domination. For a brief, charged moment, the masquerade suspended the archaic pattern of Western gender relations. In the exquisite round of the assembly room, a woman was free to circulate – not as commodity placed in circulation by man, but according to her own pleasure. (Castle, 1986:255)

⁴¹ Stephen Heath considera que a *masquerade* é susceptível de envolver uma certa perversidade, já que a mulher ensaia e desempenha um papel para o homem, tal como ela imagina que o homem a idealiza. Ao levar a cabo esta *performance*, a mulher está, segundo a óptica de Heath, a consolidar o papel da mulher como alguém excessivamente “feminina”, isto é, está a propagar um modelo que ela própria reconhece que não é eficiente para o género feminino uma vez que enfatiza a sua inferiorização. Desta forma, com o propósito de fugir do estereótipo da mulher “demasiado intelectual” que funciona como uma ameaça para o homem, ela acaba por reforçar a construção de um outro estereótipo com o qual, paradoxalmente, não se identifica. (Heath, 1986:45-61)

⁴² A génese dos bailes de máscaras remonta à Itália do período renascentista, e eram particularmente famosas em Veneza. A introdução desta prática, em Londres, ocorreu pela mão de um conde suíço, John James Heidegger, que realizou o primeiro baile de máscaras na Haymarket Opera House.

É neste sentido que *Untitled* n° 198 (figura 25) estabelece a ligação entre o uso da máscara no século dezoito e o conceito de *female masquerade*: ambas as máscaras pretendiam outorgar à mulher o desempenho de um papel social. O uso desta máscara no seio destas festas elitistas também se revestia de um cunho sexual vincado, uma vez que a pessoa por detrás da máscara podia mais facilmente assumir um comportamento desinibido, desde que possuísse a certeza de que a máscara era capaz de proteger a sua identidade.



Figura 25-Cindy Sherman, *Untitled* n°198, *History Portraits*, 1989

De facto as liberdades sexuais em que podiam incorrer os “mascarados” eram alvo de crítica social, daí que, como sublinha

Elizabeth Hunt: “In the minds of critics, then, the masquerade became an intensely charged erotic arena in which participants were thought to endanger their virtue.” (Hunt, 2003:91) No que concerne a questão da sexualidade, podemos constatar que, no referido *Untitled*, o facto de a mulher apresentar os seios descobertos sugere precisamente essa libertação em relação ao *décorum* vigente, através do uso da máscara. Barbara Statford argumenta que as bases da *masquerade*, vigentes aquando do século dezoito, continuam ser válidas para a *masquerade* contemporânea, na medida em que existe uma *décalage* entre a identidade interior do sujeito mascarado e a possibilidade que a máscara lhe concede de assumir diferentes identidades. Verifica-se, desta forma, uma diferença comportamental que se divide na dicotomia interior/privado e exterior/público, como aliás Statford esclarece:

What was new to the eighteenth-century experience (...) was the frightening possibility that nothing stood behind decorum. No gold standard guaranteed inflated or deflated currency; no original preexisted copy; no durable skeleton shored up the frail anatomy. Fashion, masquerade, theater, cross-dressing emphasized the total disagreement between seeming and being, the deliberately fabricated incongruity between exterior and interior. (Stafford, 1993:86)

Perante esta contextualização, é legítimo afirmar que se desprende da obra fotográfica de Cindy Sherman a noção de que o conceito de género se define para além dos factores biológicos, concretizando-se fundamentalmente a nível de uma *performance*. Logo, a

própria *masquerade*, como Rivière a caracteriza, constitui uma prova viva dessa mesma plasticidade que é simultaneamente aplicável ao corpo e à mente, uma vez que permite jogar um jogo cuja base é a identidade.

Neste sentido, pode dizer-se que Sherman desmonta habilmente o essencialismo prevalecente em relação a questões inerentes ao sexo biológico e ao género, subscrevendo a teoria de Judith Butler que interpreta este último como algo de performativo. Assim, segundo a autora: “Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.” (Butler, 1990: 45)

Em *Untitled* nº112 (figura 26) podemos ver a imagem de uma rapariga andrógina que, desprovida da *masquerade*, surge a posar sem maquilhagem no rosto, cabelo curto, vestida com uns calções de desporto e uma camisa vermelha. Este *Untitled* parece remeter para o que Madonna Kolbenschlag designa, no desenvolvimento que ocorre no sexo feminino, por fase da Maria-rapaz. A autora esclarece acerca desta questão: “The ‘tomboy’ phase, which often precedes puberty, is, for many young girls,



Figura 26-Cindy Sherman, *Untitled* nº112, *Centerfolds*, 1982

the last eruption of individuated personality before the fall into ‘beauty’ and the inevitable ‘sleep’ of the female psyche.” (Kolbenschlag, 1981:8) Desta forma, a fase “menos feminina” referente ao desenvolvimento biológico da mulher é aquela que, segundo Kolbenschlag, representa o seu estado mais autêntico e descontraído; trata-se de uma etapa da vida durante a qual a jovem ainda não sente a pressão no sentido de conformar o seu aspecto físico aos padrões de beleza vigentes.

De forma similar, Sherman brinca com o conceito da visão e do sexo, essencialmente em *Untitled* nº 263 (figura 27) no seio qual se verifica uma geminação entre o corpo feminino e o masculino. Este corpo é tingido pelas cores da artificialidade, uma vez que não é um corpo natural: trata-se de uma construção, de uma colagem a nível artístico que Sherman hiperboliza através do laço que une ambas as partes como

se um presente se tratasse. Subjacente a este *Untitled* encontra-se a noção de que a construção do significado do corpo ocorre distanciada da construção do processo de identidade individual, como parecem comprovar as duas cabeças que, na imagem, contemplam esta estranha simbiose.



Figura 27 - Cindy Sherman, *Untitled n°263, Sex Pictures*, 1992

Outro pormenor s surgem
representados, pormenor este que reflecte os estereótipos em circulação na sociedade Ocidental e que Sherman eficazmente mimetiza. O pénis do homem tem como acessório um anel, presumivelmente utilizado durante a relação sexual com o propósito de aumentar o índice de satisfação sexual. Já do órgão feminino é visível o fio de um tampão, indicador de que a mulher se encontra menstruada.

Ambas as imagens evocam as construções socioculturais que definem ambos os géneros. Quando se pensa no sexo masculino, verifica-se a existência de uma construção social que apela à exibição de um comportamento indicador de virilidade. Quanto à imagem da mulher, podemos constatar que continua presa a aspectos circunscritos à sua geografia interior anatómica, sendo particularmente definida através do período menstrual e do seu potencial para engravidar. Assim, enquanto o anel aponta para algo externo ao pénis, o tampão implica um movimento em direcção ao interior. Consequentemente, à obtenção do prazer sexual contrapõe-se o confronto com o objecto inerente ao sangue menstrual, o pénis funcionando como símbolo positivo, e a vagina como um ícone de onde emana uma conotação negativa. Além do mais, o facto de a imagem inferir que a mulher está menstruada volta a colocá-la como repositório de desperdício e como *locus* de morte.

Sob uma outra óptica, o anel em redor da glândula também é susceptível de remeter para o território simbólico da heterossexualidade, indicando a presença da prática de uma norma dominante em sociedade, perante a qual as outras são rotuladas de “desvios” ou classificadas como algo de “anti-natural”.

De qualquer modo, o que é interessante no conjunto da imagem é o facto de as construções sociais do corpo serem feitas com base numa estrutura física e biológica, à revelia do aspecto mental. De acordo com o *Untitled* de Sherman, isso significa, de acordo com o *Untitled* de Sherman, que as cabeças decapitadas que jazem por sobre os lençóis, jamais conseguirão harmonizar-se no respectivo corpo.

Natalya Lusty, na obra *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, interpreta esta composição visual como uma paródia à alienação sexual que ocorre nos filmes pornográficos, onde os intervenientes quer masculinos, quer femininos, são destituídos de integridade corporal e, conseqüentemente, visionados de forma fragmentada. É neste sentido que a ensaísta comenta: “(...) the very fact that their heads have been removed seems to ironically restage the ‘money shot’ in pornographic tableaux as that moment when the camera metaphorically decapitates the body in order to pursue the close-up of the sexual organs.” (Lusty, 2007: 139)

Cindy Sherman parodia a *womanliness* no que concerne a sua hiperbolização da feminilidade. Com particular evidência, a *masquerade* é desconstruída em *Fashion Series* (1983-1984), trabalho fotográfico encomendado pela revista *Artforum*. Sherman perverte as premissas estéticas que pautam os índices de beleza presentes nas modelos que figuram nas páginas de revistas de moda ou na generalidade das revistas femininas.



Por exemplo, em *Untitled* nº132 a modelo da fotografia surge com cicatrizes de queimaduras no rosto, compondo o retrato infeliz de uma mulher que atenua as suas mágoas através do vício, implícito na bebida e dos cigarros que tem nas mãos (figura 28). A fotografia parodia, assim, a imagem da modelo jovem e imaculada, que surge, nas revistas e nos anúncios publicitários, como alguém desprovido de preocupações, com a felicidade estampada no rosto.

Figura 28 - Cindy Sherman,
Untitled nº132, 1984

Na obra fotográfica de Cindy Sherman, o espelho para além de constituir um lugar de reflexão sobre o “Eu” em relação ao “Outro”, abre igualmente as portas para algo de mais sinistro. À semelhança do que sucede com muitos dos espelhos que figuram na poesia plathiana, ao transmutarem-se em água adquirem profundidade e é precisamente esta profundidade que vai permitir a Sherman mergulhar de um modo mais profundo no lado mais obscuro da imagética do feminino, transportando-a para as vertigens do grotesco. Um pouco também como acontece na poesia de Plath, em que a *persona* de determinados poemas se vê ao espelho e encontra um monstro no seu lugar, a jovem que se observa ao espelho na série *Untitled Film Stills* acaba por descobrir uma outra realidade menos glamorosa que Sherman explora em séries tais como *Fashion*, *Disasters* ou *Fairy Tales*, produções fotográficas em que os monstros, tal como o “terrible fish” de “Mirror”, acabam por vir à superfície.

O grotesco ligado à representação feminina adquire na poesia de Anne Sexton e em alguns registos fotográficos de Cindy Sherman contornos de algo cartoonesco. A *womanliness* que muitas mulheres querem fazer passar no dia-a-dia, nas páginas de revistas, no cinema ou na televisão é convertida numa representação hilariante e por vezes distorcida, acentuando o hiato que existe entre a mulher como ser humano e a mulher como imagem construída.

Em “Tale of a Tub”, um poema da autoria de Sylvia Plath que remonta a 1956, a jovem que empresta voz ao poema observa o seu corpo ao espelho num último gesto de aceitação. De facto, a *persona* não se identifica com a imagem devolvida pelo espelho, achando-a algo estranho. Mesmo quando a jovem tenta assegurar-se de que é realmente o seu rosto que o espelho reflecte (“Puts on a public grin, repeats our name”) há sempre um terror latente que deriva do fenómeno de desidentificação. A mulher alojada na imagem especular é alguém que usa uma máscara de felicidade quando se encontra em público, como o comprova o “public grin”. No entanto, este uso da máscara parece ser apenas algo cosmético e ineficaz, uma vez que o reflexo mantém o seu semblante aterrorizado.

(...) caught,
naked in the merely actual room,
the stranger in the lavatory mirror
Puts on a public grin, repeats our name
But scrupulously reflects the usual terror. (SPCP, 24)

As expressões de vulnerabilidade, sedução ou inocência que fazem parte dos clichés que pautam a tradição histórica e cultural da representação do sexo feminino são propositadamente distorcidas e manipuladas, de forma a fazer com que o espectador se questione e se reveja nos estereótipos apresentados. A forma mais hilariante de jogar com o grotesco e com a feminilidade pode ser vista na série de fotografias sobre palhaços. O palhaço é justamente aquela figura associada a um tipo de espectáculo cujo objectivo essencial consiste em fazer as crianças felizes, mas no fundo, por detrás da máscara e por detrás do mundo circense, a pessoa que incarna essa representação tem uma vida humana, por vezes cheia de dificuldades. Desta forma, a figura do palhaço conjuga duas importantes vertentes: uma que se baseia na sua aparência grotesca e exagerada, que muitas vezes causa medo e está na origem da denominada coulrofobia, e outra circense, ligada à comédia, à alegria e ao divertimento. Com efeito, para além desta faceta divertida, o palhaço também pode provocar o medo e assumir-se eventualmente como uma personagem do universo do terror, em virtude da maquilhagem utilizada, e do seu consequente aspecto artificial. Basta recordar que, John Wayne Gacy um famoso *serial killer*, se vestia de palhaço para melhor cativar as suas vítimas, para posteriormente as assassinar. Consequentemente, o recurso à figura do palhaço torna-se relevante no que diz respeito à abordagem da temática do duplo em Cindy Sherman.

Metaforicamente o palhaço representa o ser humano a rir-se de si mesmo, da sua condição. Quer a mulher vestida de palhaço em *Untitled* nº412, quer a mulher de ar californiano, retratada em *Untitled (Woman in Sun Dress)*, partilham algo em comum: a utilização de uma máscara. No último *Untitled* (figura 30) o conceito de máscara, enquanto *masquerade*, é exacerbado, uma vez que a mulher excessivamente bronzada e maquilhada, ensaia uma pose para a fotografia.



Figura 29 - Cindy Sherman, *Untitled* nº412, *Clown Series*, 2003

Figura 30 - Cindy Sherman, *Untitled* (*Woman in Sun Dress*), 2003

Sherman desestabiliza, porém, esta representação ao unir na mesma imagem dois registos distintos. *Woman in Sun Dress* evoca o estereótipo da mulher californiana ou hollywoodesca, de pele bronzeada e lábios aumentados através do recurso à cirurgia plástica. Porém, este aspecto sofisticado contrasta com a sugestão implícita de que esta mulher provém de um *background* humilde. Na verdade, a postura *posh* da mulher representada neste *Untitled* parece ser traída pelo chapéu. De facto, se partíssemos o *Untitled* ao meio, a mulher assemelhava-se ironicamente à figura de alguém cuja vivência não se coaduna com o meio urbano. Sherman parece aludir assim a um certo provincianismo evidenciado pelo uso excessivo de bijuteria e de uma maquilhagem exagerada, detalhes que conferem a esta representação feminina um cunho paródico. É esta mistura perturbadora que tinge este *Untitled* com uma aura de estranheza, uma vez que a imagem aparentemente familiar, esconde outras conotações menos claras à primeira vista.

Quanto a *Untitled* nº412 (figura 29), podemos dizer que, em certa medida, funciona como um duplo do retrato da mulher bronzeada: ambas as mulheres utilizam a “máscara” para construir uma determinada identidade; em ambas o conceito de identidade transpira como algo artificial e fabricado. No que concerne o palhaço, trata-se de um procedimento normal, uma vez que os palhaços têm necessariamente que se disfarçar a fim de representarem o seu papel, mas no caso da mulher decalcada dos modelos televisivos e mediáticos, essa construção é mais incisiva. No primeiro caso, a mulher-palhaço não está envolvida numa *masquerade* no sentido de empolar a sua feminilidade, mas a mulher de *Woman in Sundress* está.

Por seu turno, *Untitled* nº 425 mostra uma série de palhaços que parecem rir da mulher-palhaço, que se encontra ao fundo da imagem, mas também no centro da mesma. Embora o riso tenha como origem a mulher de peruca ruiva, Sherman faz com que os rostos se virem na nossa direcção, tornando-nos cúmplices no que parece ser um gesto semelhante a um acto de *bullying* (figura 31). Com efeito, a mulher que parece ser objecto destas gargalhadas, está vestida de palhaço, mas com uma particularidade: o seu

fato apresenta reminiscências do fato habitualmente usado pelos prisioneiros, branco às riscas pretas.



Figura 31 - Cindy Sherman, *Clown Series, Untitled n°425, 2004*

Esta mulher, inerte na sua passividade, surge, na realidade, como prisioneira de um universo que a rodeia. Os palhaços, que parecem pertencer ao sexo masculino, são eles próprios a moldura da fotografia que envolve a mulher, o que sugere, no plano metafórico, que a mulher é prisioneira da imagem que o homem forma em relação a ela. Deste modo, acaba por ser simultaneamente prisioneira da própria imagem que concebeu para si, no sentido de se conformar com esse papel atribuído (a mulher está vestida de palhaço, tal como os palhaços risíveis). Neste sentido, e numa dimensão metafórica, a mulher torna-se, ela própria, num espectáculo. Todas estas representações de Sherman parecem confluir no sentido de denunciar a ideia de que a mulher que usa a *masquerade* torna-se, de uma forma perversa, conivente com os preceitos intrincados na sociedade patriarcal. Ela está no centro do circo, e os seus congéneres, ao rirem-se dela estão simultaneamente a rir-se de si próprios. É esta constatação final que torna este *Untitled* tão interessante a nível da abordagem da *masquerade* feminina.

Natalya Lusty detecta no repertório visual de Sherman a alusão a esta *masquerade*, mas, desta vez, associada ao cadáver que figura em *Untitled* n°153 (figura 32). Segundo a ensaísta:

While the image presents a disturbing scene of trauma, it also parodically reproduces the aesthetic detail of her 'ruined' state as itself a spectacle of excess not dissimilar to the fully masquerade female body: the slight grazing of her cheeks, the wet soil and gravel clinging to her skin, the crumpled blouse as well as the luminosity of the greens and blues saturating the image (evocative of the hues of bruising) strangely mirrors the cosmetic artifice of the fully masqueraded female body. (Lusty, 2007:127)



Figura 32 - Cindy Sherman, *Untitled* n° 324, *Mask Series*, 1995

Na série fotográfica onde preponderam as máscaras, há uma em especial que se destaca, uma vez que levanta a possibilidade de a máscara acabar por se colar ao próprio rosto que cobre (figura 32). Esta alegoria esconde um terror que é susceptível de ser lido nos olhos da mulher mascarada. Com efeito, somente o olhar e o contorno do rosto é que a identificam como humana. A pele da face já se encontra misturada com a “pele” da máscara, parecendo ter-se fundido com a mesma, numa substância grumosa, cor de chocolate. Este aspecto sugere que a *masquerade* se apropriou do sujeito, o que aponta para uma identidade em crise. A mulher fica prisioneira da própria personagem que criou.

As máscaras também são utilizadas para transmitir a ideia das falsas aparências. Na fotografia sem título, o que está em causa é precisamente uma alusão à *female masquerade* já que os atributos e características conotadas com o sexo feminino, biologicamente falando, não são mais do que uma construção. Os traços de feminilidade são assim erroneamente interpretados, visto que a sociedade dotou esteticamente o sexo feminino com uma série de pressupostos que levam a que excessos da chamada feminilidade se coadunem com o sentimento de ser mulher. Esse paradoxo é evidenciado por essa fotografia de Woodman, na qual se pode depreender que a divisão sexual e biológica instaurada a nível social se encontra assente numa certa teatralidade (figura 33).



Figura 33 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976

Figura 34 – Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

O facto de ser a representação feminina que está em causa no trabalho fotográfico de Woodman, é ressaltado no *Untitled* em que a artista posa em conjunto com outras duas modelos, possivelmente amigas suas (figura 34). Curiosamente, todas elas cobrem o rosto com uma outra fotografia contendo a imagem da própria Woodman, o que, por um lado, sugere uma identificação entre o género feminino e a abordagem que se tencionava fazer e, por outro lado, aponta para uma universalização da representação da mulher como um objecto sexual, indefinida nos seus aspectos individuais. Este *Untitled* funciona, assim, como um espelho no qual a fotógrafa consegue ver reflectidas as suas angústias nas outras mulheres.

Através de uma óptica feminista e psicanalítica, pode dizer-se que Woodman mimetiza a forma como a imagem feminina se reproduz no seio da sociedade marcada pelo cunho patriarcal. Deste modo, a jovem parece subscrever a teoria de Marcia Landy e de Claire Johnston: “(...) woman as woman cannot be represented at all within the dominant representational economy.” (Johnston, 1975:45; Landy, 1991:310) Marcia Landy, na obra *Imitations of Life: A Reader on Film and Television*, esclarece: “A primary reason for this conclusion is the hypothesis that the visual encounter with the female body produces in the male spectator a constant need to be reassured of his own bodily unity.” (Landy, 1991: 310)

Sob um outro ponto de vista, também é importante verificar que esta representação, na qual figuram três mulheres, remete para o léxico de inspiração literária vigente em Plath e em Sexton, no que diz particularmente respeito à Deusa tripla, amplamente estudada na obra *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948), de Robert Graves. O cunho autoral inscrito nesta fotografia tirada em Providence, é outorgado pelos sapatos, sabrinas ou *mary janes*, que se assemelham àqueles usados pelas bonecas e que, no universo representacional woodmaniano, constituem uma verdadeira assinatura pessoal e uma marca identitária.

De acordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar, estas reflexões da mulher sobre a sua representação enquanto imagem, através da literatura e da arte, contribuem para

uma crescente consciencialização no que se reporta ao modo como a construção corporal é levada a cabo pelos valores dominantes numa determinada sociedade. Defendem, assim, as autoras que a solução para este dilema feminino reside na apropriação do espelho como fonte privilegiada do *male gaze*: “By taking the mirror into their own hands, women are eliminating the mirror as tyrant, as dominant male (...) for women to liberate themselves as women is not to dismiss their bodies but to free them from male/mirror tyranny.” (Gilbert e Gubar, 1980:180) Assim, se a mulher tiver consciência do pressão exercida pelo espelho sobre a sua identidade, ao apropriar-se deste objecto como metáfora no sentido de desconstruir a realidade que a rodeia, está, de certa maneira, a exorcizar os seus medos, libertando-se, por conseguinte da tirania exercida pela imagem especular. É, então necessário, segundo Susan Eagan, que a mulher estabeleça o que autora denomina “mirror talk”, isto é, o acto de se olhar no espelho deve constituir não um acto passivo, enclausurado numa procura mimética, mas pelo contrário, deve basear-se numa *performance* que pretende ser mais do que um reflexo, que almeja uma reflexão profunda ou um escrutínio mais atento; para além da mera dimensão física. Neste sentido, o espelho como metáfora recorrente no seio do gótico feminino torna-se “more constructive than reflexive of the self.” (Eagan, 1999:12)

Sherman recorre também a uma estratégia comum utilizada no gótico feminino que constitui em replicar imagens construídas pela sociedade de índole predominantemente falocêntrica, de forma a denunciar a falácia que há por detrás da construção das mesmas, que se compraz no mimetismo. A este respeito Mia Schor declara: “These negative representations are disturbingly close to the way men have traditionally experienced or fantasized women. Sherman’s camera is male. Her images are successful because they do not threaten phallocracy, but reiterate it and confirm it.” (Schor, 1999:53-54) Efectivamente, o facto de devolver ao espectador o modo como a imagem feminina é percebida, contribui para uma tomada de consciência em relação ao impacto que essas mesmas imagens são susceptíveis de provocar. Sherman encontra-se, desta forma, a trabalhar numa lógica baseada numa espécie de *mis en abyme*: é ela que assume o denominado *male gaze* conotado com o aspecto fálico da câmara fotográfica, mas também é ela que simultaneamente é o objecto de tal olhar controlador. De um modo interessante, e recorrendo ao espelho, quer em *Untitled* nº56, quer em *Untitled* nº81, Sherman consegue que a jovem devolva o olhar ao espectador e ao sujeito por detrás da câmara, num gesto que aponta para um reconhecimento no que se prende com

o facto de estar permanentemente a ser observada. Habilmente, ao colocar o espelho frente ao “objecto” outorga a este último a faculdade de enfrentar/confrontar o espectador/sujeito detentor do olhar panóptico.

Aliada ao espelho, encontra-se a temática do duplo, que foi aliás objecto de reflexão na dissertação de Plath, intitulada *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoevsky's Novels* (1955). No âmbito desta investigação, a jovem poetisa alega:

(...) the appearance of the Double is an aspect of man's eternal desire to solve the enigma of his own identity. By seeking to read the riddle of his soul in its myriad manifestations, man is brought face to face with his own mysterious mirror image, an image which he confronts with mingled curiosity and fear. This simultaneous attraction and repulsion arises from the inherently ambivalent nature of the Double, which may embody not only good, creative characteristics, but also evil, destructive ones. (Plath *apud* Annas, 4)

Na terceira estrofe de “Face Lift”, poema redigido em 15 de Fevereiro de 1960, a mulher que empresta voz ao poema, afirma: “Skin doesn’t have roots; it peels away as easy as paper” (*SPCP*, 156). Neste poema que se reveste de um pendor autobiográfico, Sylvia faz uso da sua experiência no hospital psiquiátrico, transportando-a para o cenário de uma clínica na qual uma mulher se desloca com a finalidade de fazer uma cirurgia plástica para ficar mais jovem. De facto, e em termos autobiográficos, faz todo o sentido que Plath comparasse ambas as experiências hospitalares, uma vez que, no seu íntimo, e aquando do seu internamento no hospital psiquiátrico, a jovem esperava sair daquela provação como alguém totalmente novo e renascido. Assim, em “Face Lift”, o tratamento psiquiátrico é comparado a uma reconstrução do sujeito do sujeito, uma renovação com o propósito de elidir o seu velho “Eu”:

Now she’s done for, the dewlapped lady
I watched settle, line by line, in my mirror-
Old sock face, sagged on a darning egg.
They’ve trapped her in some laboratory jar. (*SPCP*, 156)

O espelho surge quer como testemunha de uma metamorfose, quer como uma prisão para o “Eu” antigo que se compraz numa figura feminina abjecta, que se limita a vegetar no interior do seu mundo privado: “Nodding and rocking and fingering her thin hair.” (*SPCP*, 156) Após o procedimento cirúrgico, qual borboleta a sair do casulo, o novo “Eu” emerge, no espelho com uma imagem renovada, pronto a construir uma nova identidade: “Mother to myself, I wake swaddled in gauze/ Pink and smooth as a baby.”

(*Ibidem*) De salientar que este episódio, referente à estadia de Sylvia Plath na clínica psiquiátrica, parece marcar de forma consistente o afastamento da mãe, assunto este que será objecto de desenvolvimento no capítulo relativo ao gótico materno.

No mesmo ano, mas em Março, Plath vota a abordar a temática do duplo, desta vez debruçando-se sobre duas entidades identitárias em conflito no poema “In Plaster”. Neste poema co-existem uma “absolutely white person” (*SPCP*, 158) que entra em conflito com “the old yellow one” (*Ibidem*), o que aponta para uma resolução improvável do dilema apresentado em “Face Lift”, na medida em que o eu antigo não é capaz de superar o eu renovado. Com efeito, o processo de rejuvenescimento num “eu” falhou e esta pessoa, a “dewlapped lady”, não ficou confinada na sua prisão de vidro. O que é interessante é que, contrariamente ao que sucede em “Face Lift”, poema em que o sujeito aspira a uma operação de rejuvenescimento, em “In Plaster” o sujeito poético parece identificar-se mais com o seu “Eu antigo”, rejeitando a presença do “eu renovado”, já que esta figura branca e imaculada se assemelha particularmente a um *memento mori*, e não a algo de vivo:

And the white person is certainly the superior one.
She doesn't need food, she is one of the real saints.
(...)
She lay in bed with me like a dead body
(...)
I couldn't sleep for a week, she was so cold. (*Ibidem*)

Aliás, esta entidade imaculada incarna, para além de um *doppelgänger*, uma espécie de espírito malévolo que parece tentar apoderar-se do corpo do sujeito poético:

And secretly she began to hope I'd die.
Then she could cover my mouth and eyes, cover me entirely,
And wear my painted face the way a mummy-case
Wears the face of a pharaoh (...). (*SPCP*, 159)

De facto, esta “white person”, “unbreakable with no complaints”, parece configurar a própria morte. Neste sentido, “In Plaster” faz coincidir o duplo com o seu significado de “harbinger of death” (Freud, 1919:142), facto que é confirmado na penúltima estrofe, quando o sujeito confessa “Living with her was like living with my own coffin.” (*SPCP*, 160) O bebé rosado, símbolo de pureza e de rejuvenescimento em “Face Lift”, é abortado em “In Plaster”: ao invés de dar à luz um recém-nascido, o sujeito acaba por conceber a própria morte.

Com efeito, a associação do espelho à figura do *doppelgänger* sugere igualmente uma ligação a algo monstruoso. Em “Mirror” a mulher que se debruça para examinar a sua face no espelho, acaba por ser brindada pela visão de um “terrible fish”, que configura uma espécie de Melusina; a jovem de “In Plaster” surge como uma espécie de noiva do monstro de Frankenstein: “Holding [her] bones in place so they would mend properly” (SPCP, 159); uma das intervenientes de “Face Lift” apresenta-se como uma múmia, vestida de “Mummy cloths” (SPCP, 155), coberta de gaze.

Relativamente à temática do duplo, Francesca Woodman constrói uma imagem interessante, nomeadamente em *Untitled* tirado em Nova Iorque, nos anos 80, através do qual temos a sensação de que a sombra da jovem que se encontra sentada na cadeira, se separou do seu corpo e o abandonou. Esta sombra, que através de uma leitura metafórica, pode significar uma representação do seu duplo, ou *shadow*, jaz deitada, numa posição de barriga para baixo, de encontro ao chão. Este *Untitled* pode então ser interpretado como a representação dessa dissociação susceptível de ocorrer entre a *persona* e o seu lado mais sombrio. Fenómeno semelhante, no qual ocorre o desfasamento entre o “Eu” e a sua *shadow*, é visível em “The Play” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), poema no qual o sujeito sextoniano observa: “ (...) I am standing upright / but my shadow is crooked.” (ASCP, 440)

O facto de a *shadow* se encontrar na horizontal, no plano da fotografia, é remanescente da abordagem de Freud que vê o *doppelgänger* como um prenúncio e incorporação da própria morte.

No plano especular este *Untitled* é muito interessante, uma vez que se estabelece uma afinidade entre o indivíduo e a fotografia, na medida em que este, tal como a primeira, também revela possuir um negativo (figura 35).



Figura 35 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Long Island, 1980-1981

Também Anne Sexton, no poema “The Other” (*The Book of Folly*, 1972), se debruça sobre a problemática do duplo. O sujeito poético surge dividido, pois nele parecem co-existir duas entidades que se repartem em tarefas diferentes e que também nutrem sentimentos distintos. Este quadro representacional aponta para o envolvimento activo por parte da heroína gótica do poema numa autêntica *masquerade*:

When the child is soothed and resting on the breast
it is my other who swallows Lysol.
When someone kisses someone or flushes the toilet
it is my other who sits in a ball and cries.
My other beats a thin drum in my heart.
My other hangs up laundry as I try to sleep.
My other cries and cries and cries
When I put on a cocktail dress.
(...)
It cries and cries and cries
until I put on a painted mask (*ASCP*, 317)

No contexto de “The Other”, o duplo surge como um demónio, sulfuroso e assexuado: “Under my bowels, yellow with smoke, it waits. / (...) / Mr. Doppelganger. My brother. My spouse. / Mr. Doppelganger. My enemy. My lover.”⁴³ (*ASCP*, 317) Esta fórmula é repetida em “Demon” (*45 Mercy Street*, 1976), poema no qual a *shadow* jungiana do sujeito é convertida em algo de demoníaco. Na terceira estrofe, o sujeito poético confessa a necessidade que sente em mantê-lo oculto da esfera pública:

Oh demon within,
I am afraid and seldom put my hand up
to my mouth and stitch it up
covering you, smothering you
from the public voyeur eyes. (*ASCP*, 550)

Em “The Civil War” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), a *persona* é ferozmente atormentada por uma divisão interior, algo que o título do poema ilustra com precisão. O corpo do poema é o espaço literário privilegiado no seio do qual se trava esta luta por

⁴³ Curiosamente, em “The Other” a figura do duplo surge associada ao amarelo, situação que evoca o retrato do duplo que Plath constrói no poema “In Plaster”.

uma integridade e coerência identitárias. Desde o início, que somos informados pela persona da sua força de vontade em conseguir ultrapassar esta divisão responsável pela fragilização do “Eu”: “I am torn in two / but I will conquer myself.” (*ASCP*, 418) Por sua vez, este caminho que leva à construção de um novo “Eu”, apresenta uma forte componente espiritual, uma vez que está dependente da crença em Deus, e da integração da ideia deste no próprio sujeito:

I will take a crowbar
and pry out the broken
pieces of God in me.
Just like a jigsaw puzzle,
I will put Him together again
with the patience of a chess player. (*ASCP*, 418)

Quando o sujeito se auto-interroga “How many pieces?” (*Ibidem*), descobre que no seu interior habitam várias concepções de Deus e que todas elas, no fundo, formam parte integrante do seu “Eu”:

God dressed up like a whore
in a slime green algae.
God dressed up like an old man
staggering out of His shoes.
God dressed up like a child,
all naked,
even without skin,
soft as an avocado when you peel it. (*ASCP*, 418-419)

Todavia, o que está fundamentalmente em causa nesta “civil war” é a vontade por parte do sujeito em reunir todas as peças do puzzle e construir um novo “Eu”, uma nova identidade que seja íntegra ao invés de fragmentária:

But I will conquer them all
and build a whole nation of God
in me- but united, build a new soul,
dress it with skin
and then put on my shirt
and sing an anthem,
a song of myself. (*ASCP*, 149)

Contrariamente ao que acontece em certos poemas, nos quais o sujeito opta por um essencialismo espiritual, tentando reduzir a carne a espírito, aqui parece emergir um desejo de corporeidade. O sujeito, detentor de uma nova alma, almeja vesti-la de carne e fazer dela um ser humano terreno.

Porém, o poema onde a *shadow* ou o denominado *doppelgänger* surge conotado com a morte é “Elizabeth Gone” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960). Num cenário

literário tocado pelo Surrealismo, a protagonista do poema de Sexton vê-se substituída por aquilo que parece ser uma boneca, uma vez que, ao ser confrontada com o seu duplo, observa: “They have stuffed her cheeks” (*ASCP*, 8). Como consequência, ocorre um processo de desidentificação, o que é confirmado pelo sujeito feminino que afirma: “This clay hand, this mask of Elizabeth / Are not true.” (*Ibidem*) Após negar a veracidade implícita na máscara de Elizabeth, concluindo que esta última não passava de um disfarce, a mulher é objecto de uma metamorfose, consubstanciada na imagem que descreve uma face com “old skin pluckering” (*Ibidem*). Esta imagem da máscara a dissolver-se comporta reminiscências com o que sucede à heroína do gótico plathiano que, em “Face Lift”, através do recurso à operação plástica, tenta obter um “Eu” renovado.

1.4.2. A campânula de vidro

The sleeping maidens, particularly those imprisoned in the glass coffins, are reduced to aesthetical objects. (Unzicker, 2007: 13)

Se por um lado o espelho é susceptível de funcionar a nível metafórico como se se tratasse de um portal para outras dimensões, por outro lado, a superfície especular pode igualmente significar um aprisionamento da figura feminina. Vanessa Joosen toma como referência a protagonista de um dos famosos contos-de-fada, a fim de ilustrar este fenómeno. Recorda a autora:

In Snow White, the continued imprisonment of woman is symbolized by a succession of glass enclosures that affect all three of the female characters: from the window through which Snow White’s biological mother stares at the snow, the evil queen’s magic mirror, to the evil queen’s magic mirror, to Snow White’s glass coffin. (Joosen, 2011:217)

O aprisionamento da heroína do gótico na composição poética de Sylvia Plath surge representado através da uma transparência vítrea, que impede o sujeito de se relacionar com os outros que o circundam de forma livre. Embora as grades sejam invisíveis aos olhos que a contemplam do exterior, esta sensação de estar rodeada por uma campânula é vivida como algo de asfíxiante por parte do sujeito poético, condicionando a forma como este interage com o exterior.

Efectivamente, quer no que se refere ao campo da prosa, quer no que se refere à poesia, esta metáfora da campânula de vidro é uma constante. Muitos dos sujeitos parecem de facto viver “with no attachments, like a foetus in a bottle” (*SPCP*, 150).

Esta imagem recorrente do feto no interior de um frasco de vidro relaciona-se aparentemente com um facto autobiográfico relatado em *The Bell Jar* (1963). Quando Esther Greenwood faz uma visita guiada ao hospital, na companhia do seu namorado, que se encontra a estudar Medicina, fica algo apreensiva ao deparar-se com os bebés mortos, em exposição dentro dos frascos transparentes. Estes nados-mortos parecem suspensos no tempo, como se estivessem presos numa não-vida e, consequentemente, desprovidos de um futuro.

A ideia desta campânula de vidro, que permeia frequentemente o repertório de Plath, assume vincadamente um carácter metamórfico ao longo do seu corpo poético: em “Medusa” assume a forma de um útero asfixiante, em “In Plaster” torna-se um molde de gesso. De acordo com Anne Stevenson, este último poema:

(...) offers a jocular variation of the bell-jar game, in which the speaker is winning. In Plath's developed mythology, the white sepulcher of the cast, with its seeming security (and purity) is in reality locked in deadly battle with the living woman within it. The poem can be understood to represent the fierce resentment the real Sylvia - the real one, the poet - felt in the presence of her artificial exterior. The artifice of “ought”, the superego she was ready to smash up (along with all those responsible) in *The Bell Jar*, was one manifestation of this outer construct. The other, more deadly, was the invisible shell of the bell jar itself. (Stevenson, 1989:212)

No próprio diário mantido por Sylvia, a alusão à campânula de vidro surge numa entrada datada de 28 de Março de 1958:

I was taken by a frenzy a week ago. Thursday, my first real day of vacation, and the frenzy has continued ever since: writing and writing: I wrote eight poems in the last eight days, long poems, lyrical poems, and thunderous poems: poems breaking open my real experience of life in the last five years: life which has been shut up, untouchable, in a rococo crystal cage, not to be touched. I feel these are the best poems I have ever done. (*SPJ*, 356-357)

De igual forma, também em “Tongues of Stone”, um conto redigido por Plath, publicado na colectânea *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, a campânula faz a sua aparição sob a forma de uma parede invisível que parece separar o sujeito do mundo exterior:

Nothing in the world could touch her. Even the sun shone far off in a shell of silence. The sky and leaves and people receded, and she had nothing to do with them because she was dead inside (...). As from a distant moon, extinct and cold, she saw their supplicant, sorrowful faces, their hands stretching out to her, frozen in attitudes of love. (*JP*, 272)

Autores como Judith Kroll ou Edward Butscher, que analisaram a obra da jovem poetisa à luz de factos biográficos, acreditam que esta última é responsável pela criação de uma mitologia ligada essencialmente a episódios que ilustraram os seus tempos de infância, e que se infiltra pela sua poesia adentro. De acordo com os autores, a fabricação desta mitobiografia, em conjunto com a criatividade poética operam enquanto mecanismos protectores: “Myth, like poetry, offered her a means of defense against the descending bell jar as she did not hesitate to explore the deepest, darkest caverns of her unconscious, where childhood and myth have their lair.” (Butscher, 2003:341)

Outra imagem perturbadora desta mesma campânula surge em “Paralytic”:

Dead egg, I lie
Whole
On a whole world I cannot touch,
(...)
A clear
Cellophane I cannot crack. (SPCP, 266)

A alusão claustrofóbica a esta campânula, percepcionada em “Paralytic” como uma película de celofane asfixiante surge em *My House*, de Woodman, tirado em Providence (figura 36). A heroína do gótico parece, assim, prisioneira no interior do seu próprio mundo, sendo essa mesma película uma espécie de membrana transparente que impede a sua conexão plena com o meio circundante.



Figura 36 - Francesca Woodman, *My House*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Sandra Lee Bartky, na obra *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, debruçou-se precisamente sobre a questão da representação da denominada espacialidade feminina, concentrando-se sobretudo no modo como a mulher percepcionava o espaço em seu redor. A autora deparou-se com a existência de uma espécie de limites imaginários que a mulher impunha no espaço ou que acreditava serem-lhe impostos, limites esses que são remissivos da imagem da campânula de vidro:

A space seems to surround women in imagination: this manifests itself both in a reluctance to reach, stretch, and extend the body to meet resistances of matter in motion and in a typically constricted posture and general style of movement. A woman's space is not a field in which her unalienated bodily intentionality can be freely realized but an enclosure in which she feels herself positioned and by which she is confined. (Bartky, 1990:67-68)

De uma forma similar, podemos afirmar que a heroína do gótico em Francesca Woodman também padece daquilo a que poderemos designar “síndrome de Branca-de-Neve”, uma vez que surge com frequência aprisionada, tal como a *persona* de Plath, numa redoma de vidro, transparente e claustrofóbica. Numa imagem sem título, Woodman encontra-se aparentemente embalsamada, juntamente com um conjunto de animais, dentro de um armário, num cenário onde o corpo adquire contornos de natureza taxidérmica, facto que remete para o imaginário infantil do conto-de-fadas, sugerindo um estado de sono profundo, similar ao sintoma que afectou a Bela Adormecida ou a Branca-de-Neve (figura 37).



Figura 37 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Deste modo, Woodman ocupa um espaço semântico paralelo aos dos bebês que jazem nos frascos de vidro e que constituem um elemento recorrente no seio da poesia plathiana. Com efeito os mesmos parecem estar vivos; imobilizados numa espécie de “life-in-death” ou imersos num estado de hibernação. Todavia, na realidade estão mortos e a vida que parece animá-los é apenas algo aparente.

Nos *Untitleds* que compõem a série *From Space*, a jovem artista surge presa no interior do que podem ser consideradas jaulas de vidro, observando-se um movimento de resistência no que concerne a conformidade do seu corpo com o contentor de vidro (figuras 38 e 39). A jovem tenta demonstrar assim que a geografia do corpo não é compatível com a geometria da moldura do espelho ou do interior de um contentor de vidro. Woodman explora igualmente, através do recurso à transparência inerente ao vidro, a ideia da mulher objectificada, visível através de uma montra, em exposição no interior de um museu, como se de um animal exótico se tratasse.



Figura 38 - Francesca Woodman, *Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1976



Figura 39 - Francesca Woodman, *Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1976

Como indica o próprio título que Woodman deu à sua primeira obra *Some Disordered Interior Geometries* (1981), o corpo é algo de fluido que não possui uma geometria linear comparável àquela que caracterize um determinado espaço. A ideia implícita numa geometria corporal em desordem encontra mais afinidade com um corpo onde a instabilidade impera, um corpo físico onde circula o sangue e outros fluidos, um todo

dotado de sentimentos e de emoções que não se pauta primariamente pela lógica ou pela racionalidade. Deste modo a um corpo matemático, objectivo e exacto, realidade que pode ser traduzida pelo “Mirror” de Sylvia Plath, a jovem contrapõe um corpo instável e subjectivo. Dentro deste enquadramento, o primeiro corpo conhece afinidades com o corpo masculino, enquanto o segundo se propõe representar o corpo feminino.⁴⁴

Na obra de Sylvia Plath também é susceptível de se observar a existência de uma “textual bell jar”, isto é, os indícios de aprisionamento que são descritos em relação ao exterior conhecem panorama equivalente no que se refere ao plano textual. Neste sentido, o texto parece aprisionar a tal heroína do gótico que, no seu papel de “damsel in distress” (Ellis, 1989:153), tenta libertar-se desse constrangimento. Dentro deste enquadramento, é legítimo afirmar que o próprio discurso poético de Sylvia Plath “is haunted by the threat of imprisonment within the words of others. Literary tradition itself becomes a tortuous and labyrinthine structure, a crypt or haunted house.” (Britzolakis, 1999:110) Neste contexto, a própria utilização da linguagem funciona como se fosse a própria fuga no sentido de escapar. Em Plath, esta tradição literária pré-existente era encarada como um desafio que era necessário ultrapassar a todo custo, já que a jovem sentia necessidade de se afirmar como uma referência feminina no seio de uma tradição de cunho vincadamente masculino.

Assim, o gótico, como uma voz inconsciente do *unspeakable* torna-se território literário por excelência no qual germina a poesia e a prosa. A ideia de que a escrita funciona como uma espécie de prisão é a florada em “A Sorcerer Beeds Farewell to Seem”, no seio do qual, o sujeito confessa:

I'm through with this grand-looking glass hotel
where adjectives play croquet with flamingo nouns;
me thinks I should be absent for a while
from rhetoric of these Rococo queens. (SPCP, 324)

Anne Stevenson alega: “[Plath] like Coleridge Ancient Mariner (...) was trapped in her story, condemned to tell it again and again to whoever would listen.” (Stevenson,

⁴⁴ Peter Davidson, no seu ensaio “Girl, Seeming to Disappear”, parece evocar esta distinção entre o corpo masculino e o corpo feminino, quando alega: “(...) there's something elemental about the ways in which Francesca, the daughter of artists, combined the softness of Betty Woodman's generous ceramic volumes with the mathematical stringencies of the pattern paintings George Woodman made during his daughter's adolescence. Typical of Francesca was this observation: “Me and Francis Bacon and all those Baroque are all concerned with making something soft wiggle and snake around a hard architectural outline.” (Davidson, 2000:108)

1989:32) Este sentimento de encarceramento vai de encontro à concepção que Fred Botting constrói em relação à linguagem discursiva do gótico, uma vez que: “One of the principal horrors lurking through gothic fiction is the sense that there is no exit from the dark illuminating labyrinth of language.” (Botting, 1996:14) Neste sentido, a linguagem como prisão, opera à semelhança de uma campânula de vidro, isolando o sujeito, enredando-o progressivamente numa espiral feita de meandros textuais e semânticos.

Por vezes, a própria paisagem do poema transforma-se no *locus* onde o sujeito poético, tal encarnação da heroína gótica, se encontra refém. Chris Bladick reitera que, a fim de que o ambiente literário ou visual exibido seja considerado dentro do espectro do gótico, há que haver uma interacção entre o espaço e o tempo: “For the gothic effect to be attained [it] should combine a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce a sickening descent into disintegration.” (Bladick, 1992:xix) Exemplo desse fenómeno ocorre em “The Moon and the Yew Tree”, no âmbito do qual a protagonista de uma incursão nocturna pelo cemitério confessa: “Fumy, spiritous mists inhabit this place / Separated from my house by a row of headstones. I simply cannot see where there is to get to.” (SPCP, 172-73) David Punter salienta em relação à construção desta paisagem tipicamente gótica:

In this static world, there is no possibility of an observation that might lead the eye – or the I – away from the present moment; there are no doors, in the moon or anywhere else; there are no thresholds over which we might pass. Instead, the moon is, like our own face ‘in its own right’; it is implacably there and it offers to reveal no secrets. The kind of tension which the moons meaninglessly reflect is, of course, our own tension, sitting transfixed. (Punter, 2001:200-201)

O autor observa igualmente que esta deambulação nocturna e solitária levada a cabo pela jovem mulher, cujos pés pisam a erva recentemente humedecida pelo orvalho, abre um espaço pleno de *suspense*; no meio de um cenário praticamente decalcado de um filme de terror, nos meandros do qual qualquer fenómeno inesperado é portanto susceptível de romper com a quietude:

We might think of a room with no windows or doors, a place where time could be static, where nothing would happen, something monstrous and catastrophic would happen, for only the



room with no windows or doors, a place where time could be static, where nothing would happen, something monstrous and catastrophic would happen, for only the moon would reflect this would be. (Ibidem)

Figura 40 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 54, *Untitled Film Stills*, 1980

Este aprisionamento da heroína do gótico emerge igualmente no imaginário de Cindy Sherman, particularmente quando as mulheres retratadas nos *Untitles* surgem como se fossem autênticas reféns de um olhar que as envolve e contém no espaço conferido pela moldura da fotografia (figura 40).

Com efeito, e após uma análise atenta, podemos aperceber-nos de que o olhar mulheres destas personagens anónimas se encontra relacionado com uma terceira personagem ou interveniente que o espectador não consegue captar, mas que contudo é subentendido. Verifica-se então a existência de uma presença implicada, à qual o espectador não possui acesso. Este facto introduz uma dimensão de *suspense* nesses mesmos *Untitles*, que habilmente torna as frágeis mulheres em potenciais vítimas e os espectadores em eventuais testemunhas. Inadvertidamente, o espectador torna-se cúmplice de um enredo, o qual desconhece e ao qual só consegue aceder, de forma subjectiva através de uma *capacité imaginaire*,⁴⁵ termo aqui apropriado no seu sentido lato. Desta forma, e como refere Laura Mulvey:

Each pregnant moment is a cut-out, a tableau suggesting and denying the presence of a story. As they pretend to be something more, the *Film Stills* parody the stillness of the photograph and they ironically enact the poignancy of a 'frozen moment'. The women on the photographs are almost always in stasis, halted by something more than photography, like surprise, reverie, decorum, anxiety or just walking. (Mulvey, 1996:68)

⁴⁵ Segundo o filósofo e psicanalista Cornelius Castoriadis, há toda uma conceptualização da parte do receptor perante a mensagem que, baseada na sua faculdade imaginativa, lhe permite atribuir uma série de significados. É como se, de algum modo, o espectador de uma determinada imagem, ao tentar interpretá-la, fosse para além das codificações estabelecidas na denominada ordem simbólica. Jacob D. Rendtorff esclarece: "Castoriadis argues that humanity searches to come to autonomic self-expression through imagination as a primary force of nature. The social imaginary is a dream of human autonomic emancipation and self-expression. Social institutionalization is a product of this social imaginary." (Rendtorff, 2009:330)

A heroína do gótico que habita *Untitled Film Stills* parece, assim, evocar a personagem de um conto do século dezanove, escrito por George MacDonald, intitulado “The Woman in the Mirror” (1858). Segundo este registo, uma princesa cujo passatempo favorito consistia em contemplar o seu reflexo no espelho, é enfeitiçada por uma bruxa. O feitiço congela a princesa no espelho, tornando-a prisioneira. Como observa Laurence Talairach-Vielmas:

While the princess slowly dies, her mirror is bought and sold, and passes from man to man, leaving her at their mercy. For her reflection is imprisoned in the glass, condemned to be gazed at by male lookers on. (...) trapped by the glass, the princess is enslaved by the patriarchal discourse which defines and controls her reflection. (Tailarach-Vielmas, 2007:96)

Tal como Cindy Sherman pretende demonstrar através do mimetismo implícito em *Untitlids*: “ (...) the mirror into each every woman peers for confirmation of her beauty, her worth, her identity, is not a mirror that reflects woman’s own image but rather a mirror that reflects the patriarchal simulacrum of that image.” (Benstok, 1992:175)

Anne Sexton explora igualmente esta ideia subjacente à existência de uma campânula de vidro, nomeadamente em “For John, Who Begs Me Not To Enquire Further”, no âmbito do qual aquela surge sob a forma de uma “inverted bowl” (*ASCP*, 34).

Sandra Gilbert e Susan Gubar, no seu estudo seminal intitulado *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, salientam o facto de as superfícies especulares terem sido escolhidas como os espaços ideais através dos quais as mulheres ponderam sobre as questões que se prendem com a sua construção identitária. As ensaístas referem a este respeito a congeminação de composições poéticas, visuais ou narrativas que se debruçam sobre “(...) heroines who characteristically inhabit mysteriously stifling intricate or uncomfortably stifling houses are often seen as captured, fettered, trapped, even buried alive” (Gilbert e Gubar, 1980:83). É igualmente neste sentido que Deborah S. Gentry adverte para a importância do espelho no contexto da criatividade feminina: “Mirrors, like glass in general, are associated with women because women experience barriers in life invisible to men and are expected to experience life itself primarily through others.” (Gentry, 2006:7)

1.5 A morte, a mulher e a criptomimesis

I am tired of all the dead.
They refuse to listen,
so leave them alone.
Take your foot out of the graveyard,
they are busy being dead. (ASCP, 60)

Esta propensão para o gótico e para temas relacionados com a morte, os espectros e os túmulos configuram um exemplo do que Carla J. Castricano, autora da obra paradigmática intitulada *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*, considera figurações de uma criptomimesis, fenómeno que abrange, por conseguinte, toda a criação artística ancorada no sobrenatural: “ (...) that is predicated upon haunting, mourning, and the return of the so-called living dead.” (Castricano, 2001:32)

Transpondo os preceitos de Castricano do domínio da literatura para o plano da imagem, é legítimo considerar exemplo ilustrativo desse fenómeno, a casa presente na obra de Francesca Woodman, que se desdobra na metáfora casa-túmulo, infestada de manifestações fantasmagóricas.

Também Christina Britzolakis, na obra *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, salienta o recurso a uma imagética tumular na poesia plathiana: “Plath’s psychic landscapes are often organised, either implicitly or explicitly, around the central image of the crypt, in which an enigmatic and unspeakable loss is immured.” (Britzolakis, 1999:110) Por seu turno, Eve Kosowsky Segdwick, no seu famoso ensaio “The Character in the Veil: Image of the Surface in the Gothic Novel”, interpreta a imagética tumular como algo metafórico, que subentende um significado mais extenso daquele implícito no seu significado linear:

Crypts are never substantive or literal but always figurative at every level. That is why they can resurface as faces, or castles or narratives, as well as tombs. They are preserves fractured inside themselves and deviating into other symbols at all times, depending on the emblems pulled in from elsewhere to surround and divide a dissolution that is never contained as a presence. (Segdwick, 2004:153-154)

Assim, e de um modo semelhante ao que acontece com Woodman e Sherman, Sylvia Plath e Anne Sexton também apoiaram a sua composição poética em imagens semelhantes que resvalam para o mórbido e para o macabro. Aliás, esta interpenetração

dos mortos no mundo dos vivos constitui um emblema vivo do gótico, em conformidade com a opinião de Gilda Williams (Williams, 2009: 10). De facto, após uma leitura atenta, verificamos que no seio do universo plathiano, a semente do gótico começou a germinar de forma precoce; desde cedo que o discurso poético da poetisa é habitado por fantasmas, *zombies*, feiticeiras e dríades.

Em “Withsun” (1961), Plath aflora o tema dos *zombies*, ao conceber a humanidade como se esta estivesse presa num automatismo cego, que não questiona nem raciocina, colada a uma rotina diária que não oferece esperança. Estes são descritos como “Grownups confined in stockings and jackets, / lard-pale, sipping the thin / Air like medicine.” (*SPCP*, 153) Esta temática volta a ressurgir em “Insomniac”, outro poema datado do mesmo ano. Desta vez, o sujeito de enunciação pertence ao sexo masculino. A visão que comporta do mundo é a de um mundo zombificado, onde indivíduos despersonalizados “with eyes mica-silver and blank” (*SPCP*, 153) se movem de forma automática como se tivessem sido “recently brainwashed.” (*Ibidem*) Este mundo encontra-se infectado por uma “white disease” e os dias repetem-se numa rotina infundável uns a seguir aos outros. No fundo, há todo um cenário que abraça a visão distópica de um mundo zombificado:

Already he can feel the daylight, his white disease,
Creeping up with her hatful of trivial repetitions.
The city is a map of cheerful twitters now,
And everywhere people, with eyes mica-silver and blank,
Are riding to work in rows, as if recently brainwashed. (*Ibidem*)

Os *zombies* e os mortos também são uma constante na poesia de Anne Sexton. Em “Love Song” (*Live Or Die*, 1966) a *persona* descreve-se a si própria como “the girl full of talk of coffins and keyholes” (*ASCP*, 115); “Three Green Windows” (*Live Or Die*, 1966) oferece-nos o retrato gótico em que figuram “three wet gargoyles covered with birds” (*ASCP*, 105). Em “To Lose the Earth” o sujeito contempla um cenário de índole gótica, no qual os dedos dos *zombies* ameaçam surgir:

From all sides of the cave
you will notice the protruding fingernails
of the dead.
From their coffins
as stale as cheap cigars
through the tons of suffocating dirt,
they heard
and dug down immediately (*ASCP*, 124-25)

Neste contexto, importa também destacar o facto de a *persona* em “The Nana Hex” (*The Book of Folly*, 1972) de Sexton adquirir contornos de um Drácula, de um morto-vivo do sexo feminino, como demonstra este excerto tirado do poema:

Thirteen for your whole life,
just the masks keep changing.
Blood in my mouth,
a fish flopping in my chest
and doom stamping its little feet. (ASCP, 313)

O facto de ter um peixe no lugar do coração é já um indício de que se tornou cadáver. Neste caso, trata-se de um vampiro adolescente, com apenas treze anos que se alimenta do sangue dos vivos. A *persona* culpa uma maldição lançada contra si, no seio familiar, facto que acabou por a transformar num monstro. Imagem idêntica vem à superfície em “The Dead Heart” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), no âmbito do qual a heroína gótica é retratada à imagem de uma morta-viva, uma vez que carrega um coração morto, embora continue a sentir o seu corpo vivo:

It is a dead heart.
It is inside of me.
It is a stranger
yet once it was agreeable,
opening and closing like a clam. (ASCP, 440)

Em “Hurry Up, Please It’s Time” (*The Death Notebooks*, 1974) é representado um cenário sinistro, que parece apontar no sentido da ocorrência da morte do sujeito poético que acaba por ser asfixiado. Antes de falecer, há uma descrição mórbida implicada no processo: “There’s a sack over my head. / I can’t see. I’m blind. / The sea collapses. The sun is a bone.” (ASCP, 389)

A abordagem ao universo dos *zombies* por Cindy Sherman é levada a cabo principalmente através da representação do corpo feminino. Em *Untitled* nº156 (figura 41) parece que o cadáver retratado no *Untitled* nº153 (figura 8, p.62) regressou de volta à vida.

A imagem parece ter lugar à noite, e o grão que caracteriza a fotografia contribui para a fusão que se opera entre a natureza e o cadáver subitamente animado (figura 41). O olhar maléfico e simultaneamente vazio do *zombie* empresta a esta mulher, outrora bonita, uma aura⁴⁶ de loucura e de alienação. A posição em que se encontra, de joelhos e

⁴⁶ O conceito de aura traz à memória a definição que Walter Benjamin propõe em “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. Segundo o ensaísta, a aura é a essência que irradia da obra de arte, a

com a roupa suja, em conjunto com uma fisionomia aterradora, fazem dela uma figura marcadamente transgressora, como é aliás apanágio da tradição do gótico. Nesta imagem, o corpo da heroína gótica já parece ostentar as marcas físicas que vaticinam o início da decomposição; o grão que informa a imagem contribui, assim, para fortificar a relação existente entre o corpo feminino e a matéria.

Enquanto a imagem do cadáver feminino, abandonado na relva, aponta para um cenário diurno, a do *zombie* já se encontra integrada num cenário nocturno, confirmando o seu estatuto com uma criatura típica dos filmes de terror, que prefere mover-se furtivamente no escuro. Segundo a óptica de Sherman o *zombie* constitui uma criatura provida de agência, não conhecendo assim semelhanças com a “Bela Adormecida” zombificada por Sexton em *Transformations*. De facto, Sexton usa a zombificação para demonstrar a passividade o amorfismo feminino, enquanto Sherman usa o mesmo processo para transformar o corpo feminino abjecto numa “subterreanean figure” (Winter, 1992:12).



Figura 41 - Cindy Sherman, *Untitled n°156*, 1985

Por seu turno, Plath também congemma um *zombie* feminino em “Lady Lazarus”, uma mulher que, à semelhança do bíblico Lázaro, ressuscita e se envolve num *striptease* macabro. O rosto desta figura intimidadora evoca uma caveira:

Do I terrify?-

qual só pode ser apreendida mediante uma certa distância: “We define the aura (...) as the unique phenomén of a distance however close it may be. If while resting on a summerafternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch. [Walter Benjamin, 1999 (1936):75]. John McCole, baseado na definição proposta por Benjamin, conclui: “(...) the aura consists in the uniqueness of the object and the presence it seems to radiate; together this constitute its authenticity. (McCole, 1993:6).

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day.

Soon, the flesh
The grave cave ate will be
At home on me

And I am a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die. (*SPCP*, 244)

A *zombie* Lazarus atrai a curiosidade mórbida da multidão que vem assistir ao desvelar do miraculoso corpo, do “walking miracle” (*SPCP*, 245), que ocorre através de um striptease, no âmbito do qual o aspecto paródico se cose com o grotesco:

The peanut crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot-
The big striptease.
Gentlemen, ladies

These are my hands
My knees.
I may be skin and bone (*Ibidem*)

Para esta criatura sobrenatural, a morte constitui uma performance ritualística, na qual ela revela toda a sua perícia e competência: “Dying is an art / an art like everything else / I do it exceptionally well.” (*Ibidem*) Todavia, aliado a este perfeccionismo, parece haver subjacente um certo masoquismo discursivo: “I do it so it feels like hell. / I do it so it feels real” (*Ibidem*).

Este espectáculo, este “theatrical comeback” (*Ibidem*) não acontece sem uma contrapartida, uma vez que, em troca do prazer escopofílico, é cobrado dinheiro. O seu corpo que ascende, assim, ao estatuto de relíquia:

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 hair or my clothes (...). (*SPCP*, 246)

“Lady Lazarus” assume uma faceta feminista, uma vez que, ao longo do poema, insinua que a mulher tem um estatuto de objecto perante o género masculino, referido no poema como “Herr Doktor”, “Herr Enemy”, “Herr God”, “Herr Lucifer” (*Ibidem*).⁴⁷

No decorrer das estrofes, verifica-se um fenómeno interessante, uma vez que, a à medida que aumenta a aquisição de controlo sobre a linguagem e a assertividade por parte da *persona*, este movimento é, paradoxalmente, acompanhado pelo desmembramento sequencial do corpo da mesma. Assiste-se, assim, a uma imposição do *logos* sobre o corpo feminino, facto que exponencia a destrutividade implícita no poder do género masculino conotado, em “Lady Lazarus”, com a prepotência, a tortura e a injustiça. Por outro lado, e, como já se observou em Sherman e em Woodman, o corpo desmembrado, dissolvido ou fragmentado, é também susceptível de operar como resposta a este poder, já que irrompe a estrutura da ordem simbólica, desestabilizando-a através da inserção do abjecto.⁴⁸ Esta dispersão corporal evidenciada em “Lady Lazarus” emula o cenário de dissolução carnal observada em *Untitleds* nº 167 e 175, de Cindy Sherman. Sally Bayley, em *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of The Visual*, observa que uma das vertentes que preocupa o poema é precisamente a da desconstrução do ideal estético feminino prevalente na América dos anos 50:

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. What is served up is a monstrous inversion of the Hollywood screen siren, a cultural side to the homogenized glamour of mid-century America. (Bayley, 2007: 204)

Numa outra manobra desconstrutiva, a heroína do gótico plathiana incita o interveniente masculino a contemplá-la na morte, insistindo - “Peel off the napkin / O my enemy” (*SPCP*, 244) – adivinhando, de antemão, que, ao deparar-se com o cadáver feminino, o espectador masculino se veria imerso no horror suscitado pelo medo da castração, nos termos em que esta é teorizada por Freud.

Contudo, e não obstante o facto de ser torturada e queimada às mãos dos tiranos, a poderosa Lazarus subsiste. Plath habilmente investe a sua heroína do gótico com a força geradora de vida e simultaneamente aniquiladora da deusa Hecate (uma das

⁴⁷ Plath apropria, neste poema, a imagética Nazi, de modo a enfatizar o sofrimento feminino às mãos da tirania masculina. Aliás, logo no terceiro terceto, a heroína do gótico plathiana professa a sua origem judia: “My face a featureless, fine / Jew linen.” (*SPCP*, 244)

⁴⁸ No primeiro verso do vigésimo sexto terceto, o corpo da mulher é transformado num “cake of soap” (*SPCP*, 246).

manifestações da *White Goddess* gravesiana) que, por sua vez, promete regressar do mundo dos mortos a fim de exercer vingança sobre os opressores:

Beware
Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air. (*Ibidem*)

Carla J. Castricano estabelece uma ligação entre estas produções artísticas que baseiam as suas fundações no gótico, com a criptomimesis e o abjecto. A autora observa:

In cryptomimesis, the structuring principle is abjection (...) because it concerns itself with the collapse, or the permeability, of the border between inside and outside, between attraction and repulsion. To this end, the tension between attraction and repulsion generate a writing that might be best thought in terms of de/composition, since that word draws attention not only to death and to the decay that the crypt implies, but also to how cryptomimesis is a writing practice that is characterized by disintegration, by the breaking-up of language into its elements or constituents. Decomposition – and all that it implies – might also be thought of as the aesthetic principle behind cryptomimesis which, because it sets up a challenge to ‘taste’, has its affinity with Gothic ‘horror’. (Castricano, 2001:32)

Toda esta hauntologia, baseada na exploração de uma criptomimesis onde, para além dos fantasmas, abundam outros elementos característicos do gótico feminino, alberga no seu seio uma relação de intimidade com a morte. Em “Death & Co.” a heroína gótica, saída da imaginação de Sylvia Plath, envolve-se num jogo perigoso com a morte, numa espécie de *flirt* que pode a vir a revelar-se fatal. De facto, a jovem encontra-se perante um anjo da morte que lhe sorri enquanto fuma um cigarro. Este encontro paralisa-a, o que é confirmado pelas suas palavras: “I do not stir.” (*SPCP*, 255) Curiosamente este anjo mortal é descrito como alguém que, apesar da sua funesta missão, anseia por ser amado: “Bastard. / Masturbating a glitter, / He wants to be loved.” (*SPCP*, 254) Este episódio encontra-se permeado por uma tensão sexual que se traduz num desejo de posse por parte da morte em relação à donzela que declara: “I am not his yet.” (*Ibidem*) Com perspicácia, Plath demonstra assim que a *primal scene* faz parte da génese da morte. Deborah Gentry observa com referência a esta personificação da morte: “He wants to be loved by its victims. To him death is a game, a form of sexual seduction.” (Gentry, 2006:81)

Por seu turno, Gilda Williams identifica a caveira como um símbolo primordial da morte, particularmente no âmbito do gótico literário e visual: “The most notorious

visual signal of Gothic is the skull, the head without skin, (...). The skull has become an all-purpose signifier meaning death and taboo, often in anemic images that do not actually elaborate on modern fears and anxieties.” (Williams, 2009:10)

Cindy Sherman estabelece igualmente esta relação, a nível de representação, entre a caveira, como símbolo icónico da morte, por excelência, e o sexo feminino, como se pode observar em *Untitled* nº 272, contido no volume *Fitcher's Bird* (1992). Aqui a caveira encontra-se adornada de flores e possui acessórios que a pretendem conotar como feminilidade, tais como as jóias que tapam as respectivas cavidades oculares ou o cordão que traz ao pescoço. (figura 42) O conjunto soturno

onde a familiaridade choca com o inesperado, evoca a imagem de uma Ofélia sacrificada em nome de um poder masculino. O ícone da caveira, associada à



Figura 42 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 272, 1992

feminilidade traz à memória Gloriana, a personagem feminina de *The Revenger's Tragedy* (1608). Nesta peça, o amado de Gloriana, Vindice, usa a caveira da amada como uma espécie de substituta da própria noiva assassinada. O objectivo do jovem é o de conseguir vingança junto do duque, suposto autor do crime que tolheu a vida da sua amada. Assim, o jovem engendra um plano astucioso que consiste em utilizar os restos mortais de Gloriana com o propósito de criar a ilusão, junto do presumível assassino, de que se encontra perante uma dama de grande beleza, embora haja um

véu a cobrir-lhe o hediondo rosto. Sabendo de antemão que o duque era incapaz de resistir a uma conquista, Vindice consegue que o duque morra envenenado após beijar o rosto (da morte) por detrás do véu.⁴⁹ A caveira surge, deste modo, como uma metonímia do corpo feminino, perfazendo por conseguinte uma união simbólica entre a feminilidade e a morte. Pode assim concluir-se que a morte assume corporeidade através da sua representação feminina. Aliás, esta ligação entre a morte e o corpo

49

Tal como acontece em “The Revenger's Tragedy”, em *Fitcher's Bird*, a protagonista do conto dos irmãos Grimm constrói um simulacro feminino a partir dos restos mortais das mulheres que encontra no interior de um aposento, com o propósito de iludir o feiticeiro e escapar, assim, ao seu poder.

feminino, em termos culturais e históricos, remonta, segundo Robyn Schott, ao século oitavo A.C., altura em que os relatos de Hesíodo mencionam a gravidade implícita no gesto levado a cabo por Pandora que, ao abrir a caixa que lhe foi concedida por Zeus, libertou todos os males susceptíveis de afectarem o mundo, incluindo a morte.

Posteriormente, essa culpa será historicamente transferida para Eva que, tal como a suaconsorte Pandora, ao ser incapaz de resistir à tentação, prova a maçã no jardim do Éden, o que vem a ditar a sua expulsão juntamente com Adão, o seu companheiro masculino. Desta forma, Eva é castigada e ficará para sempre conotada não só com a capacidade de gerar vida, mas igualmente como detentora de uma possibilidade de gerar morte. Assim, e como observa Grace Jentsz: “Woman, beauty, seduction and death are metonymically linked” (Jantzen, 2004:153). A conceptualização do corpo da mulher é então desviado de conotações mais positivas, ficando portanto inscrito como símbolo de morte, no âmbito de uma sociedade que assenta essencialmente sobre valores falocêntricos:

Rather than signifying the source of fertility and healing, Woman’s body is seen as polluted, as fatal to masculine touch, an agent and carrier of death. Because Woman is used as an allegory for that deterioration of flesh which the surviving subject wishes to deny yet knows is his destiny, the beauty of Woman is conceived as a mask for decay, and the sexual relation with her as form of death rather than of conception. (Bronfen, 1992:66)

Podemos encontrar na pintura registos que evocam esta interdependência que se gerou entre a imagem feminina e a morte. Por exemplo, no famoso quadro intitulado *The Death and the Maiden* (1518), a morte aproxima-se por detrás da donzela aterrorizada, agarra-a e assedia-a sexualmente, gesto que ecoa o retrato feito por Sylvia Plath em “Death and Co.” (figura 44). É interessante neste registo pictórico o facto de a morte funcionar como uma projecção futura do corpo feminino, decadente e decomposto; um duplo especular amarelo e mumificado que apresenta semelhanças com uma das personagens de “In Plaster”. Por seu turno, na obra de Geoge de La Tour, *La Madeleine à la Veilleuse* (1640-1645), a personagem feminina encontra-se imersa nos seus pensamentos, parecendo alheia ao facto de ser justamente na sua figura que o nascimento e a morte se unem (figura 43). Esta união é confirmada no plano semântico através da conjugação da gravidez feminina com a caveira que Madalena sustém sobre os joelhos. A caveira surge também ligada à presença da morte em “Walking Alone” (45, *Mercy Street*, 1976), poema da autoria de Anne Sexton:

Skull,
 museum object,
 I could squash you like a rotten melon, but I would rather – no, I need
 to hold you gently like a puppy.
 to give you milk and berries for your dead mouth, (ASCP, 513-14)

Em “Walking Alone”, a heroína do gótico parece encontrar-se retratada numa pose semelhante à de Madalena, uma vez que segura gentilmente a caveira “like a puppy.” (ASCP, 513)⁵⁰



Figura 43 – Georges de La Tour, *La Madeleine à la Veilleuse*, 1640-1645



Figura 44 – Hans Bladung Grein, *Death and the Maiden*, 1518

O corpo feminino, à luz da evolução histórica, tem conhecido uma conotação especial com a natureza, aspecto que contribui para o alinhar com a materialidade, a fisicalidade e a emoção, em contraposição ao racional e ao lógico, habitualmente identificados com o universo masculino. Bryan Turner, em *The Body and Society: Exploration in Social Theory*, argumenta que é justamente devido ao seu carácter reprodutivo que a mulher conhece esta ligação privilegiada ao mundo natural:

The subordination of women is not essentially a consequence of physiology, but of cultural interpretation of female reproductivity as denoting an unbreakable link with nature. The distinction between ‘nature’ and ‘culture’ is, of course, itself a cultural product. It is a classificatory scheme which allocates women to an inferior ‘natural’ category and man to a superior ‘social’ category. (Turner, 1996:126)

⁵⁰ Morbidamente, neste poema, a caveira funciona como se de um recém-nascido se tratasse, já que a mulher nutre o objecto com “milk and berries” (ASCP, 514).

Como reitera Roberta McGrath: “(...) there is a strict division of labour here between women and men: it is women who produce perishable bodies, while men make lasting cultural artefacts. This divide suggests that images of human reproduction occupy an ambiguous place within Western culture.” (McGrath, 2002:10) Por seu turno, Mikhail Bathkin, em *Rabelais and His World*, propõe uma definição de mulher que se aproxima desta figura híbrida, construída culturalmente pela sociedade ocidental: “Woman (...) is the incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously. She is ambivalent. She debases (...) and lends a bodily substance to things, and destroys; but first of all, she is the principle that gives birth. She is the womb.” (Bahthkin, 1984:240) Elisabeth Bronfen, na sua obra *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, que se debruça justamente sobre a construção cultural do corpo feminino intimamente ligado à morte, subscreve esta visão bathkiniana, em conformidade com a qual a mulher surge como um paradoxal repositório físico de vida e de morte:

This paradigmatic coupling of Woman and body serves to allegorize the aspect of corruption, vulnerability and disembodiment inherent in human existence. The conjunction of woman-death-womb-tomb reduces to the ambivalence that the mother's gift of birth is also the give of death (...). (Bronfen, 1992:65)

Curiosamente, quando Anne Sexton refere em “Menstruation at Forty” (*Live or Die*, 1966) que a morte “was in the womb all along” (*ASCP*, 137), está a ir ao encontro desta teorização.

Também Francesca Woodman explora esta associação da mulher com a morte, produzindo cenários no âmbito dos quais os corpos femininos, imbuídos de uma natureza fantasmagórica, parecem dissolver-se ou evaporar-se, atravessar superfícies



Num dos primeiros *Untitleds*, Francesca Woodman fotografa-se a si própria a atravessar uma pedra tumular com a inscrição “To Die”. Neste *Untitled* em particular, a jovem consegue captar um momento no qual a vida parece intersectar a morte; de facto, esta intersecção tem lugar justamente através do corpo feminino que

funciona como uma espécie de intermediário (figura 45).

A lápide revela duas aberturas, mimetizando de certa forma a posição da mulher na ordem simbólica como fonte de vida e origem da morte; se a primeira

Figura 45 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1975-1978

abertura por onde se vê passar o corpo pode eventualmente significar o parto, a segunda abertura, que se encontra posicionada por cima da primeira, remete para o vazio da morte, como aliás a inscrição “To Die” indica. Nesta mesma fotografia, a jovem surge semi-transparente, facto que, de acordo com Peggy Phelan, subverte a solidez da pedra tumular: “The photographic blurry shadow transforms a solid stone into porous aperture.” (Phelan, 2002:985) Com efeito, este desafio à materialidade e consistência é ultrapassado por Woodman através do recurso ao artifício fotográfico, o qual permite que a sua imagem surja desfocada e esfumada, com se de um espectro se tratasse. Com esta incarnação fantasmagórica, Woodman parece estar a desafiar as regras que compreendem a estase da fotografia, imprimindo-lhe movimento. A fotografia, como um decalque ou *analogon* da realidade, é aqui desestruturada por Woodman que conota essa natureza morta da fotografia com a natureza morta inerente ao cemitério. Pode assim dizer-se que, através de um movimento que preconiza a morte, Woodman transfere vida para um cenário sólido e estanque em que a monumentalidade das lápides é comparada à imobilidade e quietude imanente no registo fotográfico.

Peggy Phelan relaciona esta repetição dos motivos da morte e dos fantasmas, patente no trabalho de Woodman, com o movimento *fort / da* teorizado por Freud em 1920, na sua obra *Beyond the Pleasure Principle*. Segundo Freud, este jogo igualmente baseado na repetição de movimentos servia para atenuar a ansiedade causada pela ausência da mãe. Como recorda Jeanette Malkin: “By repeatedly staging the disappearance of his toys, the boy could control the pleasure of their reappearance and thus, Freud claims, symbolically ‘practice’ (rehearse) separation and loss.” (Malkin, 1999:66-67) De acordo com Cathy Caruth, no ensaio “Parting Words: Trauma, Silence and Survival”, este processo de ensaio pode ser encarado como um método de controlo,

uma acção disciplinada no sentido de o sujeito se preparar psicologicamente para a morte, à qual subjazem as dicotomias aparecimento/desaparecimento, presença/ausência. Neste contexto, o que o pequeno Ernesto faz consiste em ensaiar a morte da mãe de uma forma continuada, sendo precisamente nesta acepção que Peggy Phelan opera uma transposição do mecanismo freudiano para o *Untitled* de Francesca Woodman:

Woodman's photographic games can be seen in this light as well, except that rather than throwing a spool away from her gaze and reeling it back as Ernst does, she plays *fort/da* with her own image. Rather than seeking to rehearse for anticipated loss of another, Woodman's artistic practice might be understood as a way to rehearse her own death. Woodman throws photographic self-portraits across the 'curtained cot' that limits all vision and especially veils the image of oneself as dead. (...) Freud believed that Ernst was able to use the spool as a way to grasp the enigma of his sometimes present and sometimes absent mother; I'd like to think that Woodman was able to use her photography as a way to explore the enigma of her relationship with her own developing and vanishing image. (Phelan, 2002:987)

Embora Heidi Giplin reconheça que, através de uma representação deste género, o sujeito deixa de existir e de ser representável,⁵¹ Woodman desconstrói este dilema, uma vez que, através da técnica fotográfica que consiste numa exposição prolongada, consegue capturar esse momento entre a existência e o desaparecimento. De facto, este desaparecimento no referido *Untitled* tem subjacente um movimento que envolve o paradoxo da presença-ausência que, na representação de Woodman parece co-existir. Curiosamente, apercebemo-nos de que no acto de se desvanecer, de se transformar num fantasma, a sua imagem ainda persiste como presença na fotografia, ainda é detectável.

Por vezes, detectamos na fotografia de Woodman uma tendência para engendrar enigmas, no sentido em que vários significantes ocupam o espaço sem que haja uma relação imediata entre si que contribua para desvendar de forma pronta, o seu significado. Também neste domínio se pode dizer que Woodman se apropriou da filosofia surrealista, construindo através de imagens os seus próprios *cadavres-exquis*.⁵² Chris Townsend confirma esta realidade, quando refere:

⁵¹ No seu ensaio "Lifeless in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing of Displacement and Disappearance for Movement Performance", Heidi Giplin observa: The act of disappearing, then, involves both movement and the cessation of movement: to pass from sight, and to cease to be present. It also registers a lack of representationality: the disappeared can no longer be represented because they can 'be traceable no farther', they have vanished from sight, which also suggests, as (...) that they have vanished from existence, from presence." (Giplin, 1996: 119)

⁵² Susan Rubin Suleiman alega que Woodman estabeleceu com o movimento surrealista um relacionamento artístico baseado no que a ensaísta denomina "double allegiance", isto é, uma estratégia que implica não só um diálogo com esse movimento, mas também uma revisão do mesmo. Como alega a ensaísta: "I prefer to read [women's work] as a 'yes, but'. That is, as both affirmative and critical, a response that involves talking back as well as talking with." (Suleiman, *apud* Townsend, 2006:39)

Woodman uses Surrealism (...) as a conceptual springboard. What fascinates her is the displacement of 'things'; whether people or objects, into other forms. Surrealism, founded as it is on metonymy and synecdoche, on the notion of the sliding signifier within the unconscious, was inevitably a movement where she recognized the potential of language (...). (Townsend, 2006:37)

O corpo da mulher surge como um *locus* físico, no seio do qual a vida se une com a morte. Em Woodman esta temática é explorada em imagens nas quais o lírio funciona como um signo investido de uma dualidade simbólica, uma vez que, para além de significar em termos imagéticos, o órgão sexual feminino, também se encontra fortemente associado à morte (figura 46). Se repararmos com atenção, verificamos que a



Figura 46 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978

jovem colocou o lírio na vertical por sobre uma mancha mais escura, que se destaca no chão. Esta mancha pode constituir um significante susceptível de remeter para vários significados. Por exemplo, se entendermos que a mancha no chão apresenta contornos humanos, então é legítimo admitir que estamos perante o duplo, que opera aqui como um prenúncio de morte, que espreita a jovem do outro lado (não

do espelho, neste caso concreto) da parede, mesmo ao virar da esquina. No entanto, caso entendamos a mancha mais escura como sendo sangue, podemos deduzir que o lírio associado a esse mesmo sangue apontaria para um cenário no qual estaria implícita a ocorrência de um crime. Porém, e por outro lado, o lírio é um signo no âmago do qual se unem a morte e o órgão sexual feminino e, à luz desta conexão, o sangue pode estar ligado à menstruação ou à perda da virgindade. Nesta última hipótese estabelece-se definitivamente a irmandade incontornável entre o corpo da mulher e a morte. A este respeito, o *Untitled* (figura 47) é mais claro, uma vez que a imagem estabelece com clareza a conexão existente entre o órgão sexual da mulher e o lírio. Desta vez, quer o corpo da jovem, quer a flor funérea encontram-se



Figura 47 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978

representados, embora em lados distintos, numa proximidade que lhes é conferida pela incidência da luz, que os inunda de um brilho esbranquiçado. O facto de Woodman cobrir com ambas as mãos a área genital parece denotar um certo pudor, isto em comparação com a forma da flor que se exhibe em todo o seu esplendor, sem nada ocultar. Ligeiramente atrás do corpo, cujo tronco foi

truncado de propósito, com a finalidade de colocar ênfase justamente na zona genital, podemos ver aquilo que parece ser roupa interior caída no chão. Esta encenação sugere que a ligação da mulher com a morte se acentua com a chegada do período menstrual; é essa a marca que determina a dialéctica entre o sexo feminino como centro gerador de vida, mas também como fonte de desperdício e de morte.



Figura 48 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

O *Untitled* (figura 48) que liga a imagem especular à morte é aquele onde figuram duas jovens, uma das quais segura na mão um espelho que reflecte o suposto cadáver da outra jovem que jaz, deitada, na areia. O espelho que a jovem segura com ambas as mãos reflecte, na verdade, a possibilidade de morte, como aliás sugerem os dois lírios que se encontram colocados do lado esquerdo do corpo. Este *Untitled* vaticina o triunfo da morte: a jovem vestida de preto segura o espelho onde surge a imagem invertida do rosto jovem morta, envergando um vestido de tonalidades mais claras. Tal como acontece

em relação à própria fotografia, Woodman revela que o ser humano também possui um “negativo”, representado pela jovem de preto. Na verdade, após a morte do sujeito que é fotografado, o que de si sobra é somente o “negativo” que comprova que esteve naquele sítio, àquela hora.

Peggy Phelan confirma precisamente a presença da morte neste quadro pictórico, no seio do qual o movimento das ondas se encontra em pleno contraste com a imobilidade da jovem caída na areia: “Two lilies, posed in perfect counterpoint to the skirt and sea, suggest the semiotic baggage of images of death and the maiden: the scene is far too beautiful, too poised, for us to ignore the excessive theatricality of the photograph as a staged death.” (Phelan, 2002:993)

Na verdade, no plano semiótico, os dois lírios assinalam a morte da jovem. O corpo desprovido de vida jaz em consonância com a horizontalidade dos lírios e a horizontalidade do mar. Aliás, é curioso o facto de o próprio drapeado do vestido parecer simular a ondulação. A outra figura feminina, vestida de preto, simboliza a figura do duplo e a própria morte, já que o seu rosto é um retrato de alguém morto. Esta mulher de negro constitui então uma personificação do duplo enquanto presença ominosa da morte. A exploração implícita na imagética especular encontra-se intimamente ligada à ideia da morte.⁵³

Sylvia Plath parece abordar esta relação no relato de um episódio que remonta à sua infância e que é ficcionado no conto “Ocean 1212-W”, no âmbito do qual relata:

When I was learning to creep, my mother set me down on the beach to see what I thought of it. I crawled straight for the coming wave and was just through the wall of green when she caught my heels. I often wonder what would have happened if I had managed to pierce that looking glass. (JP, 117)

No conto, a criança, supostamente a própria Sylvia Plath, gatinha até à água e está disposta a entrar mar adentro, não fora a mãe segurá-la. A narradora deixa em suspenso o que poderia realmente ter acontecido se aquela tivesse continuado a gatinhar. Consequentemente, fica a hipótese que indica que se a criança “had managed to pierce that looking glass”, provavelmente teria encontrado a morte.

Plath ilustra novamente esta interdependência em “Two Visions Of a Cadaver Room”, no âmbito do qual recorre a uma técnica que permite ao leitor visualizar o poema como se um espelho de mão se tratasse e, embora as imagens veiculadas em ambas as partes que o dividem possam surgir à primeira vista como substancialmente

⁵³ A interdependência que se estabelece entre o espelho, a identidade, a água e a morte parece comportar reminiscências de um filme experimental surrealista intitulado *Mesher in the Afternoon* (1943), realizado por Maya Deren e Alexander Hammid. Visto o filme remontar aos anos 40 é, portanto, admissível que Francesca Woodman o tenha visionado.

diferentes na sua composição, ambas derradeiramente acabam por revelar diferentes expressões da morte:

The day she visited the dissected room
They had four men laid out, black as burnt turkey,
Already half unstrung. A vinegary fume
Of death vats clung to them;
The white-smocked boys started working.
The head of his cadaver had caved in,
And she could scarcely make out anything
In that rubble of skull plates and old leather.
(...)
In Brueghel's panorama of smoke and slaughter
Two people only are blind to the carrion army:
He, afloat in the sea of her blue satin
Skirts, sings in the direction
Of her bare shoulder, while she bends,
Fingering a leaflet of music, over him,
Both of them deaf to the fiddle of the hands
Of death's head shadowing their song.
These Flemish lovers flourish; not for long. (*SPCP*, 114)

Em “Private Ground”, um poema escrito em Yaddo, em 1959, Sylvia Plath conjuga de novo os motivos do espelho e da morte. Desta vez, o espelho assume a forma de uma morgue:

The woods creak and ache, and the day forgets itself.
I bend over this drained basin where the small fish
Flex as the mud freezes.
They glitter like eyes, and I collect them all.
Morgue of old logs and old images, the lake
Opens and shuts, accepting them among its reflections. (*SPCP*, 131)

No que diz respeito à abordagem da morte, Anne Sexton faz uso de uma imagética semelhante àquela que Plath adoptou aquando a redacção dos intitulados “bee poems”, no seio dos quais associa a Primavera à vida. Assim, “Killing the Spring”, publicado na colectânea *The Book of Folly* (1972), versa a morte, uma vez que, no plano simbólico, a morte da Primavera é equiparada à do sujeito poético. Plath explora também esta irmandade do espelho com a morte em “Sheep in Fog”, cenário no seio do qual a superfície especular já não reflecte o sujeito, mas antes a sua ausência, que se compraz numa escuridão total, simbolizada pela “dark water” (*SPCP*, 262). Num gesto similar, em “Contusion”, a morte da protagonista do poema é assinalado pela cobertura

do espelho com um lençol, o que por sua vez priva o espelho de funcionar como uma superfície reflectora,⁵⁴ já que se constata: “The mirrors are sheeted.” (SPCP, 271)

Este encontro com a morte personificada é aludido em *I could no longer play, I could not play by instinct*, da autoria de Francesca Woodman (figura 49), no qual a jovem parece incarnar uma variação da emblemática figura icónica do gótico, a “Bleeding Nun”, popularizada nos finais do século dezoito por Matthew Gregory Lewis, na sua obra *The Monk* (1796), numa fotografia que mostra Woodman, com o vestido aberto, a descobrir o seio, enquanto segura uma faca. O rosto encontra-se ausente da imagem. O decote de onde desponta o seio, apresenta, semi-escondidos, uns instantâneos da própria Woodman que parecem estar manchados de sangue (ou por outro líquido qualquer semelhante). Sob uma observação atenta, verificamos que a figura vestida de preto se encontra envolvida numa aura fantasmagórica, um halo branco e difuso, facto este que aproxima esta personagem feminina da assombração incarnada pela “Bleeding Nun” no enredo de “The Monk”.



Raymond, o herói deste romance gótico, conhece Agnes, uma jovem que esteve sempre a viver num castelo, sob a vigilância da tia. Juntos, planeiam fugir, recorrendo ao disfarce da “Bleeding Nun”, o espectro de uma freira que possui uma ferida no peito e que, de acordo com a lenda, de cinco em cinco anos surge no castelo para assombrar os que lá vivem. A fuga, que parece ao início ter sido bem sucedida, acaba porém num pesadelo, já que Raymond vem a descobrir que Agnes é a própria “Bleeding

Figura 49 - Francesca Woodman, *I could no*

longer play, I could not play by instinct, estrofes da poesia plathiana. Em “The Fearful” os olhos de Providence, Rhode Island, 1977
uma mulher aos espelhos nos quais se olha para o amante : “The silver limb of each eye/ Where the child can never swim, /Where there is only him and him.” (SPCP, 256); em “Brasilia” o sujeito materno pede para que o espelho se transforme em algo “safe, unredeemed” (SPCP, 259); em “Kindness” são as janelas que se tornam espelhos: “In the windows, the mirrors / Are filling with smiles” (SPCP, 269); em “Words” a água luta “to re-establish its mirror / Over the rock (SPCP, 270); em “Gigolo” o espelho adquire uma componente primariamente narcisística, já que configura uma “pool” (SPCP, 268) onde o sujeito se contempla; em “Child” o espelho é comparado a uma “Pool in which images/ Should be grand and classical” (SPCP, 265); em “By Candlelight”, “The mirror floats us at one candle power” (SPCP, 236); em “The Other”, o espelho é descrito como um “cold glass” (SPCP, 202); em “Couriers”, observa-se uma “disturbance in mirrors” (SPCP, 247); em “Thalidomide” , o espelho estilhaça-se: “The glass cracks across, / The image” (SPCP, 252).

Nun”. Metaforicamente, Raymond acaba comprometido com um cadáver. Quando, num gesto simultaneamente mórbido e erótico, Agnes ergue o véu, ele percebe que está perante um espectro que ganhou vida:

She lifted her veil slowly. What a sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated corpse. Her countenance was long and haggard; her cheeks and lips were bloodless; the paleness of death was spread all over her features, and her eye-balls fixed steadfastly upon me were lusterless and hollow. [Lewis, 2003, (1796):104]

A jovem promissora nas mãos da qual Raymond aba por colocar o seu destino, é, afinal de contas, a própria morte incarnada. Agnes incorpora assim a imagem feminina como um espaço corporal onde a vida se entrelaça com a morte. Tal como assinala Gudrun Kahl:

In his dreams following upon this apparition the distinction between Agnes and the nun is blurred. (...) Agnes is thus in Raymond’s experience assimilated to the spectre of death, and this spectre itself is again characterized by the same oppositions which were contained in the composite image of Agnes and the Bleeding Nun: promise of life and warning of death, the nun’s purity and her bloody dress, her piety and the execrations which she howls in the castle. (Kahl, 1995:186)

Num outro *Untitled*, Francesca Woodman apresenta uma variação da mulher velada: uma jovem tem o cabelo a cobrir-lhe o rosto como se de um véu se tratasse.⁵⁵

Encontra-se implícito na imagem que o desvelar do rosto da jovem se encontra conotado com a morte, já que ambas as suas mãos seguram um espelho que, como já se observou, é susceptível de funcionar como um objecto capaz de devolver o duplo do “Eu” sob a forma de morte. Implícita nesta imagem reside, por conseguinte, a importância do olhar feminino que Woodman oculta propositadamente (figura 50).



⁵⁵ Este aspecto velado da mulher é um dos aspectos comuns aos filmes de terror japonês.

Figura 50 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976

Este *Untitled* tirado em Providence apresenta uma variação interessante do mito de Medusa. Segundo reza a narrativa mitológica grega, a jovem que veio a tornar-se na temível Medusa, era dona de uma beleza invejável. Um dia foi surpreendida por Poseidon, enquanto orava, no templo de Atena, que acabou por violar a jovem em território sagrado. Revoltada com a profanação que ocorrera no templo, Atena pune a beleza da jovem e transforma-a num monstro, convertendo as suas longas tranças em cobras, e tornando o seu olhar numa arma mortal para quem o cruzasse. Perseu fica, assim, com a tarefa de matar o poderoso monstro que se encontra rodeado de um cemitério de cadáveres petrificados. Uma vez que os poderes de Medusa se afiguram como algo impossível de vencer, Perseu enfrenta um dilema, pois sabe que tem que se aproximar dela, sem que aquela o veja. Como sublinham Marjorie Garber e Nancy Vickers:

The aporia that Perseus must resolve resides in the impossibility of contacting and killing an enemy who keeps her distance by immobilizing the opponent wherever he is, using her petrifying gaze to hold him at the point of view. Thus Medusa remains at the vanishing point, at the very limit of depth of field, poised at the aporetic position of infinity. And at the moment of his death, she occupies the enemy's point of view, reconnoiters him. The ruse Perseus employs in order to encounter and kill Medusa, while also keeping his distance, is a kind of retaliation in which the Gorgon's own power is turned against her. (Garber e Vickers, 2003:143)

A estratégia de Perseu consistiu, portanto, em utilizar o escudo que, à semelhança de um espelho, conseguia simultaneamente proteger-lhe o rosto e devolver o olhar mortífero à respectiva Medusa. Deste modo, a poderosa figura reptilínea da Medusa acaba por encontrar a morte nos seus próprios olhos.

Freud apropriou-se deste mito grego, e associou-o ao “complexo de castração” que supostamente aflige o elemento masculino, uma vez posicionado perante o órgão sexual feminino, ligando simbolicamente o impacto da visão da terrível cabeça da Medusa à visão desse mesmo órgão sexual feminino, sendo essa visão responsável pelo

tal choque petrificante. Acerca desta interpretação freudiana, Mary Caputi comenta que o que está verdadeiramente em causa no âmbito do denominado “complexo de castração” masculina, é o encontro do sexo masculino com a diferença sexual apresentada pela anatomia feminina:

This terrifying Medusa head, covered with twisting snakes, is obvious likened to the female genitals. The head's ability to turn its viewer to stone resonates with the combined arousal and terror that the female otherness instills in the masculine heart. It suggests that the sight of female sexual difference is simultaneously exciting and disempowering; the male viewer is at once titillated and threatened by the sight of the female genitals, and both responses 'turn him to stone'. ” (Caputi, 1994:36)

No entanto, de acordo com Freud, este símbolo que se compraz na cabeça de Medusa, encerra uma natureza paradoxal, uma vez que ao mesmo tempo que aterroriza, devido aos sentimentos de um receio castrador, também seduz quem a contempla. Segundo o autor:

The sight of Medusa's head makes the spectator stiff with terror, turns him into stone. Observe here that we have the same origin from the castration complex and the same transformation of affect! For becoming stiff means an erection. Thus in the original situation, it offers consolation to the spectator: he is still in possession of a penis, and the stiffening reassures him of the fact. (Freud *apud* Hertz, 2009:)

Embora Woodman revele o seu órgão sexual, ela apresenta-se com o rosto coberto pelo cabelo, velado. Neste sentido, podemos dizer que, ao interpretar esta figura medusínica, a jovem substitui o metafórico pelo literal, facto que inflama ainda mais o dilema do espectador masculino face à visão do órgão sexual feminino. De facto, o que Woodman devolve é precisamente a visão não do símbolo, a cabeça de Medusa, que no *Untitled* se encontra velada, mas do próprio órgão sexual.

Woodman subverte, desta forma, a interpretação psicanalítica decorrente do mito de Medusa, privando o elemento do sexo masculino de a petrificar, uma vez que se encontra velada. No entanto, devolve o ataque, já que, em termos freudianos, perante a visão dos genitais femininos, o homem continua a sentir-se castrado. Efectivamente, e Mary Caputi esclarece, em relação a este receio por parte do elemento masculino no sentido de de perder o órgão sexual: “ (...) the sight of a nude woman instills in him anxiety regarding the potential loss of his masculine organ. The woman appears to be castrated, maimed, ‘decapitated’.” (Caputi, 1994:35) Por conseguinte, a jovem confronta directamente o homem com a ameaça de uma castração, sem o transformar

em pedra (metaforicamente, sem o deixar falicizar), deixando-o perante o puro terror. De uma forma subversiva, ao substituir o literal pelo metafórico, Woodman impede que a decapitação tenha lugar. Thomas Albrecht refere que a complexidade inerente ao ensaio de Freud tem justamente a ver com o duplo significado implícito na cabeça de Medusa :

Yet what makes Freud's essay such a complex and ambiguous text is that while on one hand Freud interprets Medusa's head as an image of 'castrated' female genitals, on the other hand he also proposes an entirely opposite interpretation namely that the head is a penis symbol. (Albrecht, 2009:31)

Seguindo as pisadas reiteradas pelo discurso de Freud, a jovem anula os pressupostos inerentes à equação castração-decapitação. A decapitação, que roubaria o falo à mulher, não tem justificações para ocorrer neste *Untitled*. Ao velar o olhar com o cabelo, Woodman deixa de ser o troféu de Perseu que se vê na impossibilidade de a transformar em pedra, e proceder à sua decapitação. Assim, e em conformidade com a constatação efectuada por Thomas Albrecht, segundo a qual a cabeça de Medusa incorpora, no plano simbólico, um pénis, podemos concluir que a jovem mantém a sua prerrogativa fálica, deixando o elemento do sexo masculino perante uma imagem de castração, susceptível de o traumatizar.

Outra manobra subversiva introduzida por Woodman nesta sua re-interpretação da mitologia grega associada à teoria freudiana, prende-se como o significado implícito na cabeça de Medusa. Com efeito, esta última, enquanto elemento metonímico dos órgãos genitais femininos, funciona como se de um fetiche se tratasse. Assim, e como reitera Thomas Albrecht:

If medusa's head is a fetish for the viewer in that it signifies both his castration and his non-castration (...) it signifies both an epistemological anxiety and provides protection against that anxiety. This is to say that like the fetish for the fetishist and like Medusa's head for the viewer, the interpretation simultaneously has reassuring and terrifying implications for Freud, and that its reassuring aspect works to defend against its terrifying aspect. (Albrecht, 2009:44)

Desta forma, e ao substituir o literal pelo simbólico, a jovem artista desmascara a cabeça de Medusa enquanto mero fetiche.

Porém, Francesca Woodman vai mais longe nesta sua revisão, e coloca-nos perante uma Medusa que detém ela própria o escudo (no *Untitled*, simbolizado pelo espelho) com a imagem dos seus próprios genitais “gravados”, emulando o gesto recompensatório de Atena, quando esta imprime no escudo *Aegis* a figura da cabeça do

monstro assassinado por Perseu. Desta forma, a heroína do gótico de Woodman desestabiliza a ordem patriarcal, uma vez que na revisão e apropriação dos seus mitos, os deflete, propondo um desfecho assaz diferente em relação aos acontecimentos narrados nesses mesmos mitos. Assim, a mulher medusínica do *Untitled* desvirtua a concepção de Freud, pois permanece uma figura fálica, e usurpa o escudo/espelho a Perseu.

Continua, contudo, válida a premissa que estabelece um paralelo entre a morte o corpo feminino e, à semelhança do que acontece num qualquer filme de terror, o desvelar da jovem pode implicar a morte. Como adverte Mary Caputi: “The female genitals are the envoys of otherness; they denote the other side of civilization. They challenge the limits of culture, calling into question our internalized repression and invoking a sense of psychic death.” (Caputi, 1994:38)

Sylvia Plath também recorre ao artifício do véu no universo da sua *ars poetica*. Assim, o véu assume uma estreita relação com a morte em “The Bee Meeting”, poema no qual a jovem protagonista enverga um “black veil that molds to [her] face” (*SPCP*, 211). Também em “A Birthday Present” a alusão aos véus se encontra conotada com a presença da morte. No cenário construído no seio deste poema, a jovem depara-se com um presente de aniversário coberto de véus, e interroga-se “What is this, behind this veil, is it ugly? Is it beautiful? / Is it shimmering, has it breasts, has it edges?” (*SPCP*, 206). Por sua vez, em “Purdah”, o véu cai para libertar a mulher feroz, que se compraz num duplo antropomórfico, a “lioness” (*SPCP*, 244), uma criatura mortal.

A morte adquire contornos grotescos no imaginário sextoniano. Em “Letters for Dr. Y” (*Words for Dr. Y*, 1978) a morte é uma “death-child (...) / waiting to go inside.” (*ASCP*, 566) Ao ligar o cordão umbilical do bebé à morte, Anne Sexton reitera a premissa patente no cânone patriarcal que entende a mulher como um repositório em que a vida se entrelaça com a morte. Neste poema, Sexton edifica uma imagem feminina que se apoia numa dupla vertente: por um lado, o poder feminino surge como responsável pela concepção da vida, o que se traduz num movimento de expulsão, mas, por outro lado, surge também na sua vertente mortal que, por sua vez, se reflecte numa capacidade de assimilação, uma vez que a morte é definida por um retorno ao útero materno. Os recém-nascidos surgem ainda associados a um cenário grotesco, impregnado de morte numa passagem desse mesmo poema redigido em 1969:

I am lying in this belly of dead babies
each one belching up the yellow gases of death
and their mothers tumble, eyeballs, knees, upon me,
each for the last time, each authentically dead. (*ASCP*, 575)

Em “The Death Baby” (*The Death Notebooks*, 1974), o sujeito poético também parece estabelecer uma união entre o recém-nascido e a morte. De facto a *persona* do referido poema surge na pele de uma heroína do gótico que carrega nos braços a morte, sob a forma de um anjo querubínico, que acaba por incarnar a possibilidade de morrer a qualquer altura:

Death,
you lie in my arms like a cherub,
as heavy as bread dough.
Your milky wings are still as plastic.
Hair soft as music.
Hair the color of a harp.
And eyes made of glass,
As brittle as crystal. (*ASCP*, 357)

“Elizabeth Gone” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), por seu turno, configura um espaço poético no qual Sexton explora a imagem do recém-nascido associada à morte. A primeira estrofe revela um cenário remanescente dos filmes de terror, uma vez que a *persona* do poema se debruça na direcção de um bebé, cujo berço acaba por configurar um leito de morte, um “nest of (...) death” (*ASCP*, 8). Com efeito, o cenário que inicialmente parecia benigno da primeira estrofe é gradualmente transformado em algo mais lúgubre: “human bed” (*Ibidem*) é substituída por “inhuman bed” (*Ibidem*) e o “you” (*Ibidem*) dá lugar a uma “something” (*Ibidem*). Na terceira estrofe, já o sujeito não está perante um bebé, mas antes envolto num cenário de morte no seio do qual carrega uma urna funerária: “They gave me your ash and bony shells, / Rattling like gourds in a cardboard urn, / Rattling like stones that their oven had blest.” (*ASCP*, 8-9) Na poesia plathiana os bebés surgem igualmente inseridos no plano da morte. Por exemplo, em “Death and Co.”, o cenário hospitalar onde a morte se move é habitado por recém-nascidos que envergam “Death gowns” (*SPCP*, 254). Também em “Two Views of a Cadaver Room” o espaço distópico que configura a sala das autópsias é complementado com a descrição dos nado-mortos dentro dos frascos de vidro (*SPCP*, 114). Nas duas estrofes que compõem o poema o cenário da morgue desdobra-se na

imagem ekphrástica de *O Triunfo da Morte* de Brueghel, como se de uma emanção especular se tratasse. Logo, emerge uma espécie de diálogo histórico de contornos sobrenaturais, no qual se verifica a existência de um cordão umbilical imaginário que parece ligar, no plano semântico, as duas imagens tão distantes no tempo uma da outra. Como refere Mário Avelar:

The two parts of the diptych mirror each other like distortions that reveal both a subconscious and a tradition. (...)The 'cadaver room' of the second part summons a subliminal room, the one of the Prado Museum where the painting is exhibited. In this reading the cadaver room becomes a whole pictorial and narrative tradition. Consequently the apocalyptic atmosphere is transplanted from somewhere in a distant time – Breughel's - into the present. (Avelar, 2010)

Cindy Sherman também parece abordar a morte, relacionando-a, à semelhança do que fizeram Plath e Sexton, ao bebê, como revela a fotografia intitulada *Doll With a Mask*, datada de 1987 (figura 51).

A imagem do recém-nascido que surge ligada à morte em Plath, Sexton e Sherman, reporta-se a um regresso ao universo do Real, uma vez que no âmbito desse universo o ser humano ainda não fez a sua estreia na Ordem Simbólica, e como tal, encontra-se numa fase cujo estatuto que é conferido o aproxima do estatuto que tem no plano da morte. Elizabeth Klaver observa em relação a esta questão:

We are born into the Real: inarticulate, not quite human, and certainly not social. With the acquisition and appreciation of language and its rules, and of discourse and its rules, we become truly human. And yet this human status is contingent and temporary, dependent on death's delay; that inarticulate infant is still lurking somewhere in our being or subconscious as a continual reminder that we once were, and we will inevitably again be, neither human nor social. (Klaver, 2004:207)



Figura 51 - Cindy Sherman, *Doll With a Mask*, 1987

No fundo, a morte do sujeito vai levar o mesmo de volta a uma dimensão a-simbólica, remetendo-o para o espaço do Real. Klaver clarifica este raciocínio, alegando: “As Other, death constitutes the limit and the boundary of both life and meaning: the limit because it marks the end of self-awareness; the boundary because it removes the human subject from the symbolic

order and returns it to the Real.”

(*Ibidem*)

Na obra intitulada *Barbies, Warrior Joes, and Other Forms of Visible Gender*, Jeannie B. Thomas concentra a sua atenção no modo como o género feminino é representado na sociedade ocidental sobretudo naquilo que designa “sculptural presentation of woman as the subject of the male gaze” (Thomas, 2003: 184). A autora, concluiu que existe, com efeito, uma aproximação estética notória quando se fala de mulher e de morte:

The female as an aesthetic ideal is a gendered stock pattern discernible in cemetery statuary, yard art, and the perennially popular Barbie doll. Stock figures of females often fall into one of two camps, sometimes both: the lovely, comforting, motherly figure or the sexualized, erotic woman. The Virgin Mary represents the comforting but beautiful mother figure who appears in both cemeteries and yards. She stands alongside sexier female counterparts, such as the surrogate mourners in cemeteries. Like the mourners, Barbie’s form is perpetually youthful, perfect, and sexually provocative, as many recollections of Barbie play involving anatomical or sexual explorations attest. (Thomas, 2003:177)

Wilhem Worringer, em *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, advoga que existe um processo de *masquerade* inerente ao *memento mori*, já que recorda que durante a época vitoriana os mortos eram colocados em poses, num ritual de *mimesis* dos vivos. Muitas vezes surgiam acompanhados nestes retratos *post-mortem* dos próprios familiares, a posar para uma fotografia que ficaria como um marco para a posteridade, uma recordação congelada no tempo. O que é interessante nesse género de composição é que se tenta transformar o “morto” num vivo, fazendo-o reviver por uns momentos, o tempo que passou entre os seus entes queridos. Embora em Woodman esta aura de morte se cruze com a vida, o movimento é inverso: a jovem artista tenta trazer o morto, o espectro de volta à vida, aprisionando-o também num determinado momento no tempo e no espaço.

Indo de encontro à ideia de Katherine Fawkes, segundo a qual “There is something inherently ghostly about the photographic image” (Fowkes, 2004:12), Robertha Mc Grath, na sua obra *Seeing Her Sex: Medical Archives and The Female Body*, estabelece uma relação de proximidade entre o próprio registo fotográfico e a morte:

Photography too is closely linked to death. Photographs are understood as a way that is characteristic of fetishism: we pretend that what is absent is really present, that in holding a photograph in our hands we hold the object to which it refers, while at the same time knowing

that it is not that object. The photograph represents the death of the object, forever stilled and trapped. It is a memorial, but also, inevitably, a simplification, a diminution and a containment. Photographs and memorials trade on selective memory; they allow us to forget through an act of remembrance. This makes them, like women, a special kind of commemorative object that simultaneously preserves and obliterates knowledge in a single stroke. (McGrath, 2002:2)

A respeito da temática da morte, George Steiner esboça um quadro teórico, onde se sobrepõe a precariedade do corpo, uma vez que vê o ser humano como um hóspede terreno temporário, predizendo:

(...) in death the intractable constancy of the other, that on which we have no purchase, is given its most evident concentration. It is the facticity of death, a facticity wholly resistant to reason, to metaphor, to revelatory representation, which makes us 'guest-workers' in the boarding-houses of life (Steiner, 1989:140)

Surpreendentemente, aquilo que os *Untitleds* de Woodman revelam, é que o sujeito entendido por Steiner como “guest-worker”, nunca poderá sentir-se realmente em casa. No caso de Sherman, a morte surge associada ao processo de decomposição da carne e da falência humana. O grotesco assume um papel relevante que, em Woodman, é conferido ao sublime e ao sobrenatural que se fundem para criar a melancolia agri-doce que perpassa as composições a preto e branco. Se o protagonista das representações de Woodman é o fantasma, então o *zombie* seria a figura de eleição para exemplificar o gótico de Sherman, que transgride, parodia, abusa dos excessos, ao mesmo tempo que tenta chamar a atenção da humanidade, através do conteúdo mais explícito e de um grafismo com cunho *gore*, do seu estado de alienação em relação à realidade circundante. Desta forma, e de acordo com o preceito radcliffeano, podemos avançar que, enquanto o registo de Woodman se coaduna mais com o terror, pelo contrário, a abordagem do gótico segundo a óptica de Sherman, resvala para o campo do horror.⁵⁶

Embora a humanidade, com o evoluir dos tempos, tivesse tentado manter a morte circunscrita a uma espacialidade concreta que se compraz em “cemeteries walls and gates” (Klaver, 2004:208), este revela ser um gesto de natureza difícil e utópica, uma vez que se trata de um fenómeno que transpira uma *uncanniness*, facto esse que significa que retornará sempre para nos assombrar. Neste sentido, Elizabeth Klaver adverte que a tentativa no sentido de conter a morte traduz um acto infrutífero, já que:

⁵⁶ Peg Z. Brand, em *Beauty Matters*, defende que Sherman se empenhou na tarefa de reconceitualizar o sublime, imprimindo-lhe um *frissom* transgressor, na medida em que infiltra e polui a beleza feminina com o grotesco e o horrível, com o sintético e o protésico. De acordo com a ensaísta, esta manobra de subversão ambiciona desvelar a artificialidade que permeia a representação feminina quer no passado, quer na contemporaneidade. (Brand, 1999:8)

“Anything repressed, Freud insists, will always return, and we see death’s return in the stories of the unquiet dead – vampires, zombies, ghosts – who haunt every culture. (*Ibidem*)

2. Figurações do gótico parental

2. 1. Medusas e senhoras das trevas: a figura materna no gótico feminino

2.1.1. A experiência da gravidez associada à criatividade

I am going (I hope) to love my poems again and bring them forth like children (...) even if they are ugly. (*ASSL*, 153)
Just finished delivering my best baby yet – a story (...). (*LH*, 84)

Sylvia Plath problematizou a questão da gravidez, no seu universo poético, sempre em relação com o processo criativo. De facto, a poetisa referia-se com assaz frequência à poesia como se esta derivasse de um processo biológico, como o prova um dos desabafos que constam da sua correspondência privada: “ Slowly, with Great hurt, like giving birth to some endless primeval baby, I lie and let the sensations spring up, look at themselves and record themselves in words.” (*LH*, 283) Também no diário volta a reciclar esta imagética: “Here follows my first sonnet, written during the hours of 9 to 10 a.m. on a Saturday night, when in pregnant delight I conceived my baby.” (*SPJ*, 96) Ocorreu também um episódio caricato que Plath registou no seu diário que contribui para cimentar esta associação mental que a poetisa cultivava entre os seus textos literários e um sentimento de posse materna. Na realidade, a jovem relata uma discussão que ocorreu entre ela e uma colega de faculdade, Jane, devido ao facto de esta última ter sublinhado os livros que lhe foram emprestados:

(...) had a marvelous cathartic blowup with Jane on Sunday. After she had underlined five of my new books on pencil with notes; evidently she felt that since I’d already underlined them in

black, nothing further could harm them; well, I was furious, feeling my children had been raped, or beaten, by an alien. (SPJ, 226)

O diário pessoal constituía também um espaço no qual a jovem exprimia as suas dúvidas sobre se a maternidade seria um acontecimento positivo, ou menos benéfico, em relação ao impacto que teria sobre a sua composição poética e literária, como revela a seguinte passagem: “After a while I suppose I’ll get used to the idea of marriage and children. If only it doesn’t swallow up my desires to express myself in a smug, sensuous way.” (*Ibidem*, 21)

Efectivamente referências a recém-nascidos, proliferam na *ars poetica* plathiana, estejam ou não em causa poemas alusivos à maternidade, isto porque a sua referência também é apropriada e aplicada, através do uso de metáforas, a outras realidades. Por exemplo, em “Totem” “flies / buzz like blue children” (SPCP, 265), em “A Birthday Present” há referência a um instrumento cortante, “pure and clean as the cry of a baby” (SPCP, 208). Na sua obra *Out of the Cradle, Endlessly Rocking: Motherhood in Sylvia Plath’s Work*, Nephie Christoudolides observa:

Plath’s motherhood poems can be classified into two categories: poems focusing on procreative or addressed to her own children, and numerous other poems not directly associated with motherhood, but ones in which babies and the experience of motherhood are simply by-products, most frequently negative ‘blotches’ in poetic images.” (Christoudolides, 2005:67)

Poemas como “Metaphors” ou “Stillborn” ilustram esta interdependência entre o corpo, a biologia e a linguagem. Em “Metaphors”, a linguagem e a maternidade surgem interligados através de um enigma que se desenrola em nove estrofes⁵⁷ (alusivas, precisamente, ao tempo de gestação de uma criança):

I’m a riddle in nine syllables,
An elephant, a ponderous house,
A melon strolling on two tendrils.
O red fruit, ivory, fine timbers!
This loaf’s big with yeasty rising.
Money’s new minted in this fat purse.
I’m a means, a stage, a cow in calf.
I’ve eaten a bag of green apples,
Boarded the train there’s no getting off. (SPCP, 116)

Enquanto “Metaphors” se desenrola numa metáfora que implica a gravidez, “Stillborn” denota um quadro de frustração, no âmbito do qual a *persona* tenta dar azo à sua expressão criativa, não ficando, porém, satisfeita com os resultados obtidos. Neste

⁵⁷ O primeiro verso deste poema constitui uma perífrase: “I’m a riddle in nine syllables” (SPCP, 116).

sentido, os poemas constituem tentativas vãs e mal sucedidas no âmbito da produção literária, sendo por isso reduzidos a nados-mortos que jazem curvados, quais pontos de interrogação, no interior de frascos de pickles, imagem esta que nos remete para o episódio narrado em *The Bell Jar* (1963) e afluído em “Two Views of a Cadaver Room”:

These poems do not live: it's a sad diagnosis
They grew their toes and fingers well enough,
Their little foreheads bulged with concentration
If they missed out on walking about like people
It wasn't for any lack of mother-love.
O I cannot understand what happened to them! (*SPCP*, 142)

Embora, à primeira vista, não se verifique nada de errado com estes poemas, uma vez que o sujeito poético os descreve como “proper in shape and number in every part” (*Ibidem*), na verdade, estes parecem estar destituídos de vida própria, como comprova a observação da jovem: “And still the lungs won't fill and the heart won't start.” (*Ibidem*). Com efeito, na terceira estrofe, ela admite que aqueles apresentam um ar duvidoso, “a piggy and fishy air” (*Ibidem*), característica que os equipara, no plano figurativo, a crianças malformadas. A frustração da jovem atinge o seu auge, quando esta desabafa: “It would be better if they were alive (...) / But they are dead, and their mother near dead with distraction, / And they stupidly stare, and do not speak of her.” (*Ibidem*). Observa-se nesta última estrofe que a “mãe” não se revê no âmbito da sua criação literária, o que leva a crer que existe uma frustração a nível criativo. Este aspecto leva a mãe / poetisa a desligar-se daqueles bebés de aparência dúbia que parecem desafiar a sua competência. Estes bebés que em “Stillborn” funcionam como uma metonímia para os esboços poéticos, limitam-se, no fundo, a sorrir e a contemplar a jovem do interior dos frascos de vidro que, por sua vez, os contempla, impotente: “They sit so nice in the pickling fluid” (*Ibidem*). Segundo a óptica de Christoulides, este poema traduz uma série de ansiedades por parte da heroína do gótico que se relacionam com o medo de que a maternidade venha a tornar-se um obstáculo susceptível de aniquilar a sua expressão criativa:

‘Stillborn’ is actually a camouflage for her fear: would motherhood kill any linguistic creativity? She is emphasizing that these poems will not survive because of a certain lack of originality or ‘blood’ in them because they quite privately bore[d] her, but most because her other creation is stronger, more demanding and will defeat them. They will only survive carefully conserved in the pickling liquid with their annoying smile. (*Ibidem*, 106-107)

Neste cenário distópico, descrito por Nephie Christodoulides, onde o recém-nascido compete com a criatividade da progenitora, esta última vê-se perante a obrigação de dar prioridade ao que é real, isto é, ao bebé de carne e osso, relegando assim os “outros”/os poemas para segundo plano, remetendo-os para o interior de frascos de vidro onde ficam suspensos, num estado de hibernação, até aquela os visitar de novo e, uma vez mais, tentar instilar-lhes vida.⁵⁸

Como observa Susan Van Dyne, Plath parecia estar consciente da ambiguidade inerente à gravidez, e do impacto menos positivo que esta poderia ter nomeadamente a nível da parcela de tempo de que disporia para se dedicar à sua escrita. Contudo, verifica-se a existência de todo um esforço que é transposto para o âmbito da composição poética, no sentido de ultrapassar este impasse e de superar, assim, as contradições subjacentes ao papel de mãe literária e biológica: “She perceived the conflict that these might be mutually exclusive choices, but she was determined to prove that both were inherent needs of her female sexual identity.” (Van Dyne, 1994:30) Por conseguinte, e na óptica da ensaísta, a poetisa também encarava o seu papel de mãe como uma forma de expressar e de autenticar a sua identidade feminina.⁵⁹

Esta relação intrincada onde o elemento textual se imiscui no biológico, também se encontra presente no registo poético de Anne Sexton. Em “Unknown Girl In The Maternity Ward” (*Bedlam and Part Way Back*, 1960), a jovem mãe declara-se detentora de um repositório de informação que é susceptível de ser veiculada através do leite materno: “Bone at my bone, you drink my answers in.” (*ASCP*, 24) Também em “Mary’s Song”, a heroína do gótico sextoniana assume a forma de uma Virgem criadora que alberga no seu ventre uma multitude de poemas que aguardam o seu parto literário:

My time has come.
There are twenty people in my belly,
there is a magnitude of wings,
there are forty eyes shooting like arrows,

⁵⁸ “Poems, Potatoes” apresenta um registo análogo ao de “Stillborn”. Neste poema a *persona* é acometida por um sentimento de frustração semelhante, uma vez que afirma: “(...) imagined lines / can only haunt.” (*SPCP*, 106) Os poemas que redige são destituídos de alma: “(...) sturdy as potatoes, / Stones without conscience” (*Ibidem*). Estes poemas, de modo idêntico ao que sucede em “Stillborn” não satisfazem a *persona*: “(...) but (...) they / Shortchange me continuously: whether / More or other, they still dissatisfy.” (*Ibidem*) Curiosamente, a imagem final do poema evoca a esterilidade de uma lápide: “Unpoemed, unpictured, the potato / Bunches its knobby browns on a vastly / superior page; the blunt stone also.” (*Ibidem*)

⁵⁹ De facto, esta passagem retirada do seu diário demonstra que, caso Plath decidisse tornar-se mãe, então estaria determinada a fazer dessa experiência uma extensão da sua identidade: “I will write until I begin to speak my deep self, and then have children, and speak still deeper.” (*SPJ*, 286)

and they will all be born. (ASCP, 382)

À semelhança do que sucede em “Stillborn”, a despeito de serem “bem assinala a *persona* sextoniana em “Mary’s Song” (*The Death Notebooks*, 1974): “I will give suck to all / but they will go hungry, / (...) / but it will come to nothing.” (*Ibidem*) Apesar do esforço e dedicação maternos, estes esboços poéticos, não vão conseguir subsistir, facto que é comprovado pelo verso que vaticina: “They will not nest” (*Ibidem*). Num plano metafórico, a heroína do gótico transforma estes poemas, não em nados-mortos (como sucede em “Stillborn”), mas antes em abortos.

No âmbito deste enquadramento, “Three Women”⁶⁰, da autoria de Sylvia Plath, pode considerar-se como o expoente desta simbiose literária e física que transborda para o domínio poético. Com efeito, a experiência das três jovens que emprestam voz ao poema, é susceptível de ser interpretada à luz de um contexto mais físico, no qual são abordadas questões que versam a maternidade ou a esterilidade. Além disso, pode ser lido à luz de um contexto intelectual, no qual se destacam problemas relacionados com a produtividade literária, no âmbito do qual oscilam momentos nos quais a expressão criativa é expansiva, e outros nos quais esta escasseia, dando origem a bloqueios e frustrações. Como reitera Steven G. Axelrod em referência a este poema:

She literalizes the idea of creative making as a childbirth scene, returning literary tropes of pregnancy, labor and birth to their biological referents; and then, I would suggest, she recomposes that scene as a scene of writing. (...). ‘Three Women’ functions as an alternative guise of the female poet. The first voice produces living but unexceptional texts...the third voice gives her creation away (...). And the second voice, the most articulate of the three, miscarriages her inspiration. (Axelrod, 1992:168)

Assim, a primeira voz de “Three Women” é incorporada por uma jovem que abraça o seu instinto materno facto que, no plano literário, aponta para alguém que aparenta estar no auge da sua produção criativa. Já a secretária que se debate com a hipótese de ser estéril, simboliza, numa dimensão textual, a falta de confiança que se traduz nas falhas e nos impasses a nível criativo. Quanto à terceira voz, é representada

⁶⁰ “Three Women” foi, por um lado, inspirado no filme de Ingmar Bergman *Segredos de Mulheres* (1952) cujo tema principal versa a gravidez; por outro lado, foi igualmente inspirado pela peça de Dylan Thomas, *Under Milk Wood- A Play For Voices*. Este poema terá também sido inspirado em *The Waves*, da autoria de Virginia Woolf, autora com a qual Plath se encontrava familiarizada. Plath teve inclusive oportunidade de assistir a uma das palestras dadas por Dylan Thomas, aquando da passagem deste por Amherst, no decurso do seu tour literário, em 1953. Curiosamente, esta peça de Thomas foi originalmente transmitida na rádio por Douglas Cleverdon que veio mais tarde a trabalhar com Ted Hughes e que, acabou por lançar, também na rádio, o poema de Plath.

por uma jovem universitária que não se encontra preparada para enfrentar o desafio imposto pela maternidade. Sob um prisma literário, este sentimento de insegurança desdobra-se, a nível textual, numa inexperiência ou imaturidade susceptível de conferir aos poemas uma faceta de amadorismo. No entanto, esta jovem mãe opta por dar à luz a criança, entregando-a posteriormente para adopção. A nível emocional e, embora triste, ela abdica da afinidade biológica que tem com a criança. Face a este panorama contextual, pode dizer-se que, à semelhança do que sucede em “Stillborn”, a heroína do gótico não vê vestígios da sua identidade e assinatura autoral na sua criação literária. Nesta óptica aquela é encarada como um bem que não lhe pertence.

Também em “Three Women”, e num registo oposto àquele da universitária, a jovem parturiente (no papel de primeira voz), ao ultrapassar os tormentos inerentes ao parto, comenta com auto-satisfação - “I last. I last it out. / I accomplish a work” (SPCP, 180), numa atitude que une indelevelmente a produtividade literária à criação biológica.

De uma forma interessante, a secretária que representa a segunda voz no referido poema, entende a escrita como algo de automático e de natureza quase mecânica. De facto, quando se debruça sobre a máquina de escrever: “The letters proceed from these black keys, and these black keys proceed / From my alphabetical fingers, ordering parts/ Parts, bits, cogs, the shining multiples.” (SPCP, 177)

Coincidentemente, também a jovem universitária exprime esta ideia de que se encontra implícito, na gravidez, um automatismo implacável: “It was too late, and the face/ Went on shaping itself with love, as if I was ready.” (SPCP, 178)

Num registo similar, a heroína do gótico de “Morning Song” comenta, em relação ao feto que traz no ventre, “Love set you going like a fat gold watch” (SPCP, 156). Num tom mais determinístico, também a jovem grávida de “Metaphors” constata: “Boarded the train there’s no getting off.” (SPCP, 116)

No cômputo geral da poesia plathiana, constata-se que todas as *personae* parecem partilhar a noção de que a gravidez se reveste de uma natureza mecânica, na medida em que este traduz um processo fisiológico que decorre segundo as suas próprias leis, sem estar dependente da vontade ou controlo por parte da mulher (a aventura biológica da natureza desenrola-se no interior do corpo feminino, mediante os seus próprios mecanismos). Na verdade, este processo quase mecanizado é remanescente do processo criativo e do processo inerente à escrita. Uma vez presente a semente, neste contexto entendida como a inspiração, a expressão criativa ganha forças para fluir.

2.1.2. Madonas curvilíneas e estátuas funéreas: o contraste entre a mulher estéril e a mulher fértil

É motivo recorrente na *ars poetica* plathiana a menção de corpos estéreis e improdutivos que contrastam com corpos férteis, robustos e produtivos. Os poemas mais marcantes que se debruçam sobre este tópico são “Heavy Women” (1961), “Barren Woman” (1961), “The Other” (1962), “Three Women” (1962), “Wintering” (1962), “Childless Woman” (1962), “The Fearful” (1962) e “The Munich Mannequins” (1963).⁶¹

Segundo a óptica plathiana, o corpo estéril é um corpo que se consome a si próprio numa espécie de ciclo vicioso: este é um corpo fechado ao mundo, debruçado sobre si próprio, frustrado, distante da realização pessoal. Este corpo incompleto é o corpo presente em “Barren Woman” (1961). Aqui há uma comparação que se estabelece entre um corpo estéril e vazio e um museu sem estátuas, imagem esta que posteriormente surge conotada com a morte no momento em que o sujeito observa que no interior desse espaço “Marble lilies / Exhale their pallor like scent” (*SPCP*, 157). O corpo transforma-se, assim, num mausoléu onde existe uma fonte que “leaks and sinks back into itself” (*Ibidem*). Esta fonte remete para uma imagem de esterilidade onde há todo um ciclo que se repete sem nenhum resultado tangível. A fonte que jorra sangue, uma metáfora que ilustra o processo menstrual feminino, encontra-se, em “Barren Woman”, associada ao fenómeno do egocentrismo, já que esta é descrita como centrada em si mesma, “blind to the world” (*Ibidem*). Neste contexto, o sujeito parece encontrar-se preso em si mesmo, agarrado à sua imagem, encerrado numa lógica de repetição que não lhe permite uma autenticação no plano simbólico. A única imagem que o sujeito emite é a sua, uma vez que não é capaz de, através do nascimento de um filho, expressar o seu “eu” através de um “outro”. Na segunda estrofe do poema, esta heroína do gótico

⁶¹ Inclui-se “Three Women” neste sub-capítulo por ser considerar que a esterilidade que aflige uma das intervenientes, a secretária (segunda voz) é algo que não é motivo de orgulho. Na verdade, o seu objectivo fulcral na vida é engravidar e constituir uma família ao lado do marido. Dadas as características do seu dilema pessoal, não seria apropriado incluí-la neste registo. Desta forma, o seu testemunho em relação às questões que se prendem com o receio da esterilidade, são reservadas para o sub-capítulo seguinte.

manifesta o seu desejo de se tornar mãe: “I imagine myself with a great public, / Mother of a White Nike and several bald-eyed Apollos” (*Ibidem*). Porém, este é um desejo ambíguo, já que os filhos a que se refere assemelham-se a estátuas, susceptíveis de figurar no cemitério do qual o seu corpo, enquanto mausoléu, faz parte. A infertilidade (ou a hipótese de a mulher ser infértil) coloca-a, não no plano dos vivos, mas no dos mortos: “Instead, the dead injure me with attentions, and nothing can happen.” (*Ibidem*) A lua, neste cenário funesto, assume o papel de uma enfermeira apaziguadora, não obstante o seu perfil neutro e indiferente: “The moon lays a hand on my forehead, / Blank-faced and mum as a nurse.” (*Ibidem*)



Figura 52 - Francesca Woodman, *Study for Temple Project*, New York, 1979-1980

Em *Study for Temple Project*, (figura 52) Francesca Woodman constrói uma simbiose entre o corpo carnal e o corpo estatuesco, através de um ensaio representacional sobre as Cariátides. Tal como sucede na *ars poetica* plathiana que versa a maternidade, estas mulheres-estátua encontram-se impossibilitadas de gerar vida. De modo idêntico, a sua identidade também fica comprometida, uma vez que as pedras quadrangulares lhes pressionam e ocultam os rostos. Assim, e embora em

Study for Temple Project os seios estejam em evidência como símbolos de sexualidade e fertilidade femininas, a solidez do corpo põe em causa a plenitude identitária destas mulheres, visto não conseguirem conceber. Logo, tal como sucede com as heroínas do gótico de “The Munique Mannequins” ou “Childless Woman”, estas regozizam-se apenas na exibição do seu corpo que, apesar de comportar indícios de feminilidade, o facto de não conseguirem engravidar, trunca-lhes a capacidade criativa nos termos em que Plath a congemma.

Também no poema “Virgin in a Tree”, a mulher que opta por não ter filhos é sujeita a uma solidificação corporal, transformando-se numa árvore e tornando-se, assim, uma variante da mulher estatuesca:

She ripened and unplucked, 's
Lain splayed too long in the tortuous boughs: overripe
Now, dour-faced, her fingers

Stiff as twigs, her body woodenly
Askew, she'll ache and wake

Though doomsday bud. Neglect's
Given her lips that lemon-tasting droop:
Untongued, all beauty and juice sours.
Tree-twist will ape this gross anatomy
Till irony's bough break. (*SPCP*, 81)

“Barren Woman” apresenta notáveis semelhanças com “Childless Woman”, redigido precisamente um ano depois. Neste poema, a mulher sem filhos é praticamente uma réplica da heroína do gótico, descrita aquando do primeiro: “My landscape is a hand with no lines / The roads bunched to a knot, / The knot my self” (*SPCP*, 259). A *persona* imagina-se em permanente dissolução e sofrimento, “Uttering nothing but blood” (*Ibidem*) e, tal como acontece em “Barren Woman”, o corpo desta heroína volta a ser comparado a uma paisagem fúnebre, “Gleaming with the mouths of corpses.” (*Ibidem*) Este cenário sombrio e funéreo é, por sua vez, replicado em “The Munich Mannequins”, o qual exhibe uma morgue como paisagem dominante. Em conformidade com esta ambiência, o útero também se compraz num órgão sombrio, no interior do qual “the yew trees blow like hydras” (*SPCP*, 262). Quer em “Childless Women”, em “The Munich Mannequins”, observa-se um paralelismo entre o narcisismo e o corpo estéril, tal como já sucedia em “Barren Woman”. Enquanto no primeiro a *persona* afirma “Spiderlike, I spin mirrors / Loyal to my image” (*SPCP*, 259), no segundo, os manequins que enfeitam as montras de Munique, adquirem a forma de ídolos que só se valorizam a eles próprios e às suas respectivas imagens, como atesta o verso que traduz os seus pensamentos: “no more idols but me” (*SPCP*, 263). Neste contexto, a vida é representada como algo desprovido de sentido. Estas mulheres estáticas, “Unloosing their moons, month to month, to no purpose” (*Ibidem*), incarnam bonecas artificiais, vazias, destituídas de órgãos e de carne. Esta ideia de uma estética susceptível de ser violada pela intrusão de um feto, também transparece em “The Fearful”, espaço poético no contexto do qual o bebé é entendido como uma ameaça: “The thought of a baby- / Stealer of cells-stealer of beauty.” (*SPCP*, 256) Nestas circunstâncias, são sobretudo realçadas preocupações a nível da estética - “She would rather be dead than fat, / Dead and perfect like Nefertiti” (*Ibidem*), o que vem confirmar a premissa lançada em “The Munich Mannequins” segundo a qual: “Perfection is terrible, it can't have children.” (*SPCP*, 262) Nesta óptica, as mulheres deste último registo poético também abraçam a

sua esterilidade voluntária em nome da estética, e surgem na sétima estrofe como ícones que parodiam a noção de feminilidade: “Orange lollies on silver sticks” (*SPCP*, 263).

Para estas figuras femininas, a menstruação reveste-se de um significado positivo que aponta no sentido de uma vida sem filhos, centrada no romance e, eventualmente, na promiscuidade: “The blood flood is the flood of love” (*Ibidem*). Também em “Childless Woman”, a menstruação é sinónimo de uma linguagem de esterilidade, uma vez que o corpo da heroína do gótico é representado como “Uttering nothing but blood” (*SPCP*, 259). Já em “The Fearful”, a heroína do gótico assume-se como uma paisagem corpórea na qual não há lugar para um bebé, mas somente para o amante, paisagem esta “Where the child can never swim, / Where there is only him and him.” (*SPCP*, 256)

Por seu turno, em “Childless Woman” a lua funciona como uma metáfora para os óvulos que são expelidos pelo corpo, mês após mês, sem que tivessem sido objecto de fecundação: “The womb / Ratles its pod, the moon / Discharges itself from the three with nowhere to go.” (*SPCP*, 259) Em lugar da imagem de fertilidade invocada em “Heavy Women”, simbolizada pelo “Dutch bulb forming its twenty petals” (*SPCP*, 158), o sujeito aparece aqui retratado como uma rosa de marfim, solidificada e imóvel, como se de uma estátua se tratasse. De facto, em “Heavy Woman”, poema que celebra a fertilidade feminina, a lua assume uma forma mais benevolente: “Over each weighty stomach a face / Floats calm as a moon or a cloud” (*Ibidem*). Embora este poema se caracterize por um ambiente que apela à placidez, com as futuras mães “smiling to themselves” (*Ibidem*), na realidade, e tal como declara o sujeito, está-se na presença de um mistério: “The dark still nurses its secret” (*Ibidem*). Efectivamente, neste verso que desponta na quarta estrofe, o útero é concebido como um espaço sombrio, governado pela incógnita. Julia Kristeva acrescenta a respeito deste mistério: “Within the body, growing as a graft, indomitable, there is another. And no one is present, within that simultaneously dual and alien space, to signify what’s going on.” (Kristeva, 1980:11)

Em “Heavy Women”, as mulheres que meditam nos mistérios do universo, com um sorriso nos lábios, evocam a imagem da Virgem: “They step among the archetypes. / Dusk hoods them in Mary-blue” (*Ibidem*) e, neste contexto em particular, as crianças que estão para nascer, surgem ligadas à figura de Jesus, havendo inclusive na última estrofe uma alusão clara ao motivo cristão, através da menção de alguns dos seus elementos icónicos: “The star, the wise grey men.” (*Ibidem*) Como assinala Christoulides, em “Heavy Women”, Sylvia Plath:

(...) covers a trajectory from the nude Venus to the heavy Madonnas whose jouissance derives from their pregnancy, but which will soon be given up, as the fusion with her unborn babies is only temporary (...). Like Venus herself, the Madonnas are 'irrefutable' and 'beautifully smug'. Their divinity, their maternal role, like Venus's beauty, cannot be contested. They are complacent, self-satisfied with their accomplishments, and their faces 'float' over their bellies (...). (Christoulides, 2005:99)

Na poesia de Anne Sexton, a mulher grávida é igualmente representada como uma "heavy woman", uma mulher curvilínea e paciente que aguarda o nascimento da criança, por entre a imobilidade das suas formas:

Your midriff sags toward your knees;
your breasts lie down in air,
their nipples as uninvolved as starfish.
You stand in your elastic case, still not giving-up the newborn
and the old born cycle.
Moving, you roll down the garment,
down that pink snapper and hoarder,
as your belly, soft as pudding,
slops into the empty space; (*ASCP*, 70-71)

Sexton compara esta figura materna a uma Vénus que se ergue do mar:

(...) tying your ankles into knots (...)
you rise
a city from the sea,
born long before Alexandria was,
straightway from God you have come
into your redeeming skin. (*ASCP*, 71)

Com a finalidade de ilustrar o potencial criativo da mulher, Francesca Woodman também recorre a uma imagem alusiva à Vénus que nos leva para o contexto de "Heavy Woman", de Plath, ou para "Woman With a Girdle", de Sexton. À semelhança de Sylvia Plath, Woodman parece associar motivos marítimos ao parto. Neste *Untitled* (figura 53) em particular, a jovem emerge de uma placenta metafórica constituída por uma folha de papel. No braço direito segura um búzio, elemento que remete para uma geografia marítima, mas que metonimicamente aponta para o órgão genital



Figura 53 - Francesca Woodman, *Untitled*, 1975-1977

feminino. Woodman, através deste *Untitled*, confirma o poder criativo do género feminino e cria um esboço visual do seu próprio nascimento enquanto artista. Subjacente a esta composição visual encontra-se a ideia de uma metamorfose que, emulando o universo plathiano, une a dimensão biológica à dimensão criativa.

Estas mulheres curvilíneas e pesadas, “Irrefutable, beautifully smug / As Venus, pedestaled on a half-shell” (*SPCP*, 158) que são emblemas da gravidez em “Heavy Woman” e em “Woman with Girdle” (*All My Pretty Ones*, 1962), são reminiscentes da grávida descrita em “Metaphors” (1959): “An elephant, a ponderous house / a melon strolling in two tendrils”, uma “loaf (...) big with its yeasty rising” ou uma “fat purse.” (*SPCP*, 116). Em “Sow”, a imagem da mulher grávida também surge hiperbolizada, sob a forma de “This vast / Brobdingnag bulk” (*SPCP*, 61). A grávida que empresta voz à primeira interveniente de “Three Women” também recorre a um vocabulário similar para descrever o seu corpo: “When I walk out, I am a great event.” (*SPCP*, 176) De igual modo, a jovem universitária de “Three Women” descreve-se a si própria como uma montanha: “I am a mountain now.” (*SPCP*, 179). Num registo que ecoa os dois anteriores, também a *persona* de “Poem For a Birthday” observa, em referência ao seu corpo grávido: “I am round as an owl” (*SPCP*, 132).

Em “Little Girl, My string Bean, My Lovely Woman” (*Live or Die*, 1966) a *persona* sextoniana conjectura imagens da filha através de um registo pleno de imagens que evocam indubitavelmente o domínio da fertilidade, à semelhança do que sucede em “Heavy Woman” ou “The Manor Garden” de Sylvia Plath:

It's a strange place, this odd home
where your face sits in my hand so full of distance,
so full of its immediate fever.
The summer has seized you,
as when last month in Amalfi, I saw
lemons as large as your desk-side globe-
(...)
The market stalls of mushrooms
and garlic buds all engorged
Or think even of the orchard
Where the berries are dark
and the apples are beginning

Em “Heavy Woman”
associada a um estado de



é aparece igualmente

Com efeito, estas **Figura 54 - *The Pregnant Virgin*, Hungarianool, doing nothing in particular” (SPCP, 158),** ^{National Gallery, 1410} ~~facto~~ ^{ação} que sugere uma recusa, enquanto lá fora o Inverno decorre: “ (...) the axle of winter / Grinds round, bearing down with the straw” (*Ibidem*). É interessante verificar que há representações da Virgem nas quais ela enverga as suas vestes azuis e surge entretida a fiar lã, como neste quadro de autor anónimo que se encontra exposto num museu da Hungria (figura 54).

Este estado de placidez também acomete a heroína do gótico em “Three Women” (1962) que observa: “I am slow as the world. I am very patient, / Turning through my time, the suns and stars / regarding me with attentions.” (SPCP, 176) Perante este cenário, a paisagem exterior afigura-se como algo de inóspito, em contraste com o interior do corpo materno que representa um habitáculo seguro e confortável. Porém, nos poemas que versam a esterilidade, o corpo da mulher torna-se ele próprio uma paisagem sombria, inóspita e desolada, desvelando-se um cenário onde o exterior reflecte o interior, e ambos se fundem.

Se transpusermos todas estas questões para o plano da produção literária, podemos constatar que a fertilidade preconizada em “Heavy Women” traduz uma fluidez a nível do processo criativo que, por sua vez, contrasta com os bloqueios e estados de paralisia abordados nos poemas que versam a mulher infértil.

No fundo, “Barren Woman”, “Childless Woman” ou “The Munich Mannequins” desdobram-se em paisagens fúnebres, no seio das quais o corpo funciona como se efectivamente se tratasse de um catalisador em relação à morte. Na realidade, estas mulheres inférteis reproduzem fantasmas, réplicas da própria morte, à semelhança do que sucede com a heroína do gótico que perpassa as fotografias de Francesca Woodman. Como já se observou, a paisagem onde domina a esterilidade, é funérea, uma *wasteland* física e feminina, onde “the yew trees blow like hydras” (SPCP, 263). A

própria Sylvia Plath, antes de ser mãe, chegou a pensar que era estéril, tendo caminhado as ruas desta *wasteland*, como o comprovam as seguintes passagens extraídas do seu diário, e datadas de Junho de 1959:

Everything has gone barren. I am a part of the world's ash. Something from which nothing can grow or come to fruit. In the lovely words of the 20th century medicine, I can't ovulate. For ten years I may have been having cramps and for nothing. I have worked, bled, knocked my head on walls to break through to where I am now. With the one man in the world right for me, the one man I could love. (...) I want a house of our children, little animals, flowers, vegetables, fruits. I want to be an Earth Mother in the deepest richest sense (...). Suddenly everything is ominous, ironic, deadly. If I could not have children (...) I would be dead. Dead to my woman's body. Intercourse would be dead, a dead-end. (...) My writing a hollow and failing substitute for real life (...) Ted should be a patriarch. I a mother. (...) How can I keep Ted married to a barren woman? (*SPJ*, 500)

No registo macabro de “Female Author” a heroína do gótico incarna a personificação da própria morte: “All day she plays at chess with the bones of the world”⁶² (*SPCP*, 301), rodeada de um cheiro a decomposição, “(...) the odor, sweet and sick, / Of festering gardenias in a crypt” (*Ibidem*). De forma análoga ao que sucede em “Childless Woman”, a sua forma de expressão verbal é ilustrada pelo sangue: “And blood reflects across the manuscript” (*Ibidem*). Aliás, neste contexto, a decomposição que se desprende do seu corpo, contagia as crianças que passam na rua, distorcendo a sua imagem, transformando-as em “gray child faces” (*Ibidem*).

À semelhança das tonalidades góticas que permeiam “Female Author”, também “The Fearful” esboça os contornos de uma figura feminina que parece a morte personificada, cuja voz é oca e, por isso, espectral: “The voice of the woman hollows-/ More and more like a dead one.” (*SPCP*, 256) A máscara de pele que lhe cobre o rosto (e que lhe confere uma aparência humana), é apenas um disfarce para ocultar a sua verdadeira natureza que sustenta semelhanças indeléveis com uma caveira: “The mask increases, eats the worm, / stripes for mouth and eyes and nose” (*Ibidem*).⁶³

Por seu turno, “Moonrise” desvela um espaço literário onde uma lógica idêntica se repete: a heroína do gótico, devido à sua aparente esterilidade, é transfigurada num cadáver que se deteriora no interior do seu túmulo: “A body of whiteness / Rots, and

⁶² Aqui, a imagem das ossadas do mundo projectam, precisamente, a ideia inerente a uma *wasteland*.

⁶³ Ambiguidades à parte, Sylvia Plath parecia considerar a gravidez como uma etapa decisiva na vida de uma mulher. Como tal, o facto de uma mulher optar por não ter filhos era equiparado, no plano simbólico, a uma espécie de morte. Como denota a entrada do diário, datada de junho, de 1959: “And for a woman to be deprived of the Great Experience her body is formed to partake of, to nourish, is a great and wasting death. After all, a man need physically to do no more than have the usual intercourse to become a father. A woman has 9 months of becoming something other than herself, of separating from this otherness, of feeding it and being a source of milk and honey to it.” (*SPCP*, 495)

smells of rot under its headstone” (*SPCP*, 98). No entanto, esta heroína do gótico, num registo que traz paralelismos com a personagem Lucy Westenra, de Bram Stoker, em *Dracula*, consegue sair do túmulo e andar pelo cemitério qual vampiro, ou figura fantasmagórica: “Though the body walk out in clean linen.” (*SPCP*, 98) Metaforicamente, este aspecto aponta para o facto de a esterilidade ser um fenómeno privado que ocorre no interior do corpo da mulher, mas cujos efeitos destrutivos, que ocorrem a nível psicológico, não conhecem impacto na aparência do corpo físico que exhibe perante a sociedade.

Nos meandros deste cenário é, porém, introduzida a esperança de a heroína do gótico poder ainda engravidar: “The berries purple / And bleed. The white stomach may ripen yet.” (*Ibidem*) Todavia, há uma certa intenção subversiva latente neste verso, uma vez que este reflecte exactamente o primeiro, como se o poema se dobrasse sobre ele próprio.⁶⁴ Isto é, se entendermos o poema à imagem de um espelho, reparamos que as “berries” se reflectem a si mesmas,⁶⁵ o que nos reenvia, de novo, para o campo da esterilidade, confirmando, por fim, a legitimidade do retrato do corpo feminino como um cadáver infértil que se decompõe no interior de um túmulo. São as próprias palavras proferidas pelo sujeito poético que o confirmam: “I smell the whiteness here, beneath the stones / Where small ants roll their eggs, where grubs tatten.” (*Ibidem*). Este cenário mórbido é reforçado pela presença da lua, cuja brancura é remanescente dos ossos de um cadáver: “Lucina, bony mother, laboring / Among the socketed white stars, your face/ Of candor pares white flesh to the white bone” (*Ibidem*). Por conseguinte, a heroína do gótico que enfrenta a ameaça da esterilidade, move-se numa *wasteland*, no seio da qual até a natureza faz o seu luto: “This park is fleshed with idiot petals. / White catalpa flowers tower, topple, / Cast a round white shadow in their dying.” (*Ibidem*) Como é recorrente em Plath, esta esterilidade física que se compraz no branco frio e ósseo, conhece uma contrapartida na dimensão literária, uma vez que esta brancura que se desprende do corpo, se aloja também na alma: “White: it is a complexion of the mind.” (*Ibidem*)

2.1.3. O aborto e a experiência da mulher fantasmática

⁶⁴ Implícita neste movimento, encontra-se a atitude narcisista que Plath associa à mulher sem filhos em “Barren Woman”, “Childless Woman”, “The Fearful” ou “The Munich Mannequins”.

⁶⁵ Na verdade, o verso que inaugura a primeira estrofe de “Moonrise” alude as essas mesmas bagas: “Grub-white mulberries redden among leaves.” (*SPCP*, 98)

Uma das questões exploradas nos registos poéticos de Sylvia Plath e de Anne Sexton, é precisamente o aborto, relacionado com o trauma físico e psicológico que é susceptível de causar à heroína do gótico. Na sua vertente de perda, o corpo que é vítima de um aborto espontâneo ou induzido, espelha um esvaziamento, uma espécie de amputação que o coloca numa posição de sofrimento e de luto. A mulher que vivencia este acontecimento torna-se, à luz do contexto gótico que emoldura o registo de Plath e Sexton, uma figura fantásmica, frágil, sombria, à beira da dissolução, contemplando muitas semelhanças com a representação da mulher estéril, abordada no sub-capítulo anterior.

Revestido de uma tonalidade soturna, “Parliament Hill Fields” inaugura, assim, um espaço poético no qual é transcrita a experiência da própria Sylvia Plath quando sofreu um aborto. Neste poema, a heroína do gótico, enquanto caminha, medita sobre a experiência traumática pela qual passou. Numa primeira fase, a natureza espelha uma indiferença face ao sofrimento que assola a jovem: “The round sky goes minding its business” (*SPCP*, 152). De facto, nada parece ter mudado em relação à sua aparência exterior; daí que a natureza, de uma forma imediata, consiga compactuar com a sua dor. Como confirmam as palavras da heroína gótica, no contexto de um monólogo que tem como referência o bebé que perdeu: “Your absence is inconspicuous; / nobody can tell what I lack.” (*Ibidem*)

À medida que vai caminhando, a mente da jovem é perpassada por imagens que vê à sua volta, e que interpreta à luz do acontecimento trágico que afligiu o seu corpo. O verso “the city melts like sugar” (*Ibidem*), por exemplo, sugere uma dissolução que implica a perda do bebé. Outra construção imagética que aponta no mesmo sentido, é operada na segunda estrofe, quando a heroína do gótico se cruza no seu caminho com um grupo de crianças. Uma delas traz um gancho no cabelo que, de súbito, lhe escorrega pela cabeça, e cai. Neste contexto, o movimento do gancho a deslizar até ao chão também é interpretado pela *persona* à luz da sua perda. Por seu turno, indiferentes a este pequeno detalhe, as outras meninas continuam o seu percurso, como se nada tivesse sucedido: “One child drops a barrette of pink plastic; / None of them seems to notice.” (*Ibidem*) A atitude distante que as crianças revelam parece reproduzir a atitude do “round sky” que, na primeira estrofe, se mostra pouco complacente com a heroína do gótico. Face ao que sucedeu à jovem é, de certa forma, normal que não se consiga

estabelecer uma afinidade com este “round sky”,⁶⁶ uma vez que perdeu as suas formas curvilíneas e, apresenta agora uma lisura que não é compatível com as formas cheias e redondas patentes no céu. Todavia parece gerar-se uma empatia com todos aqueles elementos que ecoam o vazio e a morte, tais como a “bald hill” (*Ibidem*) que é aludida logo no primeiro verso.

Também o facto de estas crianças terem cruzado o seu caminho tem implícito um impacto. A heroína do gótico percebe este grupo de raparigas de uma forma distorcida: “A crocodile of small girls / Knotting and stopping, ill assorted, in blue uniforms” (*Ibidem*). A imagem das crianças entrelaçadas aponta, alegoricamente, para a configuração de um cordão umbilical (as crianças entrelaçadas) defeituoso, “ill assorted”, ao qual surge associada a ideia de uma asfixia reflectida na cor azul. Este é um cordão umbilical que não chegou a cumprir a sua missão de vir a ligar a mãe ao feto. Numa dimensão fantasiada e simbólica, o embrião, ao ser abortado, foi também metaforicamente asfixiado por este cordão azul. Todo este encontro com as crianças se reveste de contornos funestos, visto que os gritos e as conversas que têm entre si são entendidas pela jovem que perdeu o bebé como um “gravely gossip” (*Ibidem*). Com efeito, para a heroína do gótico, este conjunto de crianças assume um carácter ameaçador e perigoso; entrelaçadas umas nas outras estas meninas formam “a crocodile” que a jovem teme em virtude da natureza devoradora que apresenta: “[it] Opens to swallow me” (*Ibidem*).

Logo que o rebuliço das crianças se desvanece na distância, começam a delinear-se os contornos de uma paisagem marcadamente estéril e neutra, “a snowfield or a cloudbank” (*Ibidem*) de carácter funéreo: “Now silence after silence offers itself.” (*Ibidem*). Neste pano de fundo, o luto pelo bebé desenrola-se numa comunhão com a paisagem circundante, da qual transpira toda uma atmosfera típica do gótico:

The tumulus, even at noon, guards its black shadow:
(...)
I circle the writhen trees (...)
These faithful dark-boughed cypresses
Brood, rooted in their heaped losses. (*SPCP*, 153)

Neste cenário toldado pelo luto, a jovem abraça a própria morte no corpo dos ciprestes, neste cenário representados como “writhen trees (...) / rooted in their heaped losses”

⁶⁶ O facto de o céu apresentar uma forma redonda e circular, faz com que este se assemelhe a um globo de neve, o que nos remete para a imagem da campânula de vidro, sempre tão presente na poesia plathiana.

(*Ibidem*). Ao fundir-se metaforicamente com a morte, a *persona* perde a sua substância carnal e transmuta-se num espectro, num “Ghost of a leave, ghost of a bird.” (*Ibidem*) Consentânea com este enquadramento lúgubre, a perda do bebé é consumada na imagem da cicatriz que desfigura a lua: “The moon’s crook whitens / Thin as the skin seaming a scar.” (*Ibidem*)

Perante este cenário desolador, a jovem retoma o monólogo que tem como epicentro o embrião fictício, numa tentativa de apaziguar o seu sofrimento, admitindo: “I suppose it is pointless to think of you at all. / Already your doll grip lets go.” (*SPCP*, 152) Desta forma, e à medida que anoitece, a recordação do bebé desvanece-se: “Your cry fades like the cry of a gnat. / I lose sight of you on your blind journey.” (*Ibidem*)⁶⁷ Tudo o que resta é uma recordação difusa, “Faceless and pale” (*SPCP*, 152).

Há, porém, uma imagem que perturba, e vem romper com o luto que caracteriza este conjunto de estrofes que compõem o corpo poético de “Parliament Hill Fields”. No momento em que abraça as árvores, a heroína do gótico confessa: “I am too happy.” (*Ibidem*) Este verso introduz uma certa ambiguidade no poema, uma vez que não é discernível se se trata de um comentário irónico ou se, pelo contrário, configura um desabafo de alívio com um pendor autocrítico. Segundo Jo Gill:

What this admits is not necessarily the grief of miscarriage but the inadmissible feeling that while mourned, it is not wholly regretted. There is a liberation in not being perceived as pregnant: ‘nobody can tell what I lack’, and the images of fluidity (ponds, brimming eyes, gulls, river, snow, cloud, trees), while commemorating the loss of the baby and the flow of fetal blood, also celebrate the possibility of flight and change. (Gill, 2006: 103)

Nesta longa caminhada que teve início na primeira estrofe, chegamos então à oitava estrofe, para descobrir que os passos da heroína do gótico nos conduzem em direcção a casa. Desta forma, começa a esboçar-se a presença do ambiente doméstico como um espaço no qual a jovem é hipoteticamente capaz de encontrar algum consolo:

Now, on the nursery wall,
The blue night plants, the little pale blue hill
In your sister’s birthday picture start to glow.
The orange pompons, the Egyptian papyrus
Light up. Each rabbit-cared
Blue shrub behind the glass (*SPCP*, 152)

Exhales a blue nimbus,
A sort of cellophane balloon. (*SPCP*, 153)

⁶⁷ Esta “blind journey” do embrião é mimetizada na sétima estrofe do poema através de imagens que sugerem movimentos convulsivos: “the spindling rivulets / Unspool (...) themselves.” (*SPCP*, 153)

O azul passa agora a dominar um cenário de onde se desprendia o negro, sinónimo das sombras e do luto. Este é um azul conotado com as vestes de uma *Madonna Lactans*, e que impele a mãe para o mundo dos deveres maternos que a aguardam.

Contudo, este regresso a casa não parece circunscrever uma ideia de felicidade; pelo contrário, parece antes revestir-se de um carácter obrigatório, uma vez que a heroína do gótico desabafa: “The old dregs, the old difficulties take me to wife.”⁶⁸ (*Ibidem*) Logo, ficamos com a impressão de que a jovem preferia, provavelmente, ter tomado outro tipo de direcção nesta sua caminhada.

Com efeito, e apesar dos elementos positivos que pontuam a descrição do ambiente doméstico, e que lembram ao sujeito poético que tem outra criança à sua espera, os versos que decretam o desfecho de “Parliament Hill Fields” denotam um carácter preocupante, o que não atribui a este registo poético um final feliz.

Na verdade, desprende-se deste ambiente uma luz éterea e azul que, associada à imagem de um balão de celofane, se compraz numa metáfora que indica uma atmosfera depressiva e sufocante. Refere Jo Gill a este respeito: “The closing images, which from one perspective herald the glow of new life, also symbolize suffocation, hence the metaphors of the ‘cellophane balloon’ and the colour blue (the colour of maternity but also of asphyxiation, anemia and death).” (Gill, 2006: 103)

Curiosamente, essa mesma sensação de asfixia também parece assolar a quarta estrofe, quando a heroína do gótico, no decurso da sua caminhada, declara: “The wind stops my breath like a bandage.” (*SPCP*, 152)

A “lit house” (*SPCP*, 153), onde a heroína do gótico dá entrada, não augura um bom presságio, nem serve, afinal, de grande consolo para as suas mágoas. Há toda uma tensão latente que a presença das gaivotas no exterior reflecte: “Gulls stiffen to their chill vigil in the drafty half-light” (*Ibidem*).

Por seu turno, a heroína do gótico que empresta voz à poesia de Anne Sexton, nutre sentimentos de perda e de esvaziamento semelhantes. No poema “The Abortion” (*All My Pretty Ones*, 1962) há um refrão que percorre o poema: “Somebody who should have been born is gone.” (*ASCP*, 61) Trata-se, aqui, de uma afirmação que se reveste de

⁶⁸ De facto, Ronald Hayman salienta, relativamente a este verso: “In one of the most cryptic lines, the speaker says the old dregs and difficulties take her to wife. This may imply rivalry between the husband and the old problems which led her to the suicide attempt, or it could mean that within the marriage she feels wedded to disagreements which have created friction.” (Hayman, 1993:151-152)

uma natureza ritualística e fúnebre. Na verdade, há todo um cenário que se esboça, e que aponta no sentido de uma perda: a estrada é uma “gray washboard” (*Ibidem*) e toda a paisagem configura um local onde “the ground cracks evilly, / a dark socket from which the coal has poured, / (...) / the grass as bristly and stout as chives” (*Ibidem*). No final do poema, a jovem que conduz de regresso a casa, perspectiva a paisagem que a rodeia de uma forma achatada, fina e plana: “Returning north, even the sky grew thin” (*ASCP*, 62); a própria estrada espelha uma lisura metálica: “flat as a sheet of tin.” (*Ibidem*) Esta lisura que inflama o final de “The Abortion” comporta uma imagem que assinala o fim da gravidez: as curvas da mulher desvanecem-se e dão, por sua vez, lugar a um corpo plano e liso. Phillip McGowan refere: “Read against the devastated industrial landscape through which she moves, this woman’s body is equally the site of changed circumstances brought about by (...) male agency.” (McGowan, 2004:39-40)

É interessante constatar que, se em “What’s That”, o sujeito sextoniano vê a gravidez esboçar-se metaforicamente através de uma janela, observando-se, neste sentido, um movimento em direcção ao interior, em “The Abortion”, pelo contrário, a janela surge debruçada sobre o vazio: “[a] high window looking nowhere”. Um pouco à semelhança do que sucede com a heroína do gótico em “Parliament Hill Fields”, esta jovem sente-se esvaziada de algo.

O embrião que no início do poema é aludido, no seu processo de gestação, de uma forma abstracta -“each bud puffing out from its knot” (*ASCP*, 61), adquire contornos tangíveis no último verso, passando a ser “this baby that I bleed.” (*ASCP*, 62) Sexton revisita a imagética dos contos-de-fada, na sua vertente mais gótica, e compara o médico responsável pela intervenção cirúrgica a um “Rumpelstiltskin”, alegando em tom acusatório: “he took the fullness that love began” (*ASCP*, 61).

Também em “Tulips”, composto numa altura conturbada da vida de Sylvia Plath, a temática do aborto é revisitada.⁶⁹ No ambiente hospitalar onde a *persona* plathiana se encontra internada, a cor predominante é o branco que, simbolicamente, indicia a esterilidade, a neutralidade e o desvanecimento da essência corpórea do próprio sujeito. Com efeito, uma vez afastada a hipótese de vir novamente a ser mãe, a heroína do gótico passa a sentir afinidade com o mundo estéril onde se movimentam as

⁶⁹ A respeito deste assunto, Connie Ann Kirk alega: “Early in 1961, Sylvia found out that she was pregnant again. Her appendix was acting up, and she would have to undergo an appendectomy. The day after they went to a party for Theodore Roethke, the American poet Plath most admired now next to Robert Lowell, she miscarried.” (Kirk, 2004:85) Curiosamente, o título inicial deste poema era “Sickroom Tulips”.

freiras celibatárias, e declara: “I am nun now, I have never been so pure.” (*SPCP*, 161) De um modo similar, a verticalidade das velas do poema “Candles” também é remanescente desta pureza e inércia criativa: “Nun-souled, they burn heavenward and never marry.” (*SPCP*, 149) Imersa nesta atmosfera a jovem constrói uma imagem de si própria baseada numa *flatness*: “And I see myself, flat, ridiculous, a cut paper shadow” (*SPCP*, 161). Esta *flatness* indicia, na poesia plathiana, a esterilidade e a dissolução da identidade feminina. Frequentemente, este termo surge associado aos elementos do género masculino que, embora sejam criativos no plano intelectual, não conseguem porém, engravidar.

Embora a terceira interveniente de “Three Women” não tenha sofrido qualquer aborto, a experiência de ter que entregar um recém-nascido para adopção causa-lhe uma dor semelhante à protagonista de “The Abortion” ou de “Parliament Hill Fields”:

There is very little to go into my suitcase.
There are the clothes of a fat women that I do not know.
There is my comb and brush. There is an emptiness.
I am a wound they are letting go.
I leave my health behind.
(...)
I undo her fingers like bandages. (*SPCP*, 184)

Neste contexto análogo, também a heroína gótica de “Three Women”, a jovem estudante que se vê forçada a deixar a sua filha no hospital, é acometida por um sentimento semelhante que aponta no sentido de um esvaziamento. Imersa neste cenário de perda, a jovem encara-se a si própria como “a white ship hooting: Goodbye, goodbye.” No caso de “Parliament Hill Fields” a heroína do gótico é mineralizada e, consequentemente, reduzida a uma “stone, a stick” (*SPCP*, 152). Desta forma, após a perda da criança, ambas as mães se definem a si próprias como se fossem objectos, o que, uma vez mais, remete para o plano de uma despersonalização e distorção identitária. Em “Thalidomide”⁷⁰, o impacto que o aborto provoca em relação à imagem materna traduz, de igual modo, uma quebra a nível da integridade identitária: “The glass cracks across, / The image / Flees and aborts like dropped mercury.” (*Ibidem*) Fenómeno idêntico tem lugar em “Tulips”, onde a heroína do gótico, em virtude do acidente sofrido, parece ter perdido a identidade: “And I have no face, I wanted to efface myself” (*SPCP*, 161).

⁷⁰ Em “Thalidomide” o aborto assume a forma de “indelible buds” (*Ibidem*), “Blood-caul of absences” (*Ibidem*) e “dark fruits [that] revolve and fall.” (*Ibidem*)

No espaço hospitalar que deixou para trás, os médicos são emblemas de uma lisura (*flatness*), o que lhes confere uma bidimensionalidade, a qual não é compatível com as formas redondas de uma jovem grávida:

The doctors move among us as if our bigness
Frightened the mind. They smile like fools.
They are to blame for what I am, and they know it.
They hug their flatness like a kind of health. (*SPCP*, 179-180)

Na última parte do poema, vamos encontrar a *persona* não no ambiente hospitalar, mas antes no campus universitário. O seu estado de espírito denota alguma alienação, como se estivesse “drunk in spring” (*SPCP*, 185) A sua imagem é de luto em relação à falta do bebé que ficou no hospital: “My black gown is a little funeral: / It shows I am serious.” (*Ibidem*) A jovem tenta, todavia, apaziguar o sofrimento, alimentando a ilusão de que talvez todos os acontecimentos vividos não tivessem passado de um sonho: “I had a dream of an island, red with cries. / It was a dream, and did not mean a thing.” (*Ibidem*) Na tarde quente de Primavera, os amantes que passam trazem recordações que aludem à bidimensionalidade dos médicos, uma vez que a jovem os vê como “black and flat like shadows.” (*SPCP*, 186) Estes são meros fantasmas enlutados que perturbam a normalidade de um final de tarde. É neste ambiente, ao qual a sua mente confere contornos achatados, que a jovem se sente incompleta e nostálgica em relação ao seu corpo curvilíneo. Neste sentido, estabelece-se uma afinidade entre ela própria e estes amantes bidimensionais e sombrios que cruzam o seu caminho: “It is so beautiful to have no attachments! / I am as solitary as grass. What is it that I miss? / Shall I ever find it, whatever it is?”⁷¹ (*Ibidem*)



⁷¹ O àquel 152) additi hidde figura de “T murd

De igual modo, Cindy Sherman parece indentificar a “shadow-woman” (*SPCP*, 164) com a mulher fantásmica e estéril, semelhante àquela que se aloja na poesia de Plath em “Tulips”, “Widow” ou

chments!” exprime uma sensação de libertação semelhante ment Hill Fields”, quando afirma “I’m too happy.” (*SPCP*, via had always been ambiguous about childbirth, and the her art had to have instigated many moments of intense, if inside her, and that life threatened her both literally and texto, não é, então, surpreendente que a jovem universitária o, a hipótese de se submeter a um aborto: “I should have

Figura 55 - Cindy Sherman, *Untitled* nº36, *Untitled Film Stills*, 1979

em “Three Women”. Se nos ativermos na figura feminina presente em *Untitled* nº36 (figura 55), reparamos que há toda uma essência fantasmática que lhe permeia o corpo; ela parece vítima de uma espécie de esvaziamento que é somente preenchido

pela sombra. Tal como a heroína do gótico alojada nos poemas em epígrafe, mulher de *Untitled* nº36 (figura) parece ter ficado destituída da sua natureza coróporea para, em lugar desta, emergir uma leve e ténue silhueta que lembra um recorte de papel, “frail as smoke” (*SPCP*, 165). Por outro lado, há toda uma essência fantasmática que lhe permeia o corpo, uma espécie de esvaziamento que é somente preenchido pela sombra.

De acordo com Tracy Brain, na obra biográfica *The Other Sylvia Plath*, o poema “The Thin people” já alude a este esvaziamento corpóreo, na medida em que o seu registo: “(...) dramatises the tendency of photographic, journalistic and cinematic representations to empty history of its three-dimensionality, diminishing its impact and our ability to believe it was ever real.” (Brain, 2001:37)

Por outro lado, *Untitled* nº184 ilustra precisamente o princípio que Plath instaura em “Three Women” através do dilema sentido pela secretária (figura 56). A mulher infértil identifica-se com o género masculino no seu local de trabalho, uma vez que, sendo detentora de uma corporeidade, apenas consegue gerar criatividade a nível literário. Por conseguinte, vê-se privada de outra vertente criativa que o seu corpo possui: a criatividade biológica. Neste contexto “masculinizado” que configura o escritório, a mulher adquire características mecânicas que a desumanizam, remetendo-a para a tal bidimensionalidade conotada com a *flatness* na poesia plathiana. Cosentâneo com o dilema da secretária de “Three Women”, *Untitled* nº184 prefigura um cenário distópico, no qual um manequim que emula uma criança surge abandonado no meio dos destroços de um espaço de trabalho, talvez um escritório. Sherman, ao colocar a réplica do bebé a destacar-se dos escombros, alude à ideia de Plath, segundo a qual a mecanização da sociedade é incompatível com o gerar de uma nova vida. Esta é uma paisagem que também é mencionada por McGowan relativamente



Figura 56 - Cindy Sherman, *Untitled* nº184, *Disasters*, 1988

Por seu turno, Francesca Woodman também parece apropriar esta ideia do corpo feminino plano, recorrendo a rectângulos e quadrados de vidro, com os quais exerce pressão sobre o corpo (figuras 57 e 58). Curiosamente, no registo visual da jovem fotógrafa, esta pressão incide na região dos seios e do ventre, associados justamente à capacidade reprodutiva feminina. À semelhança do que acontece com o espelho que a *persona* de “Mirror” define como “silver and exact / (...) / The eye of a little god, four-cornered” (*SPCP*, 173), a utilização destes vidros remete para uma associação entre a lisura da superfície especular e a constituição anatómica masculina, desprovida de curvas. Com efeito, as formas planas e geométricas destes vidros não se coadunam com as curvas que esculpem o corpo das grávidas, entendidas como “mountainous women” (*SPCP*, 179).



Figura 57 - Francesca Woodman, *Self-Portrait Nude With Glass*, Providence, Rhode Island, 1975-1978



Figura 58 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Logo, de uma forma idêntica à de Plath, Woodman parece demonstrar que o corpo plano e liso não é compatível com a feminilidade e, uma vez “planado”, passa a assumir uma maior afinidade com o corpo masculino. Porém, subjaz igualmente à representação

de Woodman, a ideia de que o corpo feminino pode ser “alisado” e, consequentemente, subjugado, através da força do poder masculino. Nesta matriz contextual, “Jesus Suckles” (*The Book of Folly*, 1972), de Anne Sexton, é susceptível de ilustrar esta ideia, já que a figura masculina surge representada como uma força violenta, detentora de uma capacidade planadora: “I am a truck. I run everything” (*ASCP*, 338). Como realça Cassie P. Steele, neste contexto: “(...) the male figure becomes a ‘truck’, an instrument of the market economy, which ‘runs everything’. The male figure thus takes compete power as the female becomes an object owned by him” (Steele, 2000:99). Neste sentido, a identidade feminina é sujeita a uma revisão que, por sua vez, a despersonaliza e transforma num objecto. Por exemplo, em “For Mr. Death Who Stands With His Door Open” (*The Death Notebooks*, 1974), a *persona* sextoniana também é sujeita a um alisamento que, por sua vez, a transforma num objecto de colecção: “Yet you’ll press me down in your envelope; / pressed as neat as a butterfly, forever, forever,” (*ASCP*, 352) Como corrobora Steele, este poema: “ (...) presents a vision of the fall of the female image from nature, goddess, and mother to an owned object.” (*Ibidem*) Se retomarmos agora *Untitled* nº36, reparamos, que as mãos da figura feminina parecem estar atadas, facto que aponta claramente para uma posição subalterna a qual, nesse registo em particular, não se consegue discernir se constitui ou não um aspecto voluntário.



Figura 59 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Também na representação de Francesca Woodman, e de uma forma intencional, a jovem que posa para a fotografia, sentada numa cadeira, não possui um rosto que a identifique. Logo, representa uma figura desprovida de identidade; somente o corpo lhe denuncia o género. Portanto, permanece à margem de uma ordem simbólica e patriarcal, à semelhança da mulher que habita as estrofes enlutadas de “Widow” que fica reduzida a uma: “ (...) dead syllable, with its shadow / of an echo” (*SPCP*, 164).

A ideia intrínseca a esta *flatness* é sentida, com particular pungência, pela heroína do gótico plathiana em “Three Women”. Dentro desta composição poética tripartida, a voz que surge num registo mais perturbador de entre todas é, sem dúvida, a secretária que, aborto após aborto, enfrenta o dilema inerente à impossibilidade de alguma vez vir a conceber. Para esta jovem mulher, o desejo de engravidar condiciona toda a percepção que tem, não da sua existência, mas também do mundo que a rodeia. Aqui, e tal como anteriormente, a imagem plana e lisa é atribuída ao género masculino. No entanto, e em virtude de não conseguir engravidar, a jovem secretária parece sentir uma afinidade (ainda que indesejada) com esta lisura, distante da imagem de uma “warm hill” (*SPCP*, 183), ou de uma “ponderous house” (*SPCP*, 116) proclamadas por outras vozes saídas do registo poético plathiano. De facto, a secretária parece entender esta lisura específica da anatomia masculina, como se de uma doença se tratasse. Dentro desta lógica, e uma vez que trabalha num escritório, a jovem vê-se como que contagiada por esta maleita:

I watch the men walk about me in the Office.
They were so flat!
There was something about them like cardboard, and now I had caught it,
(...)
This is a disease I carry home, this is a death. (*SPCP*, 177)

Como tal, a visão que a secretária alimenta em relação à figura masculina é marcadamente distópica e, consequentemente, associada com o aspecto industrial, mecânico, cirúrgico e com todo o potencial destrutivo que permeia o mundo no qual se move: “That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed, / Endlessly proceed – and the cold angels, the abstractions.” (*SPCP*, 177)

Porém esta doença do foro físico transforma-se em algo que invade não somente o corpo da jovem, mas que também se encontra presente na atmosfera que a circunscreve, repleta de toxicidade: “(...) It is the air, / The particles of destruction I suck up?” (*Ibidem*)

Entretanto, a morte parece invadir o pensamento da jovem secretária de um modo insidioso, e esta é atormentada, no local de trabalho, por visões fantasmagóricas: “I saw death in the bare trees, a deprivation.” (*Ibidem*) Por entre os meandros destas reflexões de cariz destrutivo, a secretária vai-se ocupando dos seus deveres de forma mecânica e

desenfreada, como a comprovar que o contágio da doença mecânica dos homens já se entranhou na sua pele:

The letters proceed from these black keys, and these black keys proceed
From my alphabetical fingers, ordering parts
Parts, bits, cogs, the shining multiples
(...)
These are my feet, these mechanical echoes.
Tap, tap, tap, steel pegs. (*Ibidem*)

Por conseguinte, a heroína do gótico parece ver-se à mercê de um processo de alisamento e de mecanização, aspecto este que a distancia do género feminino a que pertence, e que a torna mais íntima com o género masculino. No âmbito desta matriz contextual, Susan Bordo, em *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, estabelece uma interligação entre o corpo esguio da mulher de negócios e a bidimensionalidade masculina que a poesia plathiana aflora. Ao ocultar e disfarçar as curvas, a mulher de negócios sente uma cumplicidade em relação ao ambiente que a rodeia, cumplicidade esta que, tal como a crescente natureza mecânica da secretária, a afastam progressivamente do seio da feminilidade:

From the standpoint of male anxiety, the lean body of the professional businesswoman today may symbolize such a neutralization. With her body and her dress, she declares symbolic allegiance to the professional, white, male world, along with her lack of intention to subvert that arena with alternative female values. (Bordo, 2004:208)

Assim, a infertilidade esboça-se em dois planos: no plano físico, apontando para uma doença mortal e, no plano intelectual, remetendo para uma total impotência criativa por parte da mãe, como atestam as palavras da secretária: “It is so difficult / For the spirit to conceive a face, a mouth?” (*SPCP*, 177) De facto, todos os esforços no sentido de conceber uma criança parecem ter sido por ela efectuados, mas em vão: “I have tried to be blind in love, like other women, / Blind in my bed, with my dear blind sweet one,” (*SPCP*, 178). Esta imagem de incompetência, também corrói a heroína do gótico, em “Tulips”; também ela, procura avaliar a capacidade reprodutiva intrínseca ao corpo feminino como se de uma competência se tratasse, o que remete para o ambiente laboral e competitivo de uma empresa. Deste modo, a jovem que sofre um aborto, e é internada no hospital, imagina-se como alguém que não é competente nem adequado: “I have let things slip, a thirty-year old cargo boat” (*SPCP*, 161). Esta inter-relação demonstra,

uma vez mais que na poesia de Sylvia Plath o elemento biológico surge indissociável do elemento que se prende com as questões inerentes à expressão e capacidade criativas.

A ideia subjacente à esterilidade é, em “Tulips”, veiculada através do ambiente esterilizado do hospital, ao passo que em “Three Women”, esta surge sob a forma de neve nas estrofes que versam o dilema da secretária. Na realidade, o branco, para além de ser uma cor que transmite a neutralidade e a calma, é igualmente sinónimo de vazio e de morte. Desta forma, a cor que, para a jovem mãe, na primeira voz, se encontra ligada ao aspecto nutritivo do leite materno, para a secretária (a segunda voz) torna-se o branco transparente dos fantasmas: “It is a world of snow (...) / I am not at home. / How white these sheets are.” (*SPCP*, 178) De facto, a descrição do quarto da jovem remete para a ideia de uma câmara assombrada, já que parece ser habitada por entidades fantasmagóricas: “The faces have no features. / They are bald and impossible, like the traces of my children” (*Ibidem*) Esta jovem, privada da bênção dos filhos, imagina, por conseguinte, os filhos dos outros como se de uma ameaça se tratasse, e também como símbolos latentes da sua impotência e disfunção sociais: “Other children do not touch me: they are terrible. / they have too many colors, too much life. They are not quiet, / Quiet like the little emptiness I carry.” (*Ibidem*)

Esta sensação de incompletude que a inquieta, acaba por se traduzir numa imagem de si própria algo distorcida e que, neste aspecto, apresenta semelhanças com o monstro criado por Victor Frankenstein:

(...) I have tried and tried
I have stitched life into me like a rare organ,
And walked carefully, precariously, like something rare.
(...) I have tried to be natural. (*Ibidem*)

Nesta matriz contextual, o corpo afigura-se como um invólucro dissimulador, algo que não deixa ver as feridas psíquicas e que se reflecte, no espelho, como uma imagem íntegra e perfeita. A mulher-monstro, frankensteiniana, partida e remendada, encontra, assim, na dimensão especular, a sua integridade ainda que esta se revista de um pendor fictício ou ilusório. O espelho assume, aqui, o papel de mestre da ilusão, e o seu reflexo, onde tudo se mantém intacto, torna-se numa espécie de placebo que permite à jovem suportar o dia-a-dia. A sua capacidade estóica de reflectir fielmente a realidade, é posta em causa, como aliás já se tinha verificado em “Mirror”. Woodman também já havia demonstrado na sua produção fotográfica que o espelho se limita a reflectir uma

realidade que pode não corresponder necessariamente ao que nos rodeia, ao que é tangível. É precisamente nesta acepção que o ser humano adquire a forma de um enigma inacessível, do ponto de vista especular. Como refere a secretária: “I am not ugly. / I am even beautiful. / The mirror gives back a woman without deformity.” O marido, por seu lado, é alguém alheio a toda esta sensação de deformidade física que atormenta a esposa: “(...) my husband, who will understand. / Who will have me through the blur of my deformity / As if I had lost an eye, a leg, a tongue.” (*SPCP*, 183)

As noites desta heroína do gótico são assoladas pela presença do espectro de um nado-morto ou de uma criança que nunca chegou a nascer:

I did not look. But still the face was there,
The face of the unborn one that loved its perfections,
The face of the dead one that could only be perfect
In its easy peace, could only keep holy so. (*Ibidem*)

A heroína do gótico plathiana é, assim, assombrada pelo fantasma de um bebé perfeito que teima em atormentar as suas noites, sem nunca nascer. Esta ideia intrínseca ao nado-morto expande-se no imaginário da heroína gótica plathiana, e dá, assim, lugar a uma imagem global onde a imagem da lisura masculina e os seus aspectos destrutivos se intrometem: “And then there were other faces. The faces of nations, / Governments, parliaments, societies, / The faceless faces of important men.” (*SPCP*, 179) Esta tradição patriarcal, na qual não parece haver espaço para acomodar a mulher curvilínea, é entendida pela secretária como englobando um conjunto de “jealous gods” (*Ibidem*). Efectivamente, nos versos que se seguem, a heroína do gótico plathiano transpõe esta crítica à lisura que se inicia primeiramente no plano histórico, político e social, para o plano religioso, do qual, em virtude de uma conspiração divina, a mulher também parece ter sido excluída:

It is this man I mind:
They are so jealous of anything that is not flat! They are jealous gods
That would have the whole world flat because they are.
I see the Father conversing with the son
Such flatness cannot be but holy.
‘Let us make a heaven,’ they say.
‘Let us flatten and launder the grossness from these souls. (*Ibidem*)

A própria lua que, nos registos conotados com a fertilidade, surge dotada de uma capacidade benévola e apaziguadora, “luminous as a nurse” (*SPCP*, 176), desvela a sua natureza mais feroz nos registos que abordam a esterilidade ou a questão do aborto. Por

consequente, é precisamente através da voz da secretária de “Three Women” que a lua assume a sua forma mais lúgubre e intrusiva: “What blue, moony ray ices their dreams?/ I feel it enter me, cold, alien, like an instrument” (*SPCP*, 182). Neste contexto, onde a heroína do gótico perde o bebé, a lua incorpora o instrumento cruel responsável por essa mesma perda e, nesta configuração, é cúmplice dos “jealous gods” que almejam um mundo liso e destituído de curvas.

De forma análoga ao que se observa em “Barren Woman”, o sofrimento traduz-se numa imagem onde o sangue se imiscui com o luto, configurando um espaço violento: “I am garden of black and red agonies. I drink them, / Hating myself, hating and fearing.” (*SPCP*, 181)

Aquando da sua terceira intervenção, em “Three Women”, a voz da secretária torna-se mais lúgubre e ominosa, oferecendo um retrato de um mundo apocalíptico, no qual prevalece o pendor destrutivo da morte, “a love of death that sickens everything”:

(...) I dream of massacres.
(...) And now the world conceives
Its end and runs through it, arms held out in love.
It is a love of death that sickens everything.
A dead sun stains the newsprint. It is red.
I lose life after life. The dark earth drinks them. (*Ibidem*)

A heroína do gótico identifica-se precisamente com a Terra, aqui concebida como “Old-winter-face, old barren one” (*Ibidem*):

She is the vampire of us all. So she supports us,
Flattens us, is kind. Her mouth is red.
I know her. I know her intimately –
Old winter-face, old barren one, old time bomb.
Men have used her meanly. She will eat them. (*Ibidem*)

O planeta Terra é, numa dimensão metafórica, percepcionado como um monstro sedento de sangue: “the vampire of us all” (*Ibidem*).⁷² Com efeito, esta heroína do gótico interroga-se, a determinada altura, sobre a possibilidade de se tornar, ela própria, um vampiro: “Am I a pulse / That wanes and wanes, facing the cold angel?/ Is this my lover then, this death, this death?” (*SPCP*, 177) A figura do vampiro, associada à

⁷² De uma forma semelhante, Anne Sexton refere-se em “The Wall” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), à natureza como algo de feroz e canibalesco: “Nature is full of teeth” (*ASCP*, 445).

incapacidade de gerar vida, faz sentido no contexto do gótico plathiano. De facto, o vampiro é estéril e é um corpo no qual somente se recicla sangue. Nesta perspectiva, não é pois surpreendente que a heroína do gótico deseje incorporar uma figura vampírica, semelhante à Terra voraz, pois este aspecto vem tornar a sua existência mais consentânea com os seus próprios sentimentos: “Here is my lipstick. / I draw on the old mouth. / The red mouth I put by with my identity.” (*SPCP*, 183)

Para além desta imagem do vampiro, esta jovem também herda o carácter estatuesco da mulher infértil que, analogamente ao que se observa em “The Other”, possui um “womb of marble.” (*SPCP*, 202) De facto, a secretária auto-retrata-se como uma escultura de cera “bled white as wax” (*SPCP*, 183) cuja integridade se está a esboroar: “See, the darkness is leaking from the cracks.” (*SPCP*, 182)

Tal como acontece com a protagonista de “Parliament Hill Fields”, também a secretária tenta convencer-se de que o que aconteceu foi algo de passageiro, e esforça-se no sentido de amenizar a perda:

I am myself again. There are no loose ends.
(...) I have no attachments.
I am flat and virginal, which means nothing has happened,
Nothing that can be erased, ripped up and scrapped, begun again.
These little black twigs do not think to bud,
Nor do these dry, dry gutters dream of rain. (*SPCP*, 184)

Todavia, a secretária ao entender-se como alguém que se encontra esvaziada e desprovida de uma corporeidade tangível, adquire um carácter fantasmagórico, que evoca o carácter espectral que caracteriza a heroína do gótico woodmaniana: “This woman who meets me in windows – she is neat. / So neat she is transparent like a spirit.” (*SPCP*, 184) Como consequência, a jovem secretária, ao perder substância, torna-se num ser bidimensional, a “shadow-thing”: “I am dying (...) I lose a dimension.” (*SPCP*, 177) Também no episódio em que se desloca ao hospital na sequência de um aborto, a secretária é informada de que se trata de um fenómeno comum entre as mulheres. A jovem fica, então, chocada ao ver-se reduzida à linearidade específica de uma estatística matemática: “I am one in five, something like that. / (...) / I am beautiful as a statistic.” (*SPCP*, 183) Estes dois versos sublimam uma ironia, no âmbito da qual a jovem tenta sobrepor a sua feminilidade e a sua beleza ao trágico acontecimento.

No desfecho de “Three Women” vamos encontrar a heroína do gótico no interior de uma “lit house” (*SPCP*, 153), um ambiente nocturno e doméstico, remanescente do cenário que se esboça em “Parliament Hill Fields”. Como informa a secretária: “I am at home in the lamplight. / I am mending a silk slip: my husband is reading. / How beautifully the light includes these things.” (*SPCP*, 184) Igualmente num registo que evoca “Parliament Hill Fields”, deparamo-nos inicialmente com a premissa ilusória de que a domesticidade funciona como um factor estabilizador e reconfortante, susceptível de atenuar o estado de dor em que se encontra imersa a heroína do gótico.

Nesta envolvente, também a Primavera que, símbolo de fertilidade e transformação na natureza, se afigura como uma promessa irreal, no que concerne a sua capacidade para restaurar a paz e de acalmar a ansiedade da secretária, embora ela a entenda, numa fase inicial, como “something healing”:

There is a kind of smoke in the spring air
A smoke that takes the parks, the little statues
With pinkness, as if a tenderness awoke,
(...) something healing. (*SPCP*, 186)

Isto porque, se atentarmos às minúcias desta estrofe, verificamos que a descrição com a qual nos deparamos nos remete (para lá dos tons cor-de-rosa ilusórios que caracterizam a Primavera) para um cemitério onde o fumo, ou o nevoeiro, se insinua por entre as “little statues”. Facto perturbador é o de a última estrofe retratar a secretária numa posição horizontal: “I recover from the long fall, and I find myself in bed, / Safe on the mattress, hands braced (...) / I find myself again.” (*SPCP*, 187) Neste cenário, a própria morte do sujeito é descrita através da alusão à sombra: “I am no shadow. / Though there is a shadow starting to my feet.” (*SPCP*, 187) Na verdade, a imagem que declara o final da estrofe, apresenta a jovem heroína do gótico sepultada num cemitério, onde prevalece um ambiente de dor e luto: “The city wakes and aches. / The little grasses / Crack through the stone, and they are green with life.” (*SPCP*, 187) De facto, neste contexto fúnebre, a expressão “through the stone” aponta para a imagem de uma pedra tumular. Constrói-se, assim, um cenário no qual a quietude e horizontalidade da *persona*, “flat and virginal” (*SPCP*, 184),⁷³ contrasta com a natureza que, indiferente ao seu elemento, prossegue a sua missão criadora. Por mais ambígua que possa ser esta

⁷³ A heroína do gótico esboçada por Sexton em “Jesus Unborn” (*The Book of Folly*, 1972) parece igualmente associar a *flatness* com uma espécie horizontalidade conotada com a morte: “She would like to be flattened out like the sea” (*ASCP*, 344).

ideia, constata-se que, somente no repouso oferecido pela morte, é que a jovem consegue recuperar a sua esperança. Desta forma, concretiza-se a promessa que a heroína do gótico faz logo ao início, quando declara: “I shall move into a long darkness.” (*SPCP*, 182)

2.1.4. Uma gravidez assombrada

Sometimes I shiver in a preview of the pain and terror of childbirth,
but it will come & I live through it. (*SPJ*, 336)

Plath descobre que está grávida aquando da sua estadia em Yaddo, uma colónia na qual se reuniam escritores e artistas da época, a fim de darem asas à sua criatividade e trocaram ideias uns com os outros. Esta paisagem campestre irá servir para contextualizar a transformação física e psicológica pela qual a jovem está a passar.

O poema pioneiro que se debruça sobre a questão da maternidade é “The Manor Garden”. Trata-se do primeiro poema em que Plath associa o seu corpo grávido a uma casa. Sandra Gilbert observa: “Even when she is absorbed in her own subjectivity or isolation, she is intensely aware of being an object-a house- for another subject, another being which has its own independent life.” (Gilbert, 1979:256) Em “The Manor Garden” sobressai uma vontade de criar um espaço, no seio do qual a sua identidade possa florescer e amadurecer sem interferências externas, num processo metonímico que espelha o desenvolvimento do feto no interior do seu corpo. Este ensejo no sentido de circunscrever o seu espaço próprio, e de preservar a sua autonomia criativa, tem, em 1959, inevitavelmente um impacto a nível do seu relacionamento pessoal e artístico com Ted Hughes, uma vez que a jovem aproveita a experiência da gravidez para começar a esboçar as fundações do seu próprio território poético onde se começa a sentir, finalmente, soberana. Tal como salienta Nephie Christoudolides:

She wishes to preserve separateness she seems to have discovered at a very young age, when she felt ‘the wall of her skin’. This time, however, it is from the husband that she feels she must detach herself (...). Autonomy is imperative since as a mother-to-be she already feels authenticated, so any dependence is likely to harm and threaten her communication. (Christoudolides, 2005: 69-70)

Logo no início de “The Manor Garden”, deparamo-nos com a imagem que constitui um prenúncio do momento do parto: “The fountains are dry and the roses are

over. / (...) / Your day approaches.”⁷⁴ (*SPCP*, 125) A paisagem outonal que caracteriza o poema, aponta já para o tal estado de hibernação que Plath associa aos nove meses de gestação, como é, aliás, comprovado pelo verso “The pears fatten like buddhas” (*Ibidem*) que, por seu turno, subentende uma metáfora para a gravidez. Assim, no interior desta sua mansão-útero, o embrião vai, lenta mas gradualmente, tomando forma: “Head, toe and finger” (*Ibidem*). Esta descrição da formação do feto é pautada por todo um conjunto de referências astrológicas e místicas, provavelmente inspiradas na leitura da obra *The White Goddess*. Efectivamente, na segunda estrofe a jovem mãe simula um diálogo com o feto, informando-o: “You move to the era of fishes, / The smug centuries of the pig.”⁷⁵ (*SPCP*, 125)

Em consonância com todo este enquadramento esotérico, em “The Manor Garden” é gerada toda uma atmosfera típica do gótico, no âmbito da qual Plath introduz elementos associados aos filmes de terror. Recorre aí ao cenário da mansão assombrada, com o intuito de tecer todo um ambiente de *suspense* em volta do momento que antecede o parto. Deste modo, há menção às aranhas nas teias, aos lobos, aos corvos que aguardam, pacientemente, por um qualquer desfecho, enquanto, no exterior, se adensa um nevoeiro misterioso que paira sobre o lago: “(...) a blue mist is dragging the lake” (*Ibidem*). O ar está impregnado de um “incense of death” (*Ibidem*). Na última estrofe do poema, há um bando de misteriosos pássaros⁷⁶ que parecem aproximar-se, num presságio ominoso e ameaçador que pressagia um parto difícil: “the small birds

⁷⁴ No plano metafórico, este verso possui dois indicadores importantes: “The fountains are dry” anuncia o fim do período menstrual durante a gravidez, enquanto “the roses are over” indica que a criança está perfeitamente formada e pronta a nascer. Já anteriormente em “Heavy Woman” Plath recorrera à imagem de um “bulb forming its petals” (*SPCP*, 138) para descrever o progresso de um feto em formação.

⁷⁵ Plath parece ter aproveitado os seus interesses no âmbito do sobrenatural para enriquecer a sua composição poética. Com efeito, numa entrada datada de 9 de Fevereiro de 1958, Plath tece considerações em relação aos progressos que fez em relação às suas incursões no domínio do esotérico: “(...) learn about planets & horoscopes to be in the proper starred house (...) tarot pack too. Maybe I should stay alone, paralyzed, and work myself into mystic and clairvoyant trances (...)” (*SPJ*, 327) Também numa entrada anterior, que data de 6 de Março de 1956, a poetisa relata que esteve com um amigo, Gary, e que a conversa que se gerou entre ambos versou fundamentalmente aspectos relacionados com o misticismo e o sobrenatural: “Gary and I went on about scientific mysticism, probability in foreknowledge in cards, hypnotism, levitation (...)” (*SPJ*, 226)

⁷⁶ A referência a estes pássaros como mensageiros de algo funesto surge, pela primeira vez, na composição poética plathiana em “Temper of Time”, no âmbito do qual são “Black birds of omen” (*SPCP*, 336). O pássaro como símbolo de mau presságio conhece o seu expoente literário, a nível do terror, em “The Birds”, uma história publicada em 1952 pela romancista Daphne du Maurier. O enredo passa-se numa quinta situada na costa da Cornualha onde, subitamente, uma família se vê à mercê de sucessivos ataques de pássaros, aparentemente desprovidos de qualquer explicação lógica. Este tema virá a ser posteriormente retomado e adaptado para o cinema através de Alfred Hitchcock, em 1963, com “The Birds”. No filme, Hitchcock explora os efeitos da claustrofobia e o receio gerado por um possível ataque de aves em fúria, mas desta vez, propositadamente ele insere o elemento feminino associado a esta perturbação. É precisamente na adaptação cinematográfica que podemos observar lugares-comuns àqueles que são alvo de exploração no âmbito da poesia de Sylvia Plath.

converge, converge/ With their gifts to a difficult birning.”⁷⁷ (*Ibidem*) De facto, no ar, parece pairar o aroma de um “incense of death” (*Ibidem*).

De acordo com Janine Dobbs, “The Manor Garden” esboça toda uma atmosfera na qual a morte se encontra em permanente diálogo com a vida:

Here are death in the midst of birth; the external, natural world at odds with the internal, humane. Only momentarily does a correspondence, a harmony, occur between the natural and the maternal: ‘The pears are fattening like buddhas’ as the fetus evolves and the womb fills. But negative images (wolves and hard stars, a spider and worms) outweigh the positive ones (pears, fishes, a bee’s wing, heather). The poem’s prophecy is for ‘a difficult birning.’ (Dobbs, 1977:3)

Uma atmosfera semelhante, de pendor gótico, também ilustra o momento no qual, em “Three Women”, a jovem universitária descobre que se encontra grávida:

The willows were chilling,
The face in the pool was beautiful, but not mine-
It had a consequential look, like everything else,
And all I could see was dangers: doves and words,
Stars and showers of gold – conceptions, conceptions!
I remember a white, cold wing

And the great swan, with its terrible look,
Coming at me, like a castle, from the top of the river.
There is a snake in swans.
He glided by; his eye had a black meaning.
I saw the world in it – small, mean and black (...). (*SPCP*, 178)

Neste poema o bando de pássaros é substituído pelo cisne que, com o seu “terrible look” manifesta o “black meaning” que se compraz numa gravidez que não é desejada pela jovem, uma vez que esta confessa não se sentir devidamente preparada para enfrentar a grandiosidade implícita nesse desafio: “I wasn’t ready / I had no reverence.” (*Ibidem*)

Em “Poem For a Birthday”, igualmente fruto da estadia em Yaddo, o corpo feminino, seguindo as pisadas inauguradas por “The Manor Garden”, é, metaforicamente, transformado numa casa labiríntica, escura e subterrânea. Por conseguinte e, analogamente ao cenário que se desdobra nesse último, o corpo da heroína do gótico adquire as formas de uma “dark house”:

⁷⁷ A própria escolha do termo “birning” sugere historicamente uma ligação íntima entre o nascimento e a morte. Como esclarece Jo Gill: “This was a room, familiar in seventeenth-century architecture, built solely for giving birth and – crucially in the context of the persistent ambivalence of this poem – for caring for the dying.” (Gill, 2006:97)

This is a dark house, very big.
I made it myself,
Cell by cell from a quiet corner,
Chewing at the grey paper,
Oozing the glue drops (...). (*SPCP*, 132)

Num ambiente escuro e labiríntico, decalcado da tradição gótica, o corpo feminino grávido assume-se como uma casa que possui “many cellars” (*Ibidem*), e se encontra repleta de “marrowy tunnels” (*Ibidem*). Esta imagética que se prende com a casa, centra-se, desta vez, num ambiente subterrâneo, situado “in the bowl of the root” (*Ibidem*). Por seu turno, e em consonância com esta atmosfera, o útero configura um refúgio “fusty as a mummy’s stomach” (*SPCP*, 131), aspecto este que confirma o facto de o corpo feminino e os processos que ocorrem no seu interior, se encontrarem numa relação de estreita ligação com a morte na poesia plathiana. Com efeito, a comparação do útero ao estômago de uma múmia conjectura um cenário macabro, onde a vida co-habita com a morte. De facto, imagens que evocam decomposição desprendem-se das estrofes de “Poem for a Birthday”, como é o caso das couves que surgem aqui “wormy purple” (*Ibidem*). Este é um cenário também pautado por uma imagética surrealista, no seio da qual as flores florescem ao contrário e as abóboras são cegas.

Na verdade, se nos detivermos na terceira estrofe, verificamos que a heroína do gótico parece estar morta; com efeito, esta estufa surreal que surge impregnada de um ambiente claustrofóbico, é remanescente de um mausoléu. Aliás, na estrofe a jovem confessa sentir-se em casa, “at home here among the dead heads.” (*Ibidem*) É precisamente nos mortos que ela parece encontrar consolo: “Moldering heads console me” (*Ibidem*). Efectivamente, o seu coração cessou de bater, sendo comparado a um “stopped geranium.” (*Ibidem*) Morbidamente, no final de “Poem for a Birthday”, a *persona* parece ficar reduzida a elementos que evocam a decomposição: “a root, a stone, an owl pellet” (*SPCP*, 132), evidenciando, de uma forma metafórica que, do seu corpo carnal, já nada resta a não ser os despojos.

Imagética de teor semelhante emerge em “Wintering”, poema no qual a jovem é uma espécie de Perséfone, que se encontra “Wintering in a dark without Windows” (*SPCP*, 218). Este espaço que se assemelha a uma cave fria e húmida, encontra-se repleto de símbolos que indicam o descuido materno e a decadência; de facto, este lugar claustrofóbico encontra-se pejado de “bottles of empty glitters” (*Ibidem*) e “rancid jam” (*Ibidem*), e conhece apenas a escassa luz amarelada que emana de uma tocha:

This is the room I have never been in
This is the room I could never breathe in.
The black bunched in there like a bat,
No light
But the torch and its faint

Chinese yellow (...). (*Ibidem*)

“Wintering” traduz o espaço poético no qual se concretiza a ligação da maternidade ao Inverno anunciada em “Heavy Women”. Tal como neste último poema, o corpo grávido surge imerso num estado que implica uma dormência física semelhante ao fenómeno da hibernação:

Winter is for women-
The woman, still at her knitting,
At the cradle of the Spanish walnut,
Her body a bulb in the cold and too dumb to think. (*SPCP*, 219)

Em “Nick and the Candlestick”, redigido em 1962, numa altura em que o casamento de Sylvia e Ted Hughes já estava desfeito, há toda uma imagética soturna que aponta para momentos nos quais se vivem dias marcados pelo isolamento. No âmago deste cenário escuro e húmido, reaviva-se a imagem subterrânea vigente em “Poem for a Birthday”. A figura materna, retorna, ao seu papel de Perséfone, movimentando-se nos meandros do submundo: “I am a miner.” (*SPCP*, 240) Esta figura materna evoca, por conseguinte, o ícone de uma *Mater Dolorosa* que, com o filho nos braços, luta no sentido de encontrar forças que lhe permitam enfrentar os tempos difíceis que se avizinham.⁷⁸ A imagem solene desta mãe, parece contribuir para suavizar a inóspita gruta na qual se encontra junto do seu filho. Esta é, de facto, uma mãe que faz tudo o que está ao seu alcance para assegurar o conforto e o bem-estar do bebé, e apaziguar, assim, os efeitos do ambiente inóspito onde habitam: “Love, love / I have hung our cave with roses, / With soft rugs- / The last of victoriana” (*SPCP*, 241). Esta é também uma mãe que embala o recém-nascido nos braços: “My singing makes you roar/ I rock you like a boat / Across the Indian carpet, the cold floor” (*Ibidem*) Todavia, e como é frequente acontecer nos poemas de Plath, todo este ambiente que é retratado

⁷⁸ Como esclarece Julia Kristeva, no seu ensaio “Stabat Mater”, a imagem da *Mater Dolorosa* era um ícone compósito onde a fluidez das lágrimas emulava a fluidez do leite materno: “The virgin mother’s ample blue gown will allow only the breast to be seen of the body underneath, while her face will gradually be covered in tears as the stiffness of the Byzantine icons is slowly overcome. Milk and tears are the signs *par excellence* of the Mater Dolorosa who began invading the West in the eleventh century and reached a peak in the fourteenth.” (Kristeva, 1986: 109)

como algo de idílico, perante as dificuldades do quotidiano, acaba por sofrer um impacto distópico. Nos dois penúltimos tercetos, a atmosfera adensa-se particularmente: “the stars / Plummet to their dark address / [and the atoms] that cripple drip/ into the terrible well.” (*SPCP*, 241-2) Efectivamente, toda a atmosfera que emerge do poema, sugere o frio e humidade da noite: “The light burns blue. / Waxy stalactites / Drip and thicken” (*SPCP*, 240). Estas estalactites simbolizam a tristeza, uma vez que são descritas como “tears / The earthen womb / Exudes from its dead boredom.” (*Ibidem*) O retrato desta heroína do gótico, abandonada com um filho nos braços acaba, de facto, por incorporar a imagem de uma alma assombrada:

(...)

Black bat airs

Wrap me, raggy shawls,

Cold homicides.

They weld to me like plums. (*SPCP*, 241)

Contudo, nesta “old cave of calcium” (*Ibidem*), onde os peixes são “panes of ice” (*Ibidem*), o bebé é entendido como um messias: “the baby in the barn” (*SPCP*, 242).

Uma réplica desta mãe sacrificial é introduzida por Anne Sexton, em “The Hangman” (*To Bedlham and Part Way Back*, 1960), onde se desvela o drama de uma jovem que pensa institucionalizar o filho, em virtude de este sofrer de uma deficiência que o torna dependente. No entanto, esta mãe, ao deparar-se com o ambiente inóspito e impessoal que se vive na instituição, decide tomar uma atitude altruísta e sacrificar a sua liberdade em nome do filho. Esta dependência da criança, pouco a pouco, funciona como um cordão umbilical que, embora signifique uma afinidade emocional e genética, acaba também, por ser, metaforicamente, a corda responsável pelo suicídio da mãe: “She is not growing a boy; / she is enlarging a stone to wear around her neck.” (*ASCP*, 70)

Cenário congénere do gótico, volta a assombrar a jovem mãe em “Candles”, onde as velas se afiguram como presenças tenebrosas que fazem lembrar “Upside down hearts of light tipping wax fingers, / And the fingers, taken in by their own haloes, / Grown milky, almost clear, like the bodies of saints.” (*SPCP*, 148) Juntas, estas velas configuram uma família hostil: “A whole family of prominent objects. / In its hollow of shadows, its fringe of reeds” (*Ibidem*). A heroína do gótico, uma vez mais sozinha, com

o seu bebé nos braços, é aqui retratada no cenário de uma paisagem desolada, onde a atmosfera gótica dita, uma vez mais, as regras da linguagem:

(...)
How shall I tell anything at all
To this infant still in a birth-drowse?
Here's yesterday, last year-
Palm-spear and lily distinct as flora in the vast
Windless threadwork of tapestry. (*SPCP*, 149)

Este ambiente conotado com o Inverno, escuro, frio e claustrofóbico, é decalcado para os versos de “By Candlelight”, poema no qual a heroína do gótico surge, qual Madona, na companhia de um bebé, ao qual se dirige nestes termos:

This is winter, this is the night, small love-
A sort of black horsehair,
A rough dumb country stuff
Steeled with sheen
Of what green stars can make it to your gate.
(...)
This is the fluid in which we meet each other,
This haloey radiance that seems to breathe
And lets our shadows wither
Only to blow
Them huge again, violent giants on the wall. (*SPCP*, 236)

A caverna,⁷⁹ para além de representar a geografia subterrânea que aloja a mãe e o filho, assume também um carácter uterino, visto a heroína do gótico imaginar um fluído que envolve todo este ambiente e que evoca o líquido amniótico: “This is the fluid in which we meet each other” (*Ibidem*). No interior deste espaço cavernoso, esta *Madonna Lactans* que habita um mundo de sombras, começa a sentir dentro de si um pânico que se compraz no receio de vir a ser engolida por uma escuridão latente e claustrofóbica: “the sack of black! / It's everywhere, tight, tight!” (*SPCP*, 241) Como assinala Susan Van Dyne:

Many of Plath's poems about maternity visit dark enclosures that feminist critics have explored as specifically female space, whether a mythic underworld or the female body itself. These interiors are often unknowable by rational means; daring to descend with them means risking the

⁷⁹ Mary Russo, na obra *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, faz notar que a própria terminologia grotesco “evokes the cave-grotto-esque” (Russo, 1994:1), vocábulo que remete para “Low, hidden, earthly, dark, material, immanent, visceral.” (*Ibidem*) Assim, a ensaísta conclui: “As a bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like (and in the most gross metaphorical sense tends to be identified with) the cavernous anatomical female body.” (*Ibidem*)

loss of vision, speech, mobility, and self-control. In their most benign forms, these caverns are capable of causing mysterious transmutations, including seasonal or personal rebirth. Because they embody the realm of natural processes, they may promise gestation as well as death. (Van Dyne, 1994: 150)

De facto, e indo ao encontro da perspectiva de Susan Van Dyne que caracteriza o processo de gravidez em Plath como algo de volúvel, em que uma imagem de vida pode, em qualquer altura, transmutar-se numa imagem de morte, em “The Arrival of the Bee Box”, o corpo materno e, mais concretamente, o útero surge no plano semântico como um signo que sugere um caixão, uma “clean wood box” (*SPCP*, 212), cujo interior é impossível de ser desvendado:

The box is locked, it is dangerous.
I have to live with it overnight
And I can keep away from it.
There are no windows, so I can't see what is in there.
(...) It is dark, dark (...). (*Ibidem*)

Por seu turno, o espaço uterino em “Stones” também se assume como um local impregnado de escuridão, como uma espécie de prisão na qual a *persona* se sente cego e inoperante - “I suck at the paps of darkness” (*SPCP*, 136), que, de forma similar à “dark house,” e ao “mummy’s stomach” já referido em “Poem For a Birthday”, contribuem para a congeminção de um espaço vincadamente gótico que estabelece o útero como órgão distópico nos meandros da *ars poetica* plathiana.

Porém, é em “Mary’s Song” que o útero surge com uma conotação mais aterradora. Embora seja conotado no seio do poema como um símbolo feminino por excelência, ligado à Virgem Maria, na sua vertente de sacrifício, surge comparado a uma fornalha que ecoa a imagem sinistra dos fornos onde eram queimados os judeus pelos alemães, aquando da Segunda Guerra Mundial. Como argumentam Sandra Gilbert e Susan Gubar, na obra *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, este órgão não constitui somente uma fonte que alberga vida, “the warm womb of the mythic oven” (Gilbert e Gubar, 1979:239), apresentando, no contexto de “Mary Song”, uma conotação funesta, uma vez que: “ (...) the oven is also Auschwitz, Dachau, a place where one is baked like a gingerbread body” (*Ibidem*).

Em vivo contraste com a fornalha de “Mary’s Song”, em “The Death Baby” (*The Death Books*, 1974), o útero é representado através de um frigorífico frio e

claustrofóbico, no seio do qual: “The air was tiny. / The air would not do.”⁸⁰ (*ASCP*, 354)

Se a heroína do gótico, forjada no imaginário de Sylvia Plath, conjectura o embrião, em processo de gestação, num lugar escuro e misterioso, inacessível ao poder materno, no caso da heroína sextoniana, a situação inverte-se, já que esta apresenta uma tendência para preencher a escuridão plathiana através de imagens fantasiadas. Como tal, ela idealiza a existência de uma janela aberta para o interior do ventre grávido. Deste modo, a pele torna-se uma superfície transparente e fantasmática, através da qual a mãe fantasia o processo implícito na formação de um feto, como se pode constatar em “What’s That” (*Bedhlam and Part Way Back*, 1960):

Before it came inside
I had watched it from my kitchen window,
watched it swell like a new balloon,
watch it slump and then divide,
like something I know, I know-
a broken pear or two halves of the moon,
or round white plates floating nowhere
or fat hands waving in the summer air
until they fist together like a fist or a knee.
After that it came to my door. Now it lives here. (*ASCP*, 25-26)

De igual forma, em “Little Girl, My String Bean, My Lovely Woman” (*All My Pretty Ones*, 1962) surge a imagem de uma “transparente belly” (*ASCP*, 147), através da qual a heroína do gótico, no papel de uma “magical mother” (*Ibidem*), poderia ter acompanhado o progresso da gestação do feto, como se de um écran televisivo se tratasse:

If I could have watched you grow
as a magical mother might,
if I could have seen through my magic transparent belly,
there would have been such ripening within:
your embryo,
the seed taking on its own,
life clapping the bedpost,
bones from the pond,
thumbs and two mysterious eyes,
the awful human head,
the heart jumping like a puppy,
the important lungs,

⁸⁰ Curiosamente, este registo de Sexton surge replicado em “Death & Co”, de Sylvia Plath, no qual a incubadora onde repousam os recém-nascidos configura o espaço gelado de uma morgue: “The babies in their hospital / Icebox” (*SPCP*, 254).

the becoming-. (*Ibidem*)

Também em “Clothes” (*The Death Notebooks*, 1974), esta janela imaginária volta a fazer a sua aparição, desta vez, abrindo-se na saia da futura mãe: “the maternity skirt of my ninth month, / a window for the love belly / that let each baby pop out like an apple” (*ASCP*, 381).

Quer as interrogações da *persona* plathiana, à qual é negado o acesso aos meandros do útero, quer as ansiedades que impelem a *persona* sextoniana a conceber de forma gráfica o processo de gestação que ocorre no seu interior, são factores que indiciam um determinado receio que se prende com a natureza do que está a ser gerado no interior do corpo feminino. Assim, e de modo explícito, a heroína do gótico plathiana exprime, em “Thalidomide”, o terror de, no interior do útero materno, se estar a gerar algo de monstruoso. Grávida, a jovem manifesta a sua ansiedade no sentido de poder vir a gerar uma criança malformada. Estes pensamentos assombram-na de forma insistente: “dark amputations / Crawl and appall- / Spidery, unsafe” (*SPCP*, 252). A própria lua, símbolo de feminilidade no universo poético de Plath, surge inserida neste cenário como metáfora ilustrativa do medo de vir a ser mãe de uma criança deformada: “O half-moon-/ Half-brain luminosity” (*SPCP*, 252). Por entre os meandros destes temores, a futura mãe questiona a razão aleatória, em virtude da qual conseguiu gerar uma criança saudável:

What glove
What leatheriness
Has protected

Me from that sadow. (*Ibidem*)

Estes temores que se prendem com a hipótese de a mãe poder vir a gerar um ser humano deformado, conhecem afinidades com a crença vigente nos séculos XVII e XVIII, segundo a qual eram evidentes os poderes da imaginação feminina na concepção do feto.⁸¹ Com efeito, como assinala James Trilling, em *Ornament: A Modern Perspective*: “ (...) during the seventeenth and eighteenth centuries it was widely believed that a pregnant woman’s fantasies and desires, even the things she looked at,

⁸¹ Estudos de referência onde se podem aprofundar este assunto são, por exemplo, a obra de Dennis Todd, *Imaginig Monsters: Miscreations of the Self in the Eighteenth-century England* (1995) ou o artigo de Paulo-Gabriel Boucé intitulado “Imagination, Pregnant Women, and Monsters, in Eighteenth-century England and France” (1988).

could cause her child to be born deformed.” (Trilling, 2003:162) Barbara Creed acrescenta ainda: “The power of her imagination influenced the facial characteristics of the developing embryo. Woman’s more ardent and susceptible imagination was similarly used to explain birth defects, birthmarks and other abnormalities.” (Creed, 2005:xi) É curioso que, aquando da sua gravidez, a própria Sylvia Plath foi constantemente acometida por pesadelos que lhe provocavam insónias, e que tinham precisamente como tema principal o medo de vir a conceber uma criança monstruosa, como aliás revelam as seguintes passagens:

(...)I lay in a morbid twit till the hollow dark of the morning, full of evil dreams of dying in childbirth in a strange hospital, unable to see Ted, or having a blue baby, or a deformed baby, which they wouldn’t let me see. (*SPJ*, 530)

The baby formed just like a baby, only small as a hand, died in my stomach and fell forward: I looked down at my bare belly and saw the round bump of its head in my right side, bulging out like a burst appendix. It was delivered with little pain, dead. (*Ibidem*, 458)

Receios de natureza similar encontram-se reproduzidos em “Three Women”. Desta vez, a jovem é atormentada por pesadelos no âmbito dos quais os recém-nascidos surgem vítimas de malformações, sendo por sua vez referidos como “(...) those terrible children / Who injure my sleep with their white eyes, their fingerless hands.” (*SPCP*,185). Tal como no caso de Plath, a preocupação que deriva da polémica em relação ao uso da talidomida, é revisitada por Anne Sexton, nomeadamente em “One-eye, Two-eyes, Three-eyes” (*Transformations*, 1971):

The Thalidomide babies
with flippers at their shoulders,
wearing their mechanical arms like
derriks. (*ASCP*, 260)

Em “Eighteen days Without You” (*Love Poems*, 1969) também vamos encontrar a presença perturbadora de um bebé bicéfalo: “The room stinks of urine. / only the two-headed baby / is anti-septic in her crib.” (*ASCP*, 215)

Em “Brasília”, escrito praticamente um mês após “Thalidomide”, estas preocupações voltam a ser retomadas por Plath. Desta vez, a ameaça pendente passa por aquilo que parecem ser os potenciais efeitos de uma guerra, de uma catástrofe ou do impacto negativo da ascensão de uma sociedade excessivamente mecanizada e industrializada:

Will they occur,
These people with torsos of steel
Winged elbows and eyeholes
(...)
These super-people! (*SPCP*, 258)

No seio deste cenário distópico, a Terra surge retratada com um planeta sedento de sangue que obedece a um ciclo de violência: “Red earth, motherly blood. /O you eat / People like rays.” (*SPCP*, 258-9) Este ciclo de violência conforma, consequentemente, uma ameaça para o bem-estar do recém-nascido.

Em “The Children” a *persona* sextoniana oferece, à semelhança do que sucede em “Brasília”, uma versão distópica do mundo, na qual:

The children are all crying in their pens
and the surf carries their cries away.
They are old men who have seen too much,
their mouths are full of dirty clothes,
the tongues poverty, tears like pus.
(...)
Listen.
They are bewitched.
(...)
They are writing down their life
on a century fallen to ruin.
They are writing down their life
on the bomb of an alien God.” (*ASCP*, 419)

Num registo que ecoa as ameaças implícitas em “Thalidomide”, em “The Children” as crianças são caracterizadas como seres feridos e torturados: “Their bodies are crumbling / Their tongues are twisting backwards. / (...) / Their mouths are immense. / They are swallowing monsters hearts.” (*ASCP*, 420) Este mundo distópico habitado pelas crianças de “The Children” é pavimentado por um misto de “craters of hate” e “potholes of indifference”, surgindo como um *locus* inóspito e labiríntico, “a kind of maze” (*Ibidem*).

Por sua vez, em “Flee on your Donkey” (*Live or Die*, 1966), a ameaça que a mãe teme é algo bem mais real que se compraz na eminência de uma bomba atômica poder deflagrar e causar uma profunda destruição: “The grounds outside are pruned like an estate at Newport. / Far off, in the field, /something yellow grows.” (*ASCP*, 103) Uma nova visão distópica do mundo vem à superfície no poema “The Earth Falls Down”, onde o sujeito poético observa: “For Man is God / and man is eating the earth up/ like a candy bar”, um mundo onde somente “The stars (possibly) are safe.” (*ASCP*, 424)

Quer nos poemas de Sexton, quer nos de Plath, a heroína do gótico manifesta uma preocupação em desvendar o conteúdo dos pensamentos que afloram a mente do feto ou do recém-nascido. A jovem mãe de “Unknown Girl In The Maternity Ward” (*Bedhlam and Part Way Back*, 1960) divaga sobre o teor enigmático da imaginação da criança:

Your feet thump-thump against my back
and you whisper to yourself. Child,
what are you wishing?
What pact are you making? (*ASCP*, 67)

Todavia, e apesar do registo plathiano assumir um carácter marcadamente gótico e distópico, na maior parte das vezes, há, todavia, momentos em que esta Madonna gótica se transfigura numa figura materna zelosa. Por exemplo, em “Three Women”, a jovem que incarna a primeira voz, aquela que através de uma gravidez desejada, exprime o seu instinto materno, observa com um contentamento nostálgico: “What did my fingers do before they held him?” (*SPCP*, 181) Na verdade, esta jovem contrói uma auto-imagem na qual se percebe a si própria à semelhança de uma natureza acolhedora e benéfica - “And I am a river of milk. / I am a warm hill” (*SPCP*, 183), aspecto que é reforçado pela presença de um forte instinto protector: “I shall be a wall and a roof, protecting / (...) / Intercepting the blue bolts of a cold moon.” (*SPCP*, 185) Neste enquadramento bucólico, o regresso a casa desta mãe reveste-se de uma atmosfera pastoral, plena de tranquilidade:

Dawn flowers in the great elm outside the house.
The swifts are back. They are shrieking like paper rockets.
(...)
I hear the moo of cows.
The colors replenish themselves, and the wet
Thatch smokes in the sun.
The narcissi open white faces in the orchard.
I am reassured. I am reassured.
These are the clear bright colors of the nursery,
The talking ducks, the happy lambs. (*SPCP*, 185)

Segundo a óptica desta *Madonna Lactans*, as crianças informam “innocent souls” (*SPCP*, 183), isentas de maldade, “guile or warp” (*Ibidem*). Na sua descrição opera-se a conjunção do elemento marítimo e do elemento divino:

I think they are made of water; they have no expression.
Their features are sleeping, like light on quiet water.
They are the real monks and nuns in their identical garments.

I see them showering like stars onto the world –
On India, Africa, America, these miraculous ones,
These pure small images. They smell of milk.
Their footsoles are untouched. They are walkers of air. (*SPCP*, 183)

Verifica-se, sobretudo, uma preocupação por parte da heroína do gótico plathiana, na medida em que receia que o filho venha a ser dotado de alguma capacidade especial, isto é, que venha a tornar-se em alguém excepcional:

I don't want him to be exceptional
It's the exception that interests the devil.
It is the exception that climbs that sorrowful hill
(...)
I want him to be common, (*SPCP*, 186).

Outra réplica de uma *Madonna Lactans* benevolente é susceptível de ser identificada em “Unknown Girl in the Maternity Ward” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), poema que desvela a imagem de uma jovem mãe que embala, junto ao peito, o bebé que teve recentemente:

Child, the current of your breath is six days long.
You lie, a small knuckle on my white bed;
lie, fisted like a snail,
so small and strong at my breast.

(...) I see your eyes
lifting their tents. They are blue stones, they begin
to outgrow their moss. You blink, in surprise
and I wonder what you can see, my funny kin,
as you trouble my silence.

(...) My arms
fit you like sleeve
they hold
catkins of your willows, the wild bee farms
of your nerves, each muscle and fold
of your first days. (*ASCP*, 24-25)

Num registo similar ao da heroína gótica plathiana, a *persona* esboçada por Sexton, nutre, de igual forma, um sentimento que se prende com o medo de esta criança poder vir a ser alguém extraordinário, no futuro que a aguarda. A jovem mãe de “Unknown Girl In The Maternity Ward” teme, na realidade, que a filha tenha inscrita no corpo essa mesma marca que confirma a excepção, susceptível de a fazer trilhar um caminho pleno de sacrifícios e sofrimento que culminem numa crucificação, à semelhança do que aconteceu com Jesus, no topo de uma “sorrowful hill” (*SPCP*, 186):

I press down my index finger- (...)
on the brown mole
under your left eye, inherited
from my right cheek: a spot of danger
where a bewitched worm ate its way through our soul
in search of beauty. (*ASCP*, 66)

Se a heroína do gótico plathiana assume como primordial preocupação a segurança e o bem-estar do seu filho, o mesmo se poderá afirmar em relação à heroína do gótico concebida por Sexton. Em ambos os casos, as jovens mães temem o facto de a sua presença não vir a ser suficientemente forte para assegurar a protecção dos filhos. Em “Unknown Girl in the Maternity Ward”, a jovem considera que, apesar de se sentir confortável no seu papel de mãe, a sua capacidade protectora está longe de ser ampla e, uma vez lá fora, perante o mundo, há uma série de acontecimentos que ela, no seu papel limitado, nunca será capaz de controlar. Assim, interroga-se: “What ark / can I fill for you when the world goes wild?” (*ASCP*, 67). Porém, imbuída de um sentimento de frustração, acaba por confessar: “I cannot promise very much” (*Ibidem*). Por seu turno, a jovem parturiente de “Three Women” manifesta uma ansiedade semelhante, no que se reporta às incertezas do futuro, e questiona-se: “What pains, what sorrows, must I be mothering?” (*SPCP*, 180). Contudo, estas inquietações são atenuadas pelo comprometimento que estabelece com o recém-nascido, assegurando-o: “I shall be a Wall and a roof, protecting. / I shall be a sky and a hill of good” (*Ibidem*).

Todavia, e apesar destas representações idílicas despontarem aqui e acolá na *ars poetica* plathiana e na sextoniana, estas permanecem a excepção se comparadas com o contexto global em que a matéria da gravidez e da maternidade são tecidas.

Por exemplo, Sexton, em tom paródico, desconstrói a gravidez e o parto, através de uma representação surreal, no âmbito da qual o caçador de “Red Riding Hood” (*Transformations*, 1971) é transformado num médico, e o corpo do lobo é submetido a uma cesariana, de modo a permitir o nascimento do Capuchinho Vermelho e da avó:

Along came a huntsman
(...)
So he took a knife and begun cutting open
the sleeping wolf, a kind of caesarian section.

It was a carnal knife that let
Red Riding Hood out like a poppy,
quite alive from the kingdom of the belly. (*ASCP*, 272)

Porém, no final do poema, o corpo do lobo fica novamente grávido, mas desta vez trata-se de uma gravidez fatal, devido às pedras que lhe são colocadas no ventre pelo caçador e pelo Capuchinho Vermelho. Esta é, assim, uma imagem que acaba por reiterar a premissa do corpo feminino enquanto *womb-tomb*:

The wolf, they decided was too mean
to be simply shot so they filled his belly
with large stones and sewed him up.
He was heavy as a cemetery. (*ASCP*, 272)

O próprio momento alusivo ao parto é, na poesia plathiana, enredado nas teias do gótico, e cismado como se um filme de terror se tratasse. Em “Three Women” a gravidez é descrita como um processo de metamorfose cujo desfecho culmina naquilo que Deborah Lupton denomina de “a violent scene of individuation of the body in two” (Lupton, 1999:79). Momentos antes do parto, a jovem grávida refere: “I am dumb and brown, I am a seed about to break.” (*SPCP*, 179) Também a heroína gótica que protagoniza “Maenad” (“Poem For a Birthday”) admite: “I’m becoming another.” (*SPCP*, 179) Barbara Creed observa em relação a esta metamorfose a que está sujeito o corpo feminino aquando do período da gravidez: “The image of the transforming body is central to the horror genre; its mains symbolic function is to challenge definitions of what it means to be human. The proper body of the symbolic does not metamorphose; it is recognizable, fixed, trustworthy.” (Creed, 1995:137)

De uma forma desestabilizadora, em “Three Women” o ambiente hospitalar no qual se encontra internada a jovem grávida, é remanescente das grutas e das caves que ilustram os cenários que servem habitualmente de cenário à representação da heroína do gótico plathiana. Esta é afligida por uma calma que não oferece consolo, e que, pelo contrário, denota vestígios de pânico adivinhados na promessa de algo de tenebroso: “I am calm. I am calm. It is the calm before something awful.” (*SPCP*, 179) No próprio quarto onde decorrem os preparativos para o parto, a atmosfera adensa-se - “The air is thick” (*Ibidem*), e a jovem encontra-se, de súbito, imersa numa densa escuridão:

There is a blackness,
This ram of blackness
(...)
My eyes are squeezed by this blackness
I see nothing. (*SPCP*, 180)

À guisa de resposta a este estado de ansiedade, a natureza parece emular os pensamentos desta *persona* atormentada, já que, lá fora, “The trees wither in the street. The rain is corrosive.” (*SPCP*, 180) Circunscrita por esta atmosfera, típica de um filme de terror, a parturiente confessa: “There is no miracle more cruel than this” (*Ibidem*). Na verdade, o espaço hospitalar metamorfoseia-se para se tornar em algo de semelhante a uma câmara de tortura: “(...) the white clean chamber with its instruments / It is a place of shrieks. It is not happy. / (...) / The night lights are flat red moons. They are dull with blood.” (*Ibidem*)

Em conformidade com todo este cenário distópico, o próprio parto é representado como um ritual sacrificial, no âmbito do qual a parturiente se encontra “swabbed and lurid with disinfectants” (*SPCP*, 179), e desgastada: “I am drummed into use” (*SPCP*, 180).⁸² Neste cenário hospitalar, pontuado por tonalidades góticas, a *persona*, prestes a tornar-se mãe, enverga, agora, as vestes da Virgem [“Dusk hoods me in blue now like a Mary” (*Ibidem*)]. Todavia, o azul, para além de simbolizar a cor divina e celeste, geralmente conotada com a calma e a pureza, reveste-se paradoxalmente, neste contexto, de uma natureza negativa, afigurando-se como “[a] colour of distance and forgetfulness!” (*SPCP*, 179), facto que transforma a jovem do poema numa Madonna gótica que sofre as suas agonias, mergulhada na solidão.

“Three Women” conjectura, assim, um quadro distópico, no seio do qual o parto representa o “terrible element” (*Ibidem*), e compreende uma pletora de “workable horrors” (*SPCP*, 180) que, à semelhança do desenrolar de um filme de *suspense*, mantém a heroína do gótico aterrorizada.

Esta apetência pelo sobrenatural é, então, susceptível de explicar o facto de alguns locais concebidos pela imaginação de Plath se encontrarem assombrados. Assim, o poema “Magi”, revela a presença de seres fantasmagóricos, semelhantes a “papery

⁸² O facto de a *persona* se sentir “drummed into use”, aponta para um quadro de alienação do próprio corpo, já que a grávida sente não ter controlo nem autoridade sobre o mesmo. Desta forma, ela vê-se a si própria como um objecto permeável, à deriva e à mercê dos outros. Deborah Lupton, no estudo académico *Risk and Sociocultural Theory: New Directions and Perspectives* assinala a respeito desta temática: “The pregnant woman, simply by becoming pregnant announces herself as a penetrable object, a body that has been entered and possessed first by her sexual partner and his semen and then by the foetus.” (Lupton, 1999:79) Jane M. Ussher, na obra *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, assume uma posição consentânea com a de Lupton: “Pregnant women repeatedly report that their bodily boundaries are not respected, their bodies positioned as public property, with friends, acquaintances, and sometimes strangers having no reticence in pawing or prodding the pregnant belly.” (Ussher, 2006:92)

godfolk” (*SPCP*, 148) que deambulam pelo quarto “While the child smiles into thin air” (*Ibidem*):

The abstracts hover like dull angels:
Nothing so vulgar as a nose or an eye
Bossing the ethereal blanks of their face-ovals.
Their whiteness bears no relation to laundry,
Snow, chalk or such like.
(...)
They mistake their star, these papery godfolk. (*Ibidem*)

Mas não é somente em “Magi” que as presenças fantasmagóricas são perceptíveis. Em “Three Women”, a heroína do gótico refere os recém-nascidos como entidades ténues e flutuantes, quais “walkers of air.” (*SPCP*, 183) As próprias presenças femininas que contribuem com os seus monólogos para o *corpus* poético de “Three Women” parecem revestir-se igualmente de uma natureza sobrenatural, chegando até nós sob a forma de “vozes”, e não como personagens carnisais, enraizadas na realidade tangível:

What we learn about these women, we learn only from their alternating interior monologues. Whether fertile or barren, the voices talk to themselves rather than each other. Though disembodied, they speak for their bodies; though isolated from each other, they share emotions of disillusionment and dread. (Holladay, 2004:91)

Também em “You’re”,⁸³ a *persona* se refere ao bebé como um ser fantástico e irreal, “vague as fog” (*Ibidem*). Uns versos mais adiante, volta a surgir, representado como “at home/ like a sprat in a pickle jug.” (*Ibidem*) Esta imagem do bebé no interior do frasco de vidro, como já se viu, é algo de recorrente na composição poética plathiana. De facto, a recordação destes nados-mortos, encolhidos no interior de frascos de vidro, assombra a autora desde a visita que fez ao hospital, acompanhada pelo seu namorado da altura, episódio que se encontra descrito em *The Bell Jar* (1963).⁸⁴

⁸³ Com efeito, em “You’re” (1960) o feto é referido, na primeira estrofe, dentro de um enquadramento muito positivo: “clownlike”, “spool”, “turnip”, “gilled like a fish”, “my little loaf”, “looked for like mail”, “traveled prawn”, “snug as a bud” (*SPCP*, 141). Em “Baloons”, a criança é uma “fat jug” (*SPCP*; 272). Também em “Child” (1963), a mãe olha enternecida para o filho e observa: “Your clear eye is the absolute beautiful thing.” (*SPCP*, 265) Por seu turno, em “Kindness” as crianças são comparadas a “two roses” (*SPCP*, 270)

⁸⁴ Esta passagem traduz os pensamentos da protagonista de *The Bell Jar*, Esther Greenwood, quando esta visita o hospital na companhia do namorado: “The baby in the first bottle had a large white head bent over a tiny curled-up body the size of a frog. The baby in the next bottle was bigger and the baby next to that one was bigger still and the baby in the last bottle was the size of a normal baby and he seemed to be looking at me and smiling a little piggy smile.” (*BJ*, 51)

O facto de a criança surgir em “You’re” equipada com guelras, “gilled like a fish” (*Ibidem*), é susceptível de funcionar como uma espécie de fio condutor entre a mãe e o bebé, um cordão umbilical metafórico, uma vez que os motivos marítimos transportam simbolicamente a *persona* novamente para o passado e, consequentemente, para os tempos de infância felizes passados junto dos pais, à beira-mar.⁸⁵ Como assinala Christoudoulides: “The comparison of the embryo taken from the sea/ocean and its creatures is not coincidental; it could be an effort of the persona, like Plath, to relive her past, to go back to her childhood spent by the sea.” (Christoudolides, 2005: 73-4) Esta referência aos motivos marítimos também surge no registo de “Three Women”, no âmbito do qual a descrição do momento do parto, a dada altura, nos remete para um cenário natural onde proliferam elementos de natureza marítima:

Waiting lies heavily on my lids. It lies like sleep,
Like a big sea. Far off, far off, I feel the first wave tug
Its cargo of agony toward me, inescapable, tidal.
And I, a shell, echoing, on this white beach (*SPCP*, 179)

De igual modo, “Morning Song” estabelece uma ligação entre o bebé e o elemento marítimo, já que o ritmo da respiração da criança, a descansar no berço, é comparada ao som de um “far sea” (*SPCP*, 157) que conforta a mãe.

Porém, embora nestes poemas o mar se afigure como um motivo positivo que enquadra a representação da maternidade, é, no entanto, susceptível de se observar na maioria dos poemas que fazem parte do repertório poético de Sylvia Plath um manifesto distanciamento entre a figura materna e o recém-nascido. De facto, no corpo textual de “You’re” a figura materna parece estar ausente. Nephie Christoudolides faz notar que neste poema: “(...) it seems that the face of the mother is nowhere to be seen; even at the end when the mirror image is presented in the form of a ‘clean slate’, the only reflection is the baby’s face: ‘a clean slate with your face on’.” (Christoudolides, 2005: 74) Esta exclusão da figura materna é também invocada quando a *persona* refere a criança como “wrapped in [itself] like a spool”. Segundo Christoulides, esta é uma imagem “[that] excludes the mother figure and denies any kind of symbiosis even

⁸⁵ No livro que estava a ler aquando do período da gravidez, *Childbirth Without Fear*, Plath sublinhou a seguinte passagem que terá provavelmente servido de moto inspirador para as suas construções poéticas que versam esses motivos poéticos: “Conception is a supreme event in a woman’s life – it is the physiological purpose. Conscious and unconscious experiences of her childhood and early maturity flood the vista of her future whilst being strongly influenced by the phantasies of the past.” (Dick-Read, 1949:178)

though the baby is still in its mother's womb, and physically dependent on her.” (*Ibidem*)

À semelhança do que é observável em “You’re”, em “Morning Song” a sensação de distanciamento materno relativamente ao recém-nascido permanece, uma vez que, no contexto poético, o bebé é mencionado como uma “New statue” (*SPCP*, 157), sendo, metaforicamente, colocado num espaço inóspito que se compraz num “drafty museum” (*Ibidem*). Como faz notar Yasin Sharif, no seu ensaio “The Divided Self in Sylvia Plath’s Poetry”: “A new statue is not meant to be placed at an intimate place like home, but it is preserved in a restricted museum. Thus comparing her loved baby with a new statue the poet seems to create a great distance between their relationship.” (Sharif, 2006:13) A espelhar esta indiferença, na segunda estrofe, os pais comportam-se de uma forma neutra, perante o bebé, como se fossem as próprias paredes desse museu de estátuas: “We stand round blankly as walls” (*Ibidem*). Porém, este distanciamento entre a mãe e a criança é confirmado, sobretudo na terceira estrofe, quando a jovem declara: “I’m no more your mother / Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow / Effacement at the wind’s hand.” (*Ibidem*) Neste contexto, William Freedman acrescenta sobre este distanciamento por parte da mãe em relação ao bebé:

The statement succeeds only in rejecting the maternal identity for one that is identical with it, for that of the vaguely insubstantial image (the cloud) that is ultimately erased from the surface of its other equally effaced identity as maternal mirror. The escape from mirror and mother to cloud does not permit an escape from their mutual fate as depersonalized victims of erasure. And the ambiguity of ‘its own’ suggests that the mirror as well as the cloud are effaced by the wind that blows the child into the mother’s life. (Freeman, 1993)

Segundo Nephie Christodoulides, esta aparente indiferença da figura materna perante o bebé também é abordada em “Heavy Woman”, não obstante tratar-se de um poema que celebra a fertilidade feminina. Todavia, esta exaltação em relação ao poder materno surge ensombrada, uma vez que, no meio de todo este cenário idílico, a identidade das futuras mães surge esbatida:

They float and drift about like unsteady mirror reflections, either moonlike or cloudlike, with no definite identity. Their oscillation reveals loss of identity: as mothers they are neither subjects nor objects. Their complacent smiles result from their own ‘meditations’ on the infant they are carrying (...). (Christodoulides, 2005:98)

Também em “Three Women”, a estudante universitária não se revê no reflexo da mulher grávida que surge na água do lago: “The face in the pool was beautiful, but not

mine” (*SPCP*, 178) Por outro lado, na composição poética de Plath é passível de se observar esse desencontro de identidades entre a mãe e o recém-nascido através de imagens que apontam no sentido da dissolução da figura materna. De facto, em “The Night Dances” o corpo materno parece dissolver-se: “Oh my eyes, my lips, my hair / Touching and melting. / Nowhere.” (*SPCP*, 250). Em “Ariel”, o corpo da jovem também se desfaz perante “The child’s cry” (*SPCP*, 239): “Thights, hair; / flakes from my heels / (...) / I unpeel” (*Ibidem*) Por sua vez, em “Brasilia”, a figura materna também não consegue sustentar a sua integridade imagética, acabando por desvanecer-se: “And I, nearly extinct, / His three teeth cutting / Themselves on my thumb-” (*SPCP*, 238).

De igual modo, a heroína do gótico da poesia sextoniana também denota este sentimento de distanciamento e, tal como sucede no caso do sujeito de enunciação plathiano, não parece conseguir uma afinidade identitária com o bebé. Por exemplo, em “The Division of Parts” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), este é designado “splendid stranger” (*ASCP*, 39) ou entendido como um “awkward guest” (*ASCP*, 41). Por sua vez, em “A Little Uncomplicated Hymn” (*Live or Die*, 1966) a chegada do recém-nascido parece implicar a morte da mãe: “Dreaming, dreaming, / Your body a boat / rocked by your life and my death.” (*ASCP*, 149)

Também em “Three Women”, a jovem em vias de dar à luz uma criança, teme uma eventual simbiose, prezando, em seu lugar, a sua individualidade corpórea: “It does not wish to be more, or different.” (*SPCP*, 179) Desta forma, a heroína do gótico não se mostra disposta a alienar a sua identidade em prol da identidade implícita no papel materno. Num tom nostálgico, a jovem inquire: “When will it be, the second when Time breaks / And eternity engulfs it, and I drown utterly.” (*SPCP*, 179) Como se pode constatar, o receio de perder a sua identidade encontra-se claramente explícito neste verso. A propósito desta ambiguidade que caracteriza o corpo materno e que, por sua vez, é susceptível de afectar a identidade feminina, Ann Oakley, na obra *Fracture: Adventures of a Broken Body*, observa:

Pregnancy disturbs because it disrupts dualistic thinking. In the body of pregnant woman, there is at least one other body, and the point of its emergence of the most extreme splitting of one into two. What then is the ‘self’ here? Pregnancy is subjectively a condition of ambiguity. (Oakley, 2007:122)

Aliado a este distanciamento surgem imagens de conotação menos positiva em relação ao recém-nascido. Regra geral, este surge contextualmente dormente e vegetativo no interior de um frasco de vidro, mas outras vezes encontra-se imbuído de um carácter monstruoso, no âmbito do qual a heroína do gótico lhe atribui uma dimensão hiperbolizada.⁸⁶

Assim, apesar de “Morning Song” informar um registo pautado sobretudo por imagens que manifestam vestígios de ternura materna, há outros aspectos que nos levam irremediavelmente de regresso à tradição do gótico. No quarto terceto, a respiração do recém-nascido que alude ao suave movimento do mar, o tal “far sea” (*SPCP*, 157) transfigura-se para dar lugar a uma “moth’s breath” (*Ibidem*) e, a voracidade com a qual o bebé procura o leite materno é claramente exacerbada: “Your mouth opens clean as a cat’s” (*Ibidem*). Neste cenário, a criança é comparada a um felino predatório. A abertura da boca para se alimentar é amplificada no verso seguinte, na medida em que emula o dia a devorar a noite e as estrelas: “(...)The window square/Whitens and swallows its dull stars.” (*Ibidem*)

Com efeito, esta representação de um bebé voraz, detentor de uma natureza vampírica, já parece assombrar a poesia plathiana, mesmo ainda antes de a própria poetisa ter passado pela experiência da maternidade, nomeadamente no poema “I Want, I Want” (1958), no contexto do qual o bebé apresenta a seguinte descrição:

Open-mouthed, the baby god
Immense, bald, though baby-headed,
Cried for the mother’s dug
(...)
Cried for the father’s blood. (*SPCP*, 106)

Ao fazer referência a uma criança insaciável, praticamente transformada numa figura clássica do terror, um vampiro, o poema não veicula uma imagem positiva em torno da maternidade. Pelo contrário, expõe as suas dificuldades, as suas fragilidades, através de imagens cruas, despidas de uma abordagem de teor mais ternurento que era suposto ser expectável por parte de uma jovem mãe.⁸⁷ Esta imagem da criança voraz e detentora de

⁸⁶ Outros retratos monstruosos do recém-nascido despontam, no *corpus* poético de Sylvia Plath: o “bloody baby” (*SPCP*, 230) de “Stopped Dead” ; o “hothouse baby” (*SPCP*, 231) de “Fever 103”; o “Dwarf baby” (*SPCP*, 220) e o “big blue headed [baby]” (*Ibidem*) de “A Secret”.

⁸⁷ Jane M. Ussher, relativamente à ambiguidade embutida no acto de amamentar, conclui: “There are women who describe breast-feeding as ‘lovely’, as unproblematic, and who enjoy the closeness and warmth they experience with the child; but in research studies which have examined women’s experience of breast-feeding, these women are in the minority. (...) One woman described it as a ‘battle ground’, others talked of pain and discomfort, or used metaphors of intrusion and devourment, feeling as if they

um comportamento animalesco, desponta igualmente num poema de Sexton, “Unknown Girl In The Maternity Ward” (*Bedlam and Part Way Back*, 1960), no seio do qual a jovem mãe declara a respeito do recém-nascido: “Your lips are animals; you are fed/ with love.” (*ASCP*, 24)

Com efeito, na *ars poetica* de Plath a maternidade não configura algo de perfeito como é anunciado pela tradição baseada na imagem da Virgem que revela uma mulher embevecida e tranquila enquanto embala o seu filho nos braços. Curiosamente, as figuras maternas presentes em “Morning Song”, “Heavy Women” ou em “The Night Dances” encontram-se plenamente conscientes deste facto, como reforça a ideia de Christoulides:

Their motherhood is not the perfect motherhood like Mary’s: she is alone of her sex, and any trajectory they wish to transcend to attain a perfect motherhood is vain, too. The sought for the beauties of motherhood are lost ‘through the black amnesias of heaven...Touching and melting nowhere.’ (Christoulides, 2005:94)

A heroína do gótico, quer na sua versão plathiana, quer na sua versão sextoniana, mais cedo ou mais tarde acaba por compreender, como refere Christodoulides: “that children offer [her] no authentication, nor do they provide a stable mirror where a firm reflection can be established.” (*Ibidem*)

Também em “Three Women” o bebé é representado como se algo de aterrador se tratasse: “Her mouth is wide. / it utters such dark sounds it cannot be good.” (*SPCP*, 182) A universitária descreve a filha como “my red terrible girl” (*SPCP*, 182), e a primeira voz que representa a jovem que voluntariamente desejou tornar-se mãe: “this blue, furious boy, / Shiny and strange (...) / He is looking so angrily!” (*SPCP*, 181) Os próprios gritos do bebé, “scratching (...) like arrows”, parecem ferir a mãe. (*SPCP*, 182) Tal como sucede com a primeira voz de “Three Women”, há todo um comportamento violento e involuntário por parte da criança que apresenta contornos ameaçadores para a mãe: “Her cries are hooks that catch and grate like cats.” (*SPCP*, 182) A criança vê-se, por conseguinte, envolto nesta atmosfera de pendor gótico: “She is crying at the dark or at the stars.” (*Ibidem*) Também o bebé em gestação de “You’re” surge envolto numa

were being ‘sucked dry’, by a baby who was a ‘rotten sucking little leach.’ (Ussher, 2006:95)

atmosfera amniótica que colhe as suas imagens do gótico: “Feet to the stars, and moon-skulled /Trawling [the] dark as owls do” (*SPCP*,141) ⁸⁸

É precisamente em “Tulips”, um poema redigido em 1961, durante um período um tanto ou quanto conturbado da vida de Plath⁸⁹ que as crianças, seguindo a tradição inaugurada em “I Want, I Want”, são representadas como algo de perigoso, como elementos que marcam o contraste entre a calma existente anteriormente à maternidade, e a agitação que se lhe segue. Em “Tulips”, a heroína do gótico encontra-se no hospital. Ao pousar os olhos numa fotografia onde estão presentes o marido e a filha, ambos sorridentes, a jovem começa a percepcioná-los como se de algo ameaçador se tratasse: “Their smiles catch on to my skin, little smiling hooks” (*SPCP*, 160). Na verdade, este retrato familiar parece arrancar violentamente a jovem mãe em repouso, no ambiente tranquilo e neutro do hospital, de volta para o ambiente doméstico e para a sua agitação latente. Este é um espaço que pode ser entendido pela *persona* como algo propiciador da esterilidade criativa, derivado ao facto de ela deixar de dispor de tempo para ela mesma e para as suas actividades extra-maternas. A presença das túlipas vermelhas, metaforicamente uma representação da família, em vivo contraste com o branco das paredes do quarto, perturba de igual forma esta heroína do gótico, impedindo-a de repousar descansada. Em consonância com este quadro distópico, as túlipas que se encontram no quarto da paciente e o retrato onde figuram o seu marido e a filha bebé, configuram uma metonímia de carácter violento; ambas são vermelhas, símbolos de feridas e mágoas, um facto que parece ser confirmado pela jovem ao afirmar: “The tulips are too red in the first place, they hurt me / Even though the gift paper I could hear them breathe / Lightly through their white swaddlings, like an awful baby.” (*SPCP*, 161) As tulipas são extravagantes e “too excitable” (*Ibidem*) como as crianças, o que perturba a calma do repouso hospitalar. Pelo contrário, a cor branca e estéril que permeia todo o ambiente hospitalar, traduz um local imaculado, despido de referências,

⁸⁸ O bebé plathiano surge-nos representado como um ser independente, cuja natureza a mãe é incapaz de definir com precisão. Por esta razão, este é representado como um ser muito centrado em si mesmo que surge invariavelmente imerso naquilo que se pode denominar “cosmic darkness”. Relativamente a este conceito, Sharynne McLeod, na obra *Queen of the Night: Rediscovering the Celtic Moon Goddess*, esclarece: “The cosmic darkness is the mysterious Otherworld, sometimes represented as a temple, dwelling, or region located in the sky realm or the Underworld. It is frequently described as a cave or primordial ocean that symbolizes the other planes of existence. This place of primal darkness is analogous to the cosmic womb from which the universe arose, or the cosmic ocean from which life emerged.” (McLeod, 2005:17)

⁸⁹ No início de 1961, Sylvia Plath sofreu um aborto e, pouco tempo depois, teve que ser internada no hospital, de urgência, sendo posteriormente também operada ao apêndice. Este poema é um reflexo do tempo que passou no hospital e, tal como muitos outros, apoia-se predominantemente em factos autobiográficos.

aspecto que contribui para conferir ao sujeito uma certa dose de segurança, de paz e desprendimento. São, justamente, as flores vermelhas que vêm pôr fim a esta placidez, e fazem-no de um modo agressivo. No retiro privado, proporcionado pelo internamento hospitalar, a *persona* tem oportunidade para reflectir sobre a sua vida e fazer como que um balanço do que alcançou. É precisamente no meio destas reflexões que a maternidade é concebida como um acontecimento pleno de privações. A gravidez, e após esta, todos os cuidados que o recém-nascido exige, parecem confluir para este cenário distópico, no seio do qual se regista uma crescente perda de identidade por parte da heroína do gótico, uma espécie de auto-anulação sua. De facto, a jovem confessa em certo momento: “I have no face, I wanted to efface myself.” (*SPCP*, 161) Aspecto curioso é o de a jovem parecer, na verdade, preferir o ambiente pacífico característico do quarto hospitalar, em detrimento do rebuliço do ambiente doméstico:

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, a tag, a few trinkets. (*SPCP*, 161)

As tulipas, cujo vermelho vivo contrasta com o branco, parecem assim evocar uma imagem de sangue que, por sua vez, se compraz no sofrimento que a jovem parece acalantar: “Their redness talks to my wound.” (*Ibidem*) Estas túlipas surtem, no quinto verso da sexta estrofe, um efeito avassalador sobre a jovem, uma vez que surgem como os responsáveis directos pela sua morte, ainda que esta ocorra no plano metafórico: “They are subtle: they seem to float though they weigh me down / Uppsetting me with their sudden tongues and their color / A dozen red lead sinkers round my neck.”⁹⁰ (*Ibidem*) Esta essência criminosa imanente nas flores assoma também à superfície aquando da sétima estrofe, quando a heroína do gótico confessa: “The vivid tulips eat my oxygen.” (*Ibidem*)

Entretanto, estas reflexões levam a jovem de volta a um passado no qual ainda não tinha tomado a decisão de engravidar. Nesse tempo, o ritmo de vida era mais calmo e decorria sem grandes responsabilidades, como atesta a oitava estrofe:

Before they came the air was calm enough,

⁹⁰ É interessante verificar que a heroína do gótico em “Tulips” ecoa a representação da mãe sacrificial em “The Hangman”, de Anne Sexton; em ambas as situações, a criança surge como uma ameaça de asfixia em relação à figura materna.

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. (*Ibidem*)

Por sua vez, a nona estrofe de “Tulips” é concluída, evocando resquícios de uma paranóia feminina, desvelando-se assim num aparente cenário de horror: “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.” (*SPCP*, 162) Desta forma, o cenário onde se encontra a heroína do gótico imersa no seu repouso, configura-se como algo de ilusório, uma vez que se prevê que as túlipas ou o fenómeno terrível a elas associado, no final, seja responsável pelo desaparecimento da jovem.

Nos dois últimos versos, a jovem parece regressar, metaforicamente, ao útero materno, encontrando-se submergida pelo líquido amniótico: “The walls, also, seem to be warming themselves. / (...) / The water I taste is warm and salt, like the sea” (*Ibidem*). É importante salientar que, neste contexto, semelhante retorno às origens parece apontar no sentido de ter havido uma morte por afogamento.

O paralelo que em “Tulips” é estabelecido entre as crianças e as flores, é revisitado em “Three Women” quando o sujeito refere: “The flowers in this room are red and tropical. / They have lived behind glass all their lives, they have been cared for / tenderly.” (*SPCP*, 184)⁹¹ Neste registo poético, o vermelho forte associado com as crianças e das flores contrasta vivamente com a neutralidade de um hospital onde dominam “white sheets, white faces.” (*SPCP*, 184)

De facto, verifica-se o despontar de um certo desencanto com referência à maternidade na generalidade do registo poético plathiano. Neste sentido, é legítimo afirmar que a poetisa demonstra uma tendência para sobrepor ao *pathos* que envolve todas as emoções da gravidez, um *bathos* que se desvela em representações despidas de sentimento, nuas e cruas: por exemplo, em “I Want, I Want”, os seios maternos são descritos por Plath como dois “dry volcanoes [that] cracked and spit” (*SPCP*, 106). Também “Morning Song” nos presenteia com a visão de uma jovem dessexualizada em virtude da sua recente gravidez, aspecto que se evidencia quando aquela descreve, sem

⁹¹ Cabe recordar que em “Tulips” a questão da saúde da *persona* depende do seu isolamento no quarto branco e neutro do hospital, enquanto em “Three Women”, a saúde encontra-se intimamente relacionada com a presença da criança recém-nascida. Assim, as flores vermelhas assumem nestes dois registos um significado divergente. Enquantoque em “Tulips” estas reenviam para um cenário de ameaça, em “Three Women” evocam um momento de serenidade, como aliás revela o comentário feito pela jovem.

encanto, a sua monótona rotina diária: “One cry, and I stumble from bed, cow heavy and floral / In my victorian nightgown.” (*SPCP*, 157) O facto de a grávida ou a jovem mãe serem entendidas como entidades dessexualizadas, implica um impacto muito negativo na forma como a mulher se percebe a si própria e perante os outros.⁹² Como assinala Judith L. Alpert na obra *Psychoanalysis and Women: Contemporary Reappraisals*:

The problem begins with the fact that the mother is not articulated as a sexual subject; she is the woman without desire. That is to say, in culture and theory alike, she is always refracted through the lens of the child’s experience, in which passion, with all its implications of selfishness and independent subjectivity, is denied. Mother is there to serve the interests of the child; the image of her sexual power is too frightening for this denial to be challenged directly. (Alpert, 1986 : 113-114)

É igualmente interessante verificar o esforço eufemístico por parte da poetisa que, em determinados poemas, tenta atenuar o lado mais negativo subentendido em todo este processo. Assim, o choro da criança em “Morning Song” floresce no último verso como uma “handful of notes” (*Ibidem*), no âmbito das quais “clear vowels rise like balloons” (*Ibidem*). Ao apelidar de “The Night Dances” os episódios que se referem ao facto de a mãe ter que levantar-se várias vezes durante a noite para cuidar do filho, Plath denota um esforço no sentido de transmitir uma perspectiva mais benévola em referência ao esforço materno.⁹³

Assim, em virtude da multitude de tarefas que a jovem mãe tem realizar, não é surpreendente que uma das intervenientes de “Three Women” desabafe, a certa altura, “I am drummed into use” (*SPCP*, 180).

Relativamente à poesia que versa o tema da maternidade, Robert Phillips argumenta que Plath poderia estar a sofrer de uma depressão pós-parto, uma vez que observa que cada vez que uma criança nasce, na vida de Plath “a black gap discloses itself” (*SPCP*, 195) e ela sente-se como alguém desmembrado.⁹⁴ Perante esta

⁹² De facto, ao quebrar com o idealismo que normalmente envolve todo o processo da gravidez e da maternidade, Plath inaugura toda uma tradição de índole mais realista, no âmbito da qual o *pathos* cede lugar a um *bathos*.

⁹³ Tal como a *persona* de “Candles” que está empenhada em transformar a caverna inóspita onde vive com o seu bebé, num ambiente apazível, também a jovem que incarna a primeira voz de “Three Women”, assume um comportamento idêntico: “I have prepared his room with big roses, / I have painted little hearts on everything.” (*SPCP*, 186)

⁹⁴ Como alega Karen Bainstow, o fenómeno da depressão pós-parto, ou dos chamados “baby blues” era mais comum nos Estados Unidos do que se poderia supor: “The ‘Baby Blues’ where new mother experience mood fluctuation, fearfulness and so forth, in the first few days after birth, are reported to be experienced by between 50-80% of mothers in the Western world, with the highest prevalence in the USA.” (Bainstow, 2007:106)

abordagem, o autor refere: “She would like to conform to the world’s expectations of her as a thoroughly modern mother, stated satirically as a ‘Mother of a white Nike and seven bald Apollos’ to become part and parcel of the mechanized male-oriented world, even to contribute to it, but she cannot.” (Phillips, 1973:141) Há, de acordo com Phillips, um gradual distanciamento dos filhos presente em “Morning Song” que se agrava em “Stopped Dead” onde a *persona* se queixa da presença de um “godamn baby screaming” (SPCP, 230), ou em “Lesbos” onde se verifica “a stink of fat and baby crap” (SPCP, 228).

No ensaio “Postpartum Mood Disorders: Identification and Treatment” , Amy L. Hostetter e Zachary N. Stowe alegam que a depressão pós-parto pode ter efeitos adversos no relacionamento entre a mãe e o recém-nascido, afectando inclusive o modo como aquela percebe o filho:

Depression may affect not only how the mother interacts with her infant but also how the mother perceives her infant. Depressed mothers have shown to perceive their infant in a more negative manner and as more difficult to care for than do nondepressed control subjects. (Hostetter e Stowe, 2002:136)

Por seu turno, Karen Bainstow assinala no seu ensaio “On Being a Mother: Motherhood and Mental Health”, que a maternidade compreende um estado físico e psicológico, no âmbito do qual a grávida é susceptível de sentir alguma vulnerabilidade:

Motherhood is paradoxical: on the one hand it is essential, typical and ordinary and on the other unknown, unpredictable and almost mystical. In all societies the role is laden with symbolic meaning but its fulfillment is also highly practical. The biology of becoming a mother and the psychology of being a mother entail complex processes, which, even if things run smoothly in the best of all possible worlds, are marked by periods of susceptibility and fragility. In more hostile and uneasy social environments they can be subjected to a range of pressures which make motherhood very difficult and mothers themselves vulnerable to a range of problems. (Bainstow, 2007:104)

Esta vulnerabilidade a que alude Bainstow, pode ser responsável pela congeminação de imagens de carácter funesto, e evidenciar igualmente um quadro depressivo mais sério, onde a ideia da morte começa a germinar. Com efeito, imagens lúgubres assaltam os versos da poesia plathiana, inserindo, desta forma, a heroína do gótico que os protagoniza numa “Gothic tradition of demonic madonnas” (Wolstenholme,1993:114)

Inserido neste registo, de índole mais mórbida, destaca-se “For a Fatherless Son”, no qual nos deparamos com uma imagem perturbadora que emerge no penúltimo

verso da última estrofe: “The small skulls, the smashed blue hills, the godawful rush.” (SPCP, 206) Este verso pode ser interpretado como uma expressão gráfica e visual das atribuições implícitas na maternidade: os bebês, a flacidez dos seios maternos, e toda atenção que é exigida à mãe para atender às necessidades dos filhos. Contudo, este denota igualmente um carácter mais negro, já que a sucessão das imagens parece compor um quadro onde é representada uma tragédia: a agitação popular (“the godawful rush”) implícita na descoberta do cadáver da mãe, cujos seios se encontram desfalecidos e esvaziados de leite materno, juntamente com os cadáveres dos filhos (“the small skulls”).⁹⁵

Porém, não obstante a prevalência de motivos góticos que contribuem para transformar a experiência da maternidade em algo de carácter mais distópico, nos meandros do universo poético plathiano podemos igualmente encontrar, aqui e acolá, imagens que sugerem ternura por parte destas *Madonnas* góticas “dusked in blue hood” (SPCP, 156), como o comprova “Kindness” onde, apesar do ambiente doméstico depressivo e tingido de tonalidades sombrias, as crianças emergem no penúltimo verso como “two roses.” (SPCP, 270)

2.1.5 Os tentáculos de Medusa

(...) the popularity of the Gothic for women writers and readers appears to exist not because it allows escape but because it expresses this confrontation with one of the central enigmas of female existence, the relationship of mother and daughter. (Fleenor, 1983:16)

⁹⁵ Edward Butscher, na obra *Sylvia Plath: Method and Madness* entende a constante alusão às caveiras dos recém-nascidos na sua composição poética como autênticos de signos de morte e esterilidade: “(...) the spectre of Sylvia’s obsession with death infant skulls and her consistent linkage of babies with sterility and death itself.” (Butscher, 2003:257)

No caso de Plath e no de Sexton quer as suas vidas, quer os seus percursos literários, foram amplamente influenciados pelas respectivas figuras maternas, juntamente com os valores que estas representavam ou os ideais de vida que defendiam. Havia igualmente outras figuras femininas, particularmente aquelas que detinham uma ligação ao meio académico que funcionavam como uma espécie de figuras de referência para as jovens estudantes. Estas eram verdadeiros ícones servindo, muitas vezes, como fontes de inspiração para todos os elementos do sexo feminino que na altura almejavam seguir uma carreira de carácter profissional, ou apenas baseada na escrita. De facto, muitas dessas mulheres assumiam o papel de benfeitoras relativamente a determinadas alunas, auxiliando-as através do financiamento de despesas referentes aos estudos ou à saúde.

The Bell Jar (1963) que Sylvia Plath publicou sob o pseudónimo de Victoria Lucas, inaugurou um espaço literário, confessional e criativo, no âmbito do qual estas figuras maternas são foco de uma reflexão crítica. Com efeito, neste romance de carácter autobiográfico, Plath desconstrói a imagem da mãe como uma figura carinhosa e compreensiva que se encontra em sintonia com a filha. Este desfasamento a nível da percepção do mundo que vigora entre a personagem principal, Esther Greenwood, e a sua mãe, acaba por desempenhar um papel fundamental na definição da personalidade da primeira. De facto, inúmeros acontecimentos incluídos no romance ocorreram na realidade, como constituem exemplos ilustrativos, a viagem de Esther para Nova Iorque, o tratamento psiquiátrico a que a jovem foi submetida, e a própria tentativa de suicídio falhada. Quando coloca em perspectiva o seu passado e, nomeadamente, os violentos electrochoques, aos quais foi submetida, a conselho da mãe, Esther (um alter-ego de Plath) encara esses acontecimentos de uma forma negativa, como se tivesse ocorrido uma espécie de traição por parte da mãe, que foi quem autorizou que lhe fosse infligido tal sofrimento. Este sentimento dúbio que transparece na obra em epígrafe, também é extensível à médica que a selecciona para realizar os tratamentos, sem primeiro a alertar em que consistem os mesmos, e qual o subsequente efeito que terão no corpo. Como assegura Linda Wagner-Martin: “Her mother told her the treatment would make her well, but was doing nothing of the kind, and her resentment towards Aurelia’s advice would be a source of later anger.” (Wagner-Martin, 1990: 103)

A mãe, como símbolo de uma feminilidade mais reprimida e controlada, parece, segundo Esther, incorporar um *ethos* desactualizado que Sylvia Plath começa a rever

muito cedo através da sua composição poética. Com efeito, há poemas datados de 1955 dos quais se desprende uma aura feminista, na medida em que parecem revelar por parte da jovem uma tomada precoce de consciência em relação às limitações que restringiam a esfera de acção da mulher no seio da sociedade norte-americana. Consequentemente, Plath assume, assim, uma atitude reprovadora face ao conservadorismo social que penalizava, por exemplo, as mulheres que se emancipavam sexualmente. Também Anne Sexton, parodia esta ideia da rapariga que deveria manter-se casta até ao casamento, nomeadamente em “Wallflower” (*All My Pretty Ones*, 1962), poema no qual a *persona* incarna a voz de uma jovem que denuncia, em tom irónico, esse conservadorismo social, exemplificando a repressão feminina com uma imagem sugestiva: “tights press, knotting in their treasure.” (*ASCP*, 76) Poemas como “Aerialist”, “Circus in Three Rings”, “Cinderella”, “Denouement”, “Looking In The Eyes of a Demon Lover”, ou “Two Lovers and a Beachcomber By The Real Sea” apresentam-se como testemunhos de que a jovem Plath, de alguma forma, já se encontra em desacordo com a geração de matriarcas às quais a mãe pertencia, particularmente no que toca às regras que regiam, na época, a expressão da sexualidade e liberdade femininas. Este conjunto de poemas constitui, portanto, um reflexo das tensões que ensombravam o quotidiano da jovem no final dos anos 50. Desta forma, a poetisa parece estar perfeitamente consciente desta dualidade de critérios que acompanhava a concepção do sexo masculino e feminino, facto que a leva a fazer vários desabaços no seu diário: “I (...) hate, hate, hate the boys who can dispel sexual hunger freely, without misgiving, and be whole, while I drag out from date to date in soggy desire, always unfulfilled. The whole thing sickens me.” (*SPJ*, 20) Efectivamente, era notória a existência de uma maior permissividade em relação aos comportamentos masculinos que, por sua vez, contrastava com as limitações impostas às mulheres. Aliás, Plath chega a queixar-se deste aspecto numa das cartas que escreve a Aurelia, confessando: “Boys live so much harder than girls, and they know so much more about life. Learning the limitations of a woman’s sphere is not fun at all.” (*LH*, 72)

“Circus in Three Rings”, acima referido, é um dos poemas que se debruça sobre restrições sociais impostas a nível do comportamento feminino. Neste poema surge uma heroína do gótico cuja vida se assemelha a um autêntico circo, no seio do qual incarna a pele de uma domadora de leões, desvelando as suas proezas no meio de um palco, signo que remete para a esfera social:

Daring as death and debonair
I invade my lion's den;
a rose of jeopardy flames in my hair
yet I flourish my whip with a fatal flair
defending my perilous wounds with a chair
while the gnawings of love begin. (*SPCP*, 321-22)

É importante salientar, porém, que todo este poema transpira ironia, já que Plath parecia não compreender a razão deste culto pela mulher casta e pura, o que, logo à partida, a colocava em desvantagem face aos elementos do sexo masculino. É neste sentido que se pode inferir que Plath se sentia mais identificada como sexo masculino, visto que os seus elementos usufruíam de uma liberdade de comportamentos que se encontrava vedada às mulheres.

Num registo semelhante, “Aerialist,” outro poema igualmente datado de 1955, apresenta uma jovem que incarna a figura de uma equilibrista. Esta imagem da heroína do gótico como uma equilibrista ilustra com exactidão o dilema da jovem que tenta ser simultaneamente boa aluna, popular entre a comunidade académica e uma conquistadora de corações masculinos conseguindo, ainda assim, manter salvaguardada a sua virgindade:

Each night, this adroit young lady
Lies among sheets
Shredded fine as snowflakes
Until dream takes her body
From bed to strict tryouts
In tightrope acrobatics.

Nightly she balances
Cat-clever on perilous wire
(...)
Lesson thus, the girl
Parries the lunge and menace
Of every pendulum;
By deft duck and twirl
She draws applause; bright harness
Bites keen into each brave limb. (*SPCP*, 331)

À semelhança do que acontece em “Circus in Three Rings”, Plath parece estar consciente de que a vida é uma performance, e de que ela própria é uma actriz. Ironicamente as personagens que habitam e dinamizam estes dois poemas assemelham-se, na realidade, mais a marionetas que agem como se de animais amestrados se tratasse, para gáudio de uma multidão que aplaude, num gesto de aprovação e reconhecimento. É precisamente esta construção a nível da imagem de uma jovem

virtuosa que anseia por aprovação que Sylvia Plath deixa transparecer no conteúdo das cartas endereçadas à mãe. Nessas cartas, a jovem mantém um registo no âmbito do qual assegura ser capaz de ultrapassar todos os obstáculos que lhe possam vir a surgir no caminho, e acalenta a esperança de vir a tornar-se numa jovem realizada e bem-sucedida no seu papel de escritora. Este registo optimista que transparece nas cartas, contrasta com o registo patente nos diários. O verdadeiro discurso de dor, frustração e sofrimento é relegado para estes últimos. Logo, se considerarmos que as cartas escritas a Aurelia constituem o sintoma de um *ethos*, podemos dizer que, paralelamente, o diário é o *locus* privilegiado onde se exprime o *pathos*. Assim, é no conteúdo das cartas que Plath, regularmente, dirigia à mãe que podemos encontrar a faceta de uma equilibrista que é, no fundo, uma espécie de uma atleta de alta competição, cujo rosto não trai o sentimento de dor, espelhando, pelo contrário, sentimentos tais como satisfação, orgulho, rectidão e abnegação. No fundo, há todo um esforço que é exercido no sentido de tornar esta performance perfeita, sem falhas. Neste contexto, a corda (espaço alegórico para a correspondência) é o teste final a que a equilibrista se submete, a fim de demonstrar que o treino e os ensinamentos que recebeu estão ambos a ser aplicados com exactidão e profissionalismo. Na verdade, o conteúdo vigente nas cartas aponta para a construção de uma realidade mais fantasiada, na medida em que mascara estados de tensão emocional e se reveste de um carácter predominantemente calculista; trata-se de um registo que antes de ser comunicado é cuidadosamente ponderado. Por conseguinte, podemos depreender que seria, fundamentalmente, no plano textual que a relação de Sylvia e Aurelia se desenrolava. O texto funcionava para Plath como uma espécie de teia literária que a protegia do olhar reprovador da mãe, uma vez que lhe conferia a hipótese de produzir e pôr em prática uma realidade que fosse objecto do tal aplauso, quer da parte da mãe, quer da parte da comunidade (os anjos da plateia) que assiste, do exterior, ao seu progresso individual.

Tracy Brain, na sua obra *The Other Sylvia Plath*, chama a atenção para um pormenor importante: o facto de após a trágica perda da filha, Aurelia Plath ser, ela própria, a desejar tornar-se editora das cartas da filha, bem como autora do prólogo que as antecede. Segundo Brain, este tipo de apropriação é susceptível de se transformar num procedimento potencialmente falacioso, já que parece indiciar uma tentativa de manipulação (a nível consciente ou mesmo inconsciente), com o propósito de influenciar a visão do leitor em torno dos acontecimentos, afectando, por conseguinte, a interpretação do seu conteúdo. A este respeito, a ensaísta refere:

Due to the practical demands of publishing a selection of letters, and Aurelia Plath's dual role as editor and mother, *Letters Home* necessarily excerpts, selects, misinterprets (what mother could perfectly interpret her child's letters?) and attempts to manipulate and control the reader's interpretation through its commentary. (Brain, 2001:34)

Neste contexto, Steven G. Axelrod, autor de *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*, observa em relação ao papel de Aurelia Plath:

Aurelia Plath (...) must have felt her child's repudiation deeply, hence her effort to disguise it to herself and to others through her publication of the letters, carefully selected to show her daughter's expressions of affection for her, carefully edited to vindicate her own role. (Axelrod, 1992:95)

Com efeito, a palavra escrita parece ter-se interposto entre mãe e filha, configurando um corpo textual artificial que não oferece explicações para além da sua teatralidade aparente, o que leva a concluir que a relação de proximidade entre ambas assentava fundamentalmente numa forma de comunicação selectiva, através da qual a filha podia transmitir apenas o que queria e como queria. Na verdade, e após uma leitura atenta desta correspondência fluida entre mãe e filha, apercebemo-nos de que nela prepondera uma artificialidade discursiva que acaba por se estilhaçar uma vez confrontada com passagens que apresentam datações idênticas contidas nos diários. Como salienta a este respeito Linda Wagner-Martin:

Her tranquil tone in her letters, however, is contradicted by her anguished journal entries. Filled with anxiety that attacked her whenever she had time to write (...) she sank into her dolldrums. (...) To Aurelia she described the marvelous food and scenery, and her poetry reading in September. But in her journals she wrote at length about her nightmares (...); her depression; her anxiety. (Wagner-Martin, 1990: 152, 164)

O receio de ser subvalorizada pela figura materna, isto é, de não preencher as expectativas que a mãe nutre em relação aos seus sucessos profissionais, juntamente com o receio de desiludir as restantes figuras maternas que povoam o seu quotidiano (Olivia Higgins, Ellen Mary Chase) e que funcionam como uma referência, levam Plath a refugiar-se uma vez mais num registo que toca a auto-culpabilização:

She also realized how guilty she felt about disappointing her mother and all her benefactors and the other 'mother figures' in her life: Mary Ellen Chase, Olive Higgins Prouty, Mildred Norton, Mrs. Lameyer, and other of her mother's friends. She concluded resentful: I get very sad about not doing what everybody and all my white-haired old mothers want in their old age.' Her

various mothers also represented the society that she felt expected her, and Ted, to work for financial gain (...). (Wagner-Martin, 1990: 155)

Por seu turno, Susan Van Dyne chama a atenção para a *persona* que, pouco a pouco, Plath ia construindo através do conteúdo das cartas a Aurelia Plath: “The persona of the letters models her femininity on Aurelia’s example and even claims to exceed it; the persona of the poem, in denouncing Aurelia, risks hating the very aspect of herself she has constructed in order to be loved.” (Van Dyne, 1993: 95)

Um pormenor interessante é o facto de que, desde criança, Plath se ter habituado a confundir a afectividade parental com a proficuidade intelectual que se reflectia na sua escrita.⁹⁶ Na verdade, parecia vigorar a premissa de que o amor e outros laços afectivos só faziam sentido se houvesse uma contrapartida em termos de criatividade literária; isto é, Plath parecia acreditar que não seria digna nem merecedora de atenção por parte dos pais, se não conseguisse afirmar-se pelo talento inerente à escrita, constituindo este facto uma espécie de tirania psicológica que ela construiu e continuou a fomentar durante grande parte da sua vida, como o comprovam passagens ilustrativas do diário que mantinha. Como ilustra Steve Axelrod:

Any reader of *Letters Home* must be struck by the insistent tone of self-praise that permeates the pages. The volume describes a world measured in ‘A’s’, fellowships won and renewed, acceptance letters, compliments bestowed, applause, victories, triumphs – and, of course, the reverse: the fellowships lost, the rejection slips that are the gapping abyss that keeps the epistolary heroine stepping high, climbing resolutely. This is a world mutually created by the author and the reader of the letters, Sylvia and Aurelia Plath. (Axelrod, 1992:90-1)

A palavra torna-se, assim, símbolo não só de criatividade e competência, mas igualmente um chamariz para o amor e reconhecimento pessoais. A própria Sylvia Plath parece ter interiorizado esta dinâmica de relacionamento, uma vez que confessa às páginas do seu diário: “I felt if I didn’t write nobody would accept me as a human being. Writing, then, was a substitute for myself: if you don’t love me, love my writing and love me for my writing.” (*SPJ*, 281)

O acto inerente à escrita reveste-se de um simbolismo significativo que remonta aos dias da infância de Sylvia, quando Aurelia encorajava a filha a ler cartas que eram publicadas no jornal, enquanto ela dispensava atenção ao pequeno Warren.⁹⁷ Anne

⁹⁶ Para gáudio de Aurelia Plath, a filha comenta, em tom exaltado, numa das cartas: “I am a writer (. . .) I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life; they will make my name” (*LH*, 468).

⁹⁷ Bruce Bawer, na obra *Prophets and Professors: Essays on the Lives and Works of Modern Poets*, acredita que a palavra escrita constituía, para Plath, um sinónimo de tradição familiar: “Writing was

Stevenson observa que este comportamento, no âmbito do qual o texto escrito servia para distrair Plath, e atenuar, assim, os ciúmes que sentia em relação ao irmão mais novo, já indiciam a atribuição de uma espécie de valor terapêutico à palavra, uma vez que a jovem “was being urged to treat negative emotion (jealousy of her brother) with words.” (Stevenson, 1989:163) Bruce Bawer reitera esta ideia quando afirma: “This was something Plath would do throughout her life. For her, writing became a way of asserting herself, of combating her deficient sense of identity.” (Bawer, 1995:219)

A figura materna é, desta forma, reconhecida como fonte primordial de onde brotam as palavras e o discurso feminino. Esse aspecto é reconhecido por Plath em “Poem For a Birthday” (“Who”), no qual o sujeito menciona: “Mother, you are the one mouth/ I would be a tongue to” (*SPCP*, 132).

No enquadramento geral do repertório poético plathiano, pode considerar-se “Medusa” como aquele poema que, em relação à forma como representa a figura materna, se apresenta como o mais flagrante, tendo sido inclusive considerado por variados ensaístas como um verdadeiro ataque abusivo a Aurelia Plath. Neste registo poético, a figura mítica de Medusa é habilmente apropriada por Plath no seu duplo significado. Na sua vertente mitológica, a poetisa inspira-se na personagem de Medusa, uma das três irmãs Górgonas, que ostentava serpentes ao invés de cabelos, e cujo olhar era susceptível de transformar um ser humano em pedra. Na sua vertente científica, a designação “medusa” designa uma espécie de alforreca denominada cientificamente de *aurela*, nomenclatura que indubitavelmente sustenta enormes semelhanças com o nome próprio da mãe da poetisa, Aurelia. Plath parece não ter sido capaz de resistir a tal coincidência, achando que esta analogia fazia todo o sentido no âmbito do poema que cismava compor. Aliás, como refere Linda Wagner-Martin, o título original deste poema era “Mum-Medusa”, facto que já indicia que a temática fulcral do mesmo se centra no relacionamento entre a filha e a mãe. De facto, a figura desta Medusa surge retratada de forma grotesca, como se pode observar logo na primeira estrofe do poema:

Off that landspit of stony mouth-plugs,
Eyes rolled by white sticks,
Ears cupping the sea's incoherencies,
Your house your unnerving head – God-ball,
Lens of mercies,
Your stooges

always important to Sylvia. Her father had been an author - of, among other things, a textbook on bumblebees – and has used the family supper table as a writing desk.” (Bawer, 1995:219)

Plying their wild cells in my keel's shadow,
Pushing by like hearts,
Red stigmata at the very center,
Riding the rip tide to the nearest point of departure,

Dragging their Jesus hair. (*SPCP*, 224-25)

Se a imagem de um ser grotesco, repleto de “stony mouth-plugs” (*SPCP*, 224), e de olhos quase mecanizados, se impõe imediatamente na nossa mente, uma leitura mais atenta pode descobrir um discurso subliminar em que esta figura aparentemente ameaçadora se reveste de um carácter sacrificial e misericordioso que exhibe os sinais do seu martírio, os tais “Red stigmata at the very center” (*SPCP*, 225), e que se move, arrastando pelo mar, o seu “Jesus hair” (*Ibidem*). Este retrato da mãe que é capaz de se auto-sacrificar e auto-abnegar em prol dos filhos, foi colhido da própria vivência de Sylvia Plath, já que após a morte do pai Otto Plath, Aurelia Plath procurou fazer tudo o que estivesse ao seu alcance para conseguir dar aos filhos uma educação esmerada, ao mesmo tempo que lutava para que nada material lhes faltasse.⁹⁸ A este respeito, Plath regista no diário:

She had to work. Work and be a mother of two, a man and a woman in one sweet ulcerous ball. She pinched. Scraped. Wore the same old coat. But the children had new school clothes and shoes that fit. Piano lessons, viola lessons, French horn lessons. They went to Scouts. They went to summer camp and learned to sail (...). She worked to give those two innocent little children the world of joy she never had. (*SPJ*, 430)

Assim, a imagem da mãe que trabalhava horas extra, descuidando, por vezes, a própria aparência, que insistia em usar o mesmo velho e puído casaco para que Sylvia Plath e o seu irmão, Warren, pudessem comprar vestuário novo ou ir acampar nas férias, permaneceu de cores bem vivas no pensamento de Plath, mesmo depois de esta ter crescido e, veio, com certeza, influenciar algumas das suas decisões e indecisões com as quais se teve de confrontar aquando da sua vida adulta. Susan Van Dyne alega a propósito:

The bodily transgressions in the poem are symptomatic of both the maternal appropriation and her own dependency that Plath feared. The most dangerous aspect of Aurelia's maternity was her

⁹⁸Aurelia Plath insitiu em fomentar um papel de mártir, anulando-se a si mesma e subestimando as suas capacidades, preferindo ao invés, investir tudo nos filhos, já que, como alega Sylvia Plath: “The children were her salvation.” (*SPJ*, 430) Dadas as circunstâncias, a percepção que a poetisa tinha, em relação à mãe, era de alguém que se anulava a ela mesma em prol dos filhos, sem se dar conta de que estava a providenciar um modelo de identidade baseado fundamentalmente numa auto-abnegação, aspecto este que não era totalmente positivo.

self-sacrifice; her material and sexual self-denial had to be repaid by Plath's literary productivity and marital happiness, a debt in which Plath was always in arrears. (Van Dyne, 1993:97)

Num plano hipotético, pode considerar-se que teria sido difícil para Plath compreender a verdadeira natureza dos motivos que teriam levado a sua mãe a ser capaz de exercer uma tal abnegação pessoal a favor dos filhos. Para a jovem, o facto de se alienar e relegar para segundo plano a identidade pessoal (e, neste caso, feminina), parecia constituir um risco para a imagem que a mulher tem de si própria e perante os outros, aspecto esse susceptível de afectar negativamente a autoestima. Desta forma, o reflexo do ideal materno plathiano deveria espelhar, em primeiro lugar, uma figura materna com uma autoestima saudável, alegre e realizada, imagem na qual a filha poderia reconhecer-se, e facilmente construir um caminho para si e para a sua identidade pessoal. Porém, a experiência como filha de uma mãe sacrificial (chamemos-lhe assim), não contribuiu para cimentar essa identidade pessoal, ou afiançar à filha a segurança necessária para que aquela seguisse um caminho desprovido de dúvida e ansiedade. Pelo contrário, Plath acaba por construir o seu “eu-poético” sobre uma plataforma de ambiguidades, na qual questiona as opções feitas pela sua mãe, com as quais não concorda, sedimentando, conseqüentemente, a sua autoridade poética por contraposição à identidade da própria mãe, e de outras figuras maternas que orbitavam em redor do seu universo.

Desta forma, a heroína do gótico, no seu papel de filha, nomeadamente em “Medusa” e noutros poemas, tenta, assim, descolar-se da imagem da mãe, assumindo por vezes uma posição hostil e agressiva, de índole competitiva. Esta tomada de consciência em relação ao peso que a figura materna e as suas opiniões detinham na sua vida tornou-se mais clara, quando a poetisa inicia a terapia psiquiátrica com a psiquiatra Ruth Beuscher. Linda Wagner-Martin declara:

In therapy Plath began to believe that her writing blocks were rebellion against the indebtedness to her mother and that her debilitating blocks were an unconscious attempt to punish herself for her selfish ingratitude. The poet's first full-time commitment to writing during that year was a risky decision Plath felt her mother disapproved; she feared the independence of her decision was compromised by the six-month writing block that followed. In journal entries from early July 1958, at the beginning of this period, Plath reveals that the punishing mother and the unwritten text were interchangeable metaphors. (Wagner-Martin, 1990:94)

A terapia psicanalítica permitiu-lhe examinar a relação que mantinha com a escrita através de uma reflexão sobre o tipo de relacionamento com os pais. Neste caso

concreto, a mãe parecia possuir um poder semelhante ao da Górgona, pois Plath parece culpa-a pelos seus bloqueios criativos, devido ao facto de aquela não apoiar incondicionalmente o estilo de vida que os Hughes tinham decidido adoptar.⁹⁹

Numa carta enviada a Ed Cohen, um jovem com o qual mantinha uma correspondência activa, a poetisa conta que a mãe sustentava uma imagem dupla: por um lado cultivava para o exterior a imagem de uma mãe solteira trabalhadora incansável, bem-disposta e esperançosa, enquanto que, na privacidade do lar, parecia angustiada por um sofrimento que lhe fazia verter lágrimas. Para Plath, consciencializar-se desta realidade constituiu um choque, tal como indicia o comentário anotado nas páginas do diário: “When you catch your mother, the childhood symbol of security and rightness, crying desolate in the kitchen (...) it kind of gets you.” (*SPJ*: 19) Steve G. Axelrod sustenta que esta atitude revestida de duplicidade por parte de Aurelia Plath que se compraz no disfarce das emoções e na contenção dos sentimentos, iria inevitavelmente ter um impacto considerável no que concerne a educação dos filhos, Sylvia e Warren, uma vez que favorecia a criação de máscaras, de falsas imagens de contentamento e de felicidade, que tinham como intuito aplacar e transvestir a dor.

Here we glimpse the pattern the mother imposed on her daughter's emotional life: an automatic attempt to intellectualize crises and to repress negative feelings such as grief, fear, anger, and shame (...) her strategies for survival exacted a considerable toll on her own emotional life and that of her daughter. (Axelrod, 1990:87)

Efectivamente, Plath estava consciente desta atitude por parte da mãe, como demonstra a passagem retirada do diário, datada de 12 de Dezembro de 1958:

Who I am angry at? Myself. No, not yourself. Who is it? It is my mother and all the mothers I have known who have wanted me to be what I have not felt like really being from my heart and at the society which seems to want us to be what we do not want to be from our hearts: I am angry at these people and images. (*SPJ*, 437)

O próprio modo como Aurelia Plath anuncia a morte do pai à filha, é percebida por esta última como algo de frio e impessoal, como se se tratasse da passagem de mais uma página retirada de uma história para adormecer: “She came home crying like an angel one night and woke me up and told me my daddy was gone, he was what they called dead, and we'd never see him again, but the three of us would stick together and have a jolly life, anyhow.” (*SPJ*, 430) A forma peculiar como Aurelia Plath colocou a questão,

⁹⁹ De facto, Aurelia Plath preferia que os Hughes tivessem profissões estáveis, ao invés de insistirem em viver da escrita, o que, de acordo com a mãe de Sylvia, os impedia de terem uma vida familiar estável e desafogada.

pode muito bem ter contribuído para a construção da imagem do pai, por parte de Sylvia, como alguém mítico e ficcionado, uma vez que este registo empregue por Aurelia incita à invenção e inflama a imaginação. Connie Ann Kirk, uma das biógrafas de Sylvia Plath, assume que a mãe da jovem, embora imbuída de boas intenções, não deveria ter escamoteado o evento da morte de Otto Plath. De acordo com a ensaísta, a mãe da poetisa: “(...) made what may have been a crucial mistake in not taking the children to their father’s funeral and in not encouraging them to outwardly grieve (...) After the burial, Aurelia Plath returned home and tried to pick up the pieces and begin a new life. She did not take the children to visit the grave.” (Kirk, 2004: 22-23) Também em referência a este comportamento, Axelrod observa que se trata dos primeiros passos dados em direcção a uma estratégia de auto-contenção, que marcará para sempre o modelo no qual se apoia a relação da mãe com a filha:

Here we glimpse the pattern the mother imposed on her daughter’s emotional life: an automatic attempt to intellectualize crises and to repress negative feelings such as grief, fear, anger, and shame (...) her strategies for survival exacted a considerable toll on her own emotional life and that of her daughter. (Axelrod, 1990:87)

Este peso inerente à pressão que a figura materna representava para Plath, afigurava-se, por vezes, como algo de insustentável. A mãe parecia funcionar como um ícone aglutinador de toda uma visão crítica em relação ao seu trabalho e desempenho no plano individual, passando igualmente a incorporar a generalidade do espírito crítico, isto é, o rosto universal de todas as “mães literárias” enquanto potenciais figuras reprovadoras. Desta forma, e tal como a medusa arrasta os seus tentáculos pelo corpo do poema, promovendo uma sensação de invasão ou de infiltração, a imagem da mãe parecia arrastar consigo outras imagens, a dos críticos e editores, como atesta a entrada no diário, datada de 20 de Maio de 1959:

Last night I knew that mother didn’t matter (...) she is all for me, but I have dissipated her image and she becomes all editors and publishers and critics and the World, and I want acceptance there, and to feel my work good and well-taken. Which ironically freezes me at my work, corrupt my nunnish labor of work-for-itself-as-its-own-reward. (SPJ: 484)

Como se pode constatar, nesta passagem, a pressão que Plath impõe sobre si própria no sentido de ser aceite no meio literário como uma presença credível, adquire contornos que, a dada altura, parecem ter um efeito paralisante no que toca o domínio da

criatividade da respectiva produção literária. Com efeito, este olhar invisível da mãe, essa espécie de vigilância levada a cabo à distância, é susceptível de sabotar os seus trabalhos, de corromper o seu “nunnish labor” (*Ibidem*). Esta pressão por parte da mãe no sentido de a transformar em alguém com o qual a filha não se sente identificada, transpira das páginas de *The Bell Jar*, numa passagem na qual a mãe de Esther insiste para que a filha aprenda estenografia, o que, segundo a sua opinião, fará dela, no futuro, uma profissional mais valorizada no mercado de emprego. Todavia, e talvez inconscientemente, a mãe, ao desejar o melhor para a sua filha, parece incapaz de ver que ambas as profissões, estenógrafa ou secretária, não são minimamente do agrado da filha e não figuram no horizonte dos objectivos que aquela projecta para o futuro:

By the end of supper my mother had convinced me I should study shorthand in the evening. Then I would be killing two birds with one stone, writing a novel and learning something practical as well (...). That same evening my mother unearthed an old blackboard from the cellar and set it up on the breezeway. Then she stood at the blackboard and scribbled little curlicues in white chalk...

At first I felt hopeful.

I thought I might learn shorthand in no time, and when the freckled lady in the Scholarships Office asked me why I hadn't worked to earn money in July and August (...) I could tell her I had taken a free shorthand course instead, so I could support myself right after college.

The only thing was, when I tried to picture myself in some job, briskly jotting down line after line of shorthand, my mind went blank. There wasn't one job I felt like doing where you used shorthand. And, as I sat there and watched, the white chalk curlicues blurred into senselessness. (*BJ*, 117)

Em *The Bell Jar* é visível a transfiguração da figura materna num monstro que ostenta traços fisionómicos semelhantes aos da “Medusa”, como denota a descrição oferecida por Esther: “(...) she crept into the room, the pin curls in her head glittering like a row of little bayonets.” (*BJ*, 117-18)

Não somente a nível psicológico, mas igualmente a nível físico, Plath temia ser uma decepção para a mãe, como ilustra uma carta datada de 6 de Fevereiro 1961, na qual a informa sobre a perda do bebé: “I lost the little baby this morning, and feel really terrible about it (...) I am as sorry about disappointing you as anything else.” (*LH*, 408) Neste sentido, podemos dizer que as “wild cells” que remetem vivamente para um parentesco genético entre mãe e filha, ameaçam absorver o sujeito poético. Nesta óptica, parece haver uma espécie de tentáculo magnético que atrai e arrasta a filha em direcção à mãe, uma placenta vermelha que se estende através do corpo oceânico e que ameaça envolver a filha num abraço asfixiante, como se pode constatar nas seguintes estrofes:

My minds winds to you
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
Keeping itself, it seems, in a state of miraculous repair.

In any case, you are always there,
Tremulous breath at the end of my line,
Curve of water unleaping
To my water rod, dazzling and grateful,
Touching and sucking.

I didn't call you.
I didn't call you at all.
Nevertheless, nevertheless
You steamed to me over the sea,
Fat and red, a placenta

Paralysing the kicking lovers. (*SPCP*; 225)

O cordão umbilical que une mãe e filha, é simbolizado, no poema, pelo fio do telefone que as une através das águas do oceano, configurando um “Old barnacled umbilicus,” ou um “Atlantic cable” que, apesar de digerir todas as novidades e peripécias, mantém a sua placidez, conservando-se assim num “state of miraculous repair.”¹⁰⁰ O sentimento de que a mãe está lá sempre, presente para ouvir a filha ecoa nos versos: “In any case, you are always there, / Tremulous breath at the end of my line” (*SPCP*; 225). De facto, e como salienta Ronald Hayman, Aurelia estava sempre pronta a ouvir, dialogar e apoiar Sylvia do outro lado do Atlântico. Devido à distância que as separava, o telefone surge como elemento crucial dessa comunicação, dessa ligação:

The medusa was always there, tremulous breath ‘at the end of my line’, which has the double meaning of fishing line and telephone line; the poem goes on to describe her dazzling and grateful, touching and sucking a fat red placenta which paralyzes the kicking lovers. She’s an eely tentacle, whose wishes, green as eunuchs, hiss at the speaker’s sins. (Hayman, 2003: 180-81)

¹⁰⁰ Esta referência a uma relação mãe-filha que é aqui classificada de intacta encontra-se relacionada com o episódio autobiográfico que teve lugar em Devon, uma vez que Aurelia Plath presenciou o fim do casamento de Sylvia com Ted. Neste contexto, o próprio telefone assume uma importância simbólica porque foi justamente através de uma chamada telefónica (feita por Assia Wevill, com a voz disfarçada, para se parecer com uma voz masculina) que Sylvia descobriu que estava a ser traída. Embora esta relação entre mãe e filha pareça intacta, só o é, provavelmente porque há uma distância oceânica entre ambas que impediu a relação de se deteriorar. Além disso, há indícios de que Sylvia terá tentado “apagar” esses acontecimentos embaraçosos, fingindo que afinal, e embora tivesse tido uma violenta discussão com Ted e arrancado o fio do telefone da parede, tudo continuava como antes. Porém, Aurelia ficaria sempre simbolicamente ligada ao fim da sua relação com Ted, o que contextualiza o verso “Paralysing the kicking lovers.” Aliás, Plath sempre preocupada com a manutenção das aparências, é susceptível de ter ficado em estado de choque, como que petrificada, face à traição de Hughes, uma vez que a mãe era um espectador presente no desenrolar do drama doméstico. Estes acontecimentos do foro biográfico explicam muitas das imagens que a poetisa decide inserir nos seus poemas. Neste caso concreto, Plath só poderia ficar a ver a ficção do seu casamento desmoronar-se perante o olhar “medusínico” da mãe.

Há, por conseguinte, uma consciência por parte de Plath, veiculada através da *persona* do poema, de que se está perante uma relação de interdependência muito forte, e que essa mesma relação se encontra na base de uma auto-culpabilização. É precisamente neste contexto que Linda Wagner-Martin observa:

Even if she documented her dependency on her mother with a stream of intimate letters home, she reproached herself in the poem for that dependency. As had been the case since childhood, Sylvia desperately needed her mother. And, as since childhood, Aurelia responded. (Wagner-Martin, 1990: 219)

Já numa passagem do seu diário, Sylvia oferece uma imagem do telefone como algo que se encontra simbolicamente ligado à dimensão uterina: “The electric shrill of the phone sends a tingle of expectancy along the uterine walls” (*SPJ*, 21). O impacto, neste caso negativo, dos telefonemas da mãe também surge relatado na seguinte passagem datada de 27 de Setembro de 1958, quando Sylvia se queixa de que recebeu “the usual depressing call from mother, depressing because of her hardships at work, her unspoken nervousness about our fortunes, my lack of a job” (*Ibidem*, 423).

Phyllis Chelser, em *Woman's Inhumanity to Woman*, entende este tipo de mãe no contexto literário, como o protótipo da mãe dominadora, que se alimenta através de um sentimento de dependência que inculcou na filha. Trata-se de uma mãe Demeteriana, isto é, a autora vê o modelo da mãe opressiva e dominadora como um duplo da mitológica Deméter, salientado: “(...) Some Demetrian mothers refuse to let their daughters go. They bind them with maternal envy, disapproval, anger, insecurity, depression; they remain merged together in embattled relationships.” (Chesler, 2009:187)

De acordo com a perspectiva de Richard Sugg, na sua investigação sobre as temáticas recorrentes no plano da ficção, *Jungian Literary Criticism*, há um padrão que se repete em relação à forma como as filhas, no papel de protagonistas de uma história, são retratadas:

For various reasons (...) Western daughters in particular have difficulties differentiating themselves from their mothers and are involved in problems of infantile dependence. (...) The difficulty of establishing identity for women is further apparent, I believe, in the fact that the mother's body comes to represent not only the childhood the daughter is deserting but also adulthood she is moving toward and must eventually adopt. (Sugg, 1992:361)

Judith Kroll, em *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, estabelece um paralelo entre a forma medusiforme da criatura marítima abordada no poema, e a configuração da campânula de vidro, símbolo claramente claustrofóbico no seio do universo plathiano. Tal como refere a ensaísta: “‘Medusiform’ means ‘in the form of a bell’, and the image of the bell-shaped jellyfish is related to that of the suffocating bell jar (‘your body/ Bottle in which I live’).” (Kroll, 2007: 132) A presença deste útero claustrofóbico parece acompanhar, de uma forma constante, o percurso criativo de Sylvia Plath sob a forma de uma campânula de vidro asfixiante, que ameaça sufocá-la desde tenra idade. Numa entrada do diário, datada de 1956, há uma alusão a esta campânula de vidro, veiculada através da descrição um cenário doméstico, no seio do qual vigora um excesso de feminilidade que ameaça asfixiar a jovem:

Tonight I wanted to step outside for a few moments before going to bed; it was so snug and stale-aired in the house. Through the glass square, high in the door, I saw a block of sky, pierced by the sharp black points of the pines across the street. And there was the moon, almost full, luminous and yellow, behind the trees. I felt suddenly breathless, stifled. I was trapped, with the tantalizing square of night above me, and the warm, feminine atmosphere of the house enveloping me in its thick, feathery smothering embrace. (*SPJ*, 16)

Os versos que pontuam o final de “Medusa” traduzem precisamente esta sensação de asfixia: “Cobra light / Squeezing the breath from the blood bells / of the fuchsia. I could draw no breath” (*SPCP*, 225). Segundo Judith Kroll, estes tentáculos maternos comprazem-se num abraço que, para além de terno, é sobretudo sufocante do ponto de vista da filha que, desta forma, se vê encerrada dentro de um ciclo vicioso de dependência materna, no perímetro do qual não consegue crescer e abraçar a sua expressão criativa, isto é, no fundo, a filha tem a percepção de que é incapaz de desfrutar um estatuto pleno de autonomia que lhe permita explorar a sua própria identidade individual:

The mother’s embrace so stifles her daughter that she cannot be completely born: the transatlantic ‘cable’ is a birth cord, a ‘barnacle umbilicus’ (in the final spell of exorcism it becomes an ‘eely tentacle’ – a terrifying image). When the mother streams over the sea bringing her ministrations, the jellyfish becomes a poisonous placenta, from the grasp of which the daughter must be delivered. (Kroll, 2007:133)

Esta situação implica que, a nível metafórico, tem que haver um parto, ou seja, a filha tem que romper a placenta no seio da qual o ar é irrespirável, e potencialmente letal. Para além disso, esta Medusa tem um olhar aterrorador que é capaz de transformar o

corpo físico da heroína do gótico plathiana numa estátua, deixando-a, assim, paralisada.¹⁰¹

‘Medusa’(...) is a poem spoken by a woman who has already looked at the gorgon, who has already been paralyzed, who speaks from the space of death. The speaker has taken the extreme unction of the Medusa’s communion wafer, the sacrament given at death – that terrible bite of her body that it is death to taste. The gesture of the poem, then, is for the dead speaker to write the poem elegizing herself – herself, that it, after she has received the Medusa’s gaze. (Raymond, 2006: 203)

Com efeito, esta noção de espaço relacionada com o corpo materno, encontra-se imbuída de uma atmosfera claustrofóbica que é idêntica à que se faz sentir nos romances típicos do gótico, publicados ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. Em regra geral, a heroína destes romances movimenta-se num castelo, numa mansão, ou num convento, no seio dos quais percorre túneis e catacumbas, cujo ambiente escuro, húmido, labiríntico e misterioso se caracteriza por um pendor sufocante. Leona Sherman, na sua obra de referência *Ann Radcliffe and the Gothic Romance: A Psychoanalytic Approach*, alude à inter-relação que existe entre o castelo e a figura da mãe no romance gótico. A ensaísta afirma: “The castle (...) represents (...) the primary ontological danger – a hostile mother whose engulfment threatens identity and existence. I can imagine the castle as a reminder of the earliest personal pain –maternal rejection and loss of omnipotence” (Sherman, 1980:55), e acrescenta ainda: “(...) sexual and psychic barriers are threatened in the castle.” (*Ibidem*) Adverte Sherman que, no âmbito deste cenário ameaçador a heroína gótica: “runs the risk of being swallowed up by this hostile mother, yet that temptation to oblivion appears to exert a strong attraction for her, for this hostile mother, the only one she contains, is also the source of love and caring.” (Sherman, 1980:56) Assim, no que diz respeito à posição da heroína gótica, a autora conclui: “Her dread of enclosure in the castle appears to me a fear of suffocation by the mother.” (*Ibidem*, 55-6)¹⁰² Elaine Showalter reforça igualmente esta ideia quando defende que esta exploração da faceta claustrofóbica inerente à arquitectura e aos espaços configurados no gótico literário, pode ser vista como uma reflexão que a heroína empreende sobre a natureza que reveste a sua relação com o universo materno: “In this light, the heroine’s active exploration of her entrapment (...) is also an

¹⁰¹ Como já foi constatado, Aurelia assiste ao desmoronar do casamento de Plath, e é neste sentido que a *persona* do poema se sente perante a mãe “Dead and moneyless, / Overexposed, like an ex-ray.” (*SPCP*, 225)

¹⁰² Em “Medusa” é o corpo materno que parece funcionar como campânula de vidro claustrofóbica, em relação à heroína do gótico.

exploration of her relation to the maternal body which too shares, with all its connotations of power over, and vulnerability to, forces within and without.” (Showalter, 2004:281)

A “bottle in which I live” (*SPCP*, 225), para além de evocar a imagem da campânula, traz novamente à memória o episódio, em *The Bell Jar*, onde Esther Greenwood é confrontada com a visão de vários fetos inertes dentro de frascos. Esta, como já foi referido, é revisitada por Plath em vários poemas, tais como “Two Views of a Cadaver Room” ou “You’re”. Este útero de vidro – que é simbolizado pela própria imagem da campânula – é inóspito, exíguo e irrespirável, tal como comprovam as palavras do sujeito de enunciação: “I am sick to death of hot salt.” (*SPCP*, 225) Desta forma, há, da parte deste sujeito, a vontade de renascer e quebrar os vidros (por vezes metaforizados através da imagem do espelho) a fim de se libertar.

Por outro lado, a repúdia, por parte de Sylvia, em relação do excessivo rigor da mãe, e da sociedade em geral, fazem com que aluda, em “Medusa”, à religião católica, de forma crítica:¹⁰³

Who do you think you are?
A Communion wafer? Bluberry Mary?
I shall take no bite of your body,
Bottle in which I live,

Ghastly Vatican
I am sick to death of hot salt. (*SPCP*, 225)

Como adverte Judith Kroll: “The many allusions to catholic religiosity suggest that, like the mother in *The Bell Jar*, the speaker’s mother is a Roman Catholic. (...) That the speaker refuses to ‘take a bite of your body’ means that she does not want to incorporate what her mother means to her.” (Kroll, 2007:132)

Na realidade, uma constante que assombra a poesia plathiana é o facto de a figura materna surgir, por vezes, envolta numa aura branca, imaculada, quase tocada pelo sagrado. É assim que surge representada em “In Plaster”, onde o sujeito declara: “And the white person is certainly the superior one / She doesn’t need food, she is one

¹⁰³ É importante salientar que esta ligação da mãe ao plano religioso já se fazia sentir em poemas anteriores. Por exemplo, Aurelia Plath surge aureolada de dourado e algo santificada em “Lament” (1956): “A scowl of sun struck down my mother, / tolling her grave with golden gongs.” (*SPCP*, 315) Já em “Among the Bumblebees”, a expressão do rosto materno surge “tender and soft like Madonna pictures in Sunday school” (*JP*, 260). Por conseguinte, é provável que Sylvia associasse o espírito de sacrifício da mãe, durante a infância dos filhos, com a figura de Jesus.

of the real saints.”(*SPCP*, 158) Ou em “Electra On Azalea Path,” “Her white bed wore the stain of divinity.” (*SPCP*, 116)

A figura da Medusa ressurgue, mais tarde, noutro poema, desta vez intitulado “Elm.” A figura imponente do olmo, com as suas ramificações danificadas que ergue aos céus, como se de braços se tratassem, assume contornos nitidamente góticos. Esta árvore é, portanto, neste cenário, “a witchy primeval mother figure, governed by the deathly moon-mother, who, like the elm tree at the gates of hell in Book VI of the Aeneid, harbours nightmarish monsters in her branches (...)” (Britzolakis, 1999:107) Quer o espaço doméstico onde se desenvolve a acção do poema, neste caso concreto, o quarto, quer o espaço interior do sujeito, são ambos “inhabited by an unlocalized ‘cry’, which metamorphoses into the bat-like ‘dark thing’ gested by the tree, and is finally given a Medusan face.” (*Ibidem*, 107) Com efeito, e como se pode constatar nestes dois versos que compõem o penúltimo dos tercetos deste poema, o sujeito parece vislumbrar um rosto por entre a folhagem e os ramos retorcidos do olmo: “What is this, this face / So murderous in its strangle of branches?” (*SPCP*, 193)

No plano figurativo, esta mãe-medusa surge mais ligada à figura do monstro, do que a uma figura materna dócil propriamente dita. Dentro deste enquadramento, William Freedman observa:

The obliterating mother, then, is at the same time the infant whose emergence sucks life and identity from the child-cum-mother. Indeed, the invocation of the mother as devouring monster seems to be a reactive inversion of the perhaps more primitive sense that the speaking child consumes or threatens to consume its sacrificial mother. (...) Here Plath as embryo or new offspring rejects the sacrificial offer of the mother’s body, and the poem enraged rejection of the monstrous mother may at bottom be a rejection of the mother’s ironically devouring self-annihilation (Freedman, 1993).

Provavelmente, somente através da transformação de Aurelia num monstro, poderia Plath expressar a sua revolta.¹⁰⁴ Com efeito, o facto de metamorfosear o corpo materno no corpo de um monstro inscreve Plath na tradição partilhada pelas escritoras da vertente feminina do gótico que “repeatedly construct texts that represent their fantasized construction and reconstruction of the maternal, aesthetically potent, and

¹⁰⁴ According to Julia Kristeva, paternal prohibition is not the only reason the child must achieve difference from the mother. The child must ‘abject’ the mother – discard or jettison the primal connection to her, deem her dangerous and suffocating – if she/he is to gain any autonomous subjectivity whatsoever. That thrown-off mother, at least in the child’s fantasy, continually lures and seduces the child back to the primary bond where she/is is completely taken care of; in response, the child must demonize and reject her in order to ‘constitute itself and its culture (Kristeva, 1982:2)

deadly beautiful body.” (Hoeveler, 1998:25) Já anteriormente, num poema datado de 1958, intitulado “Frog Autumn,” a mãe havia sido descrita como uma “cold-blooded mother” (SPCP, 1992:99), o que lhe confere para além de uma frieza, um carácter reptiliano. Este aspecto é, aliás, enfatizado na descrição da mãe, em *The Bell Jar*, quando Esther utiliza a expressão “she crept into the room” (BJ, 117). Também uma entrada constante do diário de Plath regista esta concepção da mãe como serpente, um ser em relação ao qual ela deve ter cuidado: “Watch out. She’s deadly as a cobra under that shiny greengold hood.” (SPJ, 433) Sharon Wilson, na obra intitulada *Margaret Atwood's Fairy-tale Sexual Politics*, confere justamente à figura mítica da Medusa esse carácter reptiliano, com o qual Plath reveste a figura materna no seu diário, ao mesmo tempo que estabelece uma conexão entre esta e a Deusa Tripla da obra de Robert Graves, *The White Goddess* (1948),¹⁰⁵ conferindo-lhe um duplo carácter, na medida em que incorpora mutuamente a expressão de criatividade, aliada a um carácter destruidor:

As the serpent-goddess of the Libyan Amazons, Medusa is part of the Great Goddess, and she represents female wisdom and art. The female face surrounded by serpent hair symbolizes not only this wisdom, but the ‘wise blood’ presumed to give women their divine powers. She is the past, present, and future; mother of all gods; women’s creative and destructive magic moon blood (menstrual blood); the Destroyer aspect of the Triple Goddess (Neith in Egypt, Athene in North Africa); and death. (Wilson, 1993:18)

Em virtude da sua faceta de monstro asfixiante, que almeja carregar de novo a filha no ventre, absorvendo-a, transparece, com efeito, no corpo poético de “Medusa” a percepção de uma mãe canibal e devoradora que tenta apropriar-se do que é alheio, que parece reclamar para si tudo o que a filha construiu até hoje, incluindo o marido e filhos.

Maria Tatar, na sua obra [*The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*](#), esboça uma análise das figuras femininas que povoam os contos de fada, e realça o papel de uma mãe possessiva que, de uma forma quase vampírica, se alimenta da(s) própria(s) filha(s):

The many faces of maternal evil in fairy tales represent the obverse of all the positive qualities associated with mothers. Instead of functioning as nurturers and providers, cannibalistic female villains withhold food and threaten to turn children into their own source of nourishment, reincorporating on them into the bodies that gave birth to them. Like the Jungian magna matter, they take ferocious possessiveness to an extreme. (Tatar, 2003:140)

¹⁰⁵ Como já foi mencionado nesta tese, a mitologia descrita por Robert Graves, em *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948), possui uma forte influência na *ars poetica* de Plath. De salientar que foi Ted Hughes que ofereceu este livro a Sylvia.

Em conformidade com o carácter devorador que Maria Tatar associa à personagem da mãe no conto tradicional, Aurelia Plath surge retratada numa passagem do diário da filha como uma “walking vampire” (*SPJ*, 429), confirmando este ensejo maternal no sentido de uma incorporação relativamente ao corpo da filha.

Também a nível da linguagem, a identificação da figura da mãe com um monstro tem consequências importantes. Clive Bloom, ao reflectir sobre o corpo da mãe no contexto do gótico literário, afiança que a notável materialidade deste corpo exerce uma perturbação considerável no domínio do simbólico, uma vez que rompe com as suas leis que sustentam a linguagem, introduzindo de forma invasiva a *linguagem amniótica*, originária dos confins do útero, ou seja, um conjunto de metáforas e imagens que subvertem de alguma forma o sustentáculo linguístico do foro patriarcal:

The alien, archaic, fluid-driven, visceral mother constantly threatens to reduce (...) narrators to quivering jelly, destroying the foundations of social, gendered and ontological identity and threatening the foundations of language through the irruption of a pre-linguistic amniotic symbolism. (Bloom, 2001:164-165)

Trata-se então da linguagem física e genética contida nas “wild cells” de que fala o poema, uma espécie de comunicação que vai para além da palavra, e cujo canal privilegiado é o cordão umbilical. Esta é uma forma de expressão que a *persona* de “Poem For a Birthday” subscreve quando afirma: “Mother you are the one mouth / I would be a tongue to” (*SPCP*, 132).

O tipo de linguagem que emerge neste poema é substancialmente gótica: é a linguagem das sombras, dos sítios escuros e húmidos, do submundo poético que se compraz na tal forma de comunicação pré-simbólica que une mãe e filha no âmbito do processo comunicacional.

É precisamente este receio de se tornar ela própria uma “all mouth” (*SPCP*, 131),¹⁰⁶ uma mãe demasiado absorvente e intrometida que parece desejar reter a relação intra-uterina com os filhos que assombra o sujeito feminino do poema “Poem For a

¹⁰⁶ Ronald Hayman assinala: “Her reading of Jung had introduced her to ‘All Mouth’, which here becomes ‘All-mouth’, who seems to be male, but also to be connected with the devouring Mother (...) Jung was writing about an ambiguous mother who manipulated her child on the ‘chessboard of her egotism’; Sylvia – could this be coincidental? – had used ‘chessboard of her desire’. She’d also used the image of the wolf, while Jung wrote about the devouring mother or grandmother, all mouth, as in Little Red Riding Hood.” (Hayman, 138-140)

Birthday”.¹⁰⁷ De salientar, que Plath se caracterizava a ela própria como detentora de uma personalidade intensa e de extremos na forma mediante a qual percepcionava o mundo em seu redor, e no modo como decidia responder aos desafios que a vida lhe impunha: “I will still whip myself onward and upward (...) towards Fulbright prizes, Europe, publications, males. Tangible, yes, after a fashion, as all weave into my physical experience – going, seeing, doing, thinking, feeling, desiring. With the eyes, the brain, the intestines, the vagina.” (*SPJ*, 103) A própria concepção a nível da assimilação de experiências mundanas é aqui sentida por Plath como se o corpo funcionasse ele próprio como uma “all mouth”, permeável ao mundo. De facto, Julian Fleenor afirma em referência ao poder aglutinador da mãe:

(...) the conflict at the heart of the Female Gothic, is the conflict with the all-powerful devouring mother. This maternal figure is also a double, a twin perhaps, to the woman herself. For the mother represents what the woman will become if she heeds her sexual self, if she heeds the self with seeks the power that comes with acting as the mother (Fleenor, 1983:16).

A alusão a uma mãe devoradora impregna “Poem For a Birthday”, no qual o sujeito decreta “ Mother of Otherness / Eat me” (*SPCP*, 132), o que denota por parte da protagonista um desejo de ser devorada e, conseqüentemente, incorporada pela figura materna.¹⁰⁸ Por um lado, esta afirmação pode expressar, a nível metafórico, a vontade de um retorno ao útero materno. Por outro lado, o vocábulo “otherness” pode sustentar uma ligação directa com o facto de Sylvia Plath se encontrar, na altura, ela própria, grávida. No plano simbólico, esta “otherness” implica a transformação de alguém que, em virtude de estar com uma criança no ventre, assumiu uma dimensão diferente. Segundo outra perspectiva, também se pode encarar esta “otherness” como um atributo da figura materna com a qual o sujeito poético recusa terminantemente uma conexão, mas que, ao repetir a experiência implícita na gravidez, vai acabar por “repetir” os passos da mãe e seguir, assim, o seu exemplo. Por sua vez, Jacqueline Rose, na obra *The Haunting of Sylvia Plath* (1991), entende que o sujeito se encontra como que numa

¹⁰⁷ A ideia que envolve todo o processo inerente à maternidade é igualmente permeável à figura da mãe, o que parece ter estado na origem de alguns receios e superstições sentidas por Sylvia Plath em relação a Aurelia, já que refere uma determinada passagem contida no seu diário: “Magical fear mother will become a child, my child: an old hag child.” (*SPJ*, 456)

¹⁰⁸ É importante referir que Plath já manifesta esta ansiedade em relação ao potencial poder devorador por parte da mãe no poema “Point Shirley”, composto em 1959, no âmbito do qual, o sujeito poético receia ser assimilado pela imagem materna de uma “ dog- faced sea” (*SPCP*, 111), ecoando, no plano psicanalítico, um episódio que ocorreu com uma paciente de Anna Freud, Sandy, cujo medo recorrente era a possibilidade de vir a ser comida por um cão.

encruzilhada a nível psicológico, a qual se desdobra em atalhos contraditórios. Neste caso, argumenta Rose: “(...) the alternatives seem to be entering into, tonguing the mother, speaking – by implication – her words; or identifying the mother as the site of difference, something which is no less coveted by the speaker, even though – because – this is an otherness which devours.” (Rose, 1991:52) Por seu turno, Anne Stevenson, outra biógrafa de Plath, alega que a figura materna incarna o papel da própria morte em “Poem For a Birthday”. De facto, todos os espaços uterinos e anatómicos que a protagonista deste poema sombrio percorre, desde os túneis ao estômago, se transfiguram no submundo do Hades e configuram a sua caminhada em direcção à morte: “As for herself, shrunk to a root, a stone, an owl pellet,’ she desires only to be embraced by the Great Mother – the Mummy of her lost story, the Dark Mother, the Mother of Shadows, Lady Death.” (Stevenson, 1989:169) Susan Van Dyne também partilha a opinião de Stevenson, quando declara: “(...) her intimate familiar, the mother that nourished life, becomes a ghastly vision of death.” (Van Dyne, 1993:93)

Esta visão da mãe como uma “Dark Mother” (*SPCP*, 132), uma “Mummy” (*Ibidem*), ou uma “shadow of doorways” (*Ibidem*), aponta para um receio, por parte do sujeito, de ser assimilado por essa entidade, perdendo, assim, a noção de uma identidade própria.¹⁰⁹ Como observa Jaqueline Rose, a heroína do gótico é confrontada com duas escolhas:

Either a speech which means disappearing into the mouth of the mother, or severance, which might equally, or more safely, be seen as the precondition of body and language, but which means that the subject is no less totally effaced. It is in this space that the speaker transmutes herself, shrinks into, the objects of the natural world. (Rose, 1991:53)

Alicia Ostriker refere que, no âmbito da criatividade literária feminina, os poemas que abordam a identificação com a mãe revelam: “[a] fear that femaleness means formlessness” (Ostriker, 1986:73); isto é, paira no ar uma ansiedade, na medida em que esta ligação entre a figura materna e a filha pode implicar uma situação de “infantilism and shapelessness for both mother and daughter.” (*Ibidem*)

Sylvia Plath encontrava-se na comunidade de escritores, em Yaddo, na companhia do seu marido Ted, quando redigiu este poema. Foi justamente nesta altura que a jovem descobriu que estava grávida, o que configura um momento crucial no que

¹⁰⁹ Curiosamente, Sylvia estava a pensar escrever um conto centrado na mãe, na sua vertente de “dark mother”, como atesta aliás a entrada do seu diário datada de 29 de Setembro de 1959, onde a jovem afirma: “I will write mad stories (...). A ten page diatribe against the Dark Mother. The Mummy. Mother of shadows (...). If I only get some horror into this mother story.” (*SPJ*, 512-513)

diz respeito à sua relação com Aurelia Plath: tal como esta última, ela iria, em breve, tornar-se mãe. Este facto em comum, que contribui para uma aproximação, é visto pela jovem poetisa com algumas reticências, visto ser um passo passível de a tornar semelhante à mãe, figura de quem tenta com frequência uma dissociação, de modo a preservar a sua identidade pessoal própria. Anne Stevenson, ao abordar “Maenad” (“Poem For a Birthday”) salienta que a heroína do gótico de Plath: “undergoes a shamanistic transformation in the course of which she rejects the Dark Mother: ‘Mother, keep out of my barnyard, / I am becoming another.’” (Stevenson, 1989:170)

De acordo com Jon Rosenblatt, na sua reflexão intitulada “The Drama of Initiation” (1979), a mãe afigura-se igualmente como uma presença onnipresente em “The Stones”, precisamente a parte que fecha o conjunto de poemas que compõem o corpo de “Poem For a Birthday.” O poema em epígrafe é baseado num conto de Paul Rankin, que Sylvia estava a ler na altura, intitulado “The City Where Men are Mended.” Nesta história, de teor violento, participam duas protagonistas rivais: uma esposa generosa e uma esposa malévola. A esposa que é virtuosa tem uma filha muito formosa, ao passo que a esposa que não tem bom coração, tem uma filha feia. Um certo dia, a filha da esposa generosa é morta por uma hiena, deixando somente os ossos da criança no chão. A mãe recolhe-os, e apressa-se a levá-los até à cidade onde existe a crença de que as pessoas podem ser remendadas. Realmente, o mito subjacente a essa cidade mágica acaba por se revelar verdadeiro, já que a filha é remendada e renasce no esplendor de toda a sua beleza. Ouvindo o que se tinha passado, a esposa de má índole pondera a hipótese de levar também a sua filha para que esta seja reparada, de forma a que se torne mais bela. Assim, esta mãe decide matar a própria filha, levando igualmente os seus ossos para a cidade mágica. Só que, algo de imprevisto acontece, já que a mãe recebe de volta uma filha renovada, porém monstruosa e incompleta. Ora este conto tradicional africano, parece ter suscitado afinidades com a própria vivência de Plath. De uma certa forma, também a sua própria mãe, a tinha levado à cidade mágica, o hospital psiquiátrico, imbuída da esperança de trazer uma filha nova e recuperada da depressão constante que a atormentava. Para Plath, era óbvio fazer a ponte entre as duas histórias. Só que, perante a natureza vigente neste enredo, mais facilmente se identificou com a filha monstruosa e incompleta, uma vez que, ao regressar do hospital, algo se tinha perdido, e as coisas não voltariam a ser as mesmas. Como declara Rosenblatt:

The opening line identifies the location of the poem, the African city of transformations; but it is not until the third stanza that we learn the identity of the speaker. She is not, as might be expected, the good mother's beautiful daughter; she is the ugly daughter of the evil mother, the mother of pestles,' who has ground the daughter down to bone. Plath has taken certain liberties with the original tale: the daughter's crushed bones have become stone; and the girl has come to the 'city' in order to convert stone into flesh rather than to reconstruct the shattered bones. But the transformative goal of the poem and the folktale are identical. Both imagine that a woman's body has been magically altered. Both dramatize a daughter's salvation from a world of hardness and death. (Rosenblatt, 1979:36)

O espaço uterino em “Stones” volta a ser retratado como um local impregnado de escuridão, como uma espécie de prisão na qual o sujeito se sente cego e inoperante - “I suck at the paps of darkness” (*SPCP*, 136) que, de forma similar à “dark house”, e ao “mummy's stomach” já referidos em “Who” (“Poem For a Birthday”), contribuem para a geração de um espaço vincadamente gótico que não aponta na direcção de uma conotação positiva do útero no seio da poesia composta por Sylvia Plath.

Se “Medusa” surge como o espaço poético privilegiado no seio do qual a heroína do gótico procura uma individuação, e tenta assim forjar os trâmites de uma desejada independência face aos tentáculos da influência materna, “The Rival”, afigura-se como o *locus* no qual o espírito competitivo se desenrola.¹¹⁰ A associação materna surge logo na primeira estrofe do poema “If the moon smiled / She would resemble you” (*SPCP*, 166). A indiferença que Plath confere a esta mãe assemelha-se à frieza de uma maternidade lunar, que é simultaneamente “beautiful but annihilating” (*SPCP*, 166) e cuja compostura é mantida a todo o custo, ao contrário da lua, que é expansiva e dialoga com o mundo, revelando os seus tormentos, expondo as suas preocupações. O retrato da mãe como um “angel of coldness”¹¹¹ remete para uma entrada do diário na qual Plath reflecte sobre o modo impessoal e frio que a mãe utilizou para lhe comunicar que o pai tinha morrido, aspecto que a transforma numa espécie de anjo da morte: “She came home crying like an angel one night and woke me up” (*SPJ*:430). Outra pista que indica que se está perante um poema novamente centrado na mãe emerge na primeira estrofe do segundo verso, quando é feita uma clara referência à figura da Medusa: “And your first gift is making stone out of everything” (*SPCP*, 166). Outro detalhe que liga Aurelia a este poema, é o facto de mãe e filha se corresponderem com frequência, alusão que

¹¹⁰ Relativamente ao poema “The Rival”, a maior parte dos investigadores entende que a sua temática se debruça sobre uma possível rival feminina de Sylvia que muitos apontam tratar-se de Dido Merwin. No entanto, existem sinais sugerem a possibilidade de esta outra mulher ser, efectivamente, Aurelia, a sua mãe. Há, no diário de Sylvia, uma passagem que ilustra com vividez este espírito de competição que a jovem percepcionava existir entre a mãe e a filha: “I am a woman, and there is no loyalty, even between mother and daughter. Both fight for the father, for the son, for the bed of mind and body.” (*SPJ*, 199)

¹¹¹ De facto, os dois versos que se referiam ao interlocutor(a) do poema como um(a) “angel of coldness” acabaram por ser suprimidos por Plath, na versão final do poema.

surge quando a *persona* confessa: “Your dissatisfactions, on the other hand/ Arrive through the mailslot with loving regularity.” (*SPCP*, 166) Aqui o duplo, esta imagem da mãe como rival, adquire um carácter negativo que aponta para uma competição entre duas figuras femininas que tem como palco a arena da palavra. A representação da figura materna como alguém devorador toma, de novo, de assalto o poema. Desta vez, a figura materna é transfigurada num felino, um predador que caça nas savanas Africanas: “No day is safe from news of you, / Walking about in Africa maybe, but thinking of me.” (*SPCP*, 167)

“All The Dead Dears”, datado de 1957, foi inspirado numa visita de Plath a um museu, onde se encontrava em exposição um caixão do século IV D.C que continha um esqueleto de uma mulher. É justamente essa figura feminina que se irá tornar no ponto de partida para a viagem metafórica da heroína do gótico plathiano. Com efeito, esta “antique museum case-lady” (*SPCP*, 70) que aquela contempla assume, numa dimensão metafórica, a imagem da mãe:

How they grip us through thin and thick,
These barnacled dead!
This lady here’s no kin
Of mine, yet kin she is: she’ll suck
Blood and whistle my marrow clean
To prove it.” (*SPCP*, 71)

De novo, persiste a recusa por parte da heroína do gótico, no sentido de estabelecer uma identificação com a figura materna, como comprova a afirmação: “This lady here’s no kin of mine” (*SPCP*, 71). Porém, esta contradiz-se, imediatamente, no mesmo verso, e reconhece: “yet kin she is” (*SPCP*, 71). A plataforma de identificação entre este cadáver exposto no museu e ela própria baseia-se num estatuto de feminilidade que é partilhada por ambas. Contudo, esta figura materna reveste-se de um carácter monstruoso; a heroína do gótico reconhece naquela os traços de um vampiro. Esta figura vampírica que precede e prepara terreno para “Medusa”, é uma criatura insidiosa e predadora, ecoando a imagem da pantera negra de “The Rival”, embrenhada na savana em busca de uma presa.

Esta figura materna aparentada com o vampiro, depressa remete uma vez mais para a representação de uma figura medusínica¹¹² que, em “All The Dead Dears”

¹¹² Esta figura monstruosa, que se desdobra num rosto tríptico no qual assomam três gerações diferentes: a mãe, a avó e a bisavó, volta a remeter para o conceito de deusa tripla abordado por Robert Graves em *The White Goddess*, obra com a qual Sylvia Plath sentia grande afinidade, e na qual colheu muita da

comporta toda uma tradição de matriarcas que, por sua vez, através de um devaneio imaginário da heroína do gótico, se transformam em fantasmas de um outro mundo que teimam em agarrá-la:

I think now of her head,
From the mercury-backed glass
Mother, grandmother, greatgrandmother
reach hag hands to haul me in (...). (*SPCP*, 70)

A jovem detém-se na contemplação deste cadáver que, no fundo, representa uma figura monstruosa, a qual, por seu turno, se desdobra num rosto tríptico no qual assomam três gerações diferentes: a mãe, a avó e a bisavó. Este corpo mumificado encontra-se preservado no interior de um caixão de vidro que, uns versos adiante, assume a forma de um espelho, um “fishpond surface” (*SPCP*, 71), onde ela é susceptível de visualizar toda uma herança de cariz feminino, no seio da qual é capaz de se rever, ainda que com alguma relutância porque, acima de tudo, esta lhe instila temor. Como salienta Nephie Christodoulides: “The figures become abject in their witchlike approach, and like the ‘Medusa’ figure, they threaten to absorb her, to invite her ‘to lie/ Deadlocked with them’, in an all-women world.” (Christodoulides, 2005: 154) Esta espécie de irmandade aparente que é solicitada e reiterada pelo apelo imaginário daquelas mulheres, causa repulsa e terror à heroína do gótico; tal como sucede em “Medusa”, a jovem não deseja ser assimilada por uma tradição feminina, com a qual não se sente identificada: “...the speaking persona, the phobic girl, is afraid of all mother figures; she is afraid of sharing the same fate as her female ancestors, and feels that she is unable to do anything to change such a fate.” (*Ibidem*, 158) Este receio de incorporar a tradição inerente a estas matriarcas prende-se com a natureza da herança matriarcal que estas vivenciaram, e que se consubstancia num percurso de vida essencialmente marcado por três etapas: “weddings, / Childbirths or a family barbecue” (*SPCP*, 71). Estas etapas resumem em dois versos o percurso lógico que uma jovem supostamente deve seguir, à luz dos preceitos vigentes na sociedade Norte-Americana contemporânea de Plath. Só desse modo é que as jovens conseguiriam incorporar, em toda a plenitude, os princípios que pautavam o ideal de feminilidade predominante, ilustrado pela primazia da domesticidade, dos filhos e da família.

imagética do foro feminino para a composição da sua *ars poetica*.

É justamente esse distanciamento emocional relativamente à mãe, e à herança cultural que foi lhe transmitida pelo matriarcado, e com a qual a *persona* plathiana teme identificar-se que transpira, com particular evidência, das estrofes que compõem “The Disquieting Muses”, cuja iconografia é decalcada da composição artística que figura num dos quadros de De Chirico.¹¹³ No âmbito desta abordagem *ekphrástica*, é invocada a narrativa da Bela Adormecida, e a maldição que sobre ela pende. No poema, estas musas lunares (que sinistramente tomam o lugar das fadas) apresentam um aspecto grotesco e nada habitual, apresentando “heads like darning-eggs.” (*SPCP*, 75) São uma espécie de anjos frios e mudos que velam o sono do sujeito: “nodding by night around my bed, / Mouthless, eyeless, with stiched bald head.” (*SPCP*, 75)

Ao longo do poema, a *persona* desfia um rosário de cenários, dos quais ressalta a sua inadequação em relação ao papel social que é suposto vir a desempenhar, bem como a dificuldade em conformar-se com a imagem de filha ideal congeminada pela mãe:

When on tip toe the schoolgirls danced,
(...)
I could not lift a foot in the twinkle dress
But heavy-footed, stood aside
In the shadow cast by my dismal-headed
Godmothers, and you cried and cried:
And the shadow stretched, the lights went down. (*SPCP*, 75)
(...)
Mother you sent me to piano lessons
And praised my arabesques and trills
Although each teacher found my touch
Oddly wooden in spite of scales
And the hours of practicing
Tone-deaf and yes, unteachable. (*SPCP*, 75)

A alternativa a este desencontro de vontades entre filha e progenitora são, neste contexto, as musas: “I learned, I learned, I learned elsewhere, / From muses unhired by you, dear mother.” (*SPCP*, 75) A insinuação contida nestes dois versos, implica que a aprendizagem da filha é feita através de outras pessoas (com as quais houve um potencial processo de identificação), e significa, portanto, segundo a visão que nos é outorgada pela *persona*, que a mãe falhou como figura de referência no processo de educação e sociabilização da filha. Exemplo disso, é o facto de a figura da mãe ser

¹¹³ Sobre a influência dos quadros de De Chirico na poesia de Plath, nomeadamente “The Disquieting Muses”, “A Life”, “The Colossus”, “The Eye-mote”, “Barren Women”, “On The Decline of Oracles” e “Insomniac”.

descrita, no poema, como alguém desfasado da realidade quotidiana, na medida em que surge colocada numa esfera orbital e extraterrena:

I woke one day to see you, mother,
Floating above me in bluest air
On a green balloon bright with a million
Flowers and blue birds that never were
Never, never, found anywhere. (*SPCP*, 75-76)

O mundo colorido que Aurelia Plath tentou “vender” à filha, afinal não tinha correspondência com a realidade, e o seu carácter paradisíaco não era mais do que um ideal utópico povoado por seres e objectos exóticos: “Flowers and blue birds that never were” (*Ibidem*). Como realça, em última análise, Kathleen Connors: “This poem confronts the child’s realization of a mother’s misleading presentation of reality, one that has obscured clarity of vision, giving no warning of its darker powers.” (Connors, 2007:142) Face à incompreensão e distância por parte da mãe, estas musas lunares vão ganhando espaço, e tornam-se, gradualmente, omnipresentes na vida do sujeito, sendo referidas como as suas “traveling companions” (*SPCP*, 76). Dia e noite, “They stand their vigil in gowns of stone, / Faces blank as the day I was born, / Their shadows long in the setting sun.” (*Ibidem*) As musas são tão omnipresentes nas estrofes do poema que até nele figuram de uma forma encriptada, já que Plath recorre propositadamente a letras que evocam a figura dos balões, tais como o duplo o, duplo b, duplo d; palavras que contêm dois “os”: foot, wooden, schoolgirl, glowworm, bobbed, the soap bubble, e, por fim, a escolha de descrever a boca da mãe através de um ‘O’. (Connors, 2007:142) Em “The Disquieting Muses”, a mãe como que fica desprovida de rosto; o factor materno despersonaliza-se, e passa a funcionar como uma espécie de espelho onde se reflectem musas anónimas, sem expressão, e impassíveis, cujo signo identitário é a lua.

Esta ligação simbólica entre a maternidade e o astro lunar é igualmente invocada no romance gótico *Jane Eyre* (1847), da autoria de Charlotte Bronte, tal como ilustra a seguinte passagem:

I dreamt I lay in the red-room at Gateshead; (...) the gleam was such as the moon imparts to vaporous she is about to sever. I watched her come – watched with the strangest anticipation; as though some word of doom were to be written on her disc. She broke forth as never moon yet burst from clouds: a hand first penetrated the sable folds and wave them away; then, not a moon, but a white woman form shone in the azure, inclining a glorious brow earthward. It gazed and gazed on me. It spoke to my spirit: immeasurably distant was the tone, yet so near it whispered in my heart – ‘My daughter, flee temptation.’ ‘Mother, I will.’ [Bronte, 1982 (1847):346]

Neste caso concreto, a lua transfigura-se no corpo da mãe, constituindo assim a efígie de uma mãe lunar e gótica que, à semelhança do que acontece com as musas lunares que habitam “The Desqueting Muses”, oferecem um espaço especular de reconhecimento. Como refere Christina Britzolakis, em ambos os cenários a lua funciona como uma substituta da presença materna: “In this supernatural, nocturnal encounter, the moon returns the ‘daughter’-figure’s gaze.” (Britzolakis, 1989:51)¹¹⁴ A presença desta mãe impassível e indiferente, incorporada pela lua, confere ao sujeito uma espécie de estatuto de órfã, o que, de certo modo, a equipara a Jane Eyre.

Em “The Desqueting Muses”, a mãe é subtilmente culpabilizada, pois deixou a filha, sem sequer se ter dado conta, num estado de orfandade; estas musas com cara de lua só fazem a sua aparição, porque a mãe não soube funcionar como uma referência adequada no que diz respeito às expectativas da filha. Logo, ao adoptar esse comportamento, a mãe, inadvertidamente, parece ter lançado à filha uma espécie de maldição que acaba por moldar, consequentemente, a percepção que esta tem sobre o que a rodeia e que, no poema, assume a forma de um reino, “this (...) kingdom you borne me to” (SPCP, 76).

Como realça Kathleen Connors a este respeito: “This poem confronts the child’s realization of a mother’s misleading presentation of reality, one that has obscured clarity of vision, giving no warning of its darker powers.” (Connors, 2007:142) A tal dualidade existente entre o teor das cartas e o desespero que atormenta Plath, nas páginas do seu diário, transparece neste verso. Como já foi acima mencionado, a correspondência endereçada à mãe configura o espaço no qual a filha expressa o seu decoro e disfarça essa crua realidade com palavras de esperança e polvilhadas de bom humor, visto que vez que sente a necessidade de cumprir com a sua palavra, segundo a qual “no frown of mine/ will betray the company I keep.” (SPCP, 76)

Allan Williamson analisa, na sua obra *Introspection and Contemporary Poetry*, “The Desqueting Muses” à luz da imagem materna promovida em *The Bell Jar*, concluindo:

The Bell Jar might supply us with the grounds of the connection. There, the mother’s concern for appearances and her stoical practicality strike the daughter as inhuman, unfeminine, obliviousness to subjectivity and feeling. By not inviting the ‘illbred aunt’ – that is to say, by not acknowledging a shadow-self in herself or anyone else – she becomes incapable of truly maternal understanding and support. Like De Chirico’s mannequins, she is ‘eyeless’ and

¹¹⁴ Neste contexto, observa-se uma relação especular entre a filha e a figura materna, mediada pela lua.

‘mouthless’, in the simple old sense of see no evil, speak no evil; her head is a ‘darning-egg’ in that it is filled exclusively with businesslike concerns. (Williamson, 1984:30)

O protótipo destas musas parece, com efeito, ter estado a fermentar no imaginário da poetisa há alguns anos, uma vez que a primeira alusão a estas ominosas figuras surge em “Resolve”, um poema datado de 1956. Nesta composição poética, estas fadas madrinhas incarnam “twelve black-gowned examiners.” (SPCP, 32) Estas musas lunares também se manifestam num conto que Sylvia redigiu, “Stone Boy With Dolphin”, mas desta vez surgem como personagens do sexo masculino. A passagem descreve cinco rapazes que rodeiam Doddy (que no plano ficcional funciona como duplo da própria Sylvia), quando esta caminha em direcção ao dormitório universitário:

(...) the five boys in black gowns were milling under the moon (...). The five boys surrounded Dody. They had no features at all, only pale, translucent moons for face-shapes (...). And her face, too, felt to be a featureless moon (...) Their voices whispered, batlike, about her face, her hands (...). Their voices gentle and nice as paper streamers, fell, gentle, touching her, like leaves, like wings. Voices webwinged. (JP, 313)

Neste contexto, Richard Sugg, na obra *Jungian Literary Criticism*, identifica semelhanças entre as musas lunares e a Górgona que assombra o poema “Medusa”, com os seus tentáculos invasores. Ambas revelam possuir um poder paralisante no que concerne a liberdade de acção do sujeito poético, e aquilo que diz respeito ao desenvolvimento da seu poder criativo.

Sylvia Plath, in “The Disquieting Muses” also associates the terrors of paralysis with the mother-daughter relationship. Although these are her ‘Godmothers’, her ‘Muses’, they stand vigil, in this stopped universe, as if at a deathbed. Dressed themselves in ‘gowns of stone’, their influence, like that of the mythic Medusa, will paralyze and destroy. (Sugg, 1992: 359-60)

Segundo Christina Britzolakis, é precisamente neste cenário, no seio do qual a heroína gótica sente o peso da solidão que floresce a sua vertente de “daughter-in-mourning”:

The reign of the Muses implies the ruin of paternal law, signaled by the broken window panes of the father’s study in the third stanza. Although the speaker continues to play the role of the smiling, dutiful daughter (‘no frown of mine’) on the familial stage, she becomes, in effect, a daughter-in-mourning. (Britzolakis, 1999:59)

O final do poema aponta para uma resolução pessoal por parte da protagonista, a de manter a máscara de perfeição, não obstante as sombras ou os demónios que assolem. A

heroína do gótico interioriza a premissa, segundo a qual, o mundo do sentimento interior não deve transbordar para o exterior, arriscando-se a deixar transparecer qualquer indício de tristeza, frustração ou infelicidade, o que a leva a concluir que o “reino” para o qual foi trazida, é um reino feito de aparências, envernizado e falso. Esta dualidade que se consubstancia na diferença entre esses dois mesmos reinos tem, como já se viu, correspondência directa na relação textual estabelecida entre Plath e a sua mãe, na medida em que as manifestações sentimentais são expressas nas páginas do diário, enquanto as cartas servem de apoio a um “Eu” imaginário, construído substancialmente apoiado numa idealidade que é exigida socialmente, mas que não conhece paralelo na sua realidade. Como refere Nancy Burke em *Gender and Envy* (1998):

What Aurelia Plath bequeathed her daughter had very little to do with conscious voice. In some ways, she was an outrageously attuned mother, extremely devoted to her children that filled her life when blocked by marriage and circumstance, and later by the death of her husband. Yet, her need to deny her own resentment, rage, pain, and loss kept her hidden behind a false self, and Sylvia Plath sensed these hidden pressures in her mother through the aura of ‘disquieting muses’. Needing to avoid this rage and pain, Aurelia Plath failed to hear the real concerns of her daughter or to allow her to fail, because she remained sealed off from true emotional contact with both herself and her daughter in the hollow shell of the ‘empty core.’ This was Sylvia’s heritage. (Burke, 1998: 227)

No poema “In Plaster”, cuja temática predominante se centra na existência de um duplo, Susan Van Dyne assinala que a relação demasiado próxima que Plath mantinha com esta “outrageously attuned mother” (Burke, 1998: 227), é aqui abordada de forma subtil, denunciando, porém, a noção de que prevalecia entre ambas uma relação de excessiva dependência que não era benéfica para a poetisa.

I shall never get out of this! There are two of me now:
This new absolutely white person and the old yellow one,
And the white person is certainly the superior one.
She doesn’t need food, she is one of the real saints.
In the beginning I hated her, she had no personality-
She lay in bed with me like a dead body
And I was scared, because she was shaped just the way I was

Only much whiter and unbreakable and with no complaints. (SPCP, 158)

Para Helen Malson, a figura materna é que despoleta esta dualidade discursiva que, por conseguinte, se desdobra em duas imagens distintas ao longo das estrofes: “The mother’s body nurtures and engulfs her child individuality. ‘She’ is both necessary and

threatening to identity and is thereby implicated in the problematic of subjectivity and embodiment articulated in dualist discourse.” (Malson,1998:139) A mãe, à semelhança do que acontece em “Medusa”, ameaça absorver a filha e retirar-lhe a identidade própria. Susan Van Dyne também acrescenta, a este respeito, que “In Plaster” se compraz numa:

(...) neat allegory that exposes the dualistic mechanism of gender formation. The mother, and conventional definitions of femininity she models, is a plaster cast that both sustains and constrains the ‘ugly and hairy’ daughter within. To break free of that construction means destroying the mother or denying the self; for the speaker there are no compromises, ‘I see it must be one or the other of us’. (Van Dyne, 1993:90)

Por seu turno, Anne Stevenson argumenta que “In Plaster” compreende um terreno poético no qual se desenrola uma batalha onde figuram duas “Sylvias”: uma feita à semelhança da sua mãe, modelada numa identidade virtuosa, e outra que, apesar dos seus defeitos, pretende emancipar-se desta imagem “santificada”.¹¹⁵

Sylvia had long been confusing two very different battles within herself. One was with an artificial Sylvia, modeled on her mother, driven by ambitions she believed Aurelia harbored for her and ideas she thought Aurelia projected. This battle was occurring on a comparatively superficial level. Beneath it, so to speak, raged an altogether more serious war, where the ‘real’ Sylvia – violent, subversive, moon-struck, terribly angry – fought for her existence against a nice, bright, gifted American girl. (Stevenson, 1989:163)

Esta imagem paradoxal que se traduz nas dicotomias branco/amarelo, imaculado/sujo, prende-se com um ideal de pureza inerente à religiosidade materna que a heroína do gótico acaba por rejeitar, à semelhança do que acontece em “Medusa”. No âmbito de um enquadramento típico da ficção gótica, pode dizer-se que a filha, a protagonista de “In Plaster”, se encontra prisioneira no interior de uma dama-de-ferro e que, consequentemente, deseja simplesmente ser libertada, quebrar o molde, o espartilho psicológico do qual se encontra refém, para vir a tornar-se em algo de diferente do modelo de feminilidade prescrito na época, e aqui incorporado pela figura materna.¹¹⁶

¹¹⁵ George Stade, na obra *Literature, Moderns, Monsters, Popsters and Us*, confirma esta conexão existente entre a personagem imaculada de “In Plaster” com a mãe de Plath, argumentando que esta última “is associated with the antithetical go-getter’s plaster saint of a self, that stiff, driven, and spinsterish achiever of goals set for her by other people.” (Stade, 2007: 211)

¹¹⁶ Podemos aqui estabelecer um paralelo, no âmbito do “Female Gothic”, entre desta dualidade que deflagra entre mãe e filha, com o enredo de uma das obras de Margaret Atwood, *Lady Oracle*, no âmbito da qual a protagonista, Joan, luta desesperadamente por se diferenciar da figura materna. Neste caso concreto, o território onde decorre a batalha de auto-determinação é precisamente o corpo, já que Joan tenta forjar no espelho uma imagem ao nível do ideal estético bastante diferenciada daquela que a sua mãe representa, e que se apoia nos ideais de beleza veiculados pela sociedade contemporânea. Consequentemente, Joan tenta distorcer a sua auto-imagem corporal, para, a nível conceptual, se

A imagem da mãe surge, de novo, materializada através da lua em “The Moon and the Yew Tree”. Esta lua é mais uma cópia das costureiras De Chiroescas, “bald and wild” demarcadas de uma imagem cristã carinhosa, visto não serem “sweet like Mary.” (SPCP, 173) Esta é a imagem de uma mãe esotérica, pagã, assaz diferente da iconografia da Virgem que denota um olhar complacente e misericordioso. Trata-se igualmente de uma mãe nocturna que emite uma luz ténue, “cold and planetary” (*Ibidem*), e que enverga uma indumentária gótica, já que do seu manto azul se desprendem morcegos e mochos, símbolos do predado noctívago.

The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
Her blue garments unloose small bats and owls.
How would I like to believe in tenderness-
The face of the effigy, gentled by candles,
Bending, on me in particular, its mild eyes. (*Ibidem*)

Neste cenário de solidão feita noite, típico do gótico, Deborah Rogers sugere que as personagens do sexo feminino, como é o caso da *persona* do poema, constituem “inadequately mothered, deluded heroines who are separated from their mothers” (Rogers, 2007:38) que, por sua vez, são afligidas por um sentimento de “isolation in a Gothic setting” (*Ibidem*), onde proliferam as referências a mães ausentes, “ambiguous/absent/redundant mothers” (*Ibidem*), como constitui exemplo crasso a personificação da lua em “The Moon and the Yew Tree”. A autora, na sua obra *The Matrophobic Gothic and its Legacy: Sacrificing Mothers in the Novel and in Popular Culture*, propõe uma análise sobre a conceptualização da mãe inserida na tradição literária do gótico, e conclui que se verifica frequentemente por parte da protagonista da história um sentimento de rejeição em relação à figura materna que, consequentemente, origina um sentimento de desidentificação com a mesma. Segundo a ensaísta: “(...) the Female Gothic has emphasized female kinship relations, especially the mother-daughter bond in terms of the mother’s threat to engulf her child and the daughter’s issues of identification and separation.” (Rogers, 2007:57) Esta relação paradoxal que se estabelece pode suscitar por parte da filha uma atitude agressiva,¹¹⁷ visto que o objectivo

diferenciar da mãe. Como tal, ganha peso com a finalidade de deixar de ser atraente, e passar, assim, a constituir um modelo de feminilidade assaz diferenciado daquele representado pela mãe. A *persona* de “Witch Burning” (“Poem For a Birthday”) também se distancia da imagem imaculada e quase sagrada da mãe quando, por oposição, afirma ser “intimate with a hairy spirit.” (SPCP, 135)

¹¹⁷Deborah Rogers, na sua investigação acerca do gótico feminino, define o conceito de matrifobia nestes termos: “At the dramatic core of this daughter-centered mode is the daughter’s conflict with maternal figures from whom she has difficulty separating because of her own femaleness and because they symbolize her own fate if she, too, becomes a mother. The Radcliffean heroine progresses from a girl

fundamental é o de conseguir libertar-se das malhas da influência materna. Como enfatiza Rogers: “The daughter’s basic problem in the Matrophobic Gothic is to gain autonomy, separating but at the same time sustaining understanding and maintaining connection.” (*Ibidem*, 58) Paralelamente, numa das entradas do diário de Plath pode ler-se: “My enemies are those who care about me the most. First: my mother. Her pitiful wish is that I’d be happy.” (*SPJ*, 98) Podemos, portanto, observar que quer Plath, quer a sua mãe detinham visões divergentes acerca da noção de felicidade pessoal. Adrienne Rich, em *Of Woman Born: Motherhood as an Experience and Institution*, argumenta que este gesto de autodefinição oposicional por parte da filha, em relação à mãe, implica invariavelmente uma certa dose de violência que, por sua vez, acaba por traduzir-se nesse sentimento de matrifobia que a ensaísta define como: “ (...) a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mother’s bondage, to become individual and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr” [Rich, 1977 (1976): 238].

Por vezes, este desejo expresso pela filha no sentido de se afirmar autonomamente, para além do corpo materno, pressupõe, a nível literário, a ocorrência de um homicídio, como acontece, por exemplo, em “Tongues of Stone”, um dos contos da autoria de Plath publicado no volume *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977). Neste enredo, sobressai uma filha que nutre fortes sentimentos de vingança face a uma mãe que a colocou numa instituição psiquiátrica. Movida por esses sentimentos, a filha fantasia o homicídio da mãe:

During those last nights before the blackout the girl had lain awake listening to the thin thread of her mother’s breathing, wanting to get up and twist the life out of the fragile throat, to end at once the process of slow disintegration which grinned at her like a death’s head everywhere she turned. (*JP*, 271)

Curiosamente, se atentarmos na expressão “death head”, uma vez mais concluímos que nos leva em direcção à figura mortal da Górgona, protagonista do poema “Medusa.”

Este homicídio ficcionado repete-se em *The Bell Jar*, quando Esther Greenwood, no quarto ao lado, ouve a respiração pesada da mãe, e é acometida por um súbito desejo de a asfixiar:

who needs her mother to a woman who does not (...). This pattern is so emphatic in Radcliffe that I have been designating it the Matrophobic Gothic.” (Rogers, 2007:58)

My mother turned from a foggy log into a slumbering, middle-aged woman, her mouth slightly open and a snore raveling from her throat. The piggish noise irritated me, and for a while it seemed to me that the only way to stop it would be to take the column of skin and sinew from which it rose and twist it to silence between my hands. (BJ, 118-119)

Este desejo de aniquilar à mãe prende-se, justamente, com a necessidade que a filha sente em se autodeterminar e de se diferenciar, assim, em relação à figura materna.¹¹⁸

Liz Yorke, na sua obra *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*, advoga que este comportamento que vai no sentido de uma autodeterminação, é imprescindível para que a filha consiga forjar a sua identidade própria:

The developmental necessity for Plath as daughter- to become separate, to create her own identity independent of her mother – may have compelled her to try to cut herself off from such an intensity of love. The desires fuelling the compulsive primal need - ‘to be what the mother desires’- may well be terrifying, threatening to any sense of separate integrity for many women. For to re-open the pathways to primal, pre-Oedipal *overwhelming* desire is always dangerous. To write poetry, to be a poet, means to take the risk. (Yorke, 1991:65)

A concepção literária e criativa do corpo materno encontra-se, na *ars poetica* de Plath, imbuída de uma aura de morte. O ambiente e os cenários que remetem para um espaço tétrico, são visíveis em “Poem For a Birthday”, “In Plaster”, “The Disquieting Muses” e “All The Dead Dears”. Como acima se pôde constatar, um dos intervenientes centrais de “All The Dead Dears” é um cadáver do sexo feminino, mumificado, que se encontra em exposição num museu. Christoudolides acredita, aliás, que é também na morte, e nomeadamente, através da metáfora do cadáver que a *persona* de “The Disquieting Muses” se sente mais próxima da mãe,¹¹⁹ premissa que, no fundo, é conivente com o sentimento expresso pela heroína do gótico em “All The Dead Dears” que, somente parece sentir alguma afinidade materna, perante a visão de um leito de morte. Também “In Plaster”, poema que retrata o dilema de uma heroína gótica que se debate contra um estado de excessiva dependência relativamente à figura materna, verificamos indícios da presença da morte. Com efeito, o gesso funciona, em termos alegóricos, como se de um caixão se tratasse, caixão esse que mantém a filha num estado vampírico, qual mortaviva, emaciada e amarelecida pelo tempo, privada da luz do Sol.

¹¹⁸ A nível psicanalítico, e como já se pôde constatar, este ímpeto é mais marcado no que concerne o sexo feminino, uma vez que pertence ao mesmo género da mãe.

¹¹⁹ Neste contexto, Nephie Christodoulides sublinha: “The daughter-persona in ‘The Disquieting Muses’ seems to be stating this indirectly, for although she suggests that the muses have ‘eradicated’ the presence and influence of the mother, paradoxically, she talks about an incomplete separation from the mother. Thus she seems to view her fate as inevitable, since she will perennially carry with her the mother’s corpse.” (Christoulides, 2005:177- 178)

Porém, talvez a conceptualização mais interessante no que concerne a abordagem do corpo materno associado à morte, surja em “Electra on Azalea Path”, onde a filha que admite sofrer de um complexo de Electra, transforma o corpo da mãe num cemitério; o terreno estéril e mortuário de Azalea Path acaba, assim, por se transfigurar no corpo de Aurelia Plath. Outra curiosidade reside no facto de o caminho tortuoso que a jovem percorre até à campa do pai apresentar semelhanças com os recônditos túneis escavados pelas toupeiras em “Poem For a Birthday.” Este trajecto que conduz a poetisa em direcção ao local onde jaz o corpo do seu pai, encontra-se manchado de sangue, simbolizado pela passadeira vermelha da quarta estrofe (“*The flat sea purpled like that evil cloth*”), o que aponta para a hipótese de ter ocorrido um crime. Desta forma, a mãe metamorfoseia-se num campo estéril, privado de criatividade, onde só prospera a morte simbolizada pelas campas que jazem aqui e acolá, ao abandono: “In this charity ward, this poorhouse, where the dead/ Crowd foot to foot, head to head, no flower/ Breaks the soil. This is Azalea Path.” (SPCP, 117)

Também em “Point Shirley”, o corpo materno surge associado a uma geografia de morte - “Bones (...) pawed and tossed” (SPCP, 111), imagem que remete para um cenário de restos humanos, o qual a heroína do gótico pontua com um crepúsculo sangrento, “bloody-red” (*Ibidem*).

Toda esta estética que se move em redor do tétrico, contribui para reforçar o retrato das heroínas do gótico, esboçadas pelo imaginário de Sylvia Plath como autênticas “daughters-in-mourning”, impregnadas de um sentimento de orfandade que lhes acaba por conferir uma essência onde a melancolia se cruza com a nostalgia, onde o corpo se cruza com a palavra, numa mensagem enlutada.

2.1.6 Ao encontro da senhora das trevas

For she is the dangerous hills and many a climber
will be lost on such a passage. (ASCP, 408)

Por seu turno, Anne Sexton que conheceu uma adolescência tão ou mais turbulenta que a de Plath, também sentiu na pele este sentimento ambíguo face a uma mãe que, na maior partes das vezes, é descrita como alguém ausente emocionalmente, e cuja personalidade é egocêntrica e dominadora e vincadamente materialista. A competição pela palavra não era só apanágio da relação que vigorava entre Sylvia e Aurelia. Mary Gray Staples Harvey, mãe de Anne Sexton, também escrevia poemas

que, de acordo com a filha eram “horríveis” (Middlebrook, 1991:48). Porém, Sexton reconhece ter herdado essa vocação materna para a poesia. Aliás, Diane Middlebrook, autora da única biografia existente acerca da poetisa, observa que ao ser precursora na arte da escrita, “Mary Gray irrefutably validated Sexton’s accomplishments; without such a model – and such a competitor – among her primary attachments, Sexton might not have felt entitled to become a poet at all” (*Ibidem*, 49). Numa carta que Anne Sexton escreveu à sua mãe, à qual juntou alguns poemas escritos à máquina, lia-se: “Here are some forty-odd pages of the first year of Anne Sexton Poet (...) I do not think all of these are good. However, I am not ashamed of them (...). I love you. I don’t write for you, but know that one of the reasons I do write is that you are my mother.” (*Ibidem*, 65-6). Uma outra carta revela as ambições de Anne que parecia sentir, no seu íntimo, que um dia seria alvo de sucesso, caso trabalhasse para isso: “I hope I am going to continue to improve and if I do I’m going to aim high.” (*Ibidem*, 66) As exigências de Sexton relativamente à qualidade dos seus poemas evocam os mesmos critérios rigorosos pelos quais Plath se regia: “[My] poetry has got to be so good that people who shrug will read and not forget the feeling of their shrug.” (*Ibidem*, 63-64). A figura materna é, desta forma, reconhecida como fonte primordial de onde brotam as palavras e o discurso feminino. Esse aspecto, reconhecido por Plath em “Poem For a Birthday”, no qual a heroína do gótico declara em tom peremptório, “Mother, you are the one mouth/ I would be a tongue to” (*SPCP*, 132), é também identificado por Sexton em “The Division of Parts”, no qual a mãe é descrita como “My lady of my first words” (*ASCP*, 46).

Se a nível psicológico Anne e sua mãe navegavam por mares turbulentos, a sua relação a nível físico também não se afigurava muito promissora, já que a primeira se sentiu, durante a infância, vítima de negligência, violada na sua integridade física sendo, por essa razão, constantemente acometida por um sentimento de inadequação social.

De facto, referências ao abuso físico sofrido na infância abundam na poesia sextoniana que é, por sua vez, persistentemente assombrada por uma consciência autobiográfica em relação ao trauma sofrido. Num registo original, os sentimentos da heroína do gótico são retratados, tendo como pano de fundo, um registo que remete para um cenário de cariz Vitoriano, remanescente do que se observa na composição visual de Francesca Woodman. “Eighteen Days Without You” (*Love Poems*, 1969) manifesta esse género de registo:

Once upon a time
I was the only child forbidden to climb
over the garden wall. I didn't dare to speak
up over the Victorian houseful of rare antiques.
My dolls were all proper, waiting in neat rows
my room was high ceilinged, lonely and full of echoes. (*ASCP*, 218)

Este sentimento de isolamento, aliado a uma sensação de clausura, persiste em “Cripples and Other Stories”, só que agora a heroína do gótico acrescenta a humilhação ao conjunto de sentimentos negativos que roubaram o encanto à sua infância:

I sat all day
stuffing my heart into a shoe box,
avoiding the precious window
as if were an ugly eye
through which birds coughed,
chained to the heaving trees;
avoiding the wallpaper of the room
where tongues bloomed over and over,
bursting from lips like sea flowers-
and in this way I waited out the day
until my mother,
the large one
came to force me to undress.

I lay there silently,
hoarding my small dignity.
I did not ask about the gate or the closet.
I did not question the bedtime ritual
where, on the bathroom tiles,
I was spread out daily
And examined for flaws. (*ASCP*, 120-21)

Toda esta experiência que marcou Anne Sexton na sua infância,¹²⁰ é transportada para a voz da heroína do gótico que, por seu turno, transmite a imagem de uma mãe destituída de sensibilidade que, por exemplo, no episódio exposto em “Cripples and Other Stories” teima em proceder as inspecções anatómicas ao corpo da filha, independentemente do desconforto físico e psicológico que estas possam causar-lhe.

Não só na infância, mas também na fase da adolescência, Sexton teve que suportar a atitude reprovadora por parte de Mary Gray que não aprovava o comportamento exuberante da filha. De novo, “Cripples and Other Stories” afigura-se,

¹²⁰ Diane Middlebrook esclarece a este respeito: “(...) Sexton also recalled another humiliating experience, from about her fourth year: her mother laying her down on the bathroom floor, pulling her legs apart, and inspecting her vulva” (Middlebrook, 1991:59). Sexton conta que a mãe a inspeccionava anatomicamente e a admoestava, “saying how we had to keep it clean and mustn't touch – there was something she looked at and it was growing, and I know – I don't remember, I know – I had a little cyst – they had to operate and take it off.” (*Ibidem*)

como o espaço literário, no qual a voz materna surge como uma espécie de censura. Tal como confessa o sujeito poético, “Mother frowned at my wasted life.” (*ASCP*, 162) Mary Gray reprovava sobretudo o estilo de vida boémio que jovem Sexton parecia levar e onde tudo parecia girar em torno da tríade “boys (...) / (...) cigarettes and cars.” (*Ibidem*) Como referem Joseph Adamson e Hilary A. Clark, na obra *Scenes of Shame: Psychoanalysis: Shame, and Writing*, transparece na poesia de Sexton esta noção de “excessive invasion of self-boundaries” (Adamson e Clark, 1999:20), o que, por sua vez, origina um sentimento de inadequabilidade social que contribui para que a heroína do gótico que dá voz aos seus poemas se encontre, como frisam os ensaístas: “haunted by the perception of herself as defective, damaged, unlovable” (*Ibidem*). Assim, enquanto que a heroína do gótico plathiana se vê a si própria como uma equilibrista ou uma artista de circo que tenta corresponder com a melhor performance possível às exigências de natureza materna e social, a heroína do gótico sextoniana percebe-se a si própria como uma *freak*, uma *outsider*, tornando-se consequentemente ela própria não a *performer*, mas antes o próprio espectáculo. Esta imagem de alguém que se sente à margem, é igualmente afluída em “Cripples and Other Stories” (*Live or Die*, 1966), poema no qual Sexton recorre a um outro episódio do foro autobiográfico, na sequência do qual ia perdendo o braço, com o propósito de ilustrar sentimento de uma pessoa que se entende a si própria como alguém defeituoso: “As for the arm, / unfortunately it grew. / Though mother said a withered arm/ would put me in *Who’s Who*.” (*ASCP*, 162)

A criança carente, fruto de uma maternidade descuidada é retratada como “empty as a shoe” (*ASCP*, 465), em “Mothers” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975). Neste registo, a heroína do gótico entende-se a si mesma como uma eterna inadaptada, “an alien/ a fabrication/ or falter” (*Ibidem*). É por esta razão que este poema pode ser entendido como exemplo de uma espécie de maternidade idealizada, aquele tipo de maternidade que a própria Sexton desejaria ter sentido na sua infância e que, com toda a probabilidade, teria feito de si uma melhor mãe para as suas filhas.

Se em “Medusa” ou “In Plaster”, Aurelia Plath surge retratada como uma mãe-mártir, Mary Harvey é inversamente descrita na poesia de Sexton, como alguém pouco sentimental, distante e, acima de tudo, materialista. Por exemplo, em “All My Pretty Ones” (*All My Pretty Ones*, 1962) surge “sorting her diamonds like a bank teller/to see if they add up” (*ASCP*, 73); em “Christmas Eve” (*Live or Die*, 1966) ela é representada como “my jewel-fingered lady” (*ASCP*, 139) e corporalmente transformada num “sharp Diamond” (*Ibidem*); em “Suicide Note” (*Live or Die*, 1966) também assume a forma de

uma jóia, como atesta a afirmação do sujeito de enunciação: “My mother was a brilliant thing.” (*ASCP*, 162) Segundo a opinião de Diane Middlebrook:

Mary Gray seems to have been a vivacious, sociable woman, attractive and strong-willed, absorbed in her own concerns; she demanded attention herself (...) She tended to squelch Anne or to compete with her, and she doled out approval parcimoniously – just often to keep Anne ‘dancing the jig.’ (Middlebrook, 1991: 37)

De uma forma que não surpreende, também em “Praying On a 707” (*The Death Notebooks*, 1974) circulam imagens negativas em relação à figura materna, que é rotulada como sarcástica, “Mrs. Sarcasm” (*ASCP*, 379). Por seu turno, em “Christmas Eve” (*Live or Die*, 1966) a mãe incarna a figura de alguém emocionalmente instável, como atestam as palavras da *persona*: “all your faces, your moods” (*ASCP*, 139).

Por conseguinte, e tal como acontece no universo poético protagonizado pela heroína do gótico de Plath, a versão que a heroína do gótico sextoniana sustenta em relação ao ambiente que a rodeia, abre espaço à existência à intervenção de espectros, maldições e musas ominosas. Se as “desquieting muses” de Plath quase sempre constituem figuras mudas e indiferentes, as musas de Sexton asseguram a sua presença no corpo poético, sobretudo como figuras de censura. Estas entidades fazem a sua primeira aparição em “The Double Image” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), e incorporam um grupo de “ugly angels” e “green witches” que instigam na mente da heroína do gótico a ideia de que terá sido responsável pela morte da mãe:

Ugly angels spoke to me. The blame,
I heard them say, was mine. They tattled
like green witches in my head, letting doom
leak like a broken faucet;
as if doom had flooded my belly and filled your bassinet,
an old debt I must assume.
(...)

Too late to be forgiven now, the witches said. (*ASCP*, 36-37)

Por sua vez, os anjos retornam em “The Division of Parts” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), já que neste contexto as musas surgem à imagem de “dangerous angels” (*ASCP*, 44).

Num registo um pouco diferente, em “Three Green Windows” (*All My Pretty Ones*, 1962) as musas assumem a forma de árvores e, à semelhança do que acontece com o velho teixo do poema de Plath, despem as verdes vestes para assumir a forma de presenças góticas: “The threes persist, yeasty and sensuous, as thick as saints./I see three

wet gargoyles covered with birds./ Their skin shine in the sun like leather.” (*ASCP*, 105) Igualmente em “The Fury Of Sunrises” (*The Death Notebooks*, 1974), estas figuras drúidicas e ominosas surgem conotadas com uma escuridão intrínseca, ligadas à tal luz fria e planetária que se entranha na paisagem através da mente em “Poem For Birthday”: “Darkness / (...) / the stars gone, / the trees appearing in their green hoods.” (*ASCP*, 377) Estas musas ressurgem, desta vez, associadas a agentes da morte em *Letters To Dr. Y* (1960-1970), poema no qual prefiguram uma irmandade feminina de “death girls”:

They are girls. Green girls.
Death and life is their daily work.
Death seams up and down the leaf.
I call the leaves my death girls.
The death girls turn at the raggedy edge
And swim another length down the veins
to the raggedy heart. (*ASCP*, 576-77)

Por seu turno, em “Letter Written on a Ferry While Crossing Long Island” (*All My Pretty Ones*, 1960), um grupo de freiras que a heroína do gótico avista no barco acaba, no decurso do poema, por adquirir a face das musas, aqui na variante de “black girls”:

There go my dark girls, their dresses
puf in the leeward air.
Oh, they are lighter than flying dogs
or the breath of dolphins
each mouth opens gratefully (...). (*ASCP*, 83)

Em “The Author Of The Jesus Papers Speaks” (*The Book of Folly*, 1972), a musa surge como a “white mother” que, ao invés de leite, jorra sangue, o que por conseguinte, liga esta representação materna com a carismática *White Goddess*, presente na obra de Robert Graves, e figura inspiradora na poesia plathiana. Esta imagem de uma lua de leite que se transfigura numa lua de sangue, e cuja variação semântica se encontra bem presente na tríade poética “Three Women” de Plath, configura nesta composição poética sextoniana o lado mais negro desta deusa pagã, na sua vertente mais violenta e predatória.

In my dream
I milked a cow,
the terrible udder
like a great rubber lily
sweated in my fingers
and as I yanked, waiting for the moon juice,

waiting for the white mother,
blood spurted from it and covered me with shame. (*ASCP*, 344-345)

Na verdade, quer Sexton, quer Plath pareciam sentir-se constantemente sob o escrutínio das tais matriarcas, que eram, no fundo, as mulheres que faziam parte do seu contexto de referências na altura. Anne Sexton, no preâmbulo de “The Frog Prince” (*Transformations*, 1971), denota a mesma sensação que afligia a heroína do gótico de Sylvia Plath em “All the Dead Dears”: a impressão de que se encontrava permanentemente sob o escrutínio de matriarcas invisíveis, solícitas em avaliar não só as suas opções de vida, mas também o modo como se desenvolvia a sua vertente criativa. Desta forma, e à semelhança do que acontece com a heroína gótica plathiana, a jovem protagonista de “The Frog Prince” encara estas figuras femininas como se de autênticos juízes se tratassem. A autoridade desta comunidade matriarcal é acentuada, no poema, através da comparação que o sujeito estabelece entre essas figuras femininas e personagens conotadas com o Nazismo:

Frau Doktor,
Mama Brundig,
Take out your contacts,
Remove your wig.

I write for you
I entertain.
(...)
You are my judge.
You are my jury.
My guilts are what
we catalogue. (*ASCP*, 282)

Estas mulheres, quer representem reflexos de uma figura materna, da psiquiatra, das professoras, das colegas ou até de outras poetisas, são retratadas como pessoas dissimuladas que ocultam a sua verdadeira natureza. Também elas, parece o sujeito poético insinuar, se disfarçam ou tiveram que outrora disfarçar-se perante um mundo hostil, no âmbito do qual se viram forçadas a forjar uma identidade diferente a fim de assegurar a sua sobrevivência.

Com efeito, o universo familiar que rodeava Anne Sexton na sua infância, é representado como uma construção artificial, ausente de afectos, aspecto que condiciona a atitude da heroína do gótico perante a ideia de família. Em “KE 6-8018” (*Live or Die*,

1966) a metáfora a que recorre, com intuito de traduzir um lar disfuncional,¹²¹ compraz-se na imagem de uma casa cujo coração que bate, no centro, é sintético: “There will have been a house- / a house that I knew, / the center of it, / a tiny heart, / synthetic” (*ASCP*, 141). Também em “Cripples and Other Stories” este ambiente familiar distópico é revisitado, como atesta a seguinte estrofe:

Disgusted mother put me
on the potty. She was good at this.
My father was fat on scotch.
It leaked from every orifice.
Oh the enemas of childhood,
reeking of outhouses and shame! (*ASCP*, 161)

A crítica a uma mulher que sobrepõe o convívio social ao instinto materno, surge através de um rosário de recordações que a heroína do gótico desfia em “For Mr. Death Who Stands with his Door Open” (*The Death Notebook*, 1974):

Time grows dim. Time that was so long
grows short, time, all goggle-eyed,
wiggling her skirts, singing her torch song,
giving the boys a buzz and a ride,
that Nazi mama with her beer and sauerkraut.
Time, old gal of mine, will soon dim out.

May I say how young she was back then,
playing piggley-witch and hoola-hoop,
dancing the jango with six awful men,
letting the chickens out of the coop,
promising to marry Jack and Jerome,
and never bothering, never, never
to come back home. (*ASCP*, 351)

Intimamente relacionado com a temática abordada no poema anterior, “Food” (45, *Mercy Street*, 1975) centra a sua atenção num bebé com fome e negligenciado que aguarda desesperadamente pela atenção materna:

I want my mother’s milk,
that good sour soup
I want breasts like eggplants,
and a mouth above making kisses.

¹²¹ Viola Mecke observa, relativamente à disfuncionalidade do lar dos Harveys: “During her childhood, Anne’s father started drinking far too much, became mean with his drinking and hated everyone. Her mother also drank excessively throughout her life, claiming it was only for the ‘social life.’ Her mother was cold, sarcastic and very rejecting of Anne, who claimed that she could never predict her mother’s moods, which seemed to change suddenly.” (Mecke, 2004: 133)

I want nipples like shy strawberries
(...)
I need arms that rock,
two clean clam shells singing *ocean*.
(...)
I am a baby all wrapped up in its red howl
and you put salt into my mouth.
Your nipples are stitched up like sutures
and although I suck
I suck air (...). (*ASCP*, 488-489)

A *persona* tece, assim, o retrato de uma “Nazi mama” (*ASCP*, 351), cujo instinto materno se reveste de artificialidade, como revela a imagem macabra de uma mulher cujos seios são cosidos na pele, não brotando dela de forma natural. Dadas as circunstâncias, o único alimento a que o bebé pode aspirar é precisamente o ar. Porém, Sexton vai mais longe no que concerne a concepção destas imagens de orfandade, e introduz um elemento de violência física que acaba por se agudizar em determinados cenários que se traduzem na tortura. Assim, em “End, Middle, Beginning” (*The Death Notes*, 1974):

As she grew, year by year,
her hair turned like a rose in a vase,
and bled down her face.
Rocks were placed on her to keep
the growing silent, and though they bruised,
they did not kill,

They pushed insects to bite her off
and she let them crawl into her eyes
pretending they were a puppet show. (*ASCP*, 534)

Talvez por ter sido privada de uma infância convencional,¹²² Sexton tenha olhado sempre para esse período da sua vida como uma época inacabada, incompleta, facto que inspira a heroína do gótico que empresta voz aos seus poemas a exprimir, com frequência, um desejo nostálgico de regredir no tempo. Estas manifestações de infantilidade constituem, portanto, um reflexo directo do desejo expresso por Sexton, como revela o desabafo: “I want to be a child and not a mother, and I feel guilty about this” (Middlebrook, 1991:39). Este ensejo no sentido de retornar a uma infância

¹²² A negligência de que sente ter sido vítima surge expressa de uma forma vívida em “The Division of Parts”, poema no qual a heroína do gótico confessa: “Fool! I fumble my lost childhood/ for a mother in lounge in sad stuff” (*ASCP*, 44).

perdida, é igualmente expresso em “Cripples and Other Stories”, no seio do qual o sujeito poético se reconhece claramente como uma eterna “Child-woman” (ASCP, 162).

Com efeito, se a poesia de Plath revela a figura da mãe como incapaz de ajudar a heroína do gótico na resolução dos seus problemas e dilemas, forçando-a, consequentemente, a recorrer aos conselhos de musas anónimas, tornando-a uma espécie de órfã, também a heroína gótica que empresta voz aos poemas de Sexton nutre esse sentimento de solidão, associado à orfandade. Em “The Big Boots of Pain” (45 *Mercy Street*, 1976) esta afirma “I become a cracked orphan” (ASCP, 549) enquanto que em “‘Daddy’ Warbucks”, declara possuir “big orphan eyes” (ASCP, 544). Num registo semelhante, em “Those Times” emerge a percepção de que a jovem, para além de vítima de abuso, se sente simultaneamente rejeitada e posta de parte, percepcionando-se, deste modo, como: “ (...) unwanted, the mistake / that Mother used to keep Father / from his divorce.” (ASCP, 118)

Por conseguinte, podemos afirmar que, num registo que comporta semelhanças com o de Plath, a heroína do gótico sextoniana manifesta um sentimento de rejeição, em relação à figura materna. Exemplo conspícuo surge em “Those Times” (*Live or Die*, 1966), poema no qual rejeita, de forma categórica, o contacto com os seios maternos, definido-se como: “The me who refused to suck on breasts” (ASCP, 119). Este aspecto não se afigura surpreendente, visto os seios desta mãe serem representados como algo de artificial, e incapaz de se converterem em fonte de alimento, isto é, numa “Jugful of milk” (ASCP, 175).

Dadas as circunstâncias, a união com o corpo da mãe é aqui objecto de negação, num gesto semelhante àquele que tem lugar em “Medusa”. Curiosamente, em “The Double Image” a mãe é entendida como uma Górgona no âmbito do qual a heroína refere: “She eyes me from that face, / that stony head of death” (ASCP, 40). Invocando igualmente o registo de “Medusa”, “Those Times” revela uma figura materna hiperbolizada, um monstro que estende os seus tentáculos invasores, contagiando tudo em seu redor:

(...) and in this way I waited out the day
until my mother,
the large one,
came to force me to undress.
I lay there silently,
hoarding my small dignity.
(...)
I did not question the bedtime ritual

where, on the cold bathroom tiles,
I was spread out daily
and examined for flaws. (*ASCP*, 120-21)

Também em “The Division of Parts” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), num gesto análogo ao que regista em “Medusa”, a heroína gótica sextoniana, repele a figura materna que regressa do mundo dos mortos, qual figura fantasmagórica, para invadir, de novo, a privacidade da filha, como é visível na primeira estrofe da quarta parte do poema:

Mother, last night I slept in your Bonwit Teller nightgown.
Divided, you climbed into my head.
There in my jabbering dream
I heard my own angry cries
and cursed you, *Dame*
keep out of my slumber.
My good Dame, you are dead.
And Mother, three stones
slipped from your glittering eyes. (*ASCP*, 45)

A mãe surge aqui representada à semelhança de um anjo de mármore, idêntico aos que figuram habitualmente nos cemitérios, uma vez que as lágrimas, simbolizadas pelas “three stones”, acabam por confirmar o seu carácter frio e estatuesco, decretando toda uma ausência de vida. A mãe também é identificada como um leito de morte em “Christmas Eve”, no qual surge representada como uma “deathbed” (*ASCP*, 139), imagem que volta a ser replicada em “KE-6-8018” (*Live or Die*, 1966), no âmbito do ela é um espaço alusivo à morte, um “trunk” (*ASCP*, 140). Em “Praying On a 707” (*The Death Notebooks*, 1974) a representação do corpo materno surge num registo que roça o abjecto, uma vez que evoca a imagem de um cadáver em estado de decomposição, como atesta a declaração do sujeito poético: “Mother, / you and God / float with the same belly/ up.” (*ASCP*, 380)¹²³ No domínio desta vertente em que a mãe é entendida como uma geografia de morte, os seios assumem-se também como indicadores importantes desta condição. Com efeito, os seios, normalmente associados com a geração de vida e com a fertilidade, são, em “The Author Of The Jesus Papers Speaks” (*The Book of Folly*, 1972), comparados a uma “great rubber lily” (*ASCP*, 344), o que lhes confere uma conotação com a morte, já que o lírio se afigura como um símbolo fúnebre. Os seios

¹²³ Estelle Lauter, na obra na obra *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Arts by Twentieth-century Women*, observa a este respeito: “Both stink like dead fish in their insistence that she has not fulfilled their unknowable requirements; both belong to the religious perspective Sexton wanted to escape.” (Lauter, 1984:39)

voltam a operar como símbolos funéreos em “Dreaming the Breasts” (*The Book of Folly*, 1972) onde surgem representados como “great bells” (*ASCP*, 315).

Curiosamente, a simbologia da tradição cristã que o sujeito plathiano rejeita em simultaneamente em “Medusa” e em “In Plaster”, conhece reflexo em “The Division Of Parts” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), poema no qual a heroína gótica expressa o seu distanciamento em referência ao Catolicismo professado por Mary Gray:

The clutter of worship that you taught me, Mary Gray,
is old. I imitate
a memory of belief
that I do not own. I trip
on your death and Jesus, my stranger
floats up over my Christian home, wearing his
thorn tree. I have cast my lot
and am one third thief
of you. Time, that rearranger
of estates equips
me with your garments, but not with grief. (*ASCP*, 43)

Assim, de uma forma consentânea com as representações maternas distantes e alienadas que pauta insistentemente a poesia sextoniana, a figura materna que protagoniza “The Fury of Jewels and Coal”, não é uma *Madonna*, mas antes uma “coal, dark mother” (*ASCP*, 367), revestida de um carácter assustador:

Body of moss, body of glass,
body of peat, how sharp
you lie, emerald as heavy
as a golf course, ruby as dark as an afterbirth,
diamond as white as sun
on the sea, coal, dark mother,
brood mother, let the sea birds
bring you into our lives
as from a distant island,
heavy as death. (*ASCP*, 367)

À semelhança do que sucede à figura materna em “Electra in Azalea Path”, cujo corpo se consubstancia num cemitério estéril, a mãe é, em “The Fury of Jewels and Coal” (*The Death Notebooks*, 1974), transfigurada na própria morte que, através do artifício metafórico, é transformada num signo de mau presságio, transportado pelos pássaros que esvoaçam nos céus. Todavia, o seu papel não se limita a incorporar um presságio; esta é também uma “brood mother”, o que confere a capacidade de reproduzir réplicas da morte. Neste sentido, parece haver uma ligação entre esta figura materna e a representação que Plath oferece em relação à mulher estéril. Esta, incapaz de gerar vida,

isto é, de se tornar “outro”, limita-se a reproduzir, no seu universo narcísico, imagens de si mesma. De modo idêntico, isto é o que parece acontecer com a figura materna sextoniana, visto possuir em “The Fury of Jewels and Coal” um corpo espelhado, um “body of glass”, aspecto que remete para um registo de egocentrismo.

Também em “The Division of Parts” a figura materna já se encontra imbuída de um carácter sobrenatural, uma vez que surge através de uma representação fantasmagórica que ameaça invadir o leito da filha. Porém, neste registo poético emerge também uma imagem tenebrosa que evoca o processo de decomposição humana: “ (...) you turned old, / all your fifty-eight years sliding / like masks from your skull” (ASCP, 44). Esta imagem sugere que a mãe, no processo de envelhecimento, e com o passar dos anos, ficou reduzida à sua verdadeira essência: a morte personificada.

Num contexto de cariz vincadamente gótico, observa-se, de forma idêntica ao que sucede no universo poético plathiano, toda uma imagética materna que remete para o astro noturno, a lua. Em “Christmas Eve” a mãe surge “as calm as the moon over a mannered sea” (ASCP, 139), enquanto que, em “The Division of Parts”, incorpora uma “god-in-her-moon” (ASCP, 46). No entanto, é em “KE-6-8018” (*Live or Die*, 1966) que a lua adquire uma particular relevância, no que toca a sua ligação com a imagética do foro materno. Neste poema, a *persona* constrói a imagem de um cordão umbilical que vai da lua até ao mar, cordão esse que funciona como um canal comunicacional entre ela própria e a mãe, à semelhança do que sucedia com o cabo Atlântico, no caso específico de “Medusa”. Porém, este é um cordão que nutre, pois nele circula o leite, alimento fundamental, já que representa uma fonte de nutrição para a criança. Desta forma, pode ver-se que a tonalidade branca do leite é o único elemento que aqui contribui para atenuar o entendimento que a heroína do gótico tem de si própria herdeira de um mundo feito de “darkness”:

Although I will inherit darkness
I will keep dialing left to right.
I will struggle like a surgeon.
I will call quickly for the glare of the moon.
I will even dial milk.
I will hold the thread that was fished through the ceiling
that leads to the roof, the pole, the grass,
that ends in the sea.
(...)
I would dial the wound over and over
and you will not yield
and there will be nothing,
black lady, nothing, (...). (ASCP, 142)

A mãe é descrita como uma “black lady” (constituindo, por conseguinte, uma nova incarnação da “coal blak mother” de “The Fury of Jewels and Coal”), uma dama das trevas, uma espécie de sombra que acaba por invadir toda a poesia de Sexton, fazendo, desta forma, com que a heroína gótica que nela habita, se torne uma herdeira desse reino de escuridão, como sugere o primeiro verso. Esta imagem da “black lady” remete igualmente para a imagética fria e planetária, habitada por “spiritous mists” (*SPCP*, 172), onde se move a mãe lunar de Plath em “The Moon and the Yew Tree”.

Apesar da sua representação enquanto Lilith figurar na maior parte dos poemas que versam a maternidade no repertório poético de Anne Sexton, há contudo registos que atenuam esta imagem de teor mais negativo, conferindo-lhe uma essência mais humana. Assim, em “The Division of Parts” a heroína do gótico, numa atitude conciliatória, tece, como alternativa, um retrato materno de índole positiva:

Now it is Friday noon
and I would still curse you
with my rhyming words
bring you flapping back,
old love,
old circus knitting, god- in- her- moon,
all fairest in my lang syne verse,
the gauzy bride among the children,
the fancy amid the absurd
and awkward, that horn for hounds
that skipper homeward, that museum
keeper of stiff starfish, that blaze within the pilgrim woman,
a clown mender, a dove’s cheek among the stones,
my Lady of my first words (*ASCP*, 46)

Também no poema “Mothers” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), a imaginação sextoniana se apropria da imagem de uma *Madonna Lactans* para construir a imagem de uma mãe atenciosa:

Oh mother,
here in your lap,
as good as a bowlful of clouds,
I greedy child am given your breast,
the sea wrapped in skin,
and your arms
roots covered with moss
and with new shoots sticking out,
to tickle the laugh out of me.
(...)
Your necklace that I finger
is all angel eyes.

Your rings that sparkle
are like the moon in the pond
your legs that bounce me up and down,
our dear nylon-covered legs,
are the horses I will ride
into eternity. (*ASCP*, 464-65)

Em “The Fury of Guitars and Sopranos” (*The Book of Folly*, 1972) essa imagem materna benevolente é afluída, mas remete para um cenário irreal e ficcionado, uma vez que heroína do gótico se refere à mãe como uma “dream-mother” (*ASCP*, 336):

I have a dream-mother
who sings with her guitar,
nursing the bedroom,
with moonlight and beautiful olives. (*Ibidem*)

Esta ligação genética que une mãe e filha, também é abordada mediante o receio que esta última sente no sentido de vir a ficar doente com o mesmo cancro que acabou por vitimar a primeira. Consequentemente, tal como o espectro materno assombra com insistência o discurso poético da filha, assim a sua doença ameaça contaminá-la de forma similar. Estes receios destacam-se com particular notoriedade em “The Double Image” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960) onde são mencionados detalhes que caracterizam a doença em causa: “ (...) the seasick cruise of the X-ray, / the cell’s arithmetic/ gone wild. Surgery incomplete, / the fat arm, the prognosis poor” (*ASCP*, 38), os quais voltam a ressurgir em “KE-6-8018” (*Live or Die*, 1966), quando o sujeito poético declara, com uma intonação profética: “Take note -there will be an absence./ It will be a cancer, spreading like a white dog/who doubles back, not knowing his name.” (*ASCP*, 141) Por seu turno, em “Flee on your Donkey” (*All My Pretty Ones*, 1962), a recordação da morte da mãe chega até nós através de uma descrição emocionalmente fria e simultaneamente violenta:

That was the winter
That my mother died,
Half mad on morphine,
Blown up, at last,
Like a pregnant pig. (*ASCP*, 102)

Neste poema, o corpo materno torna-se essencialmente num objecto profanado. Com efeito, ao referir-se à figura materna como um “pregnant pig”, a heroína do gótico forja, numa linguagem ambígua, uma miscelânea visual onde o aspecto pornográfico

habilmente se mistura com o objecto, como aliás é comprovado pelos versos seguintes: “ (...) they carried out my mother,/ wrapped like somebody’s doll, in sheets,/ bandaged her jaw and stuffed up her holes.” (*ASCP*, 99-100) Gera-se aqui a preocupação com a contenção do corpo e dos seus respectivos fluídos; a expressão “stuffed up her holes” indica que este corpo poluído tem que ser posto em quarentena, sob pena de poder vir a contagiar outros indivíduos. Este corpo morto assume assim a imagem de um cadáver asfixiado e fechado para o mundo.

Em “Madonna”, o quarto poema que compõe “The Death Baby” (*The Death Notebooks*, 1974), também é explorada uma interligação entre a doença (o cancro que vitimou Mary Gray) e a gravidez, transformando a primeira num processo gestativo de um bebé monstruoso, um “cancer’s baby” (*ASCP*, 356):

Her belly was big with another child, cancer’s baby,
big as a football.
I could not soothe.
With every hump and crack
there was less Madonna
until that strange labor took her. (*Ibidem*)

Face às circunstâncias, também é frequente acontecer, no universo poético de Anne Sexton, que a heroína do gótico apresente uma tendência para se refugiar num discurso de culpa,¹²⁴ como é exemplificado em “The Double Image” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960):

Only my mother grew ill.
She turned from me, as if death were catching,
as if death transferred,
as if my dying had eaten inside of her.
(...)
On the first of September she looked at me
and said I gave her cancer.
They carved her sweet hills out
and still I couldn’t answer. (*ASCP*, 38)

¹²⁴ Para além do sentimento de culpa, transparece em determinados registos poéticos, como é o caso específico de “Dreaming the Breasts” (*The Book of Folly*, 1972), um sentimento de impotência da parte do sujeito poético, no sentido em que os seus esforços não foram suficientes de modo a evitar a morte da mãe:

“Mother, I put bees in my mouth
to keep from eating
yet it did you no good.
In the end they cut off your breasts (...).” (*ASCP*, 315)

Observa-se, deste modo, uma tendência por parte da heroína gótica sextoniana no sentido de tentar estabelecer uma conexão com a mãe, através do corpo materno, nomeadamente através dos seios que, para além de representarem um símbolo de feminilidade, no registo poético sextoniano surgem igualmente como símbolos de uma perda. Deste modo, em “KE-6-8018” (1964), os seios maternos são descritos como “two flowers” (*ASCP*, 141), uma conotação positiva que se reflecte em “The Double Image”, onde estes assumem a forma de “her sweet hills” (*ASCP*, 38). Também a heroína do gótico em “Dreaming the Breasts” (*The Book of Folly*, 1972) reconhece esta intercorporeidade que se estabelece entre mãe e filha quando declara: “The breasts I knew at midnight / beat like the sea in me now.” (*ASCP*, 141) Outro registo que sugere uma integração da essência do corpo materno é esboçada em “Christmas Eve” (*Live or Die*, 1966):

Then I said Mary –
Mary, Mary, forgive me
and then I touched the present for the child,
the last I bred before your death;
and then I touched my breast
and then I touched the floor
and then my breast again as if,
somehow, it were one of yours. (*ASCP*, 140)

Verifica-se, por conseguinte, que, apesar de aparecer normalmente identificada no discurso poético como uma encarnação de Lilith, o corpo materno é claramente reconhecido pela heroína do gótico sextoniana como o foco privilegiado de origem. Neste sentido, a simbiose corporal não se desdobra somente a nível dos seios, mas também do útero. Este torna-se uma vez mais a casa primordial da filha: “Black lady (...) / I have inhabited you, number by number. / I have pushed you in and out like a needle.” (*ASCP*, 141) Tal como as “wild cells” (*SPCP*, 225) estabelecem a ligação genética incontestável entre mãe e filha, em “The Division of Parts” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960) o cenário repete-se, uma vez que a heroína do gótico se refere a si mesma como “a mixed child, heavy with cloths of you” (*ASCP*, 44)

No fundo, a imagem da mãe constitui um espaço corporal onde a filha se revê; nesta acepção, a mãe e a filha constituem uma espécie de duplo uma da outra. É precisamente em “The Double Image” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960) que a questão do duplo é abordada, num registo que ecoa aquele patente em “In Plaster”, de

Sylvia Plath. O poema concentra-se na existência de dois quadros, o da mãe e o da filha, ambos pendurados em paredes opostas, qual índice simulacro de um reflexo especular:

Your smile is like your mother's, the artist said.
two portraits hang on opposite walls
(...)
In south light, her smile is held in place,
her cheeks wilting like a dry
orchid; my mocking mirror, my overthrown
love, my first image. She eyes me from that face,
that stony head of death - Medusa
I had outgrown.
(...)
I rot on the wall, my own
Dorian Gray.

And was the cave of the mirror,
that double woman who stares
at herself, as if she were petrified
in time- two ladies sitting in umber chairs. (*ASCP*, 37- 41)

María Dolores Reventós refere a este propósito: “Once, fighting her fear of recognizing her specular image as her mother’s double, she [the daughter] dares to look in the mirror, and, as she suspected, she sees her mother’s reflection” (Reventós, 1996:287). Também em “Flee on your Donkey”, a *persona* do poema percebe-se como o duplo de sua mãe, nomeadamente quando afirma: “I was her dreamy evil eye.” (*ASCP*, 102) Consequentemente, o duplo é aqui simbolizado pelo “evil eye”, sendo o significado oculto do olho (enquanto órgão) substituído pelo “eu”, uma espécie de sombra, ou eu-malvado, semelhante a um Mr. Hyde. Em “Housewife” (*All My Pretty Ones*, 1962) a heroína do gótico admite esta duplicidade quando profere: “A woman *is* her mother.” (*ASCP*, 77)

Anos depois de “The Double Image” ter sido composto, “The Angel Food Dogs” (45 *Mercy Street*, 1976) consubstancia um registo poético no qual a heroína do gótico procura uma identificação com a mãe. Neste poema esta solicitação no sentido de obter um patamar identitário clama por um acto mais drástico, o da incorporação no próprio corpo materno:

Mother, may I use you as a pseudonym?
May I take the dove named Mary
and shove out Anne?
May I take my check books, my holographs,
my eight naked books,
and sign it Mary, Mary, Mary

(...)
I want to be white.
I want to be blue.
I want to be a bee digging into an onion heart,
as you did to me, dug and squatted,
long after death and its fang.

(...)
Hail Mary, full of me,
Nibbling in the sitting room of my head.
Mary, Mary, virgin forever,
whore forever,
give me your name,
give me your mirror. (*ASCP*, 539-540)

Com efeito, a heroína do gótico exhibe uma vontade obsessiva de alienar a sua própria identidade e usurpar, em seu proveito, a identidade materna.

Não obstante o facto de se registar no léxico poético sextoniano um desejo de se estabelecer uma ponte de identificação entre a mãe e a heroína do gótico, numa estratégia ambígua, habilmente introduzida em “The Double Image”, o verso “Two portraits hang on opposite walls” (*ASCP*, 41) parece igualmente apontar, numa dimensão metafórica, para um quadro que exprime diferenças irreconciliáveis.

De facto, e de forma análoga ao que sucede em “The Rival”, composto por Sylvia Plath, damo-nos conta de um registo poético, por parte de Sexton, no qual a heroína do gótico imagina a figura materna como se de uma rival se tratasse. Em “Snow White” (*Transformations*, 1971) esta rivalidade é explorada através do espelho que funciona como um *locus* privilegiado onde ambas se revêm, e que representa simbolicamente a competição em que estão envolvidas. “Snow White” parece evocar um episódio do passado da própria Anne Sexton, onde esta rivalidade entre mãe e filha ocorria, sobretudo, a nível da competência literária.¹²⁵ Quando Sexton começou a escrever os primeiros poemas, a sua mãe, indignada, chegou a consultar um professor universitário para que este comparasse os poemas de Anne com os seus, com o intuito de averiguar se se estava ou não perante uma situação de plágio.¹²⁶ Como refere Viola Mecke: “Suspecting that Anne had plagiarized some of her poems, her mother sent them to a college professor, asking his opinion. He replied that they seemed to be originals, leaving her mother still more envious.” (Mecke, 2004:133)

¹²⁵ Viola Mecke refere que o próprio pai de Sexton tinha por hábito desvalorizar a poesia composta pela filha, em detrimento da de Mary G. Harvey, sua esposa: “Her father also demeaned Anne’s writing, stating that the letters that her mother wrote to him while he was traveling away from home on business were brilliant. ‘You are creative, but she is brilliant.’” (Mecke, 2004:133)

¹²⁶ É importante relembrar, neste contexto, que a mãe de Anne Sexton também tinha uma apetência pela poesia, e chegou mesmo a escrever alguns poemas, os quais nunca foram divulgados.

Assim, não é surpreendente que a figura materna de “The Double Image” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960) se assemelhe a uma figura medusínica, também aquela susceptível de infundir um estado de bloqueio e de paralisia na filha. Confirmando a afinidade entre a Górgona e a figura materna, a heroína do gótico observa: “She eyes me from that face, / that stony head of death” (*ASCP*, 40).

Nesta matriz contextual, a força paralisante intrínseca ao impacto de “Medusa”, impõe-se igualmente em “Praying On a 707”, poema no qual a *persona* tece críticas a uma mãe que interfere no discurso da filha, teimando, mesmo depois de morta, em intrometer-se nos assuntos da filha, e tentando, por conseguinte, condicionar as suas opções. Este aspecto significa que a presença da mãe de Sexton funciona como um fantasma capaz de influenciar a sua vida a partir do além-túmulo, como, aliás, comprovam as palavras da *persona*: “Mother, / each time I talk to God / you interfere. / You of the bla-bla set, / carrying on about the state of letters.” (*ASCP*, 378) Uma vez mais, a linguagem da figura materna assombra, qual fantasma, o discurso da filha, entrelaçando-se nas suas palavras como um fenómeno inevitável:

If I write a poem
you give a treasurer’s report.
If I make love
you give me the funniest lines. (*ASCP*, 378)

Desta forma, está-se perante uma espécie de relação entre a genética e a palavra, uma simbiose que se compraz na fusão do corpo materno com o corpo textual enunciado pela filha.

É importante referir que, no berço poético de Anne Sexton, a figura materna assume uma dupla face, isto porque, para além de Mary G. Harvey, houve outra pessoa que desempenhou um papel de figura materna na sua infância. Referimo-nos a Anna Ladd Dingley, a sua tia-avó que surge representada como alguém de quem emana o calor humano e a afeição inerentes ao instinto materno, aspectos estes que a distanciavam da mãe biológica de Sexton.¹²⁷ Dingley viveu com os Sextons durante algum tempo, mas pouco depois de Sexton ter atingido a adolescência, começou a manifestar problemas do foro mental. Anne Sexton, tal como veio mais tarde a auto-culpabilizar-se pela morte de Mary G. Harvey, naquela altura, ao testemunhar o episódio em que a tia-avó é conduzida para um hospital psiquiátrico, parece ter

¹²⁷ É aqui relevante esclarecer que a relação entre Anna Ladd Dingley e Anne Sexton irá ser alvo de uma análise mais aprofundada no terceiro capítulo desta tese.

interiorizado que a causa da loucura da tia se devia ao seu comportamento errático. Outro detalhe interessante é que, do mesmo modo que temia que o cancro germinasse no seu corpo (tal como sucedera com Mary Gray), também receava que as sementes da loucura pouco a pouco despontassem no seu cérebro, tornando-a uma doente mental (à semelhança do que sucedeu com a sua tia-avó). Desta forma, a herança materna é de algum modo temida pela heroína gótica que povoa os registos poéticos sextonianos (num registo que ecoa aquele da heroína do gótico plathiana em “All the dead Dears”), quer a nível físico, quer a nível psicológico, incorporando assim duas ameaças que se consubstanciam no receio da doença. Assim, não se afigura surpreendente o facto de Nana assombrar alguns dos seus poemas, tal fantasma Vitoriano, regressado do túmulo para a admoestar, envergando as vestes da sua própria culpa, que acabou por nunca se desvanecer, apesar da passagem dos anos. A composição poética “Anna Who Was Mad” (*The Book of Folly*, 1972) abre com uma série de questões sendo que a primeira estrofe é encerrada com um pedido de perdão por parte do sujeito poético:

Anna who was mad,
I have a knife in my armpit.
When I stand on tiptoe I tap out messages.
Am I some sort of infection?
Did I make you go insane?
Did I make the sounds go sour?
Did I tell you to climb out the window?
Forgive. Forgive. (*ASCP*, 312)

Na segunda estrofe, Anna Dingley acaba por incorporar a metáfora da mãe devoradora, perante a súplica da heroína gótica sextoniana: “Eat me. Eat me up like cream pudding” (*ASCP*, 312), episódio que ecoa a voz da heroína gótica de “Maenad” (“Poem For a Birthday”) que pede, de modo frenético, à figura materna: “Mother of Otherness eat me” (*SPCP*, 132).

Esta presença feminina voraz que toma de assalto a poesia de Plath e que se compraz numa “all mouth” (*Ibidem*), também é referenciada no espólio poético de Anne Sexton. Assim, em “Hansel and Grethel” (*Transformations*, 1971), a mãe surge como alguém monstruoso, incarnando a tal mãe-canibal de que fala Maria Tatar; aquela figura materna que anseia por devorar os filhos, assimilando os mesmos no seu interior:

Little plum
said the mother to her son,
I want to bite,
I want to chew,

I will eat you up.
 Little child,
 little nubkin,
 sweet as fudge,
 you are my blitz.
 (...)
 Your neck as smooth
 as a hard-boiled egg;
 soft cheeks, my pears,
 let me buzz you on the neck
 and take a bite. (*ASCP*, 286)

Paralelamente, em “Snow White” (*Transformations*, 1971), a madrasta de Branca-de-Neve também é retratada por Sexton como uma mulher malévola que não hesita em canibalizar a própria enteada, como o provam as palavras que profere junto do caçador: “Bring me her heart, she said to the hunter, / and I will salt it and eat it” (*ASCP*, 225). Curiosamente, e ao contrário do que acontece em “Snow White”, em “Dreaming the Breasts” (*The Book of Folly*, 1972), é a filha que, desta vez, confessa ter comido a figura materna:

Mother,
 strange goddess face above my milk home,
 that delicate asylum,
 I ate you up.
 All my need took
 you down like a meal. (*ASCP*, 314-15)

Consentânea com a imagem de uma mãe faminta e insaciável, emerge a imagem da mulher vampiro, cuja presença se faz sentir no universo do gótico de Anne Sexton, à semelhança do que acontece na *ars poetica* de Plath.

Uma das variações deste monstro é remanescente da mulher-vampiro que habita o museu, visitado pela heroína do gótico plathiana, em “All the Dead Dears”, e emerge em “KE-6-8018” (*Live or Die*, 1966) como uma autêntica “drawer of blood” (*ASCP*, 140):

Trunk is what you are, with two washbowls.
 You are a sweetener, a drawer of blood – that’s all,
 a hot voice, an imminence and then a death.
 My love,
 when you leave in which crevice will you hide?
 (...)
 You will rest
 Like a drowned bat upon your shoulder.” (*ASCP*, 140- 41)

Na segunda estrofe de “Dreaming the Breasts” (*The Book of Folly*, 1972), a figura da mãe surge, uma vez mais, conotada com algo de monstruoso que, por sua vez, exhibe “blood fingers” e “breasts habging like two bats”, características que a tornam aparentada com a figura de um Drácula do sexo feminino:

What you gave
I remember in a dream:
the freckled arms binding me,
the laugh somewhere over my wooly hat,
the blood fingers tying my shoe,
the breasts hanging like two bats
and then darting at me,
bending me down. (*ASCP*, 315)

A confluir para esta imagética que identifica a figura materna com criaturas míticas e monstruosas encontra-se “Angel of Fire and Genitals” (*The Book of Folly*, 1972), registo no qual a mãe surge retratada com um demónio subterrâneo, ou até mesmo como uma reencarnação feminina de Hades que aguarda a chegada das almas às portas do Inferno:

Fire woman, you of the ancient flame, you
of the Bunsen burner, you of the candle,
you of the blast furnace, you of the barbecue,
you of the fierce solar energy. Mademoiselle,
take some ice, take some snow, take a month of rain
and you would gutter in the dark, cracking up your brain.

Mother of fire, let me stand at your devouring gate
as the sun dies in your arms and you loosen its terrible
weight. (*ASCP*, 333)

Relativamente à concepção da mãe como uma entidade monstruosa, Richard Sugg em refere: “Thus both Plath and Sexton use the archetype of the terrible mother in its traditional sense to reflect a perilous mother-daughter entanglement and the need for disengagement and escape.” (Sugg, 1992: 360)

Analogamente ao que transparece nos registos textuais de Sylvia Plath, com particular destaque para *The Bell Jar* e “Tongues of Stone”, a heroína do gótico esboçada por Sexton nutre um desejo de por termo à vida da mãe. Assim, em “Christmas Eve” (*Live or Die*, 1966), a filha que contempla o retrato de sua mãe enquanto toma uma bebida, é acometida por um sentimento homicida: “Then I thought of your body /as one thinks of murder” (*ASCP*, 140).

Na *ars poetica* de Anne Sexton a figura materna surge invariavelmente intimamente ligada ao mar. Em “The Consecrating Mother” (45 *Mercy Street*, 1976) a figura materna é a florada através de um registo linguístico que se traduz numa imagem que sugere um parto: esta mãe oceânica “rolls, rolls in its green blood” (*ASCP*, 554), “like a woman in labor” (*ASCP*, 555). Como se pode constatar, este poema, em concreto, exhibe uma figura materna fortemente sexualizada, remanescente de uma Vénus:

with its hundred lips,
and in moonlight she comes in *her* nudity,
flashing breasts made of milk-water,
flashing buttocks made of unkillable lust (*Ibidem*).

Figura que surge implícita nesta representação é, novamente, a da *White Goddess*, popularizada pela obra de Robert Graves. No âmbito do registo apresentado, estamos perante a vertente benigna da deusa, aquela que a associa à abundância e à fertilidade. “Letter Written on a Ferry While Crossing Long Island” (*All My Pretty Ones*, 1960) coloca, de novo, a figura materna intimamente ligada à fluidez marítima :

The sea is very old.
The sea is the face of Mary,
without miracles or rage
or unusual hope,
grown rough and wrinkled
with incurable age. (*ASCP*, 81)

“In Excelsis” (*Last Poems*, 1974) traduz o desejo da heroína do gótico, no sentido de concretizar uma fusão com esta figura materna:

I wish to enter her like a dream,
leaving my roots on the beach
like a pan of knives.
And my past to unravel, with its knots and snarls,
and walk into ocean,
letting it explode over me
and outward, where I would drink the moon
and my clothes would slip away,
and I would sink into the great mother arms
I never had (*ASCP*, 609) .

Neste registo, o corpo marítimo compraz-se numa Madona: “[a] kicked Madonna. /Its womb collapses, drunk with its fever.” (*ASCP*, 609) Porém, esta revela também ser uma figura potencialmente devoradora: “Its mouth is open very wide” (*ASCP*, 609).

Num tom enlutado, a heroína do gótico transpõe a morte da mãe para a própria paisagem marítima em “The Sea Corpse” (45, *Mercy Street*, 1976):

And you were at the sea.
Perhaps you did not notice,
that it had gone out,
a permanent removal.
It was the same sea but in a different locale
and saw only it had gone out like an awful visitor.
There was no suck and slump.
But that’s the least of it.
Right out to the horizon
it had been removed surgically;
the blue, the green, the gray, the blood red,
had been sucked out of it
and the water of it, the brine of it
had gone somewhere else.
Not even a tide pool remained. (*ASCP*, 552)

Desta forma a expressão “sea corpse” que configura o título do poema, traduz-se, a nível metonímico, no próprio cadáver da mãe.

Steven Colburn, na obra *Anne Sexton: Telling the Tale*, salienta que esta simbiose que se estabelece entre a figura materna e o mar, traduz uma vontade por parte da heroína do gótico no sentido de retornar ao fluido amniótico característico do útero. Porém, este é um retorno que implica a morte:

This sea-womb association is also apparent in the many mother-child poems in which the image of the archetypal sea-mother transforms the poet’s imaginative journey toward death into a fetal journey back to the primal sources and an undifferentiated preconsciousness which encompasses both male and female principles. (Colburn, 1988: 385)

Com efeito, se atentarmos no repertório poético de Anne Sexton, deparamo-nos com inúmeras manifestações que expressam o tal desejo, da parte da heroína gótica de regressar ao interior do corpo materno.

Em conformidade com este desejo, a *persona* de “The Fish That Walked” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975) recorda em tom nostálgico, “(...) the salt of God’s belly / where I floated in a cup of darkness” (*ASCP*, 479), informando, de seguida que anseia por um retorno: “I long for your country, fish.” (*Ibidem*). Esta vontade de viver

uma de novo, uma aventura uterina ressurgue em “Jesus the Actor, Plays the Holy Ghost” (*The Awful Rowing Towards God*, 1975), no qual a heroína do gótico implora:

Oh, Mother,
Virgin mother,¹²⁸
before the gulls take me out the door, marry me.
(...)
Oh, Mary,
Gentle mother, open the door and let me in.
A bee has stung your belly with faith.
Let me float in it like a fish.
Let me in! Let me in! (*ASCP*, 456-57)

Num contexto semelhante, em “Angel of Hope and Calendars” (*The Book of Folly*, 1972) a heroína gótica sextoniana suplica: “take me back to that red mouth” (*ASCP*, 335). Nesta composição poética a imagem do útero já não se reveste de uma natureza marítima, mas reflecte directamente a anatomia feminina, estabelecendo uma conexão entre a oralidade e a fecundidade, remanescente da associação que Sylvia Plath forja entre o factor biológico e o factor criativo e comunicacional.

No fundo, este desejo de incorporar a mãe esboça igualmente um desejo de incarnar a própria morte, visto que a mãe é um cadáver e já não está viva. A própria morte de Anne Sexton configura uma espécie de *mise-en-scène*, na medida em que apresenta elementos simbólicos que a devolvem ao útero materno. A própria morte de Anne Sexton revestiu-se de um carácter teatral, uma vez que podemos dizer que a poetisa encenou o seu encontro com a mãe. Na verdade, Sexton tirou o velho casaco da mãe do roupeiro, o “dry red fur fox coat” (*ASCP*, 40) e vestiu-o.¹²⁹ De seguida, encheu um copo com vodka e caminhou até à garagem. Depois, fechou a porta, entrou no interior do seu carro desportivo, um *Cougar* de 1967, ligou a ignição e o rádio. Este detalhe que se prende com o facto de Sexton ligar o rádio, assume toda uma conotação simbólica, uma vez que, em dada altura da sua vida, Mary Gray havia dito à filha, “We have always been a two-way radio.” Após a morte da mãe, Anne levou o rádio que esta

¹²⁸ Estelle Lauter, construindo um paralelo entre a autobiografia de Sexton e a sua composição poética, faz notar que, em certas ocasiões, a interpelação “Mary” assume um duplo significado, uma vez que é simultaneamente o nome da Virgem Maria e da mãe da poetisa. Dadas as circunstâncias, Sexton: “could not invoke Mary without invoking the presence of her mother, whose name was Mary – hardly a representative of either Demeter’s or Aphrodite’s bounty and certainly not a source of the wisdom she needed to save her soul.” (Lauter, 1984:39) Outros exemplos de poemas em que esta dualidade está presente são “Christmas Eve” (*Live or Die*, 1966) e “The Angel Food Dogs” (*45 Mercy Street*, 1976).

¹²⁹ Este velho casaco de Mary Gray Harvey manteve sempre um significado especial para Anne Sexton. Quando este é referido nalgum poema, há sempre um contexto metafórico que o conecta ao útero materno. Exemplo dessa situação surge em “The Division of Parts” (*From Bedlam and Part Way Back*, 1960) onde é descrito como: “stock-still / like a bear or a tent, / like a big cave laughing (...)” (*ASCP*, 40).

tinha no hospital para sua casa, e desde então, este era o seu companheiro nas incursões criativas: “Ever after, this radio and its successive incarnations were always playing while she worked at her desk, while she breakfasted, and while she fell asleep at night. [Sleep was never easy for her.] ‘I will die with this radio playing—last sounds,’ she wrote.” (Middlebrook, 1991:47) A profecia de uma morte ao som do rádio concretizou-se, e Sexton pôde, assim, unir-se às vozes saudosas que a esperavam para além da “cave of the mirror” (*ASCP*, 41).

2.1.7. O útero em ruínas e a Medusa decapitada

Don't wake up in the morning because I want to go back to the womb. (*SPCP*, 457)

A temática da maternidade é fundamentalmente explorada no universo woodmaninano através da dualidade casa-útero, fruto das incursões fotográficas que deram origem à colecção intitulada *House Series*. Nesta produção fotográfica, os cenários de eleição revestem-se de um carácter fundamentalmente uterino, e são traduzidos pelo interior húmido e escuro da mansão em ruínas (que figura predominantemente nas fotografias de Francesca Woodman) que, por sua vez, evoca a natureza inóspita dos castelos dos romances tradicionais do gótico. Estes espaços de natureza amniótica configuram, assim, realidades paradoxais, na medida em que podem funcionar como algo positivo, configurando uma arquitectura de índole benévola, em relação à heroína do gótico, mas também podem revelar o seu carácter mais inóspito, cruel e canibalizador, uma vez que são susceptíveis de assimilar a protagonista de tais incursões na escuridão das suas paredes. Susan Gubar e Sandra Gilbert, na obra *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, reforçam este carácter paradoxal do útero como ícone espacial no âmbito da expressão artística:

The female womb has certainly, always and everywhere, been a child's first and most satisfying house, a source of food and dark security, therefore a mythic paradise imagined over and over again in secret caves, secret shrines, consecrated huts. Yet for many a woman writer these ancient associations have strengthened the anxiety about enclosure which she projected into her art. (Gilbert e Gubar, 1980:88)

Com efeito, se nos debruçarmos sobre toda a imagética que emana de *House Series*, verificamos que, numa dimensão psicanalítica, a casa e os interiores delapidados que a heroína gótica de Woodman habita, são susceptíveis de simbolizar o interior do corpo materno, particularmente na sua dimensão uterina. Jui Ch'i Liu sublinha: "Her self-representations are fantasmatic screens on which the artist projects her infantile fantasy of pre-Oedipal union with the maternal body." (Liu, 2004:28)

Esta arquitectura anatómica woodmaniana que se consubstancia no interior de uma casa delapidada, à semelhança do que se verifica no gótico materno de Sylvia Plath, não contribui para dotar o útero de uma conotação positiva. De facto, alusões ao útero surgem amiúde na poesia de Plath e de Sexton, mas quase sempre associadas a um ambiente inóspito. Por exemplo, em "Poem For a Birthday", o útero configura uma "mummy stomach" (SPCP,131), enquanto que em "The Witch's Life" (*The Awful Rowing Towards God*, 1975) aquele surge sob a forma de uma "cup of darkness." (ASCP, 429)

Nesta matriz contextual, o receio de ser absorvida pelo espaço que acomete a heroína do gótico feminino nos romances tradicionais, e que traduz semelhante receio por parte da *persona* de "Medusa," é igualmente foco de reflexão no âmbito de *House Series*. Se imaginarmos a dualidade casa-corpo materno,¹³⁰ à luz de uma dimensão metafórica, podemos deduzir que a heroína do universo visual de Woodman também parece temer, ao mesmo tempo que anseia, por uma fusão com o corpo da mãe.

Com efeito, o retorno ao útero materno assinala um movimento de regressão em direcção ao espaço do pré-linguístico, da dissolução da ordem e da lógica que integram a ordem simbólica. De facto, a linguagem visual, tal como a linguagem amniótica e pré-simbólica, não é algo que se transmita através de uma forma racional e coerente, o que equipara a gramática visual patente no registo de Francesca Woodman a uma espécie de linguagem pré-consciente que, por sua vez, evoca o espaço consignado pela *semiotic chora*,¹³¹ teorizada por Julia Kristeva. A este respeito Toril Moi, em *Sexual/Textual*

¹³⁰ Leslie Weisman, na obra *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Manmade Environment*, reitera a conexão existente entre o corpo feminino e casa: "(...) the house has been inextricably associated with women, especially women's bodies. References to the house as 'birthplace', a 'cozy nest, a 'sheltering womb', and a "vessel for the soul" are widespread in most cultures. Caves, the earliest dwellings, were 'nature's womb'." (Weisman, 1994:17)

¹³¹ Alice E. Adams, na obra *Reproducing the Womb: Images of Childbirth in Science, Feminist Theory, and Literature*, esclarece, acerca desta matéria: "Chora is derived from the Greek word for womb. (...) The womb like the chora, appears to create something (body or meaning) from nothing. Even our most sophisticated understanding of the process of reproduction has not completely resolved the mystery of how the human body is generated from its genetic origins. The womb, like the chora is organized by rhythms – the monthly rhythms of the menstrual cycle, the accelerate rhythms of labor. The womb is the

Politics, esclarece que esta linguagem a-simbólica traduz: “ (...) a rhythmic pulsion rather than a new language. It constitutes (...) the heterogeneous, disruptive dimension of language, that which can never be caught up in the closure of traditional linguistic theory.” (Moi, 2002:161)

Assim, recorrendo aos meandros de uma representação que alude aos contornos de um útero plathiano, a fotografia centra a sua atenção no interior de uma casa decrepita, pela qual deambulam fantasmas, cenário que se compraz numa metáfora para um útero assombrado. Como assinala Barbara Creed, em *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*: “The ghost who inhabits the haunted house, reminds us of our troubled relation to the maternal body.” (Creed, 2005:18) De acordo com a ensaísta, estas figuras fantasmagóricas são susceptíveis de transformar a casa num *locus* geográfico de estranhamento o que, por sua vez, provoca um efeito de desconforto: “The ghost transforms the home – what Freud describes as our first home or the womb – into an uncanny place in which everything that was once familiar is rendered strange, eerie and terrifying.”¹³² (*Ibidem*) Logo, podemos considerar que Woodman explora a dualidade útero-casa à luz do espaço vago e difuso onde se movimentam os fantasmas, isto é, no seio do espaço onde se aloja o *unheimlich*.¹³³

Num registo idêntico, também o feto, da forma como é congeminado por Sylvia Plath, se move no interior de um útero no seio do qual “the dark still nurses its secret” (*SPCP*, 157). Estamos perante o espaço anatómico e misterioso da geografia uterina onde o feto ainda não se encontra completamente definido e, por isso, assume uma dimensão fantásmica, visto as suas formas serem “vague as fog” (*SPCP*, 141).

Segundo a óptica de Liu, esta regressão da mulher fantásmica de Woodman em direcção à geografia uterina, configura uma manifestação do abjecto, visto tratar-se de um gesto que abala as estruturas do simbólico: “The clear boundary between self and

place we came from, where we took shape before we had consciousness or a position in the symbolic system. The experience of the maternal body is universal, and it’s through the maternal body that we all have access to the semiotic chora.” (Adams, 1994 :22) Por conseguinte, e segundo Julia Kristeva, esta *semiotic chora* é susceptível de transparecer na ordem simbólica sob a forma de um discurso transgressor: “This semiotic chora is manifest in symbolic discourse in such aspects of language as rhythm and intonation and is at its strongest in non-rational discourses which threaten the organization of the symbolic order and the stability of its meanings, such as poetry, art and religion.” (Kristeva, 1987: 89)

¹³² Creed assinala a este propósito que Freud, no decurso das suas pesquisas acerca do *uncanny*, veio a descobrir que, curiosamente, a tradução mais consentânea com a terminologia *unheimlich house* era precisamente a expressão *haunted house*. (Creed, 2005:18)

¹³³ Segundo Sigmund Freud o espaço uterino apresenta uma estreita ligação com a casa, simbiose da qual resulta uma sensação de estranheza: “(...) men declare there is something uncanny about the female genital organs. This *unheimlich* place, however, is the former heim [home] of all human beings, the place where each one of us has lived once upon a time and in the beginning.” [Freud, 2003 (1919):154]

other has been transgressed. Her fetus like merger with the womb like house epitomizes the in-between, which fractures herself in the very abject place where meaning collapses and borders dissolve.” (Liu, 2004:28)

A fotógrafa, ao transformar a heroína do gótico num fantasma que vagueia pelos corredores e pelos quartos destas casas-útero delapidadas, transforma o órgão no interior do qual se desenvolve algo de vivo, num espaço de morte. Neste sentido, o útero deixa de configurar um órgão gerador de vida e fonte de novos começos, para passar a constituir um órgão que reproduz espectros. Assim, esta concepção uterina ecoa a voz da secretária de “Three Women”, a qual se entende a si mesma como um repositório funéreo, uma vez que afirma: “I, too, create corpses.” (SPCP, 182) No âmbito deste enquadramento, podemos subentender que, mesmo que de uma forma inconsciente, é contemplado na exploração visual empreendida por Woodman, o esboço de um útero estéril. Na verdade, há toda uma envolvente que comporta semelhanças com o universo gótico congeminado pelo imaginário de Sylvia Plath que surge, de forma visual, replicado por Woodman. Por exemplo, é interessante observar que a heroína do gótico plathiano que não consegue conceber, gerando morte ao invés de vida, se encontra presa num ciclo vicioso, no seio do qual somente há lugar para a sua imagem. Também na *wasteland* de Woodman, apenas a imagem da heroína gótica (que neste caso corresponde à sua própria imagem) prevalece. Neste contexto, o ciclo reprodutivo é algo de estanque e, tal como acontece em “Childless Woman” ou em “Barren Woman”, reveste-se de uma natureza narcísica que espelha constantemente o fantasma da heroína do gótico, fantasma esse que é incapaz de se desdobrar na alteridade que a gravidez e a gestação implicam.

Também a nível deste registo incluído em *House Series*, e mais concretamente no registo particular de *House 4* (figura 60) podemos aperceber-nos de que a lareira para a qual desliza a fantasmagórica heroína do gótico de Woodman, é susceptível de traduzir o espaço uterino de natureza sacrificial e cruel esboçado por Plath em “Morning Song”. No entanto, enquanto espaço de aconchego, o calor não oferece consolo mas assume, e fire/ Melting the tallow heretics, / Ousti

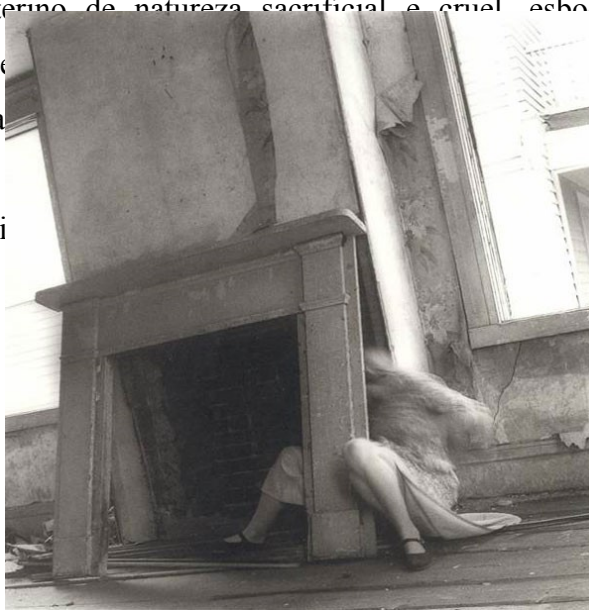


Figura 60 - Francesca Woodman, *House 4*, Providence, Rhode Island, 1976-1976

Este útero estéril, fonte de morte, é remanescente do “workshop of filthy creation” de *Frankenstein or the Modern Prometheus*; a diferença reside no facto de que Woodman gera fantasmas de si própria, enquanto o jovem Victor almejava criar um ser humano composto por partes anatómicas de diferentes seres humanos. Porém, e não obstante a diferença subjacente ao processo ou método de criação, o resultado é, em ambos, a personificação da morte. Assim, e na medida em que se compraz numa geografia de ausências, o útero que se delineia no interior das casas em ruínas, é também uma concepção que roça o objecto que, por sua vez, chega até nós através de um ambiente onde a decadência prevalece, como o provam os detritos espalhados pelo chão e o papel que se desprende, em camadas, das paredes. Por outro lado, esta espécie de transformação que se opera no interior da casa, e que espelha a sua deterioração, também implica um entendimento do útero como um espaço metamórfico.

É precisamente nesta acepção que podemos, de novo, estabelecer um diálogo com a poesia plathiana, uma vez que a heroína do gótico de Plath também parece entender o retorno ao útero materno como um processo de renovação e metamorfose. A este respeito Sarah Kofman acrescenta: “They refer to the need to be regenerated and reborn through maternal exhalation, to the desire to be enclosed in an enveloping uterine form.” (Kofman *apud* Creed, 2005) Contudo, Woodman consegue transmitir a mensagem de que, dentro do âmbito de uma eventual metamorfose e, nomeadamente em relação ao corpo materno, este processo nunca implica uma submersão total. De facto, se repararmos no registo de *House 4*, a heroína do gótico nunca é completamente

engolida pelo espaço; ficamos sempre com a noção de que pelo menos uma parte do seu corpo ainda permanece na imagem.

Noutras ocasiões o espaço uterino é transportado para o exterior (figura 61), e a heroína do gótico jaz numa posição fetal à mercê dos caprichos do clima, o que a deixa numa posição de vulnerabilidade, como é revelado num registo sem título tirado em



Figura 61 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1972-1975

Boulder. Esta imagem de desconforto alude à paisagem que a heroína do gótico plathiana descreve em “Fever 103°” e que se desvela numa geografia inóspita feita de cinzas, “Like Hiroshima ash” (*SPCP*, 231).

Prevalece, por conseguinte, em Woodman, uma abordagem do corpo da mulher enquanto *locus* paradoxal de vida e de morte. O corpo feminino surge assim intimamente ligado por um lado à possibilidade de vir a conceber vida mas, por outro, afligido pela invisível marca da morte, confirmando a perspectiva da heroína do gótico

sextoniana que afirma em “The Operation”: “Deathtoo is in the egg.” (*ASCP*, 57)

Por outro lado, a imagem de uma mãe medusínica é afluída num *Untitled* que se compraz na exibição de um corpo feminino hiperbolizado (figura) que evoca a imagem da “large [mother]” (*ASCP*, 121) sextoniana. Deborah Lupton, em *Risk and Sociocultural Theory: New Directions and Perspectives*, explica as razões que fundamentam a construção de uma figura maternal hiperbolizada:

The infant, in its undeveloped state, perceives the mother’s body as omnipotent, and therefore threatening as well as nurturing. The maternal body is constructed as an external menace because of the psychodynamic processes of individuation that infants must go through to separate themselves from it, as bodies and subjects. (Lupton, 1999:80)

Com efeito, esta fotografia, para além de evocar a poderosa “Medusa”, de Sylvia Plath, comporta igualmente ecos do poema “All The Dead Dears”, poema no qual a heroína gótica contempla uma antepassada mumificada do sexo feminino, meditando sobre os aspectos que ambas ainda têm em comum, apesar do distanciamento histórico que as separa. A dinâmica inerente a este relacionamento especular figura igualmente na poesia sextoniana, nomeadamente em “The Double Image”. Também através deste registo

pictórico, Woodman parece convidar a um tipo de reflexão semelhante, visto a presença do espelho na imagem remeter para um processo de identificação entre mãe e filha.

Neste *Untitled*, a presença hiperdimensionada da figura materna torna-a em algo de monstruoso, na medida em que é susceptível de configurar uma ameaça à individualidade da heroína do gótico (figura 62). À semelhança do que sucede na poesia de Plath ou de Sexton, esta heroína gótica parece temer a identificação excessiva com este corpo, e com tudo aquilo que demais acarreta.



Figura 62 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978

No âmbito deste registo visual, o olhar invisível da câmara fotográfica transfigura-se no olhar anónimo, do “Outro,” daquele que contempla a imagem do exterior. No âmbito deste enquadramento, é por isso relevante observar atentamente toda a linguagem corporal que emana do corpo da heroína gótica, e averiguar, portanto, qual a relação que se estabelece com o corpo que figura a seu lado. Perante os factos, podemos então deduzir que a mão que a figura sem rosto coloca sobre o ventre indica, justamente, que estamos perante uma alusão ao corpo materno e ao útero.

O espelho serve, no âmbito da imagem, para contextualizar um processo de identificação mãe-filha, tal como acontece em “The Double Image”, de Anne Sexton. Uma leitura do rosto da heroína do gótico de Woodman, leva a crer que se encontra apreensiva. O modo como está sentada e como coloca as mãos sobre o corpo, bem como a posição das pernas fechadas e dos pés unidos de frente, convergem no sentido de sugerir um gesto de protecção. Na realidade, esta imagem parece aludir a um distanciamento entre o corpo materno e o corpo da filha; como se pode observar, o

corpo da heroína gótica não é, de uma forma estratégica e propositada, reflectido pelo espelho. Ela encontra-se sentada, encostada à parede, fora do alcance do “olhar reflector” do mesmo. O próprio facto de o espaço que serve de enquadramento ser um quarto, ou talvez até mesmo um estúdio, parece aludir, no âmbito da dinâmica que se estabelece na relação entre a mãe e a filha, ao hipotético impacto subjacente ao olhar escrutinador por parte da figura materna sobre a expressão criativa da filha, o que, neste contexto, é susceptível de assumir a forma de um impasse no processo criativo. Com efeito, se atentarmos na imagem, a cabeça da figura materna surge cortada da fotografia, o que sugere o eventual receio, por parte da jovem, em ser capturada pelo olhar paralisante da Górgona. Tal como acontece com Plath, em “Medusa”, o olhar materno é susceptível de transformar a filha numa estátua, tornando-a uma entidade passiva adormecendo, subseqüentemente, o seu potencial criativo.

Na verdade, o caos em que se encontra o estúdio fotográfico pode simbolizar, no plano metafórico, a confusão e a desarrumação no pensamento de Woodman acerca da sua relação e afinidade com a mãe. Porém, no plano literal, é igualmente legítimo concluir que a filha pode não desejar o olhar intromissor da mãe no seu espaço de trabalho que, por ser um tanto ou quanto desorganizado, arrisca tornar-se alvo de reprovação por parte da mãe. De certa forma, este aspecto justifica a razão que leva Woodman a deixar de fora da imagem a cabeça desta figura medusínica.

Também nesta composição visual se podem adivinhar semelhanças com “Elm” de Sylvia Plath, já que a mãe parece simbolizar uma árvore à sombra da qual a filha se senta. Esta posição ambígua pode ter dois sentidos: se, por um lado, pode funcionar como uma protecção, por outro lado, pode igualmente funcionar como uma ameaça ao processo de crescimento e maturação da filha, e ao conseqüente reconhecimento das suas qualidades artísticas.¹³⁴

De facto, tendo em conta a dimensão considerável que a figura materna ocupa na imagem, e o contraste que existe entre a sua verticalidade, e a posição algo subalterna da heroína do gótico que se encontra agachada, a seu lado, podemos afirmar estar perante um fenómeno de miniaturização, semelhante ao que tem lugar em “Poem for a Birthday” ou em “Electra in Azalea Path”. Em ambos os registos poéticos, a heroína gótica entende-se a si mesma como um ser minúsculo face à aparência gigantesca do universo que a rodeia

¹³⁴ Neste contexto, é importante salientar que a mãe da jovem, Elizabeth Woodman, é uma ceramista de renome nos Estados Unidos. Em virtude dessa condição, é normal que a filha sentisse necessidade de sair literalmente da sombra da fama da mãe.

Assim, em virtude deste desfasamento dimensional, esta figura materna também é susceptível de constituir uma ameaça para a filha, tal como sucede em “Medusa”, de Plath ou em “Cripples and Other Stories”, de Sexton. Por outro lado, a dimensão exagerada desta figura materna pode sublimar um desejo de manter a filha num estado de permanente infantilidade ou dependência. Nesta vertente, este retrato materno também conhece paralelo com o registo poético e autobiográfico patente em Anne Sexton, no âmbito do qual a poetisa parece alimentar um sentimento de permanente infantilização, susceptível de lhe ter sido inculcado por Ann Gray Harvey, facto que lhe confere um estatuto permanente de “child-woman” (*ASCP*, 162).

Face a este aparente distanciamento em relação à figura materna exposta na imagem, é legítimo afirmar que a heroína do gótico woodmaniana, de modo análogo ao que sucede nos enredos poéticos engendrados quer por Plath, quer por Sexton, se encontra igualmente numa posição de orfandade, uma vez que sob um olhar atento, podemos verificar que a presença materna se encontra praticamente ausente do repertório visual de Woodman.¹³⁵ Segundo Nancy Chodrow, este sentimento de orfandade que aflige a heroína do gótico remonta à sua infância, e baseia-se na percepção que a criança tem em relação ao nível de afectividade que lhe é proporcionado pela figura materna. Se a percepção da criança em relação aos afectos da mãe não for positiva, então esse aspecto é susceptível de originar, na primeira, um sentimento de inadequação e despoletar, em consequência disso, comportamentos baseados na insegurança. Como observa Chodrow, na sua obra de referência *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Reproduction of Gender* (1999): “Insofar as aspects of the maternal relationship are unsatisfactory, or such that the infant feels rejected or unloved, it is likely to define itself as rejected, or as someone who drives love away.” (Chodorow, 1999:78)

Esta figura materna destituída de rosto, que posa numa postura indiferente ao lado da heroína do gótico, facilmente remete para o plano das musas lunares de Sylvia Plath, uma vez que aquela suposta mãe parece configurar a imagem de alguém distante, indiferente. Este corpo feminino estatuesco, tal como as sinistras figuras de De Chirico, e análoga à mãe feita de pedra que atormenta o sujeito no poema de Sexton “The Double Picture” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960) não tem, com efeito, o seu olhar debruçado sobre a filha. Aliás, a filha nem sequer consegue, na dimensão recriada pela

¹³⁵ Regra geral, Woodman serve de modelo nas produções fotográficas de sua autoria. Ocasionalmente, porém surge acompanhada por uma ou outra jovem da sua idade, facto que contribui para centrar a sua análise na problemática da feminilidade.

imagem, alcançar o olhar da mãe, o que sugere que se está perante uma falha no plano comunicacional.

Todavia, no seguimento deste raciocínio, verificamos que salta à vista um detalhe importante que, perante um primeiro olhar, pode passar despercebido: trata-se do facto de a boca ainda aparecer no que resta do rosto cortado desta figura materna imponente. Aqui, abre-se um espaço de comunicação entre mãe e filha, pois em termos figurativos, Woodman parece invocar o espaço pré-simbólico de comunicação que é gerado entre mãe e filha, numa linguagem anterior ao aparato simbólico de origem patriarcal. Assim, esta imagem, para além de evocar o cenário de “Medusa”, nomeadamente a afinidade mitológica e imagética que sustenta, lembra igualmente “Poem For a Birthday,” no seio do qual o sujeito plathiano afirma a vontade de ser o veículo de transmissão de uma mensagem de índole feminina e materna, demonstrando, assim, desejar ser uma voz entre mulheres no seu cômputo geral.

Assim, podemos depreender que a heroína do gótico, enquanto filha, parece repudiar a vigilância intrínseca ao olhar materno, optando, no entanto, por manter o canal de comunicação, o tal “Atlantic cable” (*SPCP*,225) que surge em “Medusa” aberto e a funcionar entre ambas.

Sob um outro ponto de vista, o facto de a figura materna apresentar uma mão estendida sobre o ventre, pode indiciar uma vontade de retornar ao útero materno por parte da heroína do gótico, vontade esta que é igualmente expressa, com alguma frequência, na poesia quer de Sylvia Plath, quer de Anne Sexton. Neste sentido, este gesto materno pode muito bem constituir um indício de um retorno ao universo amniótico que pode ocorrer mediante duas vertentes: ou a filha é assimilada contra a sua vontade, sendo absorvida pelo corpo materno, ou, pelo contrário, é essa mesma filha que manifesta um desejo de se unir com a mãe. Nancy Chodrow, no seu estudo exaustivo, justamente sobre a problemática que envolve todas as variáveis inerentes à maternidade, afirma a este respeito:

Children wish to remain one with their mother, and expect that she will never have different interests from them; yet, they define development in terms of growing away from her. In the face of their dependence, lack of certainty of her emotional permanence, fear of merging, and overwhelming love and attachment, a mother looms large and powerful. (Chodrow,1999: 82)

Logo, ao entrar no habitáculo do pré-simbólico, a heroína do gótico restaura o processo de comunicação interrompido com a figura materna e passa a funcionar

também ela como uma porta-voz do discurso feminino, por excelência. De forma similar, Sylvia Plath e Anne Sexton através do regresso à paisagem uterina, conseguem restabelecer essa união e validar o papel da mãe como uma autêntica “lady of (...) first words” (ASCP, 46).

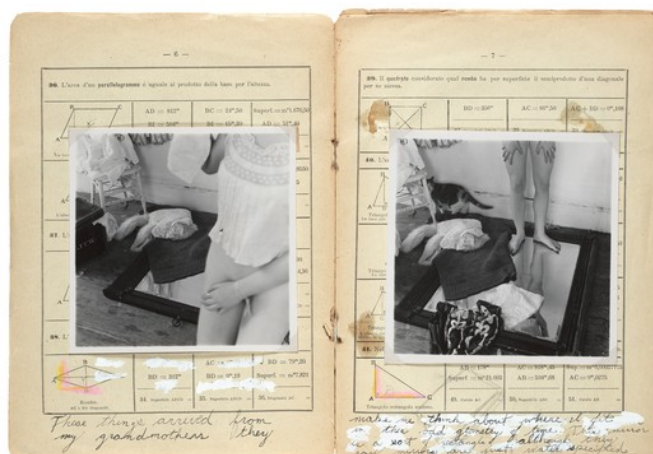


Figura 63 - Francesca Woodman, *Untitled, Some Interior Disordered Geometries*, Providence, Rhode Island, 1981

Também este *Untitled* tirado em Providence apresenta resquícios de “All the Dead Dears” de Sylvia Plath. Woodman, por cima do espelho, espalha as roupas que herdou da sua avó recentemente falecida e projecta o corpo por cima dele com o intuito de imergir num processo de identificação (figura 63). Tal como acontece no caso de Sylvia Plath, a heroína do gótico identifica-se com a múmia exposta no museu, reconhecendo-lhe um parentesco ancestral e feminino. No discurso visual de Woodman a morte também acaba por ser um catalisador que, tal como sucede em “All the Dead Dears”, vem mediar esse mesmo processo identificatório, aspecto que é atestado pela presença dos esqueletos na imagem. De igual forma, a presença do gato também confere a esta composição visual onde se cruzam diferentes gerações um pendore de imortalidade, apontamento que vem reforçar a união entre o género feminino; assim, quer entre a múmia e Plath, quer entre Woodman e as roupas da avó estabelece-se uma ligação de continuidade que sedimenta os laços de uma comunidade feminina, mas que todavia assenta numa plataforma dicotómica onde se alojam, por um lado, a vida e, por outro lado, a morte.

Outro exemplo de um registo fotográfico susceptível de ser relacionado com a maternidade é um *Untitled*, no qual uma jovem surge vestida de negro com o rosto coberto por um véu da mesma cor. Neste registo visual Francesca Woodman parece

aludir ao facto de, aquando o período vitoriano, a figura materna surgir com o rosto tapado nas fotografias em que aparecia com os seus filhos (figura 64).



Figura 64 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979



Figura 65 - Fotografia de uma “hidden mother” vitoriana, *The Museum Of Ridiculously Interesting Things*

Este pormenor contribui para imprimir um cunho simultaneamente macabro e fantasmagórico à imagem. Isto advém do facto de a figura materna aparecer dissimulada em alguns registos fotográficos, de modo a que os filhos tenham o protagonismo (figura 65).¹³⁶ Woodman é, então, susceptível de ter replicado esta tendência que, aliás, se encontra em perfeita consonância com o rumo da sua abordagem, na medida em que posiciona o corpo materno umas vezes decapitado, outras vezes em constante diálogo com a morte.

Jui-Ch'i Liu, no ensaio “Francesca Woodman’s Self Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity”, observa em relação a esta representação: “She looks like a dead person lying on the bed and an unborn baby nesting in the dark comfort of the mother’s womb.” (Liu, 2004:30) Esta dupla ligação que a ensaísta estabelece entre o corpo falecido e o recém-nascido, evoca o poema “The Death Baby”, de Anne Sexton, no qual se insinua que o corpo feminino carrega consigo *a priori* um bebé que simboliza a morte. Analogamente, Sylvia Plath, em “Berck-Plage” alterna o tema do recém-nascido com a morte.

¹³⁶ É importante referir que a única informação disponível à imagem apresentada é a que consta na legenda.

De uma forma que roça o *uncanny*, este *Untitled* tirado em Nova Iorque e que exhibe uma mulher com o rosto tapado, evoca a expressão que a heroína do gótico de Plath utiliza, em “Last Years” para assinalar o momento da morte, “My mirror is clouding over” (*SPCP*, 271).

Consequentemente, e ainda que de modos distintos, Woodman e Plath acabam por adoptar uma posição de teor feminista, uma vez que revelam prontidão imediata em integrar uma tradição de artistas femininas, no âmbito da qual, anseiam por ter uma voz activa. Por conseguinte, e não obstante o aspecto de repudiarem uma fusão com o corpo das respectivas mães, susceptível de perturbar a sua expressão individual, ambas as artistas reconhecem e valorizam a sua essência feminina. Na realidade, esta vontade de exprimir essa essência feminina através das suas produções artísticas, está patente nas realidades espaciais e poéticas que servem de cenário em ambos os casos quer relativamente à fotografia, quer no que toca à poesia.

Sob uma outra perspectiva, a fotógrafa também consegue realizar um intercâmbio visual interessante entre a mulher, a vida, e a morte, através da representação dos seios. Estes, não obstante o facto de remeterem para o plano da sexualidade e da maternidade, assinalam igualmente a fragilidade do corpo feminino. Mediante um ponto de vista simbiótico, os seios são, segundo a óptica de Woodman, neste contexto interpelados como prenúncio de vida, mas também como símbolos icónicos de morte.

Com efeito, em *Three Kids of Melons* apercebemo-nos de que a polpa e as pevides, no interior dos melões, formam uma miscelânea que evoca os vermes que infestam o corpo humano, aquando o processo de decomposição (figura 66). Desta forma, a sexualidade feminina como algo de efémero é exposta e desconstruída, indo propositadamente ao encontro da ideia intrínseca aos princípios da psicanálise que esboça a mulher como uma dualidade *womb-tomb*. Recorde-se que segundo Iris Young, na obra *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*, os seios constituem: “the most visible sign of a woman’s femininity, the signal of her sexuality.”



Figura 66 - Francesca Woodman, *Three Kinds of Melons*, Providence, Rhode Island, 1975-1976

Figura 67 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976

No entanto, a ensaísta argumenta que à luz de uma sociedade que se rege fundamentalmente pro princípios de ordem falocêntrica, este órgão feminino tem vindo a ser gradualmente objectificado e percepcionado como algo que se encontra separado de uma entidade corpórea:

(...) male-dominated society tends not to think of a woman's breasts as hers. Woman is natural territory; her breasts belong to others – her husband, her lover, her baby. It's hard to imagine a woman's breasts as her own, from her own point of view, to imagine their value apart from measurement and exchange. (*Ibidem*)

Dentro desta lógica de mercado, os seios são vistos como um bem de consumo,¹³⁷ como alvo de um escrutínio passivo, ao qual subjazem princípios ligados a um ideal estético que, embora sofra algumas alterações segundo as diferentes épocas, impõe pressão sobre as mulheres no sentido de se coadunarem com um determinado estereótipo dominante.

Em *Untitled*, tirado em Providence, e que denota algumas semelhanças com a imagética surreal de René Magritte (figura 67),¹³⁸ pode observar-se que, na representação que Woodman faz do tronco feminino, os seios estão habilmente colocados no lugar dos olhos; de facto, se olharmos de frente para a fotografia, estes devolvem-nos o olhar. De uma forma intencional, a jovem fotógrafa molda o seu corpo, e faz com que os seios deixem de ser meros objectos de contemplação, conferindo-lhes, assim, uma certa agência. Na verdade, no plano cartoonesco em que se encontram inseridos, estes integram um rosto (cuja boca Woodman delineia na zona do umbigo), e encontram-se precisamente localizados a nível dos olhos. Logo, através deste registo fotográfico, Woodman subverte a lógica que encerra a relação sujeito (activo) *versus*

¹³⁷ Curiosamente, Anne Sexton em também alude, em “The Fierceness of Female” (45, *Mercy Street, Eating the Leftovers*, 1975) aos seios como se de melões se tratasse. (*ASCP*, 546)

¹³⁸ Referimo-nos concretamente a *Le Viol* (1934).

objecto (passivo), dotando os seios femininos de uma linguagem semiótica, uma vez que estes, enquadrados naquela moldura corpórea específica, naquele rosto surreal, revelam uma agência cujos efeitos poderão ser paralisantes, à semelhança do olhar da Górgona.

Porém, a imagem dos seios femininos quando associada ao tema da maternidade, apresenta uma relação íntima com questões que se reportam à saúde e ao bem-estar do recém-nascido, o implica intrinsecamente a visão do papel de mãe como fonte de nutrição e carinho. Esta visão benévola da maternidade é, no domínio da Psicologia, sinónimo do conjunto de todas as boas práticas que informam a ideia contida no conceito do fenómeno que Nancy Chodrow apelida de “good mothering”.¹³⁹ Segundo este princípio, nos primeiros meses de vida da criança, a mãe funciona como o seu universo privado; ela tem que ser fundamentalmente um símbolo de nutrição e de segurança, faculdades que vão posteriormente influir no gradual processo de desenvolvimento do bebé:

Because of the infant's absolute physiological and psychological dependence, and the total lack of development of its adaptive ego faculties, the mother must initially make 'total environmental provision' for her infant. This provision includes more than simple fulfillment of physiological needs and relief of drives. Maternal care is crucial for the infant's eventual ability to deal with anxiety and to master drives and environment. (Chodrow, 1999: 83)

Entendendo os seios como fonte primária de nutrição para o recém-nascido, Woodman escolhe, para posar na fotografia, a seu lado, uma mulher com seios fartos, que se destacam no conjunto corporal. Cindy Sherman, por seu turno, coloca ênfase nos seios maternos como fonte de nutrição, mas igualmente como uma parte intrínseca da sexualidade feminina, nunca descurando a crescente artificialidade dos mesmos (os seios das fotografias de Sherman assumem formas excessivamente arredondadas e firmes que apontam para a utilização de silicone). Já Anne Sexton percebe os seios como marcas indiscutíveis de feminilidade, porém quase sempre ligados de forma perene à corporeidade da mãe. Num registo diferente e original, Sylvia Plath, em “Medusa”, transforma os seios maternos em algo estéril, que nada têm para oferecer, uma vez que se encontram metamorfoseados em “stony mouthplugs” (*SPCP*, 224).

¹³⁹ A nível pedagógico Chodrow assinala ainda: “(...) the experience of satisfactory feeding and holding enables the child to develop a sense of loved self in relation to a loving and caring mother. (...) The growing child's psychic structure and sense of self thus comes to consist of unconscious, quasi-independent, divided experiences of self in affective (libidinal-attached, aggressive, angry, ambivalent, helpless-dependent) relation with an inner object world, made up originally of aspects of its relation to its mother.” (Chodorow, 1999:78)

Na verdade, no caso concreto de “Medusa”, o facto de os seios aparecerem petrificados sugere que não há possibilidade de alimentar a filha, conduzindo esta situação a uma quebra de relação entre ambas. O leite, fluído essencial que brota do corpo materno com a finalidade de sustentar os filhos, secou nesta Medusa que, incapaz de nutrir devidamente a filha, a entrega aos cuidados de musas anónimas.

Como observa María Dolores Reventós, no ensaio “ The Obscure Maternal Double: The Mother/Daughter Relationship Represented in and out of Matrophobia: “The daughter’s narcissistic rage at the maternal inheritance of resignation, low-expectations and a devalued self-image has been symbolized by (...) violent images of the maternal milk (...)” (Reventós, 1996:286). Com efeito, Carolyn Steedman, em *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives*, refere que o leite já não é genuíno: “ (...) the thin wounds across her breast pouring forth blood, not milk” (Steedman 1986, 93); enquanto que Luce Irigaray afirma num ensaio datado de 1981, “And One Doesn’t Stir With the Other”:

With your milk, Mother, I swallowed ice. And here I am now, my insides frozen. And I walk with even more difficult than you do, and I move even less, you flowed into me, and that hot liquid became poison, paralyzing me. My blood no longer circulates to my feet or to my hands, or as far as my head. It is immobilized, thickened by the cold (...) My blood coagulates (...).” (Irigaray, 1981: 60)

Também a paralisia que Irigaray confessa sentir, aliada às propriedades do leite materno que é venenoso e congela o sangue, nutre grande similitude com o estado imóvel e petrificado da heroína do gótico no poema “Medusa”. Esta imagem do leite que paralisa e que está envenenado, bem como a equiparação do leite com o próprio sangue colhe inspiração nas Erinyes, criaturas da mitologia grega que esteticamente comportam evidentes semelhanças com a figura da Górgona. Segundo reza a lenda, a saliva destas Erinyes era veneno e os seios também segregam veneno. Sugam sangue das vítimas. Como esclarece Devereux: “They were depicted as ugly, winged women with hair, arms and waists entwined with poisonous serpents. They wielded whips and were clothed either in the long black robes of mourners, or the short-length skirts and boots of huntress-maidens.” (Devereux, 1976:197)

Por outro lado, num registo de pendor mais benévolo, Woodman esboça um composição fotográfica no qual se encontra de costas para a câmara, com os joelhos assentes num chão de mosaico achadrezado, com o corpo nu coberto por uma

substância branca que evoca o leite materno (figura 68). Esta representação parece confirmar a



Figura 68 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978

premissa presente no universo poético plathiano e sextoniano de uma mãe que se consubstancia na imagem de um “river of milk. / (...) a warm hill” (*SPCP*, 183). Por outro lado, o facto de o corpo surgir todo coberto de branco pode indiciar uma procura de invisibilidade. Este aspecto estabelece uma conexão com a temática da gravidez em Plath, uma vez que o facto de a mulher se tornar mãe é passível de afectar a sua identidade e de, consequentemente, a

apagar, tornando-a invisível. Este pressuposto é salientado pela atitude desta heroína gótica que, na representação woodmaniana, nos vira as costas e, como tal, não disponibilizar o seu reflexo num espelho. Logo, perante um ambiente doméstico onde se destaca o recém-nascido, e onde se impõe a realidade dos deveres domésticos, a individualidade materna dissolve-se, tornando-a numa entidade fantasmagórica.

À semelhança do que se observa na poesia plathiana que versa a maternidade, na composição visual de Woodman também funciona como um símbolo menos positivo. Em *Untitled* tirado em Providence, está-se perante o corpo de uma jovem coberta com uma folha de papel branco que parece configurar um cadáver (figura 69). Debaixo dessa folha de papel que lembra um lençol, sai um ténue fio que é puxado por um pássaro. Esta imagem parece aludir à mitologia grega, mais evoca as Moiras, ou deusas do destino,¹⁴⁰ que tinham a seu cargo a gestão e calendarização da vida humana. Cloto era quem tecia o fio da vida; Láquesis ocupava-se do destino de cada um; cabia a Átropos cortar o fio tecido por Cloto e ditar, assim, a morte de cada indivíduo.



irmãs que determinam os destinos, responsáveis pelo uso da Roda da



er da do

Figura 69 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1978

Figura 70 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Na verdade, este pássaro negro evoca o pássaro de contornos fúnebres responsável pela desestabilização da paz e da quietude nos poemas de Sylvia Plath. Curiosamente, o pássaro negro surge, no âmbito da poesia plathiana, como um presságio de morte.¹⁴¹ Em “Burning the Letters” os bocados de papel queimados que esvoaçam pelo ar são comparados a aves de mau augúrio, em “Apprehensions” afiguram-se como símbolos de morte e de luto, e em “Elm” assumem uma faceta monstruosa, visto a *persona* ser perturbada pela presença de uma “feathery thing” (SPCP, 193). Contudo, em “The Manor Garden”, o pássaro opera igualmente enquanto presságio mas, desta vez, ligado ao nascimento de uma criança. Por conseguinte, e tendo em consideração a duplicidade que, por vezes, se desprende da encenação fotográfica de Woodman, este corpo parcialmente coberto por um papel branco jovem é susceptível de comportar um duplo significado, remetendo para um cenário de morte ou, contrariamente, esboçando uma representação intra-uterina, no âmbito da qual o fio transportado no bico do pássaro passa a funcionar, no plano figurativo, como um cordão umbilical.

Outra fotografia que apela ao diálogo com a poesia plathiana, mais concretamente com “Three Women”, é aquela onde se pode observar o corpo de uma mulher e de um cisne (figura 70). Este último ostenta uma conotação negativa constituindo uma presença ameaçadora que, no relato da jovem estudante universitária, alude à cena mítica na qual Leda é violada por Poseídon. Woodman, tal como alguns artistas surrealistas, recupera este episódio mitológico, introduzindo-lhe alterações. De facto, no plano visual, ela opera a fusão do elemento feminino com o cisne. À luz do contexto poético vigente em “Three Women”, podemos observar que a masculinidade da ave contagiou o corpo feminino que se tornou liso e destituído de curvas. Esta evidência, examinada à luz da imagética plathiana, aponta a representação da mulher

¹⁴¹ Também Breton compara Nadja a um pássaro divinatório, de capacidades proféticas.

estéril ou da mulher que não aspira à maternidade. Neste sentido, o fundo negro que envolve a representação feminina projectada por Woodman, estabelece um diálogo com a poesia de Sylvia Plath na medida em que remete esta tipologia feminina para uma posição enlutada.



Figura 71 - Francesca Woodman, *Easter Lillies*, Providence, Rhode Island, 1976

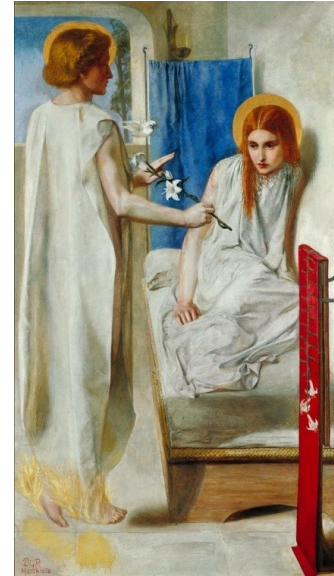


Figura 72 - Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini! (The Annunciation)*, 1849-1850

Tendo em consideração o repertório visual de Woodman divulgado até aos dias de hoje, também há escassos registos que abordem a temática da gravidez. Todavia, em *Easter Lilies* (figura 71) parece haver uma abordagem ao tema da Anunciação. O disco de metal que a jovem segura na mão direita projecta nos seios e no ventre uma textura que faz lembrar uma cobertura leve e transparente, similar àquela que cobre a mulher grávida no *Untitled* de Cindy Sherman. Neste contexto, os lírios aparentam ser um símbolo da anunciação da gravidez à Virgem Maria.

Este motivo dos lírios, como se esclareceu acima, assume uma conotação positiva associada a pureza e está presente em muitas obras que versam o tema da



Figura 73 - Fra Angelico, *The Annunciation*, 1436

Figura 74 - Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Annunciation*, 1833-1898

Woodman parece ter composto um *pastiche* em volta do momento no qual ocorre a anunciação à Virgem por parte do anjo Gabriel. Se olharmos atentamente, constatamos que o efeito de luz que se espalha num padrão rendilhado pelo corpo da jovem, com especial ênfase na zona do ventre e dos seios, parece ser proveniente do disco de metal que segura na mão, o que é remanescente da luz que irradia do céu em direcção à Virgem Maria, anunciando-lhe que em breve ficará grávida do messias. Este jacto de luz divina que se projecta sobre a Virgem pode ser observado nas obras de Fra Angelico (figura 73) ou de Sir Edward Burne-Jones (figura 74).



Figura 75 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Por seu turno, o *Untitled* (figura 75) que mostra a jovem fotógrafa sentada numa cadeira, enquanto segura na mão direita um ramo do que parecem igualmente ser lírios, é também sugestivo de que se está perante um momento que evoca a Anunciação ou a pós-Anunciação, em virtude da pose contraída que exhibe. Com efeito, a posição em que está sentada, com as pernas ligeiramente abertas, conjugada com a camisa desapertada na zona da cintura susceptível de evocar os primeiros meses de

gravidez. Logo, podemos concluir que, através do recurso à imagética da Anunciação, Francesca Woodman devolve uma certa pureza ao corpo feminino enquanto invólucro de vida, afastando o mesmo, neste contexto específico, da geografia do objecto. Porém, é de salientar que, intrínseca a esta imagética associada ao tema da Anunciação, subjaz

algo de místico e de sobrenatural que Woodman apropria para consolidar, no âmbito do seu léxico visual, o aspecto misterioso que envolve toda a geração de vida no interior do útero, entendido, no imaginário da heroína do gótico enquanto “cup of darkness” (ASCP,429).

2.1.8. A Madona e a “all mouth”

As questões relacionadas com a gravidez são tratadas por Cindy Sherman através de uma manobra que consiste na revisão crítica de algumas obras históricas. Neste contexto, é importante realçar que a sua atenção recai sobretudo sobre os pintores da Renascença. Assim, a obra *The Portrait of a Young Woman*, também conhecido como *La Fornarina* (figura 76), é objecto de revisão em *Untitled* nº 205 (figura 77).

A composição fotográfica proposta por Sherman contrasta com a de Rafael em alguns aspectos. Em primeiro lugar, o gesto em forma de V que no quadro do pintor renascentista, é susceptível de ser conotado com um convite à sexualidade. Este aspecto, em termos simbólicos, também é acentuado pela presença do manto vermelho que descobre o corpo da mulher. No caso de *Untitled* nº 205, a personagem feminina encontra-se grávida, e o gesto em V que pretende simular o gesto implícito na pintura de Raphael reveste-se de um carácter mais humilde. É interessante, o facto de, consciente ou inconscientemente, Sherman tornar esta mulher grávida numa espécie de figura medusínica, como parece revelar o pormenor do lenço em forma de turbante, desfiado nas pontas que a jovem tem em redor da cabeça. Curiosamente, Sandra Mathews e Laura Wexler, no estudo compreensivo que versa a gravidez enquanto representação artística, ao interpretarem *Untitled* nº205, descrevem-no como contendo: “ (...) a pregnant woman who is nude except for an elaborate headpiece and a thin, translucent fabric that covers her breasts and lower body. The woman's expression is neutral, and her gaze is directed at the viewer. The background is dark and indistinct. The lighting is soft, highlighting the contours of her body and the texture of the fabric. The overall effect is one of a classical figure reimagined in a contemporary context.”

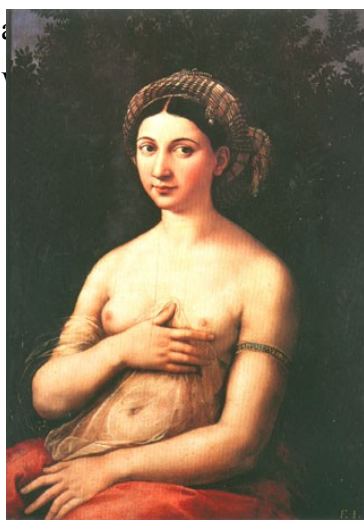


Figura 76 - Raphael, *The Portrait of a Young Woman (La Fornarina)*, 1518-1520

Figura 77 - Cindy Sherman, *Untitled n° 205, History Portraits*, 1990

Neste contexto, podemos vislumbrar vestígios do olhar crítico de Sherman, no sentido de intencionalmente dessexualizar a mulher, ao representá-la enquanto grávida. De facto, o manto que a cobre é branco, o que indicia a pureza. Outro detalhe interessante é o facto do turbante em forma de lenço evocar a imagem de uma dona-de-casa, aspecto que liga novamente a mulher ao espaço doméstico. Sob este prisma, e num âmbito metafórico, o fundo negro pode significar que a mulher representada se encontra enclausurada no lar, sem ter acesso à luz do sol. Por outro lado, este contraste que se observa entre a mulher e o fundo escurecido, contribui para que a sua maquilhagem excessiva (que, por seu turno, lhe confere um ar corado e atarefado), em conjunto com os seios protésicos, surja, deste modo, destacada.

A jóia que na obra original parece genuína é, no registo visual de Sherman, intencionalmente transformado numa bijuteria azul, de cor viva, que se evidencia perante a placidez do retrato fotográfico, conferindo-lhe um pendor *kitsch*. Como já se observou, a cor azul também pode constituir, dentro deste enquadramento, um significante que aponte para a questão da maternidade.

Desta forma, e através de mudanças subtis operadas, aqui e acolá, Sherman transforma a jovem solteira e despreocupada presente na pintura de Rafael, numa mulher casada, grávida, da qual se desprende um ar fatigado. Subtilmente, a fotógrafa parece sugerir uma imagem que alude ao desencanto que pauta a vida da mulher casada.

Esta desconstrução da temática da gravidez e da maternidade também passa, na obra de Cindy Sherman, pela revisão operada através das representações que faz das representações históricas da Virgem Maria. Assim, a alternativa que Sherman oferece ao quadro de Sandro Botticelli intitulado *Virgin and the Child* (figura) é precisamente *Untitled n°225* (figura). Tendo como referência a obra de Botticelli, é importante

mencionar que a imagem da Virgem, com o seio exposto, pronta a amamentar o messias, torna-se registo comum por volta do século XIV. Como esclarece Margaret Miles, no seu ensaio “The Virgin’s One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture” (1986):

Visual images of Mary with one exposed breast were part of an artistic trend in effect since the beginning of the fourteenth-century, where the Virgin was depicted as a humble peasant woman, sometimes barefoot and seated on the floor or ground. Painted in a naturalistic style, these Madonnas of Humility could hardly be in more contrast with the depictions of the Virgin they replaced. Throughout the thirteenth-century, the Virgin had been pictured as a Byzantine empress, luxuriously robed, heavily jeweled, and seated on a throne surrounded by angels and worshippers. The visual images of the new Madonnas suggested the Virgin’s accessibility, sympathy and emotional richness. (Miles, 1986: 202)

Logo, a exposição de um dos seios nas representações da Virgem não assume um carácter particularmente erótico, estando antes mais relacionado com questões que se prendem com a alimentação do recém-nascido. Como reitera Miles a este respeito: “Paintings of the Virgin with one bare breast constitute a remarkably explicitly objectification of what was almost certainly the most pressing personal and collective anxiety of the fourteenth-century Tuscan people – the uncertainty of food supply.” (Miles, 1986: 206) A imagem da Virgem é, desta forma, simbolicamente adaptada, deixando para um plano secundário os aspectos mais literais que se prendem com a nudez e a carne exposta.¹⁴²

Se atentarmos na imagem da Virgem de Botticelli (figura 78), verificamos que as suas vestes são humildes e que toda a sua atenção repousa na criança. Pelo contrário, em *Untitled* n°225 (figura 79), a suposta imagem da Virgem surge sem a companhia do Messias, e o seu olhar detém-se num qualquer interlocutor invisível. Enquanto em *Virgin and the Child* se está perante uma representação materna, em *Untitled* n°225 esta representação assume contornos nitidamente sexuais e eróticos. De facto, o simulacro de Sherman exhibe uma variação da *Madonna Lactans* muito mais preocupada em chamar a atenção do seu interlocutor através de uma atitude exibicionista, do que em transmitir qualquer mensagem que verse a maternidade. Com efeito, o seio exposto que a mulher segura, ainda pinga leite, o que indica que foi mãe há pouco tempo. No plano

¹⁴² Como observam Dugan, Owens e Hinsdale em *From the Pews in the Back: Young Women and Catholicism*: “The pictures were something of a visual revolution in theology at the time. Previously, Mary was usually depicted as the Queen of Heaven, with crown, splendid robes, and a retinue of angels. When she was depicted with her baby, both were usually formally posed, staring stiffly at the viewer. The Christ child usually looked more like a miniature king with regal bearing, standing tall on his mother’s lap, than a hungry baby.” (Dugan, Owens e Hinsdale, 2009:102)

metafórico, *Untitled* nº225 pode ser interpretado, à luz deste contexto, como um quadro conciliatório entre a maternidade e a sexualidade.¹⁴³ Porém, sob um prisma mais negativo, também pode configurar um quadro de negligência materna, em virtude da ausência do bebé, e devido ao foco que é dado à aparência desta mãe. Na verdade, a mulher representada neste registo, apresenta um visual cuidado¹⁴⁴ como nos é demonstrado pelo longo cabelo loiro, comprido e entrançado. O laço que finaliza a trança, o diadema e o fio que tem ao pescoço, contribuem, assim, para reiterar a sua feminilidade. Em suma, *Untitled* nº225 parece fundir a imagem da Virgem com a de Rapunzel, personagem dos contos-de-fada que também usava o cabelo entrançado. Nesta óptica, a revisão operada por Sherman faz com que a versão final se afaste da imagem humilde e despretensiosa exibida pela Virgem de Botticelli.

O fundo em tons de azul escuro que compõe *Untitled* nº225 também sugere uma atmosfera nocturna, de pendor mais intimista, aspecto que, por sua vez, contrasta com o fundo da obra de Botticelli, onde se vislumbra um espaço aberto que deixa entrever uma paisagem claramente diurna, e menos claustrofóbica.



Figura 78 – Sandro Botticelli. *Virgin and Child*. 1445-1510



Figura 79 - Cindy Sherman, *Untitled* nº225, *History Portraits*, 1989

¹⁴³ Com efeito, a fotografia aponta, no plano simbólico, para o reencontro da mulher com o seu lado sensual, realçando de forma implícita que a mulher é um *locus* de simbiose na qual se fundem o instinto materno e o instinto sexual; no seu corpo fundem-se o anjo abençoado da domesticidade Vitoriana e a mulher caída.

¹⁴⁴ De um modo discreto, as pontas dos ramos de uma planta que se encontra numa jarra, por detrás desta mulher loira, enfatizam o seu carácter exibicionista, uma vez que fazem lembrar o leque de penas do pavão macho, quando este está empenhado em cortejar a fêmea.

Num outro registo, Sherman emula a representação de Jean Fouquet intitulada *Virgin and the Child*, também conhecida como *Virgin of Melun* (figura 80). A tonalidade da pele da *Madonna* de Melun que se compraz num branco acinzentado transmite uma imagem dúbia: por um lado oferece a imagem da Virgem imaculada e pura, mas, por outro lado, relembra que a carne é efémera, e que o destino que pende sobre a condição humana é a morte. As formas excessivamente geométricas que caracterizam a Virgem de Fouquet são transportadas para a composição fotográfica de Sherman. Com efeito, a Virgem de Melun surge perante o espectador como alguém da realeza, como comprovam o trono e os anjos que a flanqueiam. Neste registo fotográfico, a *Madonna lactans* de Sherman surge, portanto, destituída dos elementos divinos que servem de pano de fundo à Madona de Fouquet, o que a torna numa entidade mais próxima do plano terrestre do que do plano divino, uma vez que são erradicados da imagem quer os anjos, quer o trono, sendo estes substituídos por um pano rendilhado. De igual forma, podemos dizer que a tez bronzeada da figura feminina de *Untitled* nº216 (figura 81) lhe confere um ar mais real e tangível, ao passo que as vestes também contribuem para lhe conferir um carácter mais modesto.



Figura 80 - Jean Fouquet, *Virgin and the Child*, (*Virgin of Melun*), 1450



Figura 81 - Cindy Sherman, *Untitled* nº216, 1989

Novamente, o bebé surge velado, em contraste com nudez explícita que caracteriza quer a obra de Jean Fouquet. Apropriando-se da forma excessivamente redonda que caracteriza o volume do seio exposto da Virgem de Melun, Sherman constrói, de forma intencional em *Untitled* nº216, uma imagem em que o seio se destaca excessivamente do corpo, como se não fizesse parte daquele. Esta atitude premeditada tem já implícita uma crítica à sociedade contemporânea, no seio da qual as mulheres se submetem a cirurgias plásticas de forma a obterem uns seios mais firmes e atraentes. Na verdade, e de uma forma irónica, o seio da *Madonna del Latte* proposta pela artista parece ter sido suturado ao corpo, como se de um órgão artificial se tratasse. Através desta manobra de carácter subversivo, Sherman dá a entender que, por detrás da representação feminina, subjaz quase sempre o controlo masculino; isto é, a mulher torna-se um ser protésico para agradar ao homem que, por sua vez, tem sido aclamado de responsável pela gestão da sua imagem ao longo da História. A manipulação da imagem feminina por parte do patriarcado é aqui denunciada e como que desmascarada: tal como o seio plastificado que sobressai do peito da Madona, também a construção do imaginário masculino em relação à mulher, se encontra pejado de artificialidade, sendo assim remetido para o domínio da farsa.¹⁴⁵

Interpretado a esta luz, também o facto de a Virgem representada por Sherman exhibir aquilo que parece ser um bronzado artificial, sublima uma crítica ao modelo feminino veiculado pelos *media* na actualidade, onde a mulher ideal surge invariavelmente bronzeada e orgulhosa dos seus seios de silicone. A irrealidade e artificialidade das imagens humanas são assim decalcadas sobre representação da Virgem representada em *Untitled* nº216, com o objectivo de estabelecer, assim, pontos de identificação que a conectam e põem em diálogo directo com a sociedade contemporânea.

Em *Untitled* nº223 (figura 82) a maternidade é submetida a um olhar de cariz mais gótico por parte de Sherman. O registo fotográfico encontra-se propositadamente envolto na penumbra, fazendo lembrar os cenários soturnos e cavernosos onde figura a heroína do gótico de Sylvia Plath, na companhia do recém-nascido.

Se atentarmos em ambas as representações, verificamos que a *Madonna Litta*, de Botticelli (figura 83), apresenta mais claridade na sua composição; o fundo não é opaco, já que, por detrás da imagem da Virgem, se podem vislumbrar duas aberturas em ogiva

¹⁴⁵ Efectivamente, Sherman ao citar visualmente os grandes mestres da pintura, está a envolver-se numa manobra artística que implica, da sua parte, o esboço de um *pastiche* de carácter irónico.

que deixam entrever um céu azul e algumas nuvens passageiras. Pelo contrário, em *Untitled* nº223, o fundo é escuro e sugestivo de um cenário nocturno. O facto de o bebé estar envolto num lenço branco constitui um indício de que poderá estar frio. Há um outro detalhe que denota a solidão desta *Madonna*: o bebé está completamente centrado na figura materna, ao contrário do que sucede no quadro de Boticelli, em que o bebé olha para o espectador enquanto está a ser amamentado.



Figura 82 - Cindy Sherman, *Untitled* nº223, 1989



Figura 83 - Leonardo da Vinci, *Madonna Litta*, 1490

O facto de o bebé estar envolto num lenço branco constitui um indício de que poderá estar frio. Há um outro detalhe que denota a solidão desta *Madonna*: o bebé está completamente centrado na figura materna, ao contrário do que sucede no quadro de Boticelli, em que o bebé olha para o espectador enquanto está a ser amamentado. Ao introduzir esta variante, Sherman está a representar a maternidade como algo privado e íntimo. Com efeito, mãe e filho parecem imersos um no outro, sós e alienados da realidade que os rodeia.



Figura 84 - Cindy Sherman, *Untitled* nº222, *History Portraits*, 1990

de idade avançada de *Untitled* nº222 (figura 84) que, na câmara fotográfica, com o seu vestido branco e ren...ondo os seios volumosos, parece incarnar a figura de

Neste contexto, e tendo em consideração o seu papel histórico e social, o facto de amamentar crianças, filhos de mulheres de uma classe superior, confere-

lhe uma aura de *Madonna*. Porém, *Untitled* nº222 (figura 84) apresenta-nos uma *Madonna del Latte* desgastada pela idade. Na verdade, está-se aqui perante uma composição híbrida onde o materno se cruza com o sexual; os seios volumosos são um símbolo sexual, mas também sinónimo de nutrição. O lençol escarlate estendido por cima do leito também parece remeter, neste contexto, para o plano da sexualidade. Só que, no plano hipotético, esta cor

poderá, aqui, funcionar como uma metonímia para a menstruação que, face à idade da figura feminina representada, já deu lugar à menopausa. Esta ideia é transposta para a imagem através do domínio do branco.

Tal como sucede em “Sow”, de Sylvia Plath, a *persona* é descrita como uma “Bloat tun of milk / (...) / (...) vast / Brobdingnag bulk” (*SPCP*, 61), a partir do qual nos fita com os seus “Fat-rutted eyes” (*Ibidem*). Esta mulher cujo olhar espelha tristeza, parece confinada ao papel de uma *madwoman in the attic*, alguém que ficou obsoleto, e que agora habita um espaço restrito e escuro. Na verdade, o lenço branco e amarrotado que segura na mão esquerda sugere que esteve a chorar. Também a nostalgia e a mágoa que se evidenciam na sua expressão facial são suceptíveis de traduzir a frustração por ter levado toda uma vida a alimentar os filhos dos outros.¹⁴⁶ Hoje, só e abandonada, também ela se encontra coberta de branco, como revelam as suas vestes e os lençóis do leito. Tal como em “Tulips” ou “Three Women”, o branco da neve ou o branco que emana das paredes do hospital convergem no sentido de transmitir uma ideia de esterilidade. Tal como a heroína do gótico, esboçada por Plath, em “Tulips, esta ama-de-leite apresenta semelhanças com uma freira; como alega a primeira: “I am nun now. I have never been so pure.” (*SPCP*, 161) Assim, esta mulher vê-se só, “no bodies, singing like arrows, up to heaven” (*SPCP*, 164), e interceptada no vazio que Plath representa como “[the] immortal blankness between the stars” (*Ibidem*).

¹⁴⁶ Kate Dugan esclarece a respeito do papel desempenhado pelas amas-de-leite na Itália da época: “At this time wealthy Italian women did not nurse their own children. If the family could afford it, a wet nurse moved into the parents’ house to breastfeed the child for up to four years. In most cases, the infant was sent to the home of a nurse and her family out in the countryside.” (Dugan, Owens e Hinsdale, 2009: 102)

Por outro lado, e sob o prisma do abjecto, Cindy Sherman pode estar a sugerir que esta mulher de idade avançada se apresenta como uma *hag baktiniana* que ainda é capaz de amamentar. Consequentemente, a personagem construída por Sherman em *Untitled* nº222 também constitui uma representação abjecta que contribui para enriquecer este quadro da gravidez. Esta versão abre caminho para Sherman se debruçar sobre o carácter monstruoso indexado à condição feminina.

Sharon Mazer, no seu ensaio “She’s so fat (...) Facing the Fat Lady at Conney Island Slideshows by the Seashore”, salienta que, na obra *Gulliver’s Travels and Other Writings*, a figura da ama-de-leite é, para além de hiperbolizada, entendida como alguém cuja aparência roça o grotesco, como, aliás, indica a descrição do próprio herói da história, Gulliver:

I must confess no object ever disgusted me so much as the sight of her monstrous breast, which I cannot tell what to compare with, so as to give the curious reader an idea of its bulk, shape and colour. It stood prominent six foot, and could not be less than sixteen in circumference. The nipple was about half the bigness of my head, and the hue both of that and the dug so varied with spots, pimples and freckles, that nothing could appear more nauseous: for I had a near sight of her, she sitting down the more conveniently to give suck, and I standing on the table (Swift, 1962:99)

Porém, é em *Untitled* nº250 que a figura materna assume o seu carácter monstruoso. A *White Goddess* que figura na obra de Robert Graves, e que tanta influência exerceu sobre a poesia de Sylvia Plath, assume aqui a sua plenitude, uma vez que a mulher surge simultaneamente representada como mãe e como *hag* (figura 85). Como assinala D. J. Conway, no estudo *Maiden, Mother, Crone: The Myth and Reality of the Triple Goddess*:

The Crone of the Great Goddess is the least understood and most feared of the three aspects. She has been called the Terrible Mother, the Dark Mother, the Wise One. Because she deals with death and the end of cycles, most people tend to avoid this face of the Goddess. Black is her color, and sometimes dark blue and the deepest of purples. (Conway, 2004:77)



Figura 85 - Cindy Sherman, *Untitled* nº250, *Sex Pictures*, 1992

As várias perucas que servem de pano de fundo à imagem, sugerem a existência de um processo metamórfico, facto que contribui para a classificação desta imagem como algo de compósito, uma espécie de *cadavre exquis* que versa a construção da feminilidade à luz do olhar patriarcal. Esta componente metamórfica surge por sua vez, associada à mitologia que envolve a *White Goddess*. De acordo com Robert Graves, esta deusa pagã emblema primordial da inspiração poética, assume três faces: “As the New Moon or Spring she was a girl; as the Full Moon or Summer she was a woman; as the Old Moon or Winter she was a hag.” [Graves, 1997(1948):378] Estas três facetas congregam o enigma corpóreo que informa o *cadavre exquis* exposto em *Untitled* nº250, e cujo olhar penetrante nos desafia a decifrar.

Desta forma, o olhar fixo desta mulher que ostenta traços fisionómicos característicos de uma bruxa, vilã dos tradicionais contos-de-fada, arrasta-nos, de uma forma indelével, em direcção a uma figura medusínica, cujo olhar paralisa.

Em *Untitled* nº250, o facto de o manequim exhibir as pernas amputadas, torna-o semelhante a uma Vénus de Milo, mas impõe-lhe igualmente uma imobilidade forçada. Este pormenor reforça a representação da mulher enquanto objecto de contemplação que foi sendo construída e selada historicamente.

Na sua natureza compósita e incongruente, encontramos vestígios remissivos das figuras de terracota da colecção Kerch que chamaram a atenção de Mikhail Bakhtin, precisamente pelo seu aspecto contraditório, uma vez que aparentavam ser velhas e estavam, ainda assim, grávidas:

In the famous Kerch terracotta collection we find figurines of senile pregnant hags. Moreover, the old hags are laughing. This is a typical and very strongly expressed grotesque. It is ambivalent. It is pregnant death, a death that gives birth. There is nothing completed, nothing calm and stable in the bodies of these old hags. They combine a senile, decaying and deformed flesh with the flesh of new life, conceived but as yet unformed. Life is shown in its twofold contradictory process; it is the epitome of incompleteness. And such is precisely the grotesque concept of the body. (Bakhtin, 1984:25-26)

Segundo Bakhtin, estas figuras de terracota incorporam a dualidade feminina *tomb-womb*, isto é, o corpo feminino funciona simultaneamente como um repositório de vida, mas também como um indicador da morte, aspecto este que vai igualmente de encontro à concepção tripla inerente à *White Goddess*.

Neste contexto, Rosemary Betterton entende que a composição de *Untitled* nº250 foi submetida a um processo de degradação no sentido bakhtiniano. Segundo este: “To degrade means also to concern oneself with the lower stratum of the body, the life of the belly and the reproductive organs: it therefore relates to acts of defecation and copulation, conception, pregnancy and birth.” (*Ibidem*, 21) Contudo, implícito neste fenómeno que encerra a degradação, existe espaço para a promessa de uma renovação, à semelhança do que se verifica na imagética esboçada por Woodman ou Plath, já que “Degradation digs a bodily grave for a new birth.” (*Ibidem*)

Por conseguinte, e enquanto ícone que versa a desconstrução da imagem feminina, *Untitled* nº250 relaciona-se com o que Mary Russo designa “[the] connotations of fear and loathing around the biological processes of reproduction and of aging” (Russo, 1986, 63). Coincidente com esta perspectiva, Kathleen Rowe, na obra *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, sublinha, em relação a esta representação de uma *hag* grávida: “The transgressive, round female body is also the maternal body, and maternity ties women to the process of generation and ageing. As a result, the figure of the grotesque old woman often bears a masculinist culture’s projected fears of ageing and death.” (Rowe, 1995:63)

Se o grotesco se evidencia nas figuras de Kerch, em *Untitled* nº250 podemos dizer que assume contornos que o fazem resvalar para o domínio do macabro; por exemplo, as salsichas que saem do interior dos genitais femininos indicam que estamos no plano do objecto, onde a comida se une aos excrementos. As salsichas que, neste contexto, operam metonimicamente como intestinos, parecem estabelecer uma relação entre a sexualidade feminina e algo de repulsivo, ligado à defecação. Por outro lado, e não obstante a natureza abjecta da imagem, a associação do corpo feminino com algo de comestível também serve para a classificar como um objecto; consequentemente, e como realça Susana Araújo, estamos perante “the objectification of the female body as an accessible and disposable product.” (Araújo, 2007:102)

Alan Woods, na obra *Being Naked, Playing Dead: The Art of Peter Greenway*, identifica *Untitled* nº250 como a imagem primordial que inspirou Peter Greenway aquando da realização do filme *The Baby of Mâcon* (1993). De acordo com o autor, a

representação monstruosa de Cindy Sherman foi apropriada por Greenway que viu naquela o protótipo materno que tinha em mente para o seu projecto cinematográfico.

O filme relata a história macabra de uma vila amaldiçoada, no seio da qual reina a fome, e todas as mulheres são estéreis. Porém, num certo dia, uma criança perfeita nasce de uma anciã monstruosa, sendo este advento por todos considerado um milagre. No decurso da história, a mãe acaba por ser feita prisioneira, visto que a sua filha alega ser ela a verdadeira mãe da criança, apesar de virgem. A Igreja apropria-se, então, do bebé e começa a explorá-lo de forma a angariar dinheiro. A filha da anciã, revoltada com semelhante atitude, sufoca o bebé, em segredo. Quando a Igreja descobre, esta é sentenciada a uma pena que inclui sucessivas violações. Quando o seu suplício termina, a jovem, alegadamente mãe da criança, está morta. Quanto ao bebé de Mâcon, também este sofre um destino tenebroso, já que a Igreja, movida pela sede insaciável de riqueza, manda desmembrar o seu frágil corpo, e comercializa-o, ditando, assim, o ressurgimento de uma nova maldição na vila.

Adam Woods salienta, com referência a esta mãe que incarna simultaneamente a figura de uma *hag*:

The baby mother is a cipher, a grotesque whose face is endlessly concealed, a character defined, through insult, as impossible: she is impossibly old, impossibly ugly even, to be the mother of either the play's baby, the doll, or the film's baby, to which the actress has apparently given birth (a birth as unbelievable as copulation or death). The actress who plays the actress playing this mother holds up her plastic body parts, precisely like those used by Sherman in her horror pictures and sex pictures. (Woods, 1996:54-55)

Num registo visual de natureza igualmente monstruosa e aparentemente incongruente, Sherman desconstrói de novo a maternidade, levando a corporeidade feminina aos limites do grotesco. De facto, em *Untitled* n° 187 (figura 86) está-se perante uma mulher loira que enverga uma máscara de palhaço e que, aparentemente, se prepara para um parto. Em primeiro lugar é interessante verificar que parece haver uma simbiose entre o corpo da mãe e o corpo do feto, visto que do corpo materno parecem desprender-se dois pés de criança. Em segundo lugar, os mistérios do fenómeno que ocorre no útero materno, onde, como declarava a heroína do gótico plathiano, “the dark still nurses its secret” (*SPCP*, 158), são também aqui objecto de reflexão. Se atentarmos na barriga protésica, poderemos ver que se desenha o contorno de um nariz que, por sua vez, ameaça transpor o umbigo. Trata-se, neste contexto, de uma desconstrução da gravidez, nomeadamente no que se reporta ao momento do parto, uma vez que o canal anatómico

que permite o nascimento do bebé, neste caso, o órgão sexual da mulher, é deslocado para o umbigo.

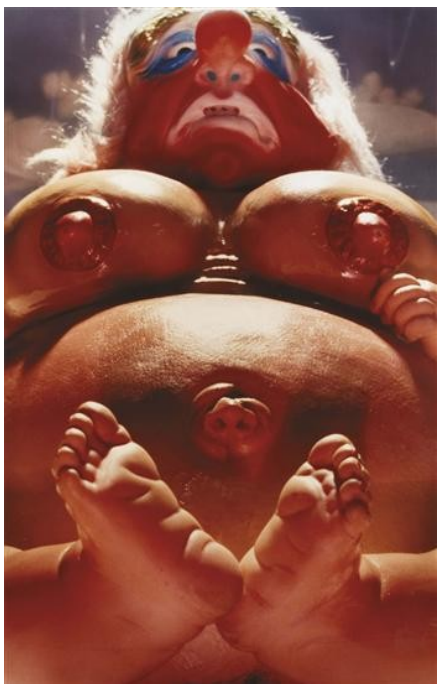


Figura 86 - Cindy Sherman, *Untitled* nº187, 1989.

Ao empreender esta manobra de diversão, Sherman pode estar a insinuar que, efectivamente, a relação simbiótica que se estabelece entre o feto e a figura materna se aloja justamente no umbigo. Por seu turno, o corte do cordão umbilical representa, em termos simbólicos, um corte com o corpo da mãe, o que se compraz numa espécie de individuação. De qualquer forma, a existência de um nariz que espreita através do umbigo também é susceptível de evocar o receio, por parte da mãe, perante o facto de desconhecer o que verdadeiramente se passa no interior do seu

corpo. É nesta matriz contextual que emerge o medo de, no interior do seu útero, se estar a gerar algo de monstruoso, como sucedia com a heroína do gótico esboçada pelo imaginário de Sylvia Plath. Com efeito, o órgão que ameaça romper a pele da barriga da mãe, assemelha-se mais ao focinho de um suíno do que a um nariz humano.

Sherman, ao levar a cabo a desconstrução da gravidez e do próprio parto, foca igualmente a sua atenção neste último, denunciando-o como um espectáculo. Esta mensagem é subtilmente veiculada através da representação de uma figura materna que exhibe, no rosto, uma máscara de palhaço. Ao fazê-lo, Sherman subverte a ideia da maternidade como algo de idílico, uma vez que esta caraça exprime sobretudo pânico e nervosismo, facto que é comprovado pelo suor visível sobre a pele. O momento do parto assume aqui uma faceta plathiana; à semelhança do que acontece com a jovem grávida de “Three Women”, o quarto de hospital onde aquela vai ter a criança transforma-se numa câmara de tortura, no seio do qual ela é a vítima.

Jackie Stacey, em *Teratologies: A Cultural Study of Cancer*, debruça-se sobre este *Untitled* e refere:

The bodies are disturbing in their lack of individuality and their confusing relationship to procreation. The 'mother' figure looks down at the spectator (and the baby?) through the ridiculous mask of a clown with protruding nose, and her blonde hair and made-up eyes turn the masquerade of femininity into a grotesque performance. (Stacey, 1997:89)

Stacey estabelece um paralelo entre as representações da gravidez como um fenómeno monstruoso, como o que aparece exposto em *Untitled* nº187, e um teratoma:

Cancer and pregnancy have both been described as abject conditions... the reassuring boundaries of self and other are lost in an unsettling haze. The malignant cells which belong to the self and yet are other to it, and indeed threaten its existence, disturb the subject's space. Pregnancy, too, shows the body hosting another that parasitically grows from the maternal body's apparently endless generative source...The foetus and the tumour are both constituted by cell growth. Normal and deviant divide their purpose, but cell division unites their mode of expansion. The analogy becomes a mimetic in the case of the teratoma, whose germ cell origins imitate pregnancy and release the same hormonal indicators. The teratoma tumour may even develop differentiated cells and show hair, and teeth and nails, on birth: a monstrous birth, delivered to the waiting medical gaze. (*Ibidem*, 89-91)

A própria forma como Julia Kristeva descreve o processo de gravidez em *Desire in Language* é dúbia, na medida em que é passível de evocar igualmente uma doença invasiva: "Cells fuse, split, and proliferate; volumes grow, tissues stretch, and the body fluids change rhythm, speeding up or slowing down." (Kristeva, 1980:11) Por seu turno, Ann Oakley, ao referir-se à sua experiência pessoal aquando da gravidez, em *Taking it Like a Woman*, tece um retrato da mesma como algo paradoxal e distópico, visto que, à semelhança de Jackie Stacey, estabelece uma comparação entre a saliência do ventre e um tumor: "I was both fascinated and horrified by my body when pregnant. I thought it beautiful, that mound of glistening flesh, but also obscene – a tumour of some kind. Indeed, one had no control over its growth." (Oakley, 1985:58)

Curiosamente, esta imagem da gravidez entendida como um processo biológico idêntico ao cancro, é reapropriada por Anne Sexton em "The Operation" (*All My Pretty Ones*, 1962):

It grew in her [mother]
as simply as a child would grow
as simply as she housed me once, fat and female
always my most gentle house before the embryo
of evil spread in her shelter and she grew frail. (*ASCP*, 56)

Porém, não é somente através da exploração da faceta grotesca que Cindy Sherman explora a temática da sexualidade ou da gravidez. Numa fotografia que

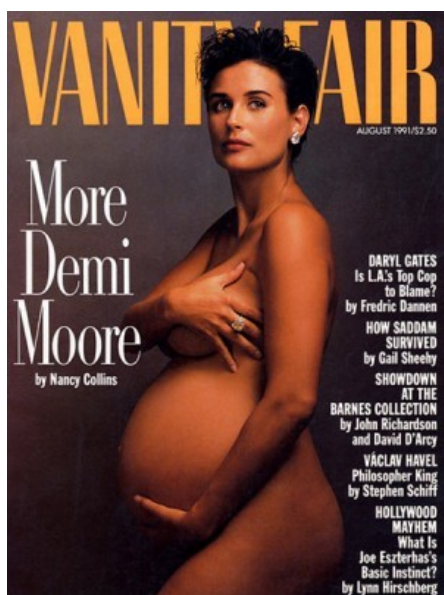


Figura 87 - Annie Leibovitz, Demi Moore (Pregant), *Vanity Fair*, August, 1991



Figura 88 - Cindy Sherman, *Untitled (Pregnant Woman)*, 2002-2004

pretende ser uma revisão paródica da capa da revista *Vanity Fair*, na qual figura Demi Moore, grávida, a fotografia examina as questões que se relacionam com a ambiguidade que se desprende de um corpo feminino e que é justamente causada por esta alteração a nível da imagem física (figura 87).

Sob um olhar atento, consegue discernir-se uma réplica da figura plathiana de “Medusa”, representada, neste contexto, com contornos bem mais mais benévolos do que sucede em *Untitled* nº 250. Pormenor sugestivo desta afinidade simbólica que se intui entre estes dois registos visuais, são justamente o cabelo em desordem e o olhar penetrante que lança ao espectador. Em *Untitled (Pregnant Woman)* podem entrever-se alguns detalhes importantes no que concerne a desconstrução da gravidez como algo de glamoroso (figura 88). Perante este quadro, afigura-se premente averiguar se, por exemplo, o contorno da sombra branca em redor dos olhos será, na realidade, um artifício propositado que permite à mulher retratada ocultar as olheiras que supostamente exibiria ao final de inúmeras noites mal dormidas. Cindy Sherman introduz propositadamente significantes dúbios, que nos deixam suspensos na dúvida. Neste sentido, é legítimo indagar sobre a natureza duvidosa do brilho que cobre a área

dos seios: será um efeito estético propositado ou trata-se de suor, indicio de trabalho doméstico árduo?

Outro pormenor que, à primeira vista, pode passar despercebido é o facto de se observar no papel de parede uma fissura. Este detalhe é susceptível de, a nível literário, nos remeter para as páginas da emblemática obra de Charlotte Perkins Gillman, *The Yellow Wallpaper* (1892). Na verdade, e de forma subtil, Sherman pode ter introduzido uma alusão subtil ao tema da questão da depressão pós-parto, usando-a como contraponto ao *glamour* sugerido pela fotografia de Demi Moore. Com efeito, em *Untitled (Pregnant Woman)* o olhar desafiador e a pose provocadora são elementos voláteis, cuja fissura na parede é passível de desacreditar. Sherman está a parodiar aqui o universo de Hollywood, onde tudo são aparências e poses, onde se torna consequentemente difícil de discernir entre aquilo que é genuíno e aquilo que não passa de uma fraude. No mundo dos disfarces, Sherman “enverniza”, de modo excessivo, a mulher de *Untitled*, com o propósito de desmontar todo o encanto e segurança exibidos por Moore no registo fotográfico de Anne Leibovitz.

Assim, pode deduzir-se que o espectro de uma figura medusínica assombra igualmente a (des) construção que Sherman expõe relativamente ao corpo materno, apresentando o mesmo como foco privilegiado de contradição, tingindo-o de contornos monstruosos e grotescos, adoptando, assim, uma imagética baseada em composições imprevisíveis que oscilam entre o horror e a paródia.

Efectivamente, a paródia parece ser o ingrediente principal de *Untitled (Pregnant Woman)*, a mencionada revisão operada por Sherman à fotografia de Moore, através da qual se pretende evidenciar o corpo enquanto espectáculo.

De facto, o aspecto que Sherman enfatiza neste registo fotográfico é precisamente aquele que se prende com a exploração do corpo feminino para proveito próprio, isto é, o facto de as celebridades se exporem publicamente para exponenciar a sua popularidade. A respeito da decisão de Moore, muitos críticos avançaram que, embora a intenção se baseasse num pressuposto feminista, a atitude de exhibir a nudez poderia ser, contudo, contraproducente, na medida em que a actriz se arriscava a apresentar o corpo feminino como um objecto. Na verdade, e no âmbito de uma perspectiva mais crítica, pode afirmar-se: “(...) her cover photo represents a moment of exhibitionism, an opportunism that supports and so reinscribes voyeuristic control of the woman’s body” (Dickinson, 1999:309).

Porém, e face ao crescente controlo do corpo grávido feminino por parte da ciência e da medicina, com o auxílio de substanciais avanços na área da tecnologia, podemos interpretar a atitude de Moore sob uma perspectiva mais benevolente. Numa posição convergente, Jane M. Ussher, na sua obra *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, argumenta:

(...) pregnancy is now signposted by medical checks and controls, women being presented with strict guidelines as to how they should prepare for Conception, how they should 'manage' pregnancy and childbirth. In this, women are positioned as mere vessels which bear healthy babies, their subjectivity absent from the frame, with dire warnings danger meted out to those who might resist submitting the passive and docile pregnant body to the all-controlling medical gaze. (Ussher, 2006:87-88)

Imogen Tyler alega no seu ensaio que, com os progressos que tiveram lugar no domínio da imagiologia, o corpo feminino veio a tornar-se praticamente uma entidade invisível, tornando ilusoriamente o feto num ser individualizado e independente: "...the disappearance of the woman's body from sight has been paralleled by the emergence of the foetus, not just as a visible entity with a personhood, but as a celebrity." (Tyler, 2001: 80) Valerie Hartouni, na obra *Cultural Conceptions: On Reproductive Technologies and Remaking of Life*, corrobora esta ideia de Tyler quando observa: "The foetus floats free, a discrete and separate entity, outside of, unconnected to, and, by virtue of its ostensible or visual independence, in an adversarial relationship with the body and life which it is nevertheless inextricably dependent. It tells its own story" (Hartouni, 1997:66).

De facto, a mulher grávida vê-se, nos dias de hoje, rodeada daquilo a que Deborah Lupton apelida de "a growing web of expert knowledge, surveillance and regulation" (Lupton, 1999:81), terminologia que compreende um conjunto de práticas relacionadas com a saúde da mãe e que lhe são impostas ou sugeridas, de modo a não prejudicar o bem-estar do recém-nascido. Porém, como sublinham Harriet Gross e Helen Pattinson, na obra *Sanctioning Pregnancy: A Psychological Perspective on the Paradoxes and Culture of Research*, à medida que a mulher se vai gradualmente apoiando na tecnologia para vigiar a saúde do feto, está simultaneamente a alienar responsabilidade pessoal no processo gestativo do mesmo: "Women demand more technological intervention to support their active responsibilities, but this intervention further removes them from their bodies and reinforces the power of others over them" (Gross e Pattinson, 2007:140). Isto acontece, segundo Lupton, devido às inseguranças

que a mulher sente no decurso do processo de gravidez, e que a levam a questionar se uma série de hábitos e comportamentos que adopta regularmente terão um efeito menos positivo no desenvolvimento do feto: “ (...) the mother [may] begin to fear that she will be a danger to this vulnerable ‘good’ baby.” (Lupton, 1999: 81) A ênfase colocada na fotografia imagiológica teria, desta forma, vindo a contribuir para uma crescente descontextualização do feto e para um progressivo afastamento deste em relação ao corpo materno. Como sublinha Imogen Tyler: “What is disavowed within these images is not only the *pia mater*, the mother’s skin, but also, and as a consequence the pregnant woman who is the structuring absence of these photographs.”(Tyler, 2001:80)

São, de facto, estes sentimentos de dúvida que fazem com que a mulher grávida fique vincadamente dependente da ‘verdade’ inscrita nas ecografias. É no âmbito deste enquadramento que Imogen Tyler advoga que a fotografia de Demi Moore contribui para devolver uma certa autoridade ao corpo feminino, durante o processo de gravidez, na medida em que se afasta da imagem imagiológica sobrepondo, em alternativa, a pele do ventre da mulher como invólucro do feto:

The use of light, to reflect Moore’s skin, directs the spectator’s gaze to the surface of the body in such a way as to emphasise the external form of the pregnant body rather than its imagined contents. In representing a clearly differentiated body, but not an individual one, Moore is positioned as subject who is the embodied site of her own transformation and gestation. It is this visual emphasis on the surface of Moore’s body in this photograph that enables us to think through the skin as the site of pregnant subjectivity. (*Ibidem*, 78)

Assim, à luz destes preceitos, e uma vez que contribui para contextualizar o feto no interior do corpo feminino, a fotografia de Moore adquire contornos mais positivos, já que devolve o bebé ao espaço amniótico no interior do útero materno, reiterando a ideia mediante a qual “Pregnancies, when they occur, occur in women’s bodies.” (Hartouni,1997:65).Como refere Tyler: “The function of skin in the Moore image is therefore inseparable from the impact of the visual technologies that have penetrated beneath the pregnant woman’s skin in contemporary culture: indeed, it may be read as a response to them.” (Tyler, 2001:78) Por conseguinte, esta imagem promove uma representação integrada do corpo feminino reconciliando a sua sexualidade com o processo de gravidez.

Todavia, o aspecto que Cindy Sherman parece aflorar em *Untitled (Pregant Woman)*, prende-se justamente com o impacto desta imagem perante o público, e as ambiguidades interpretativas que daí poderão advir. Ao rever e transformar, de forma

irónica, a fotografia onde figura Demi Moore no auge da sua gravidez, Sherman procura demonstrar que nem sempre a intenção original de um trabalho é sujeita a uma leitura universal, isto é, devido à polissemia inerente ao registo visual, este pode assumir qualquer significado dependendo dos valores de quem interpreta. Logo, a fotografia de Moore arrisca-se a desviar-se da sua intenção feminista, podendo ser entendida à luz da objectificação feminina, do exibicionismo ou até como sinónimo de um certo narcisismo. Devido à polissemia intrínseca à imagem, o significante torna-se volúvel e maleável, aspecto que o faz estar ao serviço de múltiplos significados. Contudo, é importante referir que Cindy Sherman, através da composição exagerada que marca *Untitled (Pregant Woman)*, coloca ênfase na promoção da mulher enquanto objecto. Sherman parece querer transmitir que a representação feminina se reveste sempre de um carácter paradoxal e acaba sempre, não obstante a intenção original, por ser fetishizada e objectificada.

A nível da questão da gravidez e da maternidade, a figura feminina de uma “all-mouth” (*SPCP*, 131) que se evidencia no gótico materno de Plath, também é transportada para o registo visual por Cindy Sherman, nomeadamente em *Untitled* nº150 (figura 89), no qual uma mulher de dimensões gigantes desafia o olhar patente na câmara fotográfica, num gesto ameaçador.

Esta faceta devoradora, como se pode observar, é ampliada por Sherman que parece ter exagerado propositadamente a dimensão da língua desta mulher. De forma um tanto ou quanto surpreendente, as pessoas miniaturizadas que se movem qual transeuntes no fundo da fotografia, cuja imagem se encontra ligeiramente distorcida pelo grão, parecerem estar alheadas em relação ao potencial destruidor desta figura feminina. Neste sentido, parece delinear-se aqui a ideia de que a conceptualização da mulher como entidade monstruosa é algo que a nível social não é explicitamente reconhecido nem debatido, mas que de uma forma ambígua, consegue ser percebida e subentendida através do olhar maquínico da câmara que, neste registo concreto, assume uma clara conotação com o olhar masculino.



Figura 89 - Cindy Sherman, *Untitled* nº150, *Fairy Tales*, 1985

Porém, é através do *Untitled* nº302 (figura 90) que a representação da mãe adquire, na iconografia de Sherman, a qualidade de uma verdadeira “all mouth”, como comprovam os lábios ensanguentados de uma matriarca canibal e vampírica que surge personificada através de um manequim de plástico que acaba de devorar a filha, visível no interior do seu corpo, através num rasgo que apresenta no peito.

Nesta matriz contextual, estamos perante um *striptease* macabro que replica a *persona* de “Lady Lazarus” de Plath; o olhar do espectador é capaz de atravessar a pele artificial do manequim e desvendar o cadáver que aquela ainda digere, convidando o mesmo a imergir num voyeurismo de contornos sádicos.

No âmbito deste registo imagético, para além da mãe surgir como dupla da filha, como se de uma inversão especular se tratasse, esta última jaz prisioneira dentro do corpo da mãe. Esta representação reveste-se de uma natureza paradoxal: por um lado, o tronco da manequim desnudado, com a alça direita do vestido preto a deslizar pelo ombro, numa pose sensual que evoca uma *femme fatale*, afigura-se marcadamente feminino; por outro lado, podemos adivinhar traços de uma masculinidade presentes no



Figura 90 - Cindy Sherman, *Untitled* nº302, 1994

mesmo registo, já que a manequim enverga calças. Outro detalhe importante prende-se com a ausência de seios; o tronco da manequim é liso, plano e desprovido de seios, aspecto que a conecta com a masculinidade. Poderá estar Sherman a insinuar que a violência desta mulher deriva da sua masculinização? De qualquer forma, o princípio plathiano, subscrito por Sexton, que associa o sexo masculino à violência e à lisura corporal é também aqui explorado por Cindy Sherman.

Curiosamente, as duas cores que enquadram este registo fotográfico são

precisamente cores que apresentam um forte pendor religioso: o dourado e o roxo que são tons que também são associados às celebrações litúrgicas, e que figuram em determinadas representações da Virgem.

Se as figuras maternas, de ar ameaçador, concebidas por Sylvia Plath e Anne Sexton, transmitem uma certa austeridade, contrariamente, na abordagem proposta por Sherman, e embora a figura materna continue a incorporar um carisma de ameaça e de um certo desconforto, aquela também se traduz no *locus* que permite parodiar estas imagens-cliché. A artista consegue, deste modo, criar um conjunto de imagens que funcionam como uma espécie de metalinguagem (o mais correcto seria usar a terminologia de meta-imagem) com o objectivo de devolver ao olhar exterior, as imagens históricas, sociais e culturais que envolvem todo o processo construtivo implícito no corpo materno. Desta forma, Cindy Sherman oferece como ponto de partida para uma reflexão mais profunda, a imagem da mãe como uma Madona, em contraste com uma imagem de uma mãe mais terrena, o que acaba por se traduzir nos sucessivos binómios históricos que têm vindo a pautar a representação feminina: mulher pura-mulher suja, anjo-prostituta, virtuosa-perdida, bela-monstro. Pode, então, concluir-se que o trabalho artístico de Sherman não parece deter-se muito nas implicações resultantes da atribulada relação entre mãe e filha, parecendo, antes de mais, preocupado em divulgar as imagens maternas que povoam a cultura popular e religiosa. Tentando, por conseguinte, fomentar uma reflexão no que diz respeito à forma como o conceito de “mãe” é entendido à luz da cultura ocidental e de que modo é que isso se reflecte a nível da representação do corpo materno.

O tal sentimento de orfandade que se subentende no registo plathiano e que transpira da composição poética sextoniana, é transposto por Sherman para a figura de *Untitled* nº422 (figura 91), incluído em *Clown Series*. Este registo espelha uma ambiguidade que tem precisamente a ver com o modo intencional, através do qual a



a teve lugar. Em primeiro lugar, temos a imagem do avado, constitui uma figura tragicómica, isto é, personagem, no circo, seja de entreter, o facto de se imagem subverte, à partida, esse efeito pretendido. Por

Untitled nº222 exhibe aquilo que parece ser uma criança vestida de palhaço, como aliás denota a

expressão facial, os totós no cabelo, e o urso de peluche, no chão, entre as pernas da mesma.

Porém, o corpo artificial que a reveste assemelha-se a uma pele, da qual se desprendem dois seios, e que, mais abaixo, tem impressa uma forma triangular preta que alude aos genitais femininos, aspectos estes que vêm desequilibrar o retrato de infantilidade acima delineado. Logo, tendo em consideração a complexidade que reveste este registo fotográfico, e a conjugação aleatória que é possível estabelecer entre os diversos significantes que a compõem,

Figura 91 - Cindy Sherman, *Untitled* nº422, *Clown Series*, 2004.

verificamos que os objectivos, por parte da fotógrafa, podem ter sido vários. Com efeito, Sherman poderá estar a criticar uma sociedade na qual os pedófilos olham para as crianças como se de adultos se tratassem, submetendo-as, no seu imaginário doentio, a um processo de sexualização. Por outro lado, também pode estar implícita, na imagem, a ideia de que a criança, nos dias de hoje, está cada vez está mais só, e vê-se na obrigação de construir ela própria o seu próprio palco de entretenimento. Na verdade, neste mundo contemporâneo, no seio do qual os adultos andam ocupados a gerir as suas carreiras, para que nada falte em casa, a criança é negligenciada e corre o risco de se tornar uma “cracked orphan” (ASCP, 161). Este cenário tem implícitas consequências graves, pois a criança vê-se forçada a um crescimento acelerado que não é, de todo, compatível com o nível intrínseco ao seu desenvolvimento físico e psicológico. Se nos ativermos nos detalhes de *Untitled* nº422, verificamos que o fato de pele que a figura feminina enverga é muito largo e não se ajusta às suas verdadeiras formas, aspecto que traduz precisamente essa inadequação. Fenómeno semelhante é espelhado através das luvas que são hiperdimensionadas em relação ao tamanho real das mãos.

Sob um outro prisma, esta imagem pode ainda ser interpretada à luz de uma perspectiva feminista. De facto, este registo ambíguo onde figura uma mulher vestida de palhaço que aparentemente ainda continua agarrada à sua infância, aponta no sentido de no seio da sociedade patriarcal, se cultivar a imagem da “Child-woman” (ASCP, 162), isto é, há todo um conjunto de valores que vai no sentido de promover a infantilização feminina. Como observam a este respeito Jack Levin e Jack McDevitt, na obra *Hate Crimes Revisited: America's War Against Those Who are Different*:

Throughout history, many groups have been *infantilized*. So long as they were forced to ‘stay in their place’ and play the inferior role to which they were assigned, they were stereotyped as children or infants (...). The particular image varied from generation to generation, but the intent was always the same - to keep women in a subservient position in their relations with men. (...) Much like children, women were viewed as a diminutive or as the ‘weaker sex’ and therefore in need of masculine protection, often whether they wanted or not. (Levin e McDevitt, 2002:30)

Com efeito, *Untitled* nº222, interpretado numa óptica feminista, revela precisamente esta imagem dúbia que assombra a figura feminina: a mulher palhaço vê-se compelida a participar num jogo,¹⁴⁷ no seio do qual é o elo mais fraco. Desta forma, parece estar condenada a ser simultaneamente a vítima e a encenadora deste circo perverso, um pouco à semelhança da equilibrista incorporada pela heroína do gótico de Sylvia Plath em “The Aerialist”.

2.2 Incarnações do gótico paterno: o maestro das abelhas, o rei, o vampiro e Neptuno

But writing poems and letters doesn’t seem to do much good.
The big men are all deaf; they don’t want to hear the little
squeaking as they walk across the street in cleated boots.
(*SPJ*, 19)

Under your bed
sat the wolf
and he made a shadow when cars passed by
at night. (*ASCP*, 371)

A influência familiar na concepção do corpo no gótico feminino, como foi acima analisado, é algo de constante. A figura paterna, como símbolo de autoridade social e cultural, desempenha um papel fundamental na produção poética feminina. Como argumenta Kate Ellis: “In the feminine Gothic the family is both a point of departure and a point of return, a site upon which is produced both the villain father and the

¹⁴⁷ Jack Levin e Jack McDevitt citam alguns dos exemplos que denotam esta atitude complacente, por parte da mulher, face às expectativas que recaíam sobre ela: “To be in style, women of the 1920s were asked to look like children. Some wore their dresses cut to look like the shirts worn by little boys some ten years earlier. Others bobbed their hair like a baby’s hoping to give their face the appearance of ‘a small child: round and soft, with a turned-up nose, saucer eyes and a pouting ‘bee stung’ mouth. During the 1960s, young women similarly dressed as if they were ‘little girls’. They wore very short ruffled frocks and made up their eyes to create a ‘baby-faced look.’ Miniskirts, baby-doll nightgowns, and lacy baby-doll dresses all made ‘grown women look like toddlers with a glandular affliction, or like severely retarded nubile teenagers.” (Levin e McDevitt, 2002:30)

resistance that overcomes him.” (Ellis, 1989:220) No âmbito do gótico feminino, o pai surge normalmente como um tirano, uma figura opressora que, por vezes, inspira receio (no caso particular de Anne Sexton, que referia ter sido abusada sexualmente pelo pai) e por outras, se revela arrogante e autoritário. Como reitera Anne Mellor, em *Romanticism and Gender*: “The father, whether as patriarch or priest, is unmasked as the author of violence against women, as the perpetrator of sadistic tortures and even incest, and thus as the violator of every bonds of affection and responsibility that constitutes the bourgeois family.” (Mellor, 1993:91)

No entanto, intercaladas nesta expressão de sentimentos mais negativos, encontram-se igualmente expressões que denotam afecto, saudade, nostalgia, melancolia e, até uma certa ironia em relação ao pai, o que contribui para a prevalência de uma atmosfera de ambiguidade. Impede-se assim que os poemas sejam interpretados de uma forma extrema ou tendo como referência um tipo limitado de experiência.

Otto Plath surge como uma figura romantizada na poesia da filha. Devido ao seu desaparecimento precoce, vítima de diabetes num estado avançado, Plath que pouco contacto teve com o pai até à sua morte, uma vez que só tinha oito anos, começou a construir uma espécie de fantasia em redor do pai que viria a assombrar quase toda a sua obra poética, reiterando o princípio enunciado por Viola Mecke de que “(...) any attachment to her father could only be fantasized and unreal.” (Mecke, 2004:131) De facto, para a jovem poetisa, a morte do pai foi sempre um acontecimento rodeado de um certo mistério, uma vez que, como referimos, Aurelia empenhou-se sempre em proteger os filhos da visão de um pai em decadência, e assolado por ataques de mau humor. Embora admita que o comportamento do marido nem sempre era o mais carinhoso e atencioso para com os filhos, o facto de o pai os ter abandonado prematuramente, parece ter sido o ponto de partida para uma série de especulações na mente precocemente fértil da pequena Sylvia Plath.¹⁴⁸ Aliás, de acordo com Kathleen Konnors e Sally Bailey, na obra *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual*, foi Aurelia Plath a grande responsável pelo despertar do talento criativo da filha. Era ela quem se preocupava em

¹⁴⁸ Viola Mecke esclarece: “[Aurelia Plath] reported that Sylvia had never had a close father-daughter relationship. Indeed, her father had no intimate talks or activities with any of the children. He was irascible with them, easily frustrated by childish noises and play and could not tolerate their mere presence. Knowing that, Sylvia’s mother protected the children from their father. When he would come home, she would take Sylvia and her brother upstairs and keep them there, away from him. They would eat dinner up there, with their mother standing by. Then she would have dinner downstairs with her husband. Sylvia and her brother would be brought down into the living room for half an hour while their father reclined on a sofa. They would recite dome rhymes or Sylvia would play the piano; and then with a perfunctory hug, they would be sent back upstairs to bed.” (Mecke, 2004: 130)

colocar os filhos em contacto com a cultura e a literatura, ao mesmo tempo que lhes providenciava actividades de carácter lúdico e pedagógico:

Sylvia Plath's involvement with the arts and literature was broad-based and pervasive from early childhood on, largely due to her mother Aurelia's efforts. As Aurelia Plath stated, Otto Plath was proud of his daughter's precociousness, but she 'did nothing with Daddy'. It was up to Mrs. Plath to support the creative abilities of Sylvia and her younger brother, Warren. She covered their playroom with colourful art prints and equipped it with record player and records, ranging from children's songs to classical music, a blackboard and easel, long-handled paint brushes and paints, modeling clay, blocks, newsprint – all the creative materials she could gather. (Konnors e Bailey, 2007:8)

Assim, a jovem poetisa viu-se forçada a assimilar a morte de um pai que não conheceu intimamente, e que cometeu uma espécie de “sucídio”, ao deixar que a doença avançasse a ponto de já não poder ser tratada. A morte de Otto Plath veio impulsionar, mudanças na vida da jovem Sylvia, já que a família mudou de casa e deslocou-se para o interior. Com efeito, a morte do pai encontra-se intimamente ligada à quebra dos laços com a geografia marítima, como revela aliás a passagem retirada de um dos contos redigidos por Plath, “Ocean 1212-W”: “And this is how it stiffens, my vision of that seaside childhood. My father died we moved inland. Whereon those nine first years of my life sealed themselves off like a ship in a bottle- beautiful, inaccessible, obsolete, a fine, white flying myth.” (*JP*, 124) Esta imagem contribuiu para conferir, para sempre, à figura de Otto Plath um carácter neptuniano, uma vez que surge no universo poético da filha fortemente associado a motivos marítimos e simultaneamente retratado como um exímio nadador.¹⁴⁹ Desta forma, o abandono de um universo idílico à beira mar marcou definitivamente a vida de Sylvia Plath, já que, ao olhar para o passado, o faz com um misto de saudade uma sensação de perda. Por conseguinte, o período que antecede a morte do pai é concebido como algo de idílico, e recordado de modo nostálgico. Em “The Beast” (“Poem For a Birthday”), o sujeito poético declara: “Breathing was easy in his airy holding./ The sun sat in his armpit.” (*SPCP*, 134) Já em “Maenad” (“Poem For a Birthday”), as palavras sugerem uma saudade entrincheirada numa época que é irrecuperável:

Once I was ordinary:
Sat by my father's bean tree
Eating the fingers of wisdom.
The birds made milk.

¹⁴⁹ Num poema redigido por Plath, aquando da sua juventude, as qualidades do pai, enquanto nadador exímio, eram já afloradas: “Trawling the sea like a raging bather, / He rode the flood in a pride of prongs” (*SPCP*, 315).

Como se pode verificar, a morte de Otto Plath ditou a mudança da família de uma localidade à beira-mar, Winthrop, para uma situada no interior, Wellesley. A filha, de um modo simbólico, guardou numa garrafa todo aquele passado promissor como algo puro e intocado, “a fine, white flying myth.” (*JP*, 124) Este “white flying myth” conhece tradução corporal em “The Snowman and the Moor”, ganhando a forma de um gigantesco boneco de neve que assume o papel de vilão na história contida no poema, perseguindo a *persona* que assume assim o papel de uma heroína do gótico receosa e em fuga. Numa paisagem pontuada pela neve, a protagonista do poema, desobediente e destemida, sai de casa apesar das admoestações para não o fazer, e aventura-se na charneca, em demanda do monstro que lá se esconde. Porém, o que a jovem heroína gótica encontra não é um demónio de fogo, “It was no fire –blurting fork-tailed demon / Volcanoed hot” (*SPCP*, 59) como rezam as lendas, mas pelo contrário, uma criatura gelada, “a grisly thewed, / Austere, corpse-white / Giant” (*Ibidem*) que descreve como: “heaved into the distance, stone-hatched, / Sky-high, and snow / Floured his whirling beard.” (*Ibidem*) Desta forma, ao invés de um encontro com algo vivo, a jovem tem um encontro directo com a morte (não nos podemos esquecer que, aos olhos da heroína do poema, este gigante animado surge adjectivado como “corpse-white”). Aliás o facto de o boneco-de-neve gigante se desfazer em fumo, como que por artes mágicas, sugere que a jovem está perante algo de sobrenatural, talvez um fantasma, ou seja, alguém que pertence ao mundo dos mortos. Esta figura gigantesca surge como uma espécie de fruto da imaginação da heroína do poema, como se, por momentos, significasse a materialização do tal “white flying myth”: “From brunt of axe-crack / She shied sideways: a white fizz! and the giant, pursuing, / Crumbled to smoke.” (*SPCP*, 58) No entanto, e apesar de ser descrito como uma produção mental e ficcionada, esta imagem masculina hiperbolizada parece, no final do poema, exercer um impacto substancial no comportamento do sujeito poético: “Humbled then, and crying, / The girl bent homeward, brimful of gentle talk / And mild obeying.” (*SPCP*, 51) De facto, esta figura ameaçadora transforma a destemida heroína do gótico que irradia coragem no início do poema, numa jovem temente e obediente.

Uma variação deste “white flying myth”, desta feita sob a forma de Pai Natal, assombra igualmente um poema de Sexton. Trata-se de “Santa” (*The Book of Folly*,

1972). Todavia, neste caso específico, a heroína do gótico nada tem a temer, uma vez que a figura paterna está morta, e o que dela resta é apenas uma memória:

The white beard you fooled me with
and the hair like Moses,
the thick crimped wool
that used to buzz me on the neck,
is dead. (*ASCP*, 326)

Em “Santa” a protagonista encontra-se num cenário fúnebre no âmbito do qual desempenha as funções de maquilhadora do cadáver do seu próprio pai, “packed down like a big snow angel” (*ASCP*, 330):

Then I tied up your pillows in the five A.M. Christ morning
and I adjusted the beard,
all yellow with age,
and applied rouge to your cheeks
and Chalk White to your eyebrows. (*ASCP*, 327)

Facto invulgar é que somente depois de se tornar adulta é que Plath visita, pela primeira vez, a campa do pai, o que dá origem ao poema “Electra in Azalea Path”, no decurso do qual o sujeito empreende uma reflexão cronológica sobre o que sucedeu depois do falecimento do mesmo, conferindo a essa mesma reflexão um carácter mitológico. Nos primeiros três versos do poema pode antever-se a criação de um universo gótico, escuro, onde esvoaçam abelhas quais pirilampos. Neste poema, a heroína do gótico comenta com desencanto: “The day you died I went into the dirt, / Into the lighless hibernaculum / Where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard” (*SPCP*, 116).

Na primeira estrofe assistimos, em modo de *flashback*, ao processo de educação e crescimento de uma heroína do gótico que então se encontra muito próximo da mãe, algo alheada face ao verdadeiro impacto da tragédia que ocorreu: a morte do pai. Na óptica da jovem, trata-se de um estado de alienação benéfico, pleno de paz e isento de culpa:

It was good for twenty years, that wintering –
As if you had never existed, as if I came
God-fathered into the world of my mother’s belly:
Her wide bed wore the stain of divinity.
I had nothing to do with guilt or anything
When I wormed back under my mother’s heart. (*SPCP*, 116)

Na segunda estrofe, o sujeito poético descreve a construção imaginária que teve lugar nessa altura:

Small as a doll in my dress of innocence
I lay dreaming your epic, image by image.
Nobody died or withered at that stage.
Everything took place in a durable whiteness. (*SPCP*, 116-117)

Todavia, a aparente paz e alienação que caracterizam a segunda estrofe, são perturbadas pelo súbito despertar da heroína do gótico:

The day I woke, I woke on a Churchyard Hill
I found your name, I found your bones and all
Enlisted in a crammed necropolis,
Your speckled stone askew by iron fence. (*SPCP*, 117)

É precisamente no decorrer da segunda estrofe que se dá a transferência da *persona* do seu mundo imaginário, onde o pai é uma figura imaginária (quem sabe se uma qualquer divindade) e mítica, para um mundo onde o pai é feito de carne e osso, e repousa numa sepultura, num cemitério. De súbito, é como se o pai descesse do seu pedestal celeste e se tornasse homem, uma realidade, um ser comum. Esta tomada de consciência faz com que o sujeito fique imerso num sentimento de tristeza, o que torna a terceira estrofe num espaço deserto e desolado, espelhando, assim, a paisagem interior da heroína do gótico: “In this charity ward, this poorhouse, where the dead / Crowd foot to foot, head to head, no flower/ Breaks the soil. This is Azalea Path.” (*SPCP*, 117) Azalea Path, o local do cemitério onde o seu pai se encontra sepultado, afigura-se estéril; ali a tristeza adquire a cor do sangue: “The ersatz petals drip, and they drip red.” (*Ibidem*) Este vermelho, característico do sangue, tinge a quarta estrofe, perturbando a jovem e levando-a a acreditar que foi cometido um crime: “Another kind of red bothers me: / *The flat sea purpled like that evil cloth / My mother unrolled at your last homecoming.*” (*Ibidem*) Como se de súbito tivesse despertado de um longo período de dormência, a jovem conclui, desolada: “I borrow the stilts of an old tragedy.” (*Ibidem*) A heroína do gótico começa a sentir-se vítima de uma maldição, como sugerem os seguintes versos: “(...) one late October, at my birth-cry / A scorpion stung its head; an ill-starred thing” (*Ibidem*). Esta maldição é acompanhada por um prenúncio de morte, já que alega: “My mother dreamed of you face down in the sea” (*Ibidem*). No final do poema, a heroína do gótico vê-se, de facto, a si própria simultaneamente como vítima de uma tragédia e

responsável por essa mesma tragédia: “I am the ghost of an infamous suicide, / My own blue razor rusting in my throat. / It was my love that did us both to death.” (*Ibidem*)¹⁵⁰ O sujeito despe, então, o vestido feito de inocência usado nas primeiras estrofes, para se tornar uma figura feroz e sensual: “your hound-bitch, daughter, friend.” (*Ibidem*) Sobressai, deste modo, uma alusão à *primal scene* que surge aqui sob a forma de incesto, um motivo tão persistente nos enredos do gótico que, para além de revisitado em “Electra in Azalea Path”, surge também em “The Decline of the Oracles”, poema no qual a protagonista promete num tom categórico: “Your shelled bed I remember.” (*SPCP*, 93) Segundo Christina Britzolakis:

Her staging of the fantasy of the ‘primal’ scene (‘Your shelled bed I remember’) invokes the self-immolating femininity of the freudian family romance, according to which the daughter renounces her phallic desire for the mother and turns to the father in a ‘normative’ gesture which will structure her adult sexuality. (Britzolakis, 1999:50)

Mais tarde, este estado de “daughter-in-mourning” que se adivinha em “Electra in Azalea Path”, é consolidado através de imagem da viúva que se esboça em “Widow”. Neste registo poético, a heroína do gótico, envergando as vestes de Electra, imagina-se à semelhança de uma viúva:

Widow, the compassionate trees bend in,
The trees of loneliness, the trees of mourning.
They stand like shadows about the green landscape-
Or even the black holes cut out of it. (*SPCP*, 164)

Por conseguinte, se “Electra in Azaleah Path” remete para um cenário reminescente dos conto-de-fadas, mais concretamente para a personagem de uma Bela Adormecida que é, no poema, despertada por uma recordação violenta, por sua vez, “The Beekeeper’s Daughter” envia para uma imagética semelhante àquela que tem lugar nas aventuras de Alice no País das Maravilhas, uma vez que a heroína do gótico se encontra rodeada de flores, que são comparadas a enormes bocas, aspecto que a faz sentir-se minúscula, o que, no plano simbólico, implica um retorno à infância: “A garden of mouthings. Purple, scarlet-specked, black / The Great corollas dilate, peeling back their silks.” (*SPCP*, 118) De realçar que o carácter ameaçador destas plantas, e o

¹⁵⁰ Este sentimento de culpa que emerge em “Electra in Azalea Path”, é semelhante àquele que aflige a heroína gótica de “Three Women”, quando esta declara: “As a child I loved a lichen-bitten name. /Is this the one sin then, this old love of death?” (*SPCP*, 177)

seu potencial para devorar a *persona*, remetem para o espaço poético de “Poem For a Birthday”, mais concretamente, para a voracidade do “all-mouth”.

O cenário deste poema é inundado de cores fortes: o amarelo e o negro das abelhas, as flores de cor púrpura. É um cenário erotizado ilustrado pelo modo como as plantas são descritas numa pose que evoca uma cena de *striptease*: “The great corollas dilate, peeling back their silks” (*SPCP*, 118). Por seu lado, também as colmeias surgem à imagem de seios, “many-breasted hives” (*Ibidem*), facto que, por sua vez, remete para universos burlescos e coloridos, como é o caso do famoso *Moulin Rouge*. Efectivamente, todo este ambiente que sustenta “The Beekeeper’s Daughter” se encontra impregnado de uma aura de feminilidade excessiva, situação esta que se reflecte no aroma asfíxiante das flores que se consubstancia num “well of scents almost to dense to breathe in.” (*Ibidem*) Estas flores e estes perfumes poderão, encarados numa dimensão simbólica, remeter para um universo essencialmente feminino, onde as abelhas representam as jovens submetidas ao poder e à supremacia do sexo masculino, como atesta a presença de uma figura paterna que, ao penetrar nesse universo, impõe respeito: “Hieratical in your frock coat, maestro of the bees,/ You move along the many-breasted hives” (*Ibidem*).¹⁵¹

Este sentimento de isolamento e de claustrofobia que acomete a heroína do gótico plathiana, está perfeitamente de acordo com a teoria de Kate Ellis, quando a ensaísta afirma: “(...) the terror of the Gothic heroine is simply that of being confined and then abandoned, and beyond that of being (...) completely surrounded by superior male power.” (Ellis, 1989:46) O sentimento de inferioridade faz-se, aliás, sentir num verso que surge destacado da estrofe, como que a reforçar essa ideia de que alguém está só, sem ninguém a quem possa recorrer para vir em seu auxílio: “My heart under your foot, sister of a stone.” (*SPCP*, 118) O último verso do poema revela a heroína do gótico no papel de uma abelha-rainha, casada com o luto - “The queen bee marries the winter of your year” (*Ibidem*), o que vai de encontro ao universo intrínseco ao “white flying myth” que compreende uma paisagem fria, inóspita e funérea.

Curiosamente, também Anne Sexton recorreu à imagética da colmeia e das abelhas para explicar as afinidades biológicas que possui com o pai. Em “Cripples and Other Stories” (*Live or Die*, 1966), o sujeito de enunciação afirma:

¹⁵¹ Imagem semelhante surge em “Lament”, poema no seio do qual a figura paterna é representada como aquele “who walked in a swarming shroud of wings” (*SPCP*, 315).

My father's cells clicked each night,
intent on making money.
And as far as for my cells, they brooded,
little queens on honey. (ASCP, 162)

No caso de Anne Sexton, o complexo de Electra é levado mais longe, e a heroína do gótico desempenha o papel de alguém que sofreu abusos sexuais durante a adolescência,¹⁵² por parte de um pai alcoólico.¹⁵³ Esta situação é aludida em “Briar Rose” (*Transformations*, 1971) que, numa paródia macabra ao conto de fadas “Bela Adormecida”, retrata a vida traumática de uma jovem que, em função de um abuso sexual sofrido na adolescência, é forçada a tomar medicamentos para dormir a fim de conseguir levar uma vida normal. Desta forma, “Briar Rose” exibe um ambiente decalcado do gótico literário, no qual, devido à maldição lançada por uma fada, os habitantes do reino são transformados em *zombies* inertes, e os relógios param, ditando a estagnação do tempo:

On her fifteenth birthday
she pricked her finger (...)
(...) she went to sleep.
The queen and king went to sleep,
the courtiers, the flies on the wall.
The fire in the hearth grew still,
and the roast meat stopped crackling.
The trees turned into metal
and the dog became china.
They all lay in a trance,
each a catatonic stuck in time machine.
Even the frogs were zombies. (ASCP, 292)

Todavia, há um príncipe que consegue debelar o espesso muro de rosas, “[the] great wall of tacks, / around the castle” (*Ibidem*) e quebrar, assim, a maldição. O prémio deste

¹⁵² Deborah Forbes, na obra *Sincerity's Shadow: Self-consciousness in British Romantic and Mid-twentieth-century American Poetry*, afirma a respeito ao potencial abuso sexual sofrido por Anne Sexton durante a sua infância: “Although there is no firm evidence that Sexton was sexually molested by her father she produced memories of this abuse in therapy. Sexton, her confidants, and her psychologists were ambivalent about the reliability of these memories.” (Forbes, 2004:228) Esta posição ambígua mencionada por Forbes é também defendida pela biógrafa da poetisa, Diane Middlebrook, quando afirma: “The veracity of the incest narrative cannot be established historically, but that does not mean it didn't, in a profound and lasting sense, ‘happen.’ It is clear from many sources that Sexton's physical boundaries were repeatedly trespassed by adults in her family in ways that disturbed her emotional life from girlhood onward.” (Middlebrook, 1992:59)

¹⁵³ O alcoolismo do pai é mencionado por diversas vezes pela heroína do gótico sextoniana. Por exemplo, em “All My Pretty Ones” (*All My pretty Ones*, 1962), o pai é interpelado como “my drunkyard” (ASCP, 51), e a filha admoesta-o em relação ao vício do álcool, acusando-o de exibir uma “alcoholic tendency” (*Ibidem*). Também em “Santa” (*The Book of Folly*, 1972), a jovem refere a figura paterna como: “My boozy red man” (ASCP, 326), ao mesmo tempo que menciona a presença de um “Daddy's cocktail smell.” (*Ibidem*)

herói corajoso é desposar a filha do rei, Briar Rose. Contudo, o casamento funciona neste contexto como uma espécie de gatilho, na medida em que despoleta uma série de memórias responsáveis pelas terríveis insónias que afligem “Briar Rose”, e que a mesma tenta aplacar, recorrendo a barbitúricos:

She married the prince
and all went well
except for the fear-
the fear of sleep

Briar Rose was an insomniac
She could not nap
(...) without the court chemist
mixing her some knock out drops. (ASCP, 293)

No final do poema, qual sessão de psicanálise, a heroína do gótico desvenda o tenebroso motivo que a impede de dormir:

It's not the prince at all,
but my father
drunkenly bent over my bed,
circling the abyss like a shark,
my father thick upon me
like some sleeping jellyfish. (ASCP, 294)

Susan Bassnett chama a nossa atenção para a construção complexa da personagem de Electra e explica a razão pela qual esta tem vindo a ser reapropriada e colocada em cenários de índole gótica:

The figure of Electra is an ambiguous one – she appears both as victim and as hag, an avenger and as moral coward in various retellings of the story (...)The Electra figure is an unhappy, marginalized outsider, doomed neither to share the confidence of her mother nor to enjoy the fruits of her loyalty to her father. (Bassnett, 2005: 87-88)

De acordo com Linda Williams, a produção literária fruto do gótico envolve todo um regresso ao passado que depois, no âmbito literário, é revisitado, frequentemente aludindo às denominadas *primal scenes* (neste caso concreto, o incesto) que têm precisamente lugar no leito ou no féretro:¹⁵⁴

¹⁵⁴ É importante lembrar que, no âmbito do gótico materno, por exemplo, Sexton se refere à sua mãe como um leito de morte em “Christmas Eve” e que, por exemplo, “The Moon and the Yew Tree” a ausência de ambos os pais é lamentada num cemitério ou que, a memória de Otto Plath é celebrada em “The Colossus”, através da realização de um piquenique entre pai e filha, que tem lugar numa paisagem funérea. Todos estes pormenores vão de encontro à ideia enunciada por Linda Williams de que os momentos de perda, onde a tristeza se compraz num estado de melancolia, acabam por tomar a forma de

In these fantasies, the quest to return and discover the origin of the self is manifest in the form of the child's fantasy of possessing ideal parents in the Freudian family romance, in the paternal fantasy of possessing the child in maternal or paternal melodrama, and even in lover's fantasy of possessing one another in romantic weepies. In these fantasies the quest for connection is always tinged with the melancholy of loss. Origins are already lost, the encounters always take place too late, on deathbeds or over coffins. (Williams, 2003: 143)

Como foi acima realçado, o facto de não ter conhecido o pai mais profundamente, abriu espaço para Sylvia Plath construir todo um universo mitológico em seu redor. Em “Among the Bumblebees,” um dos primeiros poemas que aflora a temática do pai, este emerge como uma figura intimamente ligada à água, sendo, como referimos, descrito como um exímio nadador, como ilustra a seguinte passagem: “(...) the water (...) would seem calm and friendly, obeying the skilful mastery of her father's rhythmic stroke (...).”(JP 263) Esta ligação do pai com o mar, que transparece no corpo literário de vários poemas, confirma a construção imagética do pai como “the Neptune-like father” (Ramazani, 1994:266). Para além desta conotação da figura paternal com a vida marítima, este surge também retratado como um rei (personagem que Anne Sexton elegeu para simbolizar o pai, o que sobressai particularmente em *Transformations*). Assim, em “Among the Bumblebees” Otto Plath adquire contornos de um rei revestido de autoritarismo:

He would look the way he did when he scolded mother sometimes, strong and proud, and his voice would be hard, with a sharp edge to it. From up there, like a king, high on a throne, he would call out the names in his thundering voice, and people would come, trembling and frightened, to take their papers. And then, rising mournfully, there would be the sound of weeping, of wailing, and gnashing of teeth. (JP, 260-261)

Plath construiu, em volta da ausência do pai, uma mitologia no âmbito da qual esta figura paterna surge como alguém poderoso física e intelectualmente, o qual muitas vezes surge associado a um ambiente marítimo. Por exemplo, em “The Decline of the Oracles” (1957), a *persona* relata:

My father kept a vaulted conch
By two bronze bookend of ships in sail,
And as I listened his cold teeth seethed
With voices of that ambiguous sea
Old Boklin missed, who held a shell
What the seashell spoke to his inner ear.

configurações do gótico, quer na poesia, quer na ficção.

My father died, and when he died
He willed his books and shells away.
The books burned up, sea took the shell,
But I, keep the voices he
Set in my ear (...). (*SPCP*, 78)

Em “Ouija”, um poema igualmente datado de 1957, o pai assume a forma de um oráculo¹⁵⁵ que dita previsões e sugestões poéticas à filha, do além-túmulo. No seio de este poema o pai é descrito como um “chilly god, a god of shades / Rises to the glass from his black fanthoms.” (*SPCP*, 77) Este rei das profundezas, de uma espécie de Hades, promete ajudar a heroína do gótico nas suas deambulações literárias, mas em troca exige um sacrifício de sangue, um pacto que metaforicamente acaba por unir a jovem ao plano dos mortos: “The glass mouth sucks blood-heat from my forefinger. / The old god dribbles, in return, his words.” (*Ibidem*) Esta sede de conhecimento, e a avidez em relação à criatividade, estão na origem de um casamento além-túmulo que se compraz num “marriage with the mire” (*Ibidem*). Esta inspiração poética, este discurso poético que emana da imaginação da *persona* do poema, apresenta características faustianas já que as palavras se apresentam como “locusts, drummed the darkening air” (*Ibidem*). Na terceira estrofe assiste-se ao culminar deste registo marcadamente gótico, no qual a protagonista é retratada como uma eterna refém deste pacto, tornando-se numa “bawdy queen of death”, uma Perséfone no seu submundo pejado de morte:

He hymns the rotten queen with saffron hair
Who has saltier aphrodisiacs
Than virgin’s tears. That bawdy queen of death,
Her wormy couriers are at his bones.
Still he hymns juice of her, hot nectarine.
I see him, horny-skinned and tough, construe
What flirty pebbles the ploughblade upturns
As ponderable tokens of her love. (*SPCP*, 77)

O pai surge intimamente ligado à mitologia marinha em “Full Fathom Five”, retratado aqui como uma espécie de rei Neptuno, “White hair, white beard, far-flung” (*SPCP*, 92). Aliás, o próprio Ted Hughes reconhece que, enquanto escrevia este poema, Sylvia tinha por sobre os joelhos o livro de Jacques- Yves Cousteau sobre o mundo marinho. A este respeito, a própria poetisa confessa, numa entrada do seu diário, datada de 11 de Maio de 1958:

¹⁵⁵ Sylvia Plath e Ted Hughes tinham por hábito fazer em casa pequenas *séances*, recorrendo precisamente ao *ouija board*. Faziam-no em busca de inspiração para os seus novos poemas. Um dos espíritos que surgia durante essas sessões apresentava-se com o nome de Kolossus e, muitas das vezes, recusava-se a fornecer qualquer informação.

It relates more richly to my life and imagery than anything else I've dreamed up: has the background of *The Tempest*, the associations of the sea, which is a central metaphor for my childhood, my poems and the artist's subconscious, of the father image – relating to my own father, the buried male muse and god-creator risen to be my mate in Ted, to the sea-father Neptune – and the pearls and coral highly-wrought to art; pearls sea-changed from the ubiquitous grit of sorrow and dull routine. (*SJ*, 223)

O pai torna-se, no decurso do poema, o próprio mar e, consequentemente, passa a configurar o *locus* de onde é originária a vida humana.

Miles long
Extend the radical sheaves
Of your spread hair, in which wrinkling skeins
knotted caught survives
The old myth of origins (...). (*SPCP*, 92)

Contudo, o pai, como senhor dos mares, não é inofensivo: “Your dangers are many. I / Cannot look much but your form suffers / Some strange injury” (*SPCP*, 92). Este habita um mundo inóspito, “deep among knuckles, shinbones, / skulls.” (*SPCP*, 93) Assim, de uma forma original, o cemitério terrestre que cobre o terreno de Azalea Path transfigura-se, aqui, num cemitério marítimo.

À semelhança do que sucede em “Ouija”, em “Full Fathom Five”, a figura paterna é imaginada como uma espécie de divindade, já que a *persona* afirma: “You defy questions / You defy other godhood.” (*SPCP*, 93) Neste contexto, o pai afigura-se como alguém inacessível: “Old man, you surface seldom. / Then you come in with the tides coming / When seas wash cold, foam” (*SPCP*, 92) e sobretudo “inescrutable” (*SPCP*, 93).

É interessante neste poema o facto de esta figura paterna começar a expandir-se na direcção de horizontes mais abrangentes, acabando por simbolizar toda uma tradição literária de índole masculina que, por sua vez, se propõe desafiar as ambições e as questões colocadas pela filha. Esta, apesar de carregar nos genes a semente de uma grandeza masculina,¹⁵⁶ sente-se impotente, pois não consegue aceder ao reino dos

¹⁵⁶ Esta ideia encontra-se expressa na seguinte passagem retirada do diário de Plath: “There is your dead father who is somewhere in you, interwoven in the cellular system of your long body which is sprouted from one of his sperm cells uniting with an egg cell in your mother's uterus. You remember you were his favourite when you were little, and you used to make up dances to do for him as he lay on the living room couch after supper. You wonder if the absence of an older man in the house has anything to do with your intense craving for male company. (...) You wish you had been made to know Botany, Zoology and Science when you were young. But with your father dead, you leaned abnormally to Humanities personality of your mother.” (*SPJ*, 64-65)

grandes mestres, devido ao seu estatuto de mulher, remetida para as franjas de um sucesso literário: “I walk dry on your kingdom’s border / Exiled to no good.” (*SPCP*, 93)¹⁵⁷ Neste sentido, podemos considerar que a figura paterna quase que é responsável por sabotar o discurso da filha. Como adverte Christina Britzolakis: “Crossing stony monumentality with watery dissolution, the figure of the vortex threatens to submerge and dismantle the speaker’s discourse.” (Britzolakis, 1999:50)

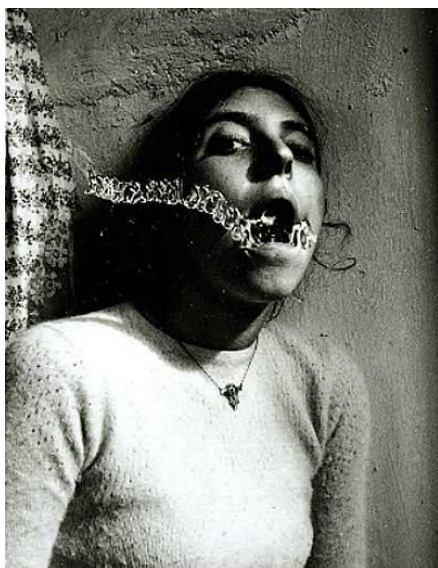


Figura 92 - Francesca Woodman, *Self-Portrait Talking to Vincent*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

A familiar imagem da campânula de vidro volta a surgir, já que, para o sujeito poético, a atmosfera tornou-se irrespirável: “Father, this thick air is murderous. / I would breathe water.” (*SPCP*, 93) Esta apetência pelo meio marítimo e a opção por uma espécie de discurso aquático, susceptível de remeter para um universo amniótico, é também abordada por Francesca Woodman, na fotografia em que as suas palavras são transformadas em água através do artifício fotográfico (figura 92).

A paisagem marítima surge, assim, como um local privilegiado para Francesca Woodman tecer as suas reflexões estéticas acerca da inter-relação entre a vida e a morte.

Por exemplo, no registo visual de *Seashore Circle* (fig.6, p.64) pode observar-se o desejo de Woodman no sentido de se fundir com os elementos marítimos, neste caso concreto, as algas deixadas pelas ondas, à beira-mar. A água do mar também parece ter funcionado no imaginário de Woodman como uma espécie de fronteira simbólica entre a vida e a morte. Este conceito é trabalhado visualmente, como já se pode observar em *Untitled*, tirado em Providence, Rhode Island. Nesta fotografia, uma jovem à beira-mar observa a sua própria morte através de um espelho (fig.48, p.136)

Este discurso fluído e misterioso que ascende da boca de Woodman, remete igualmente para a imagem de uma mulher assombrada. Com efeito, e tendo em consideração o facto de a jovem fotógrafa revelar um especial interesse pela história da época vitoriana, podemos assinalar fortes semelhanças entre este *Self-Portrait Talking*

to Vincent, e as denominadas fotografias fantasmagóricas que emergiam das *séances* levadas a cabo no final do século XIX. Na verdade, este tipo de registo visual onde se pode ver uma onda de ectoplasma a sair do interior do corpo dos indivíduos considerados mediúnicos, parece ter sido apropriado por Woodman, no sentido de melhor veicular o conceito de que se está efectivamente perante uma heroína do gótico assombrada.

Anne Stevenson argumenta acerca de “Full Fathom Five” que há uma aura de morte que permeia todo o poema, uma espécie de desejo inconsciente por parte do sujeito poético em afundar-se e passar, assim, a habitar esse mundo de sombras e de ondas de que é feito o mar:

The poem was one of a chain she was to wrestle with for years, linking the image of a drowned, Poseidon-bearded father with the undertow of her undeniable death wish. For, wildly as Sylvia loved life, in her poems death predominates, as if she could not embrace one without acknowledging the pull of the other. (Stevenson, 1989:128)

Também Sexton se apropria da imagética marítima para caracterizar o pai: se em “All My Pretty Ones” (*All My Pretty Ones*, 1962) o pai é apelidado de “my navigator” (*ASCP*, 51), em “The Boat” (*The Book of Folly*, 1972), o pai surge como um “old sea dog” (*ASCP*, 324). Também no registo sextoniano, o espaço no qual pai e filha submergem é aquático:

Suddenly
a wave that we go under.
Under. Under. Under.
We are daring the sea.
We have parted it.
We are scissors. (*ASCP*, 325)

O mar parece, assim, funcionar como um espaço privilegiado de diálogo, uma espécie de portal através do qual se torna possível estabelecer comunicação com os entes falecidos:

Here in the green room
the dead are very close.
here in the pitiless green where there are no keepsakes
or cathedrals (*Ibidem*)

Inserido numa paisagem de cunho marítimo, “Dream with Clam Diggers” (1956), foi escrito quando Plath já se encontrava a estudar em Cambridge. O tema fulcral é o regresso de uma mulher “to her early sea-town home / scathed, stained after tedious

pilgrimages” (*SPCP*, 43). Inicialmente, esta pátria surge inalterada e imóvel por entre as garras do tempo:

No change met her: garden, terrace, all summer
Tanged by melting tar,
Sloped seaward to plunge in blue; fed by white fire,
The whole scene flared welcome to this roamer. (*Ibidem*)

As memórias alegres, no seio das quais as crianças brincam numa “green rock bedded in mud/ their fabulous heydays endless” (*SPCP*, 44) sofrem uma mudança de tom à medida que a heroína do gótico caminha em direcção ao mar:

Plucked back thus sudden to that far innocence,
She, in her shabby travel garb, began
Walking eager toward water, when there, one by one,
Clam-diggers rose up out of the dark slime at the offense. (*Ibidem*)

A presença destes apanhadores de amêijoas transforma a praia num local vincadamente gótico; segundo a jovem aqueles apresentam-se “grim as gargoyles from years spent squatting at the sea’s boarder” (*SPCP*, 44). Em sinal de hostilidade, eles movem-se, ameaçadores, ao encontro da jovem: “with stake and pitchfork (...) flint eyes fixed on murder” (*Ibidem*) Segundo Peter J. Love: “ (...) the woman’s attempt to claim affinity with the surroundings is seen as a transgression. The clam-diggers represent a darker side of the seascape” (Love, 2007:27).

Em “Point Shirley”, pelo contrário, não há gárgulas que lhe barrem o caminho, sendo-lhe permitida a visita às paisagens que marcaram a sua infância. No entanto, a *persona* compreende que, embora consiga regressar no plano físico, o retrocesso no tempo é algo impossível de ocorrer e, perante estas circunstâncias, tudo o que pode fazer é viajar através das memórias. Logo, tudo o que resta da sua geografia da sua infância é reduzido, na penúltima estrofe do poema, a um monte de ossadas: “Bones, bones only, pawed and tossed” (*SPCP*, 111).

A imagem da morte, associada à recordação marítima, surge igualmente em “Mussel Hunter at Rock Harbor”, poema que descreve um cenário à beira-mar, no qual a atenção da heroína do gótico é atraída por uma carcaça de caranguejo que jaz no areal da praia, e se prefigura como uma máscara de morte no seu cenário idílico. A estrutura que resta do crustáceo evoca, com efeito, a morte, tal como indicam as palavras da jovem: “his innards bleached and blown off / Somewhere by much sun and wind”

(*SPCP*, 97).¹⁵⁸ Curiosamente, os detritos que pejam o fundo do oceano em “Full Fathom Five” assemelham-se a estes despojos mortais do caranguejo.

Num registo remanescente destes dois poemas, Francesca Woodman surge, de forma análoga à heroína do gótico plathiana, sozinha numa praia, sentada na areia com uma carapaça de caranguejo entre as pernas (figura 93). Todavia, nesta fotografia os restos do caranguejo configuram um signo de feminilidade. Como se pode observar a máscara formada pela carapaça do molusco encontra-se estrategicamente colocada entre as pernas da heroína do gótico, num gesto que, a par do vestido de verão, reforça o carácter sexual da jovem, mas que, paradoxalmente, também a une com o



Figura 93 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

monstruoso e, finalmente, com a morte (já que metonimicamente representa uma caveira). O aspecto monstruoso inerente à feminilidade é habilmente demonstrado através do sombreado que envolve a jovem, sentada. Se atentarmos na sombra que é projectada, apercebemo-nos de que já não estamos perante os contornos do corpo esbelto de uma jovem, mas pelo contrário, ao invés, face a face com uma figura demoníaca. Nesta óptica, é admissível que também Plath, ao contemplar os restos mortais do molusco, tenha reconhecido na sua forma não só uma marca de morte, mas igualmente um símbolo de feminilidade. Neste caso, é legítimo imaginar que a heroína do gótico, enlutada, ao percorrer a praia, tenha entendido a carapaça como um símbolo genital feminino, uma espécie de útero marinho, um portal de morte, capaz de a levar de volta ao pai.

Também “Oysters”, um dos poemas que faz parte do agrupamento intitulado “The Death Of The Fathers” (*The Book of Foly*, 1972), constrói uma ponte entre o elemento masculino, os motivos marítimos e a feminilidade. Neste poema, a heroína do gótico medita, em tom irónico, sobre o relacionamento ambíguo que tem com o pai. Inspirado num episódio em que pai e filha partilham uma refeição de ostras, astuciosamente designadas no poema como “father food” (*ASCP*, 323), “Oysters” estabelece, assim, um paralelo entre a ingestão de ostras (símbolo dos genitais

¹⁵⁸ Em “The Hermit at Outemoster House” a carapaça do caranguejo, emblema da morte do pai em “Mussel Hunter at Rock Harbor”, surge na variante de uma “crab-claw” (*SPCP*, 118).

femininos) e o processo de transição de um corpo infantil para um corpo de mulher adulta:

and let me take a note-
there was a death,
the death of childhood
there at the Union Oyster House
for I was fifteen
and eating oysters
and the child was defeated.
The woman won. (*ASCP*, 323)

Voltando a Plath é legítimo afirmar que é assaz comum por parte da poetisa o acto de transportar do plano autobiográfico as suas experiências privadas que normalmente envolvem o desejo de morte, para o plano poético. Neste contexto, é premente salientar que praticamente todas estas se encontram intimamente ligadas ao mar. Quando se sente deprimida e acometida por uma vontade de deixar o mundo, essa sensação, quando transcrita para as páginas dos contos ou para as estrofes dos poemas é sempre anunciada através do recurso a motivos de natureza marítima, facto que, no plano psicanalítico, evidencia um desejo no sentido de conseguir uma aproximação à figura paterna. Em 1953, Plath sofreu uma depressão que foi agudizada pela frustração decorrente de não ter conseguido entrar no curso de escrita criativa promovido por Frank O'Connor, em Harvard. A jovem interpretou esta rejeição como uma falha grave a nível do prestígio académico que imaginara para si, o que a levou, por conseguinte, a pôr em causa as qualidades inerentes à sua capacidade criativa. Nessa altura, começaram a germinar as sementes de suicídio na mente da jovem poetisa. Numa carta datada de 28 de Dezembro de 1953, explica que foi até à praia, e nadou para longe numa tentativa de se suicidar. Porém, acabou por desistir desse método, uma vez que o seu corpo se recusava a permanecer debaixo de água. Vestígios deste episódio emergem em "Suicide Off Egg Rock". Curiosamente, o episódio referente à sua tentativa de suicídio é transposto para a vida da protagonista de *The Bell Jar* (1963), Esther Greenwood, e chega-nos através de uma linguagem na qual sobrevivem elementos náuticos, isto apesar da cena descrita ter, na realidade, lugar no interior de uma cave: "The silence drew off, baring the pebbles and the shells and all the tatty wreckage of my life. Then, at the rim of vision, it gathered itself and, in one sweeping tide, rushed me to sleep." (*BJ*, 179) O modo peculiar como esta descrição é elaborada, levou inclusive uma

das suas biógrafas a observar: “Not to be defeated, Sylvia had ‘drowned’ after all” (Stevenson, 1989:46).

Em “Suicide Off Egg Rock”, as recordações relacionadas com a tentativa de suicídio por afogamento são revisitadas e deslocadas para uma geografia tipicamente americana, como atestam os “hotdogs splitting and drizzling on public grills” (SPCP,115). A atmosfera, aparentemente pacífica, que paira sobre a praia que serve de pano de fundo a “Suicide Off Egg Rock”, é volátil, uma vez que, apesar de haver crianças a brincar e cães a perseguir gaivotas, o sujeito poético (neste poema, do sexo masculino) não se sente propriamente em casa, e é como que invadido por um sentimento de alienação. Esta é uma geografia de sofrimento, susceptível de despoletar amargas recordações, já que surge no poema como “that landscape of imperfections”¹⁵⁹ (*Ibidem*).

A praia onde este homem decide por fim à vida surge, inicialmente, como um local onde impera a normalidade: crianças a brincar à beira-mar e um cão que persegue gaivotas [“A mongrel working his legs to a gallop / Hustled a gull flock to flap off the sandpit (*Ibidem*)]. Porém, há um aviso, no início do poema, que alerta para o facto de algo de sinistro estar, em breve, para acontecer, uma vez que “[The] Sun stroked the water like a damnation” (*Ibidem*). A chegada do protagonista à praia é assinalada, na primeira estrofe, onde o verso “ (...) his blood beating like an old tatoo” (*Ibidem*) sugere que ainda se encontra vivo. É interessante em “Suicide off Egg Rock” que o cadáver do(a) suicida é subtilmente inserido na paisagem poética logo ao início, na primeira estrofe:

Behind him the hotdogs split and drizzled
On the public grills, and the ochreous salt flats,
Gas tanks, factory stacks – that landscape
Of imperfections his bowels were part of
Rippled and pulsed in the glassy updraught.

He smoldered, as if stone-deaf, blindfold,
His body beached with the sea’s garbage,
(...)
Flies filing in through a dead skate’s eyehole
Buzzed and assailed the vaulted brainchamber. (*Ibidem*)

¹⁵⁹ Robert Phillips crê que o sujeito poético que protagoniza o poema em epígrafe é, de facto, um duplo de Otto Plath que, de um modo resoluto,“(...) turns his back on the imperfect landscape.” (Phillips, 1973:136) Neste contexto, o ensaísta entende que, simbolicamente, ao virar as costas, o pai está a renunciar à filha que, por sua vez, fica eternamente conotada com a paisagem americana e imperfeita. Todavia, se entendermos o sujeito poético como um alter-ego da própria Sylvia Plath, também há razões para crer que, na ausência do pai, privada da paisagem sagrada e idealizada da sua juventude, a poetisa desejasse voltar costas e esquecer uma paisagem que no presente é imperfeita, incompleta.

O momento em que o sujeito perde a consciência e morre, chega até nós através de uma imagem de natureza textual, aspecto que não é surpreendente na poesia plathiana, onde o corpo vulgarmente se funde com as palavras e se imiscui no plano da tradição literária: “The words in his book wormed off the pages. / Everything glittered like blank paper.” (*Ibidem*) No último terceto do poema assiste-se a um *flashback* no âmbito do qual nos deparamos com a descrição do homem a entrar na água. De forma surpreendente, é-nos concedida uma última imagem dos derradeiros momentos que precederam a sua morte: “He heard when he walked into the water/ The forgetful surf creaming on those ledges.” (*Ibidem*)

“Suicide off Egg Rock” apresenta-se-nos, portanto, como um poema mutilado, ele próprio em decomposição, uma vez que as imagens de vida se encontram habilmente intercaladas com a vertente abjecta do corpo humano em decomposição. Metaforicamente, esta desordem propositada contém reminiscências da desorganização patente em “Colossus”. Neste caso, a filha, *persona* do poema, apropriando-se de uma imagem cunhada da sua pátria, tenta reconstruir de forma mítica e poética a recordação subjacente ao “suicídio” de seu pai. Em “Suicide off Egg Rock” o pai também não consegue ouvir os apelos da filha, já que se encontra “smoldered, as if stone-deaf” (*Ibidem*).

O facto de o corpo da *persona* masculina ser submetido a uma descrição que o despoja da sua condição humana, é já um poderoso indício de morte, uma vez que surge reduzido a uma forma de vida mecânica, “a machine to breathe and to beat” (*Ibidem*). Com efeito, o signo que evoca a morte na paisagem desta praia americana é reminescente da carcaça do caranguejo em “Mussel Hunter at Rock Harbor”: “The flies buzzing / (...) / a dead skate’s eyehole” (*Ibidem*). O último olhar que o homem lança à paisagem em seu redor, é um olhar de despedida que antecede o seu encontro com a morte:

Everything shrank in the sun’s corrosive
Ray but Egg Rock on the blue wastage.
He heard when he walked into the water

The forgetful surf creaming on those ledges. (*Ibidem*)

Facto que não deixa de suscitar curiosidade, é que em “All the Dead Dears” o pai aparece de novo como uma vítima de afogamento: um “daft father” (*SPCP*,71) que

sucumbiu com os seus “Orange duck-feet” (*Ibidem*). De forma similar, também a protagonista de “A Life” é assolada pelo fantasma do pai que incorpora aqui a figura de um “drowned man”. Evocando uma cena de um filme de terror, este rasteja vindo do mar, para vir buscar a filha para o seu submundo oceânico: “Age and terror, like nurses, attend her / And a drowned man, complaining of the great cold, / Crawls up out of the sea.” (*SPCP*, 150)¹⁶⁰ Se em “A Life” é o próprio cadáver do pai afogado que tenta arrastar consigo a filha para as frias águas do oceano, em “Lorelei” emergem as sereias que tentam persuadir a heroína do gótico de que a vida nas profundezas é algo de mais apetecível do que a vida numa paisagem terrestre e imperfeita:

(...) Yet these shapes float
Up toward me, troubling the face
Of quiet. From the nadir
They rise, their limbs ponderous

With richness, hair heavier
Than sculpted marble. They sing
Of a world more full and clear (*SPCP*, 94).

Estas vozes das sereias são disfarçados apelos de morte que se intrometem nos pesadelos da jovem:

Beyond the mundane order
Your voices lay siege. You lodge
On the pitched reefs of nightmare,

Promising sure harborage (*SPCP*, 94-95).

Em “Lorelei” as origens marítimas da heroína do gótico são consolidadas; como aliás refere Plath no seu diário: “they are my ‘own kin’”¹⁶¹ (*SPJ*, 401).

O ciclo repete-se, já que em “The Hermit at Outemoster House” a personagem masculina incorporada pelo hermita também aparece ligada aos motivos marítimos, e como alguém detentor de uma força sobrehumana, traços típicos do retrato poético de Otto Plath: “Sky and sea, horizon-hinged / Tablets of blank blue, couldn’t, / Capped

¹⁶⁰ Como é realçado por Peter J. Love, há uma estreita interdependência entre a água e o universo dos mortos. De facto, esta parece funcionar como uma espécie de fronteira: “Water, whether in the form of the sea or the river is both a boundary that separates her from the world inhabited by this [paternal] figure and the medium through which union might be attained.” (Love, 2007: 31)

¹⁶¹ A inspiração para este poema adveio de mais uma das *séances* que Plath fazia, com alguma regularidade, na companhia de Ted Hughes. Desta vez, o espírito presente era Pan, como é confirmado pelo registo efectuado no diário: “Pan said I should write on the poem-subject ‘Lorelei’ because they are my ‘own kin’. So today, for fun, I did so, remembering the plaintive German song mother used to play and sing to us. (...) The subject appealed to me doubly (or triply): the German legend of the Rhine sirens, the sea-childhood symbol, and the death-wish involved in the song’s beauty. The poem devoured my day, but I feel it is a book poem and am pleased with it” (*SPJ*, 401).

shut, flatten this man out.” (*SPCP*, 118) Por seu turno, esta paisagem marítima enlutada transporece de novo em “Man in Black”:

Where the three magenta
Breakwaters take the shore
And suck of the gray sea
(...)
Over a great stone spit
Bared by earth falling tide,
And you, across those white
Stones, strode out in your dead
Black coat, black shoes, and your
Black hair till there you stood,

Fixed vortex on the far
Tip, riveting stones, air
All of it, together. (*SPCP*, 119-120)

Outra composição poética que liga a paisagem marítima à morte é precisamente “Colossus”. Tendo como pano de fundo um *locus* geográfico decalcado das paisagens De Chiroescas,¹⁶² tal como sucede, aliás em “The Disquieting Muses”, “The Colossus” surge, assim, como mais um espaço poético onde figuram as ruínas do gótico associadas ao elemento marítimo. Inserida nesta paisagem desolada temos uma heroína do gótico que zela pelas ruínas do que foi outrora um enorme colosso de pedra. Este colosso delapidado funciona aqui como uma metonímia em relação à figura paterna. No decurso do poema, a *persona* dá a conhecer todo um conjunto de tarefas que a têm mantido ocupada ao longo dos anos, e que se prendem com a preservação e limpeza desta entidade estatuesca: “To dredge the silt from your throat / To mend the immense skull plates and clear / The bald, white tumuli of your eyes.” (*SPCP*, 129)

Este pai colossal, habitado pela decrepitude, é descrito pela filha como “pithy and historical as the Roman Forum” (*SPCP*, 129), ao mesmo tempo que funciona também como uma espécie de oráculo, um “Mouthpiece of the dead, or of some god or other” (*Ibidem*), tal como acontece em “The Decline of the Oracles” ou em “Ouija”.

Em “Full Fathom Five” o sujeito incarna o papel de uma heroína gótica que se sente alienada da tradição patriarcal, o que causa um certo desconforto, uma vez que a vida artística que pretende trilhar se encontra plena de influências masculinas. Ora, em “The Colossus” esse sentimento volta a ressurgir. O sujeito poético, quando confrontado com o discurso do pai, que representa uma espécie de voz profética e oracular, sucumbe

¹⁶² The status of tradition as ruin and enigma accounts for Plath’s fascination with the paintings of Giorgio De Chirico, which apprehend the cultural past in similar allegorical terms. (Britzolakis, 1999:61)

à frustração, porque não compreende a complexidade inerente à linguagem paterna: “Mule-bray, pig grunt and bawdy cackles / Proceed from your great lips. / It’s worse than a barnyard.” (*Ibidem*) De salientar que essa frustração surge pautada por uma certa ironia, patente na forma como as palavras proferidas pelo colosso fazem lembrar o som de uma série de animais e que levam, em última análise, o sujeito a confessar que se encontra perante uma amálgama discursiva: “It’s worse than a barnyard.” (*Ibidem*)

O facto de a figura paterna surgir desmembrada pode sugerir, a nível psicanalítico, todo um esforço por parte da filha no sentido de reconstruir as memórias do pai, colá-las umas às outras, com a finalidade de obter um puzzle coerente. Como alega Steve Axelrod, o colosso tem que ser primeiramente reduzido a ruínas, para que a heroína do gótico, ao conseguir juntar as peças, se consiga reconciliar com o seu passado: “Rather than getting the colossus ‘glued’ and properly jointed, she wishes to stick herself ‘together with glue’, an act that seems to require her father’s dismemberment.” (Axelrod, 1992: 55)

De modo inverso, este pai em ruínas funciona como um reflexo especular da própria heroína do gótico, enquanto filha enlutada. Esta análise parece ser validada por uma entrada no diário de Plath, datada de 1958: “I muse not enough on the mysteries of Oedipus – I, weary, resolving the best and bringing, out of my sloth, envy and weakness, my own ruins. I myself the vessel of tragic experience.” (*SPCP*, 334)

Neste contexto e, à semelhança do que acontece em “Electra on Azalea Plath” onde a heroína do gótico surge miniaturizada na figura de uma boneca, “small as a doll” (*SPCP*, 116), em “The Colossus” é, dimensionalmente, comparada a uma formiga. De facto, todas estas figuras minúsculas se encontram em significativo contraste com o tamanho desproporcionado da figura paterna. Como refere Christina Britzolakis, em “Conversation Among the Ruins: Plath and De Chirico” (2007), acerca deste desfasamento dimensional: “melancholic incorporation of the dead father is accompanied by a double movement of symbolic inflation and parodic reduction.” (Britzolakis, 2007:180)

O legado patriarcal da tradição literária permanece, assim, inacessível à heroína do gótico que, neste registo poético, reforça a noção de que não consegue interpretar os hieróglifos que provém do colossal oráculo. Esta posição de inferioridade que é voluntariamente assumida pela protagonista de “The Colossus”, enquadra-a uma vez mais num contexto de dependência, onde se limita a aguardar instruções do poderoso oráculo, símbolo de uma tradição que deseja emular. A este respeito, Britzolakis

sublinha: “In casting herself as oracular devotee of an ‘epic’ literary father, the daughter-in-mourning seems to mark herself as lacking his greatness.” (*Ibidem*) Contudo, esta posição subalterna começa a mostrar sinais de fragilidade, já que, numa manobra subversiva, a filha, provavelmente face ao desgaste sofrido pelas incessantes e infrutíferas tentativas no sentido de decifrar a linguagem patriarcal, atribui-lhe um carácter paródico. Christina Britzolakis assinala a este respeito:

The oracle utters only carnivalesque animal noises (‘Mule-bray, pig grunt and bawdy cackles’) which mock the idea of ‘Tradition’ as a repository of divine authority, as well as the elaborate repressions which constitute the formalist poet-daughter. The discourse of the closed, classical body generates its own negation through the return of a repressed oral materiality. (*Ibidem*)

Por seu turno, em “The Burnt Out Spa”, a figura paterna surge, à semelhança do sucede em “Colossus”, associada a uma arquitectura em ruínas. A heroína do gótico, no episódio descrito neste corpo poético, depara-se, numa das suas deambulações, com um edifício decrepito que, no plano imaginário, aquela prontamente transfigura num monstro:

A monster of wood and rusty teeth.
Fire smelted his eyes to lumps
Of pale blue vitreous stuff, opaque
As resin drops oozed from pine bark.

The rafters and struts of his body wear
Their char of karakul still. I can’t tell
How long his carcass has foundered under
The rubbish of summers, the black-leaved falls.
Now little weeds insinuate
Soft suede tongues between his bones.
His armor plate, his toppled stones (...). (*SPCP*, 137-138)

A atitude da jovem, perante este monstro em ruínas, é semelhante ao da *persona* de “Colossus”, uma vez que, enquanto “Archaeologist among / Iron entrails, enamel bowls” (*SPCP*, 138), é assolada por uma vontade de o reconstruir:

I pick and pry like a doctor or
Archaeologist among
Iron entrails, enamel bowls,
The coils and pipes that made him run. (*SPCP*, 138)

Este monstro, à semelhança do colosso, também emite sons que provém de uma “broken throat”, provando, uma vez mais, que o processo de comunicação que a heroína

do gótico tenta encetar com a figura paterna, se encontra repleto de impasses: “And yet the ichor of the spring / Proceeds clear as it ever did / From the broken throat, the marshy lip.” (*Ibidem*)

No espelho das águas, a jovem encontra o seu reflexo, “gracious and austere” (*SPCP*, 138). No entanto, a entrada para este reino de decrepitude é-lhe vedada. Consternada, observa: “And we shall never enter there / Where the durable ones keep house.” (*Ibidem*)¹⁶³

Por seu turno, em “Snakesharmer” a tradição literária feminina encontra-se em explícito confronto com a tradição masculina preconizada pela personagem enigmática do encantador de cobras que figura num quadro da autoria de Rousseau. Steve Axelrod acrescenta:

(...) the poem includes two separate texts, the first belonging to the creative-destructive power of the father, the second to the female poet who evokes him.(...) Even as sought to live in her art, she found her creativity overtaken by the suffocating sense that it was not wholly her own. Her poetry was flawed by the snake charmer as its center, controlling, misleading, depriving, refusing to care. (Axelrod, 1992:42-43)

Metaforicamente, podemos traduzir a criação literária através do “snakesharmer”, emblema do homem poeta (imbuído de qualidades mágicas) que, através da inspiração promovida pela musa (no poema aludida através do elemento feminino “moon eye, mouth pipe”), produz o seu legado literário, invasivo e de natureza aracnídea, uma “snaky sphere” (*SPCP*, 79) que transforma todo o universo num “snakedom” (*Ibidem*):

As the gods began one world, and man another,
So the snakesharmer begins a snaky sphere
With moon-eye, mouth-pipe. He pipes. Pipes green.¹⁶⁴ Pipes water.
(...)

He pipes a world of snakes,
Of sways and coilings, from the snake-potted bottom
Of his mind. And now nothing but snakes

Is visible. The snake scales have become
Leaf, become eyelid; snake-bodies, bough, breast
Of tree and human.

(...)
He pipes a world of snakes,
Of sways and coilings, from the snake-potted bottom

¹⁶³ Uma vez mais, a heroína do gótico vê-se, assim, impedida de integrar uma tradição masculina, neste contexto, quase entendida como uma *hall of fame* onde só há lugar para os eternos, “Where the durable ones keep house.” (*SPCP*, 138)

¹⁶⁴ É curioso verificar que a cor verde também está persistentemente presente em “The Hermit at Outemoster House”: “But a certain meaning green. / He withstood them, that hermit. / (...) / Gulls mulled in the greenest light.” (*SPCP*, 118)

Of his mind. And now nothing but snakes

(...) And he within this snakedom

Rules the writhings which make manifest
His snakehood and his might with pliant tunes
From his thin pipe. (*SPCP*, 79)

Drama similar parece afligir a heroína do gótico sextoniana que, em “Lessons in Hunger” (*Last Poems*), também se confronta com uma figura paterna muda, a qual não está disposta a comunicar:

Silence bounced out of his books.
Silence fell off his tongue
and sat between us
and clogged my throat.
It slaughtered my trust.
It tore cigarettes out of my mouth.
We exchanged blind words,
and I did not cry,
and I did not beg,
but blackness lunged in my heart, (*ASCP*, 612-13)

No corpo poético de “Lessons in Hunger” (*Last Poems*), esta tradição artística masculina surge também fora do alcance da heroína do gótico sextoniana, uma vez que “Silence bounced of (...) books” (*ASCP*, 612). No seio deste ambiente disfuncional, as palavras são cegas e a heroína do gótico fica à mercê de uma escuridão que lhe permeia o coração, escuridão esta que, neste contexto, aponta para as trevas da ignorância.

Através de um registo decalcado do gótico, “The Moon and The Yew Tree” coloca a heroína do gótico plathiana novamente num cemitério, como aliás já acontecia com “The Colossus” onde a mesma faz um piquenique à sombra dos ciprestes. Em “The Moon and the Yew Tree” a heroína do gótico sai de casa, enterra os pés na relva molhada e, numa espécie de transe reminiscente da obra de Bram Stoker, *Dracula*, caminha até ao cemitério. Neste cenário de natureza marcadamente gótica, o teixo, uma presença onnipotente e fálica, intromete-se nos pensamentos da jovem que, metaforicamente, o identifica com a figura paterna. O que interessante observar é que, a tentativa de encetar um diálogo com o teixo (provavelmente aqui também a operar como um signo susceptível de remeter para a imagem de uma árvore genealógica, ligada às origens) é gorada, uma vez que a árvore, imponente e algo sinistra - “The yew tree points up. It has a Gothic shape” (*SPCP*, 173), não responde às suas inquietações da heroína do gótico. Limita-se a ficar imersa no silêncio da noite, e empresta a sua mudez

ao cenário que a envolve: as lápides, a igreja e os seus santos, a lua, indiferente, no céu. Como refere a jovem na quarta e última estrofe: “the message of the yew tree is blackness – blackness and silence.” (*Ibidem*) Este teixo de contornos góticos representa, a nível alegórico, um canal de comunicação com o mundo dos mortos, uma vez que as suas raízes penetram as profundezas da terra, constituindo assim canais de ligação entre o submundo. Porém, esta comunicação que se estabelece entre os mortos do cemitério adjacente, é inacessível ao sujeito, o que o deixa num impasse, desprovido de respostas às suas perguntas. Desta forma, nem a figura feminina, na sua postura alienada (a lua), nem a figura masculina remetida à sua passividade (o teixo), parecem aperceber-se do drama que aflige esta heroína gótica que parece de súbito ficar estática, como que hipnotizada, imersa na contemplação dos santos, que flutuam no ar, como se de magia se tratasse.

Para Judith Kroll o teixo reveste-se de um carácter mítico e totémico, alegando: “The yew symbolizes poetic destiny and is therefore her tree, the poet’s tree, as well as that of her dead father.” (Kroll, 2008:115) O ponto de vista de Christina Britzolakis converge com o de Kroll, já que ambas percebem a velha árvore como um foco de comunicação oracular além-túmulo que deixam passar “ancestral and (predominantly paternal) voices.” (Brizolakis, 1999:116) O teixo torna-se, neste contexto, uma árvore mediúnica.¹⁶⁵

Esta mesma árvore lúgubre volta a assombrar “Little Fugue”, um poema datado de 2 de Abril de 1962, seis meses depois de Plath ter terminado “The Moon and the Yew Tree”. Novamente há, da parte da heroína gótica plathiana, uma tentativa de reconstruir a imagem do pai, incorrendo uma vez mais no papel de “daughter-in-mourning”, uma frequente epístola do gótico. O interesse pessoal que nutria pela música de Beethoven, aliado a um acontecimento real, o facto de ter encontrado numa viagem de barco um pianista que era cego, funcionam como matéria-prima para o esboço de mais um poema centrado na mitológica da figura paterna.¹⁶⁶ Em “Little Fugue” a

¹⁶⁵ Referindo-se aos aspectos mitológicos que envolvem o significado simbólico das árvores, Judith Kroll realça: “Trees belong both to the world of the living but also to that of the death, their root-system being like an underground mirror-image of the daylight tree. Since these roots, among which the dead lie scattered, connect to the aboveground tree, it is the perfect ‘go-between’, the roots carrying messages which the branches and leaves ‘broadcast’.” (Kroll, 2008:116)

¹⁶⁶ Ronald Hayman, na sua obra biográfica *The Death and Life of Sylvia Plath*, esclarece este episódio que terá servido de inspiração para a composição do poema: “‘Little Fugue’ reflects her new interest in Beethoven’s late quartets and especially in the *Grosse Fugue*. Remembering a blind pianist she’d seen on the boat that brought her to England in 1955 – when he groped for his food, his fingers looked like weasels – she associates the horrific complications of Beethoven’s music with black statements and the black wagging fingers of the yew tree, while she associates Beethoven’s deafness with her father’s voice

heroína do gótico anseia por um sinal, por um barulho tangível que seja mais do que uma recordação de infância:

I envy the big noises,
The yew hedge of the Grosse Fuge.
(...)
Deafness is something else.
Such a dark funnel my father!
I see your voice
Black and leafy, as in my childhood,

A yew hedge of horders,
Gothic and barbarous, pure German. (SPCP,188)

O sujeito plathiano compara-se ao pianista que toca as teclas do piano, tal como ela prime as teclas da máquina de escrever: “Black yew, white cloud, / The horrific complications. / Finger-traps- a tumult of keys.” (SPCP,187) Porém, uma vez mais o seu talento não parece ser reconhecido no domínio da tradição patriarcal, o que conhece paralelo no facto de a sua mensagem como filha não conseguir chegar aos ouvidos do pai. O pianista pelo menos “could hear Beethoven”, como realça a jovem, enquanto ela não consegue discernir nenhum som, não havendo, portanto, nenhum *feed-back* que a assegure de que se encontra no caminho certo. Com efeito, o pianista é invisual e, no entanto, consegue “ler” e sentir Beethoven. No entanto, o seu pai surge, em “Little Fugue”, como uma entidade inacessível e surda e, perante essas circunstâncias, a *persona* vê-se como alguém incapaz de transmitir a sua mensagem quer a nível oral, quer a nível escrito. Há um fosso que separa a filha do pai que, neste poema em concreto, assume a forma de um “dark funnel” (SPCP, 188).

De qualquer modo, parece haver uma identificação entre o pianista que é cego e o próprio sujeito do poema que não consegue ver o pai, dado que este está morto; por conseguinte, o pai torna-se uma figura invisível, porque não está presente, e distante, porque não consegue ouvir as palavras da filha. Assim, tal como o pianista que desprende notas do seu piano não é perfeito, dado que é invisual, também a *persona* se sente inadequada, em termos da sua arte, para fazer jus à tradição masculina.

Neste sentido, podemos adivinhar fortes semelhanças entre “Little Fugue” e “The Desqueting Muses”, visto que o pianista aludido no primeiro contrasta com a imagem da *persona* do segundo que, aquando da sua infância, apenas conseguia

at the end of a dark tunnel. The amputation of his leg has lamed her memory.” (Hayman, 2003:167)

desprender do piano notas incipientes, pois faltava-lhe proficiência e instinto. Como refere a jovem:

Mother you sent me to piano lessons
And praised my arabesques and trills
Although each teacher found my touch
Oddly wooden in spite of scales
And the hours of practicing
Tone-deaf and yes, unteachable. (SPCP, 75)

Tendo “The Desqueting Muses” como ponto de referência, podemos depreender que a linguagem materna e o seu legado não são suficientes para alcançar os ouvidos dos deuses. Como aliás já foi debatido, em “All The Dead Dears” Plath parece rejeitar essa mesma tradição, na medida em que não lhe permite comunicar com a figura paterna oracular, o tal “draft father” (SPCP, 71). Como sugerem os últimos versos do poema esse processo só é susceptível de ser retomado num estado *post mortem*.

Segundo Christina Britzolakis, esta evasão fortuita traduz-se numa fuga psicológica que pretende afastar, pelo menos momentaneamente, a figura paterna quase sempre presente nos seus pensamentos:

The ‘fugue’ brings together the musical and psychoanalytical metaphors of memory and forgetting. A musical fugue is a contrapuntal form, with two or more short melodies, successively taken up by different parts or ‘voices’ and interwoven with each other; a psychoanalytical ‘fugue’ is a hysteria marked by wandering or departure from home, accompanied by a forgetting of the past, which may itself be later forgotten. (Britzolakis, 1999:115)

No entanto, talvez o mistério que encerra esta pequena fuga seja revelado na última estrofe, na qual o sujeito confessa:

I survive the while,
Arranging my mourning.
These are my fingers, this is my baby.
The clouds are a marriage dress, of that pallor. (SPCP, 189)

No corpo desta estrofe que encerra o poema, podemos adivinhar que a pequena fuga da heroína gótica à invasora presença do pai concretizou-se, justamente, através da criação de uma certa normalidade, o que qual se traduz no casamento e na formação de uma família. No entanto, apesar destas novas preocupações de natureza doméstica, o fantasma da figura paterna permanece presente. Nesta óptica, trata-se de uma fuga que se apraz momentânea e curta, ao contrário da melodia de Beethoven que foi uma *Grosse Fuge*. Desta forma, a fuga que dá título ao poema, no fundo, acaba por ser algo

de é impossível, uma vez que as memórias do pai continuam presas às moléculas da filha, e assombram com persistência as suas memórias. Segundo Judith Kroll, esta fuga:

(...) is really the life of the speaker, and its central theme is her dead father, a death never fully comprehended, outgrown or successfully mourned. Her life, resembling in its repetitive involutions a musical fugue (a 'little fugue' as opposed to Beethoven's *Grosse Fugue*), is a kind of torture, the claustrophobic, circular entrapment in a drama whose outcome is foreclosed, yet feared. (Kroll, 2008:113)

O imaginário plathiano volta a operar uma desconstrução do corpo paterno, à semelhança do que ocorre em “Colossus”; agora, são precisamente as suas lembranças que se encontram espalhadas pelas estrofes do poema, qual relíquias preciosas. Como assinala Judith Kroll a este respeito:

The specter of her father appears everywhere; all other details, even those which seem at first incidental or occasional, receive their meaning in terms of him. The yew tree, her fingers, the baby, the clouds, all ultimately reveal themselves as portents or symbols of the dead god who rules her life, and though she does not explicitly mention him until halfway through the poem, his appearance modifies the earlier images (...). (*Ibidem*)

Se em “Electra on Azalea Plath” a heroína do gótico assume, em certa medida, a culpa pela morte do pai, visto acreditar estar sob o efeito de uma maldição, contrariamente, em “Little Fugue” a *persona* descarta qualquer tipo de responsabilidade susceptível de a ligar a este trágico acontecimento, uma vez que afirma perentoriamente: “I am guilty of nothing.” (*SPCP*, 188)

“Little Fugue” é um poema que se encontra pejado de referências simbólicas e místicas que trazem à memória resquícios da mitologia patente em *The White Goddess*, de Robert Graves, aspecto este que o imbuí de uma aura de mistério. A influência gravesiana faz-se aqui sentir especificamente a nível do impacto das cores que nos reenviam para o universo simbólico da deusa tripla:

Many details of the poem reflect its affinity with the *White Goddess* mythology. Black – the color of death and divination; and of Hecate to whom the yew is sacred – is peculiarly suited to the dead, oracular father. ('His voice is black and leafy'). White can signify birth and newness, but it can also have the sinister connotations of deathliness, of a corpse. Such whiteness symbolizes the speaker's sickliness, pallor and blankness, which even the 'marriage dress' shares. The repeated mention of the white clouds, which are vacuous, indistinct and aimless, suggest that they represent to the speaker the insubstantiality of her present death-in-life. (Kroll, 2008:114)

Christina Britzolakis destaca o facto de o poema ser destituído de uma linearidade temporal, sendo, por seu turno, pautado por uma espécie de padrão bipolar, no âmbito do qual se sucedem uma série de opostos:

In ‘Little Fugue’, linear temporality is systematically occluded, scrambled and dismembered by obsessive verbal ceremonials. Narrative sequence is replaced by a series of paired *motifs*: yew/clouds, black/white, fingers/eyes, touch/vision, father/daughter, presence/absence, voice/echo, GrosseFuge/littlefugue, phallus/hymen, past/present. Within this bipolar pattern of substitutions the speakers voice occupies the position of the negative term. On the level of sound, too, the method is contrapuntal, using homophonic puns – yew/you, eye/I, mourning/morning. The highly code and self-referring use of sounds patterns anticipates the tactic of late poems such as ‘Daddy’, ‘Lady Lazarus’, ‘Ariel’, and ‘Sheep in Fog’. (Britzolakis, 1999:115-16)

Outro aspecto interessante é o de em “Little Fugue” ser estabelecido um paralelo entre a heroína do gótico que é “lame in memory” (*SPCP*, 188) e o pai que “had one leg” (*Ibidem*). Consequentemente, a amputação adquire um sentido figurado: “In this context, an amnesiac fugue might be described as an amputation of one’s sense of reality. Literal and metaphorical images of cutting off from the true self caused by the death of her amputee father pervade her poetry.” (Kroll, 2008:116) O próprio colosso surge desmontado, desmembrado, uma *disjecta membra*. Observa-se, todavia, uma desidentificação com referência à figura paterna, sobretudo quando as recordações da heroína do gótico começam a adquirir contornos de índole surreal, e a figura paterna assoma à superfície retratado como uma espécie de carnicheiro ou talhante:

And you, during the Great War
In the California delicatessen

Lopping the sausages!
They colour my sleep,
Red, mottled, like cut necks.
There was a silence! (*SPCP*, 188)

Face a este cenário sangrento, a heroína gótica, quando exclama no final da estrofe “There was a silence!”, admite sentir um certo receio daquela figura muda que quase se assemelha a um assassino em série. Toda esta imagética fantasiada pela jovem colapsa, mais adiante, na décima segunda estrofe, quando ao monstro, ao carnicheiro, é devolvida a sua forma humana: “I remember a blue eye, / A briefcase of tangerines. / This was a man then!” (*SPCP*, 188) A morte, que no poema se assemelha a uma boca gigantesca, abre-se e engole o pai “like a black tree, blackly” (*Ibidem*), deixando à filha um espaço em branco, um vazio simbolizado, no poema, pelas nuvens “their vacuous sheets”

(*Ibidem*) que reclamam ser preenchidas textualmente com uma história, seja ela real ou imaginária, ou ambas.

Neste cenário de tonalidades marcadamente góticas, o pai é metamorfoseado no teixo, presença onipotente em “The Moon and the Yew Tree”, através da imagem: “a hand of ‘black fingers’ speaking the deaf-and-dumb language of poets and the oracular language of the dead.”¹⁶⁷ (Kroll, 2008:115)

Em “Incomunicado” (1958) também se encontra subjacente a ideia de uma impossibilidade de se estabelecer qualquer tipo de comunicação, visto que a heroína do gótico confessa: “From what grace I am fallen. Tongues are strange, /Signs say nothing.” (*SPCP*, 100) Também em “Conversation Among the Ruins”, poema que volta a reter como inspiração a imagética dos quadros de De Chirico, sobressai novamente este impasse a nível verbal que desvela um abismo entre pai e filha. Com efeito, a diferença da roupa que os intervenientes deste poema envergam, assinala a distância inefável que os separa:

Fractured pillars frame prospects of rock;
While you stand heroic in coat and tie, I sit
Composed in Grecian-tunic and psyche-knot,
Rooted to your black look, the play turned tragic:
With such blight wrought on our bankrupt estate,
What ceremony of words can patch the havoc? (*SPCP*, 21)

Gregor Fajdiga, no ensaio intitulado “The Process and Purpose of Demonizing the Father in Sylvia Plath’s Poetry” , explica a este respeito: “Because the two do not and cannot share anything at all, not even the false and poorly constructed landscape, action is suspended and it seems as if they were trapped, being nothing more but vague shadows to each other.” (Fajdiga, 2005:3)

A heroína do gótico de Anne Sexton também alude a este entrave comunicacional em “A Curse Against Elegies”(*All My Pretty Ones*, 1962), de onde transborda a ideia de que os mortos não ouvem, à semelhança do que acontece em “Little Fugue”; desta forma, o sujeito poético manifesta o seu descontentamento, já que as tentativas de comunicar com o além se revelam infrutíferas:

¹⁶⁷ Uma parte da obra *The White Goddess* é justamente dedicada a este arcaico alfabeto que funcionava como uma linguagem silenciosa, cifrada e mística, isto é, parafraseando o próprio Graves “deaf-and-dumb finger language” [(Graves, 1997 (1948): 114)], à qual recorriam os poetas druidicos. Através desta simbologia de carácter místico acreditava-se que conseguiam entrar em transe, como assinala Graves, “by treating their finger-tips as oracular agents.” (*Ibidem*, 198)

Also, I am tired of all the dead.
They refuse to listen,
so leave them alone.
Take your foot out of the graveyard,
they are busy being dead. (*ASCP*, 60)

Face à impossibilidade de encetar um processo de troca de ideias, e impelida pelo desejo de prosseguir a sua vida, a heroína do gótico sextoniana ensaia uma libertação da figura paterna em “Divorce, Thy Name is Woman” (*45 Mercy Street*, 1976). Num contexto vincadamente sobrenatural, o pai incorpora um espírito regressado do Inferno, um “Dybbuk”, espírito este que tem estado alojado no corpo da filha desde que ela foi gerada. À luz da tradição do gótico, a jovem tenta, assim, exorcizar do seu corpo essa semente demoníaca. Deste modo, não é surpreendente que tom no qual esta interpela o pai surja tingido de agressividade:

I am divorcing daddy – Dybbuk! Dybuk!
I have been doing it daily all my life
since his sperm left me
drilling upwards and stuck to an egg.
Fetus, fetus – glows and glows in that home
and bursts out, electric, demanding moths.
(...)
Daddy of the whiskies, daddy of the rooster breath
Would visit and then dash away
As if I were a disease. (*ASCP*, 545)

De novo, a *persona* sextoniana revisita o momento traumático da sua juventude, o abuso sexual, tal como acontece em “Briar Rose”:

Later
when blood and eggs and breasts
dropped onto me,
daddy and his whiskey breath
made a long visit
in a dream that is not a dream
and then called his lawyer quickly.
Daddy divorcing me. (*Ibidem*)

Todavia, esta espécie de exorcismo que, no fundo, sublima um processo catártico, acaba por não ser bem sucedido. Como revela a última estrofe do poema, a filha parece ter enlouquecido e, ao invés da determinação que exhibe na primeira estrofe, parece ficar, agora, remetida a uma posição de conformismo. O poema termina, assim, com uma heroína fenética e agitada que, à semelhança de Electra, anseia a união com a figura paterna, numa cena dúbia na qual o incesto e o objecto se entrelaçam:

I am pacing the bedroom.
Opening and shutting the windows.
Making the bed and pulling it apart.
I am tearing the theatre out of the pillows,
Waiting, waiting for daddy to come home
And stuff me so full of your infected child
that I turn invisible, but married,
at last. (*ASCP*, 545-546)

Desta forma fatídica, a heroína do gótico está condenada a permanecer assombrada pelo espectro do pai. O epílogo que é dado a “Briar Rose” aplica-se, por conseguinte, de forma idêntica à protagonista de “Divorce, Thy Name is Woman”: “Thus she dwelt in his odor. / Rank as honeysuckle.” (*ASCP*, 292)

A figura paterna surge igualmente revestida de contornos monstruosos em “The Death of the Fathers” (*The Book of Folly*, 1972). Neste registo, já não estamos perante um demónio, mas antes, na presença de um vampiro, o qual apresenta semelhanças com o cinematográfico Nosferatu:

He was bald as hump.
His ears stuck out like teacups
and his tongue, my God, his tongue,
like a red worm and when he kissed
it crawled right in.
(...)
Red, red Father you are blood red. (*ASCP*, 332)

Uma vez mais, a heroína gótica aflora o abuso que é tema principal em “Briar Rose”. Nesta composição poética, a figura vampírica é invasiva e detentora de um poder de corrupção semelhante ao da morte; a sua língua constitui um “red worm”, e o seu beijo sublima um acto de violação: “and when he kissed / it crawled right in.”

Sylvia Plath repete o exorcismo pronunciado em “Divorce, Thy Name is Woman”, em “Daddy”, no qual a heroína do gótico se encontra imbuída de um desejo de erradicar, de vez, a figura paterna da sua vida. A heroína do gótico inaugura “Daddy” com uma imagem de opressão:

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. (*SPCP*, 222)

Este “black shoe” aponta para uma espécie de campânula de vidro, enlutada, na qual a heroína do gótico tem vindo a tecer a sua existência. Mais adiante, na décima estrofe, o céu é habitado não por uma figura divina, mas antes por uma “swastika/ So black the sky could not squeak through” (*SPCP*, 223).¹⁶⁸ Sandra Gilbert e Susan Gubar, em “A Fine, White Flying Myth: The Life/Work of Sylvia Plath”, realçam a ambiguidade que envolve toda a relação da heroína do gótico com a figura paterna: “ (...) Sylvia Plath wanted to reborn into the liberty of her own distant childhood – wanted once more to be ‘running along the hot white beaches’ with her father – is certainly true. Yet, at the same time her father represented the leathery house from which she wished to escape.” (Gilbert e Gubar, 1979:254)

As dificuldades que a heroína do gótico enfrenta a fim de conseguir estabelecer contacto com figura paterna manifestadas em “The Colossus” ou em “The Moon and the Yew Tree”, persistem no terreno poético de “Daddy”:

So I never could tell where you
Put your foot, your root,
I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.

I stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich
I could hardly speak
I thought every German was you.
And the language obscene. (*Ibidem*)

Ao equiparar-se a um judeu oprimido,¹⁶⁹ a heroína do gótico plathiana transforma a tradição literária patriarcal num legado exclusivo, defendido por tiranos que mantêm a mulher nas margens, sem a ele ter acesso. Com efeito, os canais de comunicação estão cortados, uma vez que a heroína do gótico confirma: “The black phone’s off at the root, / The voices can’t worm through.” (*SPCP*, 224)

Esta é uma opressão de natureza maquínica (que em “Three Women” é conotada com o sexo masculino): “An engine, an engine / Chuffing me off like a Jew/ A Jew to Dachau, Aushwitz, Belsen.” (*SPCP*, 223) Ao apropriar-se da figura do Judeu, a heroína

¹⁶⁸ Esta imagem claustrofóbica, associada à figura paterna, é remanescente do poema “The Bull of Bendylaw”, no qual a heroína do gótico é comparada a uma rosa no interior do estômago do touro: “(...) the royal rose in the bull’s belly” (*SPCP*, 108).

¹⁶⁹ Curiosamente, a própria Sylvia Plath demonstra esta relutância em aprender alemão, identificada como a lingual paterna, numa passagem extraída de *The Bell Jar* (1963): “(...) each time I picked up a German dictionary or a German book, the very sight of those dense, black, barbed-wire letters made my mind shut like a clam.” (*BJ*, 31) De uma forma interessante, o significado destas “barbed-wire letters” é transposto para o corpo poético de “Daddy”. É igualmente importante recordar que Plath já anteriormente fizera uma apropriação do judeu enquanto vítima em “Lady Lazarus”.

do gótico incorpora o grupo dos excluídos, como demonstra o verso que a retrata à semelhança de uma bruxa ou de uma cigana: “my gipsy ancestress and my weird luck/ And my taroc pack” (*Ibidem*). Todavia, apesar de se representar como alguém estigmatizado, a jovem não deixa de lançar um olhar crítico à paisagem das origens paternas; esta última, tal como sucede em “Suicide Off Egg Rock”, constitui uma geografia de imperfeições. Como alega a heroína do gótico: “The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna / Are not very pure or true.” (*Ibidem*)

A figura paterna é demonizada na nona estrofe, sendo-lhe atribuída uma identidade Nazi:

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 (...). (*SPCP*, 223).

Na décima primeira estrofe, a filha já não vê a figura do alemão nazi na imagem da fotografia que contempla, mas o próprio demónio:

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 (*SPCP*, 223-24)

De demónio, o pai transforma-se num vampiro. É mediante a encarnação desta mítica personagem que a heroína do gótico, munida de uma estaca, o consegue aniquilar, para gáudio dos habitantes da aldeia:¹⁷⁰

Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your black fat heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
(...)
Daddy, daddy, you bastard, I'm through. (*SPCP*, 224)

O que é interessante em “Daddy”, é o facto de a filha, enquanto sujeito poético, se infantilizar (o que explica o título do poema), e entrelaçar elementos dessa infantilidade nos assuntos sérios que aborda. “Daddy” é um registo poético dinâmico, cheio de sons e

¹⁷⁰ Estes aldeões hostis fazem lembrar os apanhadores de ameijoas em “Dream With Clam Diggers”.

ritmos que emprestam ao poema uma sensação de velocidade. A este respeito, Susan Bassnett comenta:

‘Daddy’ is written in a powerful nursery rhyme rhythm. (...) Here are the 16 verses of 5 lines each, with an irregular pattern of rhyme but with one dominant rhyme throughout. Forty-one of the 80 lines repeat the same rhyme: you/do/shoe/Jew/blue/screw and so on. The effect of this is to create an impression of great speed and furious energy, accentuated by the use of other devices – broken sentences, incomplete sentences, sentences without main verbs, repetition of certain words, use of German words. (Bassnett, 2005:91)

É pelo facto de o exorcismo pretendido pela filha assentar, em “Daddy”, fundamentalmente no poder da linguagem que Christina Britzolakis afirma que este poema:

generates a graphically schematized , phantasmagoric world of doubles and puppet-like projections. Since both oppressor and victim are *allegorical* figures, the tools of the father-oppressor are above all linguistic. Daddy’s sign (‘Ich’) is the allegorical form that kills the force, the ‘barbed wired’ which traps and hurts the poet’s ‘tongue’. Daddy is also, of course, the representative of canonical literary tradition (...). (Britzolakis, 1999:123)

Em virtude da transição de máscaras de que é alvo a figura paterna (primeiro um oficial das SS, depois um demónio, e por fim, um vampiro), Mary Lynn Broe, em *Protean Poetics: The Poetry of Sylvia Plath*, interpreta esta tentativa, por parte da heroína gótica, no sentido de exorcizar o fantasma do pai como uma paródia, no centro da qual “ (...) the metaphorical murder of the father dwindles into Hollywood spectacle” (Broe, 1980:172). Por seu turno, e de acordo com o espírito intrínseco a esta manifestação hollywoodesca de horror, a figura da heroína do gótico remendada, remanescente da mulher frankensteiniana de “Three Women”, surge em “Daddy” quase como uma emanção de um espectro de morte: “They pulled me out of the sack, / And they stuck me together with glue.” (*Ibidem*)

A enigmática expressão “Daddy,daddy, you bastard, I’m through” com a qual termina o poema, abre caminho a várias interpretações: uma delas aponta para o facto de a jovem estar farta de todas as tentativas de contacto goradas e, como tal, indicia um corte de relações; outra é susceptível de indicar uma transgressão da fronteira entre a vida e a morte.¹⁷¹ Portanto, esta caçadora de vampiros ao anunciar “I’m through”, está a confirmar a sua entrada no reino além-túmulo e, como tal, preparada para retomar o

¹⁷¹ É relevante salientar que a heroína do gótico, em “Daddy”, faz referências às sucessivas tentativas que fez, durante a vida, a fim de reatar o contacto perdido com a figura paterna: “I was ten when they buried you. / At twenty I tried to die / And get back, back, back, back to you.” (*SPCP*, 224)

diálogo a que deu início quando o pai ainda estava vivo. Uma vez no mesmo plano, o contacto é algo de exequível.

No âmbito do gótico paterno, ambas as poetisas procuram, de alguma forma, exorcisar a presença paterna. Enquanto para Anne Sexton esse gesto implica ultrapassar e sanar o trauma do abuso sofrido, para Plath implica romper com a tradição masculina.

John Ritez alega que a heroína gótica de Plath tentou, inicialmente, transformar o pai numa espécie de musa masculina, capaz de a iniciar numa tradição poética inaugurada pelos patriarcas. Porém, devido ao facto de aquele se revelar uma musa inoperante, e funcionar como um oráculo pouco promissor, esta acabaria por esboçar a sua revolta e demonizar a figura paterna, tornando-a num símbolo de autoridade e num ícone da expressão literária patriarcal.

Curiosamente, é interessante observar que, no cômputo geral da poesia plathiana, a figura paterna, ao encontrar-se iminentemente associada ao universo marinho, e ao habitar o mesmo espaço que, por exemplo, a figura materna habita em “Medusa”, sofre uma feminização. De facto, a heroína do gótico plathiano fantasia o pai contextualizado numa envolvente amniótica, aspecto que, no plano metafórico, indicia já o desejo da jovem combinar a estrutura simbólica inerente à linguagem poética com o registo pré-simbólico presente na linguagem materna.

Por seu turno, Anne Sexton, ao longo do seu percurso poético, acaba por transformar o pai abusador e poderoso, numa figura mundana, privando-o, desta forma, de exercer qualquer poder. Assim, a figura paterna passa a ser referida como um alcoólico, “My boozy red man” (*ASCP*, 326). Semelhante gesto é também indiciado por Plath já que, em “Daddy”, o pai é confinado ao seu estatuto humano, surgindo na pele de um professor, tal como enuncia a *persona* – “You stand at the blackboard, daddy” (*SPCP*, 223).

Porém, ao contrário do que se observa no gótico paterno plathiano, no âmbito do qual ocorre uma ruptura, a heroína gótica de Sexton acaba por demonstrar uma atitude mais complacente com a figura do pai. Na verdade, este é convidado a comungar da sua expressão artística, e a juntar-se a ela na famosa “dança do fogo” libertadora.

Dada a ausência de registos visuais que impliquem de forma literal ou directa a figura paterna quer na composição visual de Francesca Woodman, quer na iconografia de Cindy Sherman, é contemplada uma reflexão sobre a sua presença, a um nível genérico, sendo, por conseguinte, abordado, nesta tese, como uma extensão do poder

masculino exercido na ordem patriarcal, como, aliás, também se verifica na poesia de Plath e de Sexton.

Capítulo 3 - Casas eléctricas, corpos assombrados: expressões do gótico doméstico

3.1. Mulheres à beira de um ataque de nervos na cozinha surreal

I housekeep in Time's gut end / (...) / Duchess of
Nothing, / Hairyus's bride. (*SPCP*, 134)

Plath, à semelhança do que acontece com Sexton, Woodman ou Sherman, propõe uma reflexão sobre a conceptualização da identidade feminina no perímetro do gótico doméstico. O objectivo crucial da poetisa é o de desconstruir a ideia da dona-de-casa como modelo de referência no que se prende com a concepção então dominante de feminilidade, oferecendo em alternativa a representação de uma mulher insatisfeita e frustrada com as limitações inerentes ao seu papel. É neste sentido que a poetisa convida a entrar numa casa que é assombrada e na qual reina a desordem. A casa da heroína do gótico plathiana não é a do anjo vitoriano, mas antes uma casa assombrada

onde se alojam o horror e o terror, e no seio da qual a representação identitária da dona-de-casa assume contornos monstruosos. Maggie Kilgour, na sua obra acerca do gótico, refere que no domínio do gótico doméstico, a esfera privada transfigura-se num espaço onde se acolhem pesadelos: *"In the female gothic, the private world is turned temporarily into a house of horror; the domestic realm appears in distorted nightmare forms in the images of the prison, the castle, in which men imprison helpless passive females"* (Kilgour, 1995:38).

Esta dimensão de pesadelo perpassa "Landowners", poema no qual Plath retrata a paisagem suburbana como algo de fantasmagórico, onde as casas se espelham umas às outras num corredor de "inane replicas" (SPCP, 53), configurando uma espiral claustrofóbica. Os habitantes desses subúrbios revestem-se todavia de um carácter etéreo, já que são descritos como "flimsy people" (*Ibidem*). Esta igualdade e réplica a nível especular aponta para uma dissolução da identidade individual face a uma geografia física e psicológica que se impõe. Semelhante aura fantasmagórica que é susceptível de se pressentir no exterior, segundo a *persona* de "Landowners", é transferida para o interior em "Tale of a Tub". Nesta composição poética de cariz auto-reflexivo, Plath revela uma heroína do gótico, vítima da sua própria domesticidade. Na realidade, a contenção do corpo da heroína gótica plathiana no interior do quarto em que se encontra adquire uma natureza de tal modo claustrofóbica que assume notáveis semelhanças com a heroína do gótico emparedada nos enredos de Edgar Allan Poe, tão revisitados por Francesca Woodman no seu tecido fotográfico. Tal como a heroína gótica de Woodman, a *persona* plathiana está nua, na casa-de-banho, defronte de um espelho:

Naked in the merely actual room,
Stranger in the lavatory mirror
Puts on a public grin, repeats our name
But scrupulously reflects the usual terror. (SPCP, 24)

O ambiente em seu redor é permeado por uma aura fantasmagórica que sugere uma atmosfera claustrofóbica, nos meandros da qual a heroína do gótico se encontra refém:

Just how guilty are we when the ceiling
Reveals no cracks that can be decoded? When washbowl
Maintains it has no more holy calling
Than physical ablution, and the towel
Dryly disclaims that fierce troll faces lurk
In its explicit folds? Or when the window,
Blind with steam, will not admit the dark
Which shrouds our prospects in ambiguous shadow? (*Ibidem*)

Este tecto da casa que não revela fissuras, replica uma vez mais a imagem omnipresente da campânula de vidro. No caso concreto de “Tale of a Tub”, este tecto está para a casa como o rosto está para a mulher que se olha no espelho, e se vê coagida a sorrir; ambas constituem imagens onde impera o artifício. Esta é uma casa que, embora tenha motivos góticos entranhados, não admite a presença de quaisquer esqueletos no armário – “[it] will not admit the dark” (*Ibidem*). Esta insinuação significa que o espaço doméstico onde a heroína do gótico plathiano se encontra só, nua e vulnerável, não admite intromissões provenientes do exterior; este é um espaço selado, uma espécie de túmulo impenetrável, como o atesta a existência de uma janela opaca, “the window, / Blind with steam” (*Ibidem*). Com efeito, a janela, cujos vidros estão cobertos pelo vapor, não deixa o olhar do outro intrometer-se na privacidade da jovem, nem o deixa desvendar os seus segredos mais íntimos e horrendos – esta é uma janela que nega ao exterior a presença da escuridão ou do mal. Porém, e embora o vapor na janela consiga ocultar a tortura que assola a heroína do gótico, presa ao seu corpo e à sua casa, quer a escuridão, quer as sombras são uma presença inegável. Estas existem e permeiam todo o interior da casa (e do corpo feminino), apesar de o vapor, aqui, talvez funcionar como uma metáfora para as aparências, não nos deixe ir mais além do que a superfície. Plath abre, assim, alas a uma liberdade imaginativa por parte do espectador, deixando que o seu livre arbítrio desvende o horror que se aloja no interior da casa. Este é um lugar panóptico, onde a heroína do gótico se vigia a si própria, e é simultaneamente vigiada pelos objectos que pontuam o *locus* doméstico. Aliás, como se depreende da segunda estrofe do poema, nada é aquilo que parece, e objectos aparentemente inofensivos, tais como a toalha, podem ocultar a presença de monstros.¹⁷²

Esta incongruência entre as aparências e os sentimentos reais que habitam no interior do corpo sugerem, contrariando a *persona* do poema, a existência de fissuras, responsáveis pela oclusão do terror por detrás de um “public grin” (*SPCP*, 25).

Outro poema, no seio do qual o espaço doméstico é perturbado por presenças sobrenaturais, é “Ariel”. Estas são criaturas sedentas de sangue, “Black sweet mouthfuls, / Shadows (*SPCP*, 239) que ameaçam devorar e absorver a heroína do gótico.

¹⁷² A *persona* de “Tale of a Tub” observa, na segunda estrofe: “(...) and the towel / dryly disclaims that fierce troll faces lurk / in its explicit folds?” (*SPCP*, 24)

Um poema que também aflora esta dimensão especular associada à domesticidade é “The Burnt Out Spa”. Aqui encontramos já o prenúncio da mulher dividida entre as obrigações para com a casa, o marido e os filhos, e uma outra figura que aponta no sentido de uma certa subversão desse papel passivo. Quando a heroína do gótico passeia sobre uma ponte, e se debruça sobre a água, encontra o reflexo de uma “Blue and improbable person / gracious and austere” (*SPCP*,138), alguém que surge metaforicamente como a fada do lar angelical e santificada, sem conhecer, portanto, a corrupção e a deterioração físicas. Porém, perante esta imagem envolta em tons de azul imaculado que apresenta laivos da Virgem, a heroína do gótico adverte: “It is not I, it is not I.” (*Ibidem*) Como se pode constatar pelo comentário, a figura que surge espelhada na água, e que parece ser um ícone de virtude, não suscita laços de identificação por parte da jovem. Somente quando o reflexo aquático emana uma aura que evoca a mítica Medusa, na medida em que é emoldurado por um “basketwork of cat-tails” (*Ibidem*), é que o processo de identificação é restabelecido. Este desfasamento sugere a existência de uma duplicidade. Com efeito, por detrás da imagem da dona-de-casa e da esposa dedicada, jaz a sombra da gárgula, da bruxa, da imortal Lazarus, figuras emblemáticas que permitem uma libertação das tarefas quotidianas, e se afiguram, assim, como um engenho literário para as mulheres escritoras explorarem livremente a sua criatividade.

Contrariando este registo contido, e marcado pelo silêncio que caracteriza a heroína do gótico de “Tale of a Tub” ou de “The Burnt Out Spa”, a *persona* de “Lesbos” oferece uma visão irónica, cinemática e teatral do espaço doméstico, no seio do qual a cozinha é transplantada dos subúrbios para o Inferno, de onde a *persona* comenta: “The smog of cooking / the smog of hell” (*SPCP*, 228), imagem sugestiva que parece conter ecos da tragédia de Perséfone, aprisionada no submundo de Hades.¹⁷³ Christina Britzolakis alega que ao apropriar-se dos cânones da tradição literária gótica, o poema se torna um instrumento de sátira ao aparente idílio suburbano:

These ‘weird’ scenarios recycle the key motifs of the Gothic popular culture, drawing on cinematic as well as literary texts, to probe the nightmarish underside of the Cold War suburban dream of normality. Their satirical target, like that of many contemporary thrillers and horror films is the stifling family-centered and ethnocentric conformity of the 1950s small town idyll. (Britzolakis, 1999:143)

¹⁷³ “While the maiden was once gathering flowers with her companions, Earth caused a wonderful flower to spring up in her path on behalf of Hades, a bloom of unparalleled size and beauty; and when Persephone reached out to pluck it, the ground opened up and Hades emerged in his golden chariot to seize her and carried her down to the Underworld.” (Hard e Rose, 2004: 126)

Em “Lesbos” a domesticidade é explorada para além das suas “stage curtains” (SPCP, 227) através de uma teatralidade gótica, no qual a voz poética do sujeito denota uma revolta e uma agressividade que se estendem a todo o agregado familiar. Ao contrário do que acontece em “Tale of a Tub”, aqui as trevas vertem pelo telhado da casa. Como observa Jo Gill a este respeito: “In ‘Lesbos’ (...) we find the hitherto safe, idealized, female –only private sphere exposed in all its gothic horror...The poem vilifies children, husband, in-laws, appliances, animals, food and finally the abject self” (Gill, 2005:82). Com efeito, esta cozinha torna-se um palco onde decorre um espectáculo retratado com contornos de uma teatralidade exagerada que é quase levada ao limite da histeria. A imagem que esta heroína do gótico delineia é essencialmente a de uma cozinha assombrada, perpassada por uma sibilância reptiliana, ameaçadora, que contribui para gerar um clima pleno de tensão. Susan Bassnett destaca a importância desses mesmos sons ao longo do corpo do poema: “The dominant sounds in ‘Lesbos’ are s/z sounds that create an effect of hissing, of breath being held back and escaping through clenched teeth.” (Bassnett, 2005:108)

Viciousness in the kitchen!
The potatoes hiss.
It is all Hollywood, windowless,
The fluorescent wincing on and off like a terrible migraine,
Coy paper strips for doors –
Stage curtains, a widow’s frizz. (SPCP, 227)

A atmosfera engendrada no poema encontra-se impregnada de “stink of fat and baby crap”, enevoadada com “the smog of cooking”, iluminada com uma “fluorescent light wincing on and off like a terrible migraine”, e parece emanar dos seus vapores infernais a frustração da dona-de-casa, que surge como alguém enjaulado, fragilizado “The Sun gives you ulcers, / the wind gives you T.B”, só “I call you orphan, orphan”, e sexualmente frustrado “the impotent husband slumps out for a coffee”, remetendo para cenários dignos dos contos de Edgar Allan Poe. De facto, a atmosfera claustrofóbica de que o sujeito faz parte é evidenciada quando aquele nos descreve a cozinha como “windowless”, os gatos presos “In a sort of cement Wall / Where they crap and puke and cry” (SPCP, 228) ou, no final do poema, quando o “cute décor” se fecha sobre o próprio sujeito, absorvendo-o, devorando-o “like the fist of a baby / Or an anemone”, trazendo ecos da obra de Charlotte P. Gillman *The Yellow Wallpaper* (1892).

O sujeito feminino descreve-se como uma “pathological liar”, alguém que se perdeu nos meandros da sua própria performance, em busca de emoção “acted, acted, acted for the thrill” (*Ibidem*). A voz da heroína plathiana discorre pelo poema, incarnando uma voz volátil que se exprime através de um discurso fabricado e inautêntico que, em certa medida, evoca “every kind of *cliché* from pop psychology to pop mysticism” (Britzolakis, 1999:127), susceptível de denunciar toda a representação que a mulher dona-de-casa empreende perante os outros, numa tentativa de lhes demonstrar que é feliz no cumprimento do seu papel.

O próprio título do poema, “Lesbos” (que aponta para o local onde nasceu Safo), sugere que nos situamos num campo exclusivamente feminino, como se a cozinha fosse o ponto de contacto das mulheres da época, um símbolo de feminilidade por excelência. E, de facto, transparece no discurso neurótico do sujeito uma nostalgia em relação aos tempos passados, nos quais se imagina como uma estrela de Hollywood e que, no presente, não passa de uma “sad hag” (*SPCP*, 229). Sally Bayley refere que estes dois estereótipos sempre habitaram a consciência de Sylvia Plath, sendo posteriormente transpostos para a sua poesia e respectiva prosa:

From an early age, artist and writer Sylvia Plath was preoccupied by images of female self-construction or what we commonly call ‘glamour’: the alluring costume of femininity promoted by women’s magazines and Hollywood culture. The young Plath was also aware of the role of the domesticated female, and images of the suburban life appear in the creative repertoire of her juvenilia. Later in her career, as a housewife and mother, she began to play with the idea of the unglamorous or entrapped female with sharp irony and contestation, forms of female experience that appear in her 1960 *Ariel* poems and her 1961 novel, *The Bell Jar*. (Bailey, 2007:183)

Com o passar do tempo, a paisagem doméstica que, ao longe, parecia promissora, torna-se um cenário de decadência e digno de um pesadelo: “(...) the detritus of a female subjectivity that wants to be exchanged” (Britzolakis, 1999:127). A dona-de-casa, “doped and thick from [her] last sleeping pill” refugia-se em figuras libertadoras, tais como a mítica sereia “I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair”; a mulher adúltera, “I should have an affair”; a prostituta “I should wear tiger pants”, uma estrela de Hollywood, “beautiful” e “rare” (*SPCP*, 229).

Em “Lesbos” as referências à electricidade, aspecto assaz valorizado na época, servem para assombrar, anestesiar, revigorar e fazer explodir poeticamente a voz do sujeito, ele próprio comparado “to an old radio”¹⁷⁴, trazendo-nos igualmente à memória

¹⁷⁴ Patricia Mellencamp observa a este respeito que Philip Wylie, no seu livro *Generation of Vipers*: “(...) argued that women had somehow gained control of the airwaves. He suggested that they had made radio listening into a passive activity which threatened manhood and, in fact, civilization.” (Mellencamp,

o tratamento baseado em electrochoques, a que Sylvia foi submetida quando era mais jovem, e que viria a influenciar irremediavelmente o teor dos seus poemas. A respeito da energia eléctrica que contagia todo o poema, Britzolakis afirma:

The figurative current of electricity which runs through the poem is the sign of a crackling nervous energy, which unites, divides, and blurs the identities of the two female protagonists, rendering the male figures in the poem inadequate conduits ('an old pole for the lightning'). This electricity is inseparable from the marketing (and self marketing) of women as images, which pits them against each other as 'rivals', but also perversely eroticizes the hatred between them. (Britzolakis, 1999:127)

Esta corrente eléctrica que perpassa todo o poema, é também responsável pela quebra do anjo doméstico, da figura da dona-de-casa santificada, uma vez que parece ocorrer, na cozinha, um curto circuito: “The blue sparks spill, / Splitting like quartz into a million bits. / O jewel! O valuable!” (*SPCP*, 228-29) Esta explosão remete para uma eventual fragmentação do sujeito em virtude da exaustão sofrida.

A cozinha, para além de surgir como um lugar assombrado, digno de figurar num filme de terror, é também salpicada por um surrealismo que inflama o discurso poético, proporcionando dinamismo à retórica utilizada, desdobrando-se em cenas coloridas¹⁷⁵ e animadas:

In the topography of the domestic surreal, the housewife inhabits a colourful, electrified, and animated household full of strange happenings – especially in the kitchen. Vibrant colours brighten plastic housewares, linoleum, appliances, upholstery, even toilet paper (Bryant, 2007: 228).

No poema “Kindness” assistimos ao retrato da dona-de-casa santificada¹⁷⁶ que constrói um lar onde só abundam, aparentemente, sorrisos e boa disposição, semelhante à personagem retratada em “The Burnt-out Spa” que mantém o lar imaculado,¹⁷⁷ uma vez que “No animal spoils on her green doorstep.” (*SPCP*, 138).

1990:87)

¹⁷⁵ Neste contexto, é de realçar a referência aos “polished lozenges of orange linoleum” (*SPCP*, 228), típicos de decoração da casa dos anos 60, no aspecto que se prende com a utilização de cores fortes na decoração doméstica.

¹⁷⁶ A figura do anjo vitoriano em Sexton assume antes em Plath a figura da Virgem, com as “blue and red jewels”.

¹⁷⁷ Claire Pollard alega que retrata “an image of subservience, suggesting housework has become almost a religion, whilst also evoking those *House Beautiful* Magazine articles that conflated decor and personality, asking: ‘What is your house saying about you? (...) Does your house express the serenity and self-assurance of a person living in a democratic society where Everybody is Somebody?’” (Pollard, 2006: 9). A observação de Clare Pollard parece ter eco na constatação de Sexton, no poema “There You Where”, incluído na quarta parte de *45 Mercy Street*, “Eating the Leftovers”: “The house of my body has spoken” (*ASCP*, 1999:554).

Kindness glides about my house.
Dame Kindness, she is so nice!
The blue and red jewels of her rings smoke
In the windows, the mirrors
Are filling with smiles. (*SPCP*, 269)

Uma vaga de ironia atravessa todo o poema. A atmosfera angelical e pacífica do lar doméstico que é descrita ao início estilhaça-se, dando lugar à realidade, quando o sujeito poético se questiona “What is so real as the cry of a child?”, e se apressa a acrescentar: “Sugar can cure everything, so Kindness says.” O açúcar surge como um ingrediente com propriedades transformadoras, um sinónimo de artificialidade, já que no poema, “Sugar is a necessary fluid, / It crystals a little poultice.” (*SPCP*: 269) Na terceira estrofe a ironia é transformada em sarcasmo:

O kindness, kindness
Sweetly peeking up pieces!
My Japanese silks, desperate butterflies,
May be pinned any minute, anesthetized. (*SPCP*, 269)

A dona-de-casa de “Lesbos” revê-se na heroína gótica de “Kindness”, já que ambas andam ocupadas “peeking up pieces” (*SPCP*, 269) no seio do lar doméstico que ameaça aniquilar e anestesiar a sua identidade feminina, e pôr fim à sua criatividade. Uma vez mais, a casa e o seu ambiente claustrofóbico refreiam a plenitude e a coerência da identidade feminina, traduzida, neste caso concreto, pela imagem das borboletas que, face à agitação presente, correm o risco de ficar presas numa teia de dormência: “[These] May be pinned any minute, anesthetized.” (*SPCP*, 269). Deste modo, a expressão da criatividade não possui força para eclodir o que, metaforicamente, aponta para a falta de tempo que a heroína do gótico agora dispõe para se poder dedicar à poesia ou à prosa, em virtude das exigências que representa a existência de duas crianças que requerem a sua atenção no seio do lar doméstico. Por outro lado, as valiosas “Japanese silks” (*SPCP*, 269) também se encontram ligadas à sensualidade feminina e remetem igualmente, neste contexto, para uma certa anulação da feminilidade da *persona*. É justamente através do poder transformador criativo que as crianças são no final do poema convertidas em rosas.¹⁷⁸

¹⁷⁸ É provável que a leitura da peça “Difficulties of a Bridegroom” de Ted Hughes que foi para o ar no dia 21 de Janeiro de 1963, (justamente duas semanas antes de Sylvia ter escrito “Kindness”) tenha influenciado a imagética do poema. A história de Hughes está relacionada com um noivo que atropela uma lebre, que depois acaba por vender, para comprar duas rosas para a sua noiva.

Dentro do mesmo panorama retórico, no poema “The Tour” a heroína do gótico tem como interlocutora uma mulher anónima, mais velha e solteira, à qual se refere sardonicamente como “Auntie”. O poema desenvolve-se sob a forma de um monólogo, à medida que desvela um espaço doméstico desprovido de magia, no seio do qual a mulher casada assume o papel de dona-de-casa. Em “The Tour” a heroína do gótico plathiana surge como o retrato do cansaço e da desilusão (à semelhança da figura feminina protagonista de “Lesbos”). Contudo, desta vez Plath vai mais longe, e confere à sua protagonista um aspecto desleixado, já que esta é representada “in sleepers and housedress with no lipstick!” (*SPCP*, 237), e desfigurado “no hair” (*Ibidem*).¹⁷⁹

Esta “maiden aunt” a quem aparentemente se dirige a voz irónica da *persona*, assume a posição de uma figura controladora e fiscalizadora da ordem doméstica, uma personificação do olhar escrutinador do “outro” que observa do exterior. A própria figura feminina que empresta voz ao sujeito poético antecipa, de certa forma, o rol de críticas que a tia solteira se prontifica a tecer perante o cenário de caos doméstico.¹⁸⁰ Cristina Britzolakis observa em referência a “The Tour”: “there is a bitter confrontation between an older woman cast as the guardian of convention, and a younger, resentful initiated into domesticity” (Britzolakis, 1999:145).

Perante as críticas que incidem sobre a desordem que reina no seu espaço doméstico, o sujeito feminino tenta justificar-se através de desculpas surreais que tendem a culpar os *gadgets* do quotidiano que aparecem no poema caricaturados de forma insólita, caricatura essa que reflecte, de forma metonímica, o próprio descontrolo nervoso que aflige esta dona-de-casa.¹⁸¹ Como realça Lynn Spiegel: “The idea of ‘technology out of control’ was constantly repeated as the language of horror and science fiction invaded discussions of everyday life” (Spiegel, 1992:47).

¹⁷⁹ “Signs of the dirty and taxing work of cleaning , such as aprons, headscarves or ‘grubby gowns and slippers’, should be eliminated in case ‘luncheon visitors’ arrived early or , more importantly , one’s husband come home unexpectedly. The front and backstage of the home, giving the new visuality of home-making, had to be scrupulously managed so that the housewife did not look ‘tired’ or ‘untidy’ in comparison to pretty ‘business girls’ who would look fresh.” (Johnson e Lloyd, 2004:68-71)

¹⁸⁰ Wini Breines alega: “The gap between mothers’ ideology and their [daughters] experience is, in fact, a motif in the younger women stories; the older women’s lives could not be unambivalently embraced by the younger” (Breines, 1992:48-49). Além disso, como salienta a ensaísta: “(...) older women’s experiences were not reassuring, sometimes not even helpful, to younger women” (*Ibidem*, 49).

¹⁸¹ Este episódio caricaturado em “The Tour” parece ter colhido inspiração num acontecimento verídico. Aparentemente, a senhoria do apartamento em que habitava a poetisa e o marido, Mrs. Whalen, é pródiga no que diz respeito a tecer críticas relacionadas com a desorganização que reina no apartamento. A insatisfação derivada deste controlo invasivo, exercido pela senhoria, é manifestada pela poetisa, numa entrada do diário datada de 27 de Agosto de 1958: “I felt exhausted, starved, too stupid & sick to be clever and neat – she had no right to criticize the place which is equivalent to criticizing my housework” (*SPJ*, 414).

Para além do tom irónico passível de se observar quer em “Lesbos”, quer em “Kindness”, a linguagem assume igualmente o carácter de um discurso publicitário de contornos surreais, no âmbito do qual, uma miríade de electrodomésticos vê as suas funções distorcidas, ao mesmo tempo que lhes são atribuídas características animistas. Por exemplo, o frigorífico transforma-se num gato “with its fluffy stuff, pure white” (*SPCP*, 237). Neste cenário ameaçador, todos os objectos que integram este espaço doméstico parecem ser potencialmente perigosos, o que transforma a cozinha num local inseguro. No que se refere ao frigorífico, a heroína do gótico alerta a mulher solteira: “O I shouldn’t put my finger in *that*/Auntie, it might bite!” (*SPCP*, 238); o forno também é susceptível de explodir; a Morning Glory Pool “hurts”; a própria comida, os “earwig biscuits” acabam por ser “creepy”. O retrato desta cozinha é nitidamente distópico: “A bit of a wild machine”, a bit of a mess!” (*SPCP*, 237). Trata-se de um local inóspito, claustrofóbico e em perpétua comoção, no qual a dona-de-casa corre o sério risco de asfixiar (“that’s why I choke”). Este espaço, representado como algo de mecânico e simultaneamente devorador no qual a “Morning Glory Pool!/ (...) ate seven maids and a plumber / And returned them steamed and pressed and stiff as shirts” (*SPCP*, 238), também é replicado na obra poética de Sexton, como acima se pode comprovar.

No final, esta dona-de-casa, extenuada, assegura à outra mulher mais velha,: “You’d not want that.” (*Ibidem*) Esta declaração final espelha o descontentamento da dona-de-casa em relação ao seu papel, e à espacialidade que habita e que, no fundo, acaba também por a definir.

O cenário doméstico surreal é igualmente palco do poema de Plath “An Appearance”, no ambiente do qual a heroína do gótico que se encontra rodeada da mais sofisticada tecnologia, afirma peremptoriamente: “The smile of boxes annihilates me” (*SPCP*, 189). Os aparelhos domésticos surgem como personificações, já que se pode ouvir “the Great heart purr” animadas não pelo que parece ser sangue, mas antes através da electricidade, “blue currents in the veins”. A própria figura feminina assume uma forma mecânica, comparada a um relógio de luxo: “How her body opens and shuts – /A Swiss watch, jeweled in the hinges!” Neste poema a heroína do gótico surge desprovida de personalidade e detentora de uma forma de expressão que é, decididamente, mecânica: “From her lips ampersands and percent signs/ Exit like kisses”¹⁸² (*SPCP*, 189). O corpo feminino torna-se assim permeável à tecnologia, assumindo

¹⁸² De salientar que, na sua versão manuscrita, este poema intitulava-se “The Methodical Woman”, e Sylvia tinha escrito palavras como “index, file, order, tidy, symmetrical, system, discipline, rank, neat systematic” na margem da folha, a fim de clarificar a mensagem que pretendia transmitir.

características híbridas, e alienando consequentemente a sua essência carnal em prol de uma essência artificial; daí o título “An Appearance”. Como assinala Britzolakis: “The image of the mechanized woman, conjured out of the landscape of domesticity, sharply refutes the Romantic nostalgia for an organic or ‘natural’ femininity” (Britzolakis, 1999:119). Tal como sucede em “Kindness”, a dona-de-casa vê-se forçada a criar uma imagem plena de artifícios que não é coincidente com o seu mundo emocional em convulsão. Num esboço surreal e violento, a persona incarna o papel de uma costureira, cuja máquina possui uma agulha de onde se esvai sangue.

À semelhança dos cenários caóticos que se desprendem de “Lesbos” ou “The Tour”, uma vez mais, a ideia de uma desorganização latente, faz-se sentir, através da exclamação proferida pela heroína do gótico: “O heart, such disorganization!” (*Ibidem*) Há, assim, toda uma frustração que impregna o poema, isto porque, apesar da sua natureza mecânica e eficiente, esta dona-de-casa não consegue gerir todas as tarefas que se impõem, logo no início da semana: “It’s Monday in her mind: morals / Launder and present themselves.” Aliás, a própria dona-de-casa parece fundir-se, tornar-se *una* com os objectos e electrodomésticos do lar, tal como sucede com as personagens que figuram na iconografia de Francesca Woodman. Christina Britzolakis corrobora este facto, quando confirma: “She is an allegorical cipher of femininity, reducible to domestic appliances she operates and the repetitive functions she performs, a peculiarly willed, deliberate, and *written* construction” (Britzolakis, 1999:119).

A reflexão final do sujeito, expressa sob a forma de interrogação, leva-nos a uma posição de impasse, quase de submissão: “What I am to make of these contradictions? /I wear white cuffs, I bow.” (*SPCP*, 189) A cor das algemas, o branco, aponta para uma pureza e santificação da imagem feminina; ao mesmo tempo, o branco é susceptível de se confundir com a cor da pele, aspecto que sugere que as algemas, embora tangíveis, são invisíveis perante o olhar do “outro”. Tal como assinala Simone de Beauvoir, a dona-de-casa surge como alguém que se perpetua no tempo, repetindo sempre as mesmas tarefas exaustivamente: “The housewife wears herself out marking time: she makes nothing, simply perpetuates the present” (Beauvoir, 1997 [19149]: 470).

Quando se chega ao final do poema, tal como se um dia normal se tratasse, é já noite, e as estrelas surgem perante a heroína do gótico “flashing out like terrible numerals” (*SPCP*, 189). Curiosamente, são as próprias estrelas que assumem, aqui, uma forma matemática, não contribuindo para desvanecer a agitação do sujeito, não ousando dar-lhe paz.

Ao longo do poema, vamo-nos apercebendo de que a linguagem numérica impera no quotidiano, destruindo, por exemplo, a beleza poética de um céu estrelado, e que esse aspecto é avassalador para a dona-de-casa/artista que, no fundo, detém uma linguagem diferente que se expressa através de letras, como ela própria o comprova “A,B,C her eyelids say” (*Ibidem*), e não de algarismos, facto que sugere que, em virtude de ter que realizar inúmeras tarefas domésticas, não lhe sobram os tão desejados momentos nos quais poderia desenvolver as suas aptidões de índole literária.

Frustrações idênticas afligem a heroína gótica de “A Birthday Present” que se encontra imersa na exactidão que pauta as suas tarefas domésticas: “Measuring the flour, cutting off the surplus /Adhering to rules, to rules, to rules.” (*SPCP*, 206)

Num registo diferente, “Wintering” conjura um cenário mais gótico, húmido e obscuro, no qual o nicho doméstico surge transformado numa caverna ou numa masmorra. Trata-se de um espaço hermético e asfíxiante, uma espécie de útero do qual não brota vida, o que, em termos metafóricos, se traduz num *locus* estéril, pouco propício à criatividade e à imaginação poéticas.¹⁸³

Este espaço surge, assim, envolto num ambiente confrangedor que se consubstancia nas trevas, “[a]dark without window” (*SPCP*, 218) onde, tal como em “Lesbos”, só restam destroços: “rancid jam” (*Ibidem*) e “bottles of empty glitters” (*Ibidem*). Consequentemente, tal como sucede em “An Appearance”, são os objectos e os deveres domésticos para com a casa e com os filhos que assumem a prioridade, e que acabam por determinar a vida que o sujeito leva: “It is they who own me./Neither cruel nor indifferent, (...) only ignorant.” (*SPCP*, 218) Neste cenário de contornos marcadamente góticos podemos observar que, à semelhança do que se verifica em “Lesbos”, “Kindness” ou “An Appearance”, a jovem protagonista surge como uma refém da sua domesticidade, dos seus filhos, imersa num mundo de solidão, cada vez mais denso. Os únicos vestígios do que outrora constituiu a sua felicidade são as “bottles of empty glitters” (*Ibidem*), símbolos de memórias de momentos felizes, que jazem, agora, espalhadas pelo chão.

¹⁸³ “Wintering” espelha o próprio isolamento que Plath terá sentido quando ficou sozinha com ambos os filhos na propriedade que possuía na região de Devon. Aliás, numa das cartas que escreve à mãe, datada de Outubro de 1962, a poetisa manifesta o seu descontentamento pelo facto de se encontrar isolada, e distante do meio urbano: “(...) stuck down here as into a sack, I fight for air and freedom and the culture and libraries of a city” (*SPLH*, 465).

No poema “The Applicant” Plath tece uma crítica mordaz que, desta vez, recai sobre um aspecto indissociável da questão da domesticidade: a instituição do casamento. Ao longo do poema, este acto supostamente romântico perde as suas características humanas, e adquire contornos burocráticos e corporativistas. A este respeito ressalta Christina Britzolakis que a heroína do gótico:

(...) satirically assumes the voice of a corporate ‘Big Brother’ interviewing a candidate for admission to the organization. A grotesque assortment of anatomical substitutes and surgical prostheses become the qualifications required for ‘marriage’ to the corporation, recalling H. D. Lawrence’s “Editorial Office”, in which an applicant for the post of literary critic is asked if he has been surgically sterilized. (Britzolakis, 1999: 150-151)

A nível da linguagem utilizada abundam colagens literárias do estilo que predominava na indústria publicitária da época. Como refere Debora Nelson: “In ‘The Applicant’ Plath employs to savage effect one of the most characteristic moves of her late poetry: incorporating into her poems language drawn from non-poetic or antipoetic sources, for instance, nursery rhymes, advertising slogans and bureaucratese” (Nelson, 2006:30). Desta forma, o poema satiriza todo o marketing que empurrava os jovens quer do sexo masculino, quer do sexo feminino, em direcção a um destino que só poderia desaguar no casamento.

Por conseguinte, o corpo orgânico cose-se com o corpo empresarial e artificial, gerando um quadro grotesco. Como sublinha a ensaísta “[‘The Applicant’] stretches the euphemistic abstraction of bureaucratic or corporate rhetoric with the visceral specificity of the body” (*Ibidem*). Isto significa que a categoria “our sort” é uma categoria que compreende uma comunidade composta por indivíduos mutantes, fragmentados, protésicos e incompletos. A este aspecto subjaz uma crítica a uma sociedade, cujo apelo ao consumo voraz veicula a ideia fictícia de que o ser humano se encontra num estado de carência permanente, precisando sempre de alguma coisa (“How can we give you a thing?”) (*SPCP*, 221).¹⁸⁴ É precisamente por essas razões que os noivos deverão ter algo de exótico, o que, por sua vez, se exprime através da exibição de falsos atributos: “A glass eye, false teeth or a crutch, / A brace or a hook, / Rubber breasts (...) / Stitches to show something’s missing”. (*Ibidem*) Verifica-se, deste modo,

¹⁸⁴ Don Slater advoga que as necessidades instiladas no consumidor advêm de uma imposição politico-económica de um determinado modelo ou estilo de vida: “Real needs’ are rather the way in which particular people and communities formulate their values, identities, commitments in terms of what they ‘need’ in order to live a kind of life they deem good. ‘Needs’ are not absolutes then. But neither are they mere individual whims and preferences; they are very serious political statements (...) [that] arise from core values of historically and collectively evolving ways of life (...)” (Slater, 1997:57).

que os candidatos de ambos os sexos têm de possuir características de artificialidade, no âmbito das quais a mutilação e as próteses surgem como lugares comuns, o que transforma o casamento num acontecimento insólito, num espectáculo que se assemelha a um autêntico *freak show*. Aliás, Marsha Bryant reitera esta opinião quando observa: “Plath’s imagery of surgery and gender-blending prosthetics present a freakish image of young men on the marriage market. Plath reinforces the applicant’s incompleteness by ending each of these opening stanzas with a sentence that enjambes the next stanza” (Bryant, 2007:228).

Todas estas manifestações de artificialidade contribuem, consequentemente, para revelar que toda a importância que se atribuía ao lar doméstico e particularmente às qualidades inerentes ao marido funcionavam como uma poderosa estratégia de marketing para promover o casamento, no fundo, “a scare tactic disguised as the promise of fulfillment” (Nelson, 2006:31).

A própria Sylvia Plath, aquando da sua juventude, ponderava cuidadosamente sobre se haveria de casar e de constituir família, sentindo-se sempre dividida entre a vontade de ser casada, por um lado, e a vontade de seguir uma carreira, por outro, já que na época ambas se afiguravam como mutuamente exclusivas.¹⁸⁵

Desta forma, em “The Applicant”, a poetisa coloca igualmente em causa a ideologia que ligava intimamente a segurança dos indivíduos à solidez do lar doméstico, face à ameaça que representava a Guerra Fria: “Plath’s inversion of the appeal to marry also contains the Cold War paradox of domestic security. She derides the idea that the institution of marriage will protect the couple from nuclear conflict” (Nelson, 2006:31).¹⁸⁶ De realçar que a voz da *persona*, de uma forma irónica e cínica, encoraja o candidato do sexo masculino a desposar quer o fato, quer a “living doll”.¹⁸⁷ Este fato, “Black and stiff, but not a bad fit” representa, de forma metonímica, o esposo que,

¹⁸⁵ Numa das cartas a Aurelia Plath, a jovem confessava: “Don’t worry that I am a ‘career woman’ (...) I sometimes think that I might get married just to have children if I don’t meet someone in these two years.” (SPLH, 208) No entanto, a ideia de conciliação dos dois papéis surgia como uma constante: “But I am definitely *meant* to be married and have children and a home and write like these women I admire: Mrs. Moore [Sarah-Elizabeth Rodgers], Jean Stafford, Hortense Calisher, Phyllis Mc Ginley.” (Ibidem)

¹⁸⁶ As imagens presentes nas publicações da época são susceptíveis de ter inspirado Plath neste poema: “A 1959 *Life* magazine cover story showed a newlywed couple spending their honeymoon in their own bomb shelter, surrounded by can goods, water supplies and generators: a perfect metaphor for marriage as a self-contained world – secure, private, surrounded by consumer goods.” (Harvey, 2002:71)

¹⁸⁷ A própria Sylvia Plath comenta a dada altura no seu diário: “To yearn for an organism of the opposite sex to comprehend and heighten your thoughts and instincts, and to realize that most American males worship woman as a sex machine with rounded breasts and a convenient opening in the vagina, as a painted doll who shouldn’t have a thought in her pretty head other than cooking a steak dinner and comforting him bed after a 9-5 day at a routine business job.” (SPJ, 36)

apesar de não parecer confortável, promete, apesar de tudo, alguma segurança, já que a voz publicitária não se cansa de apelar às propriedades que lhe conferem indestrutibilidade: “It is waterproof, shatterproof, proof/ Against fire and bombs” (SPCP, 221). Marjorie Perloff, na obra *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, tece o seguinte comentário relativamente a “The Applicant”: “Marriage, in other words, demands of the woman that she turn herself into a mindless robot, administering to the comforts of the man on the ‘waterproof, shatterproof’ suit. This man is promised a ‘sweetie,’ who is rolled out of the closet, ‘Naked as paper’” (Perloff, 1990: 187). Na verdade, este marido/abrigo de guerra é tão seguro que é capaz de superar a mortalidade do corpo, como atesta o verso “Believe me, they’ll bury you in it.” (SPCP, 221) Subjacente a esta afirmação encontra-se sublimada uma ironia que estabelece um paralelismo entre este noivo sofisticado e a morte, isto é, a jovem corre o risco de perder a sua própria identidade e até, inclusive, de morrer, ao casar com este tipo de homem, uma vez que o seu resistente fato, no plano metafórico, evoca a imagem de um féretro.

Plath subverte também a ideia do marido inteligente e empreendedor quando, no poema, é dito criticamente: “Now your head, excuse me, it’s empty”. (*Ibidem*) Por conseguinte, o marido surge com uma falta grave que a mulher consegue superar através do seu “hole” agindo como se de uma cataplasma (“poultice”) em forma de prótese se tratasse. Quanto à mulher, no poema é um corpo mecanizado, uma autêntica “living doll”¹⁸⁸ que exhibe várias habilidades: “It can sew, it can cook” e que é concebida para trazer “teacups and roll away headaches” (SPCP, 221),¹⁸⁹ programada para obedecer incondicionalmente, já que ela fará “whatever you tell it.” (*Ibidem*) A boneca mecânica, a incarnação da “imagem” que o candidato ambiciona, possui as características apaziguadoras do anjo doméstico Vitoriano, já que também tem o talento de dissipar tristezas e infortúnios.¹⁹⁰ Trata-se de uma boneca acompanhada de uma

¹⁸⁸

Referência à popular música de Cliff Richard, “Living Doll”, datada de 1959.

¹⁸⁹ “According to the *Manual of Electricity in the Service of the Home*, published in 1914, the magic of electricity would turn a ‘neurotic wife, worn out with the worries of housekeeping and domestic troubles’ into a ‘loving woman, bubbling over with mirth and joy.’ With electricity in the house, the wife herself would serve as ‘a sure antidote for all the worries and trials which each man, more or less, has daily to encounter in this strenuous and competitive age.’ (Ogden, 1986:155)

¹⁹⁰ Curiosamente, Sylvia Plath comenta em uma das cartas a Aurelia Plath: “These last three days, I have done up some very good stories...one is about a housewife (‘Home Is Where The Heart Is’), who comes to mental crisis, faced by a family that seems to be seeking life outside the home. She manages, creatively to bring them all back together.” (SPLH, 155)

garantia, no que toca à sua eficiência, uma vez que o vendedor sublinha: “It works, there is nothing wrong with it.” (SPCP, 222)¹⁹¹

Tal como salienta Christina Britzolakis:

The woman is a mechanical appliance which accrues exchange value like a market investment. At the same time she is a commodity – spectacle to be consumed, a fetishistic ‘poultice’ or anodyne for masculine ‘lack’. (...) In this Kafkaesque world, the ‘image’ of a reified and sanitized femininity – of the mechanical woman- plays a crucial role in cementing the paranoid bureaucratic relationship between the applicant and organization. (Britzolakis, 1999:151)

O poema em epígrafe parece igualmente aludir às ideias imanentes na técnica de Rosser Reeves’s¹⁹² que jogava com as repetições, como acontecia no caso de um anúncio publicado na *Ladies’ Journal* de 1958, onde era prometido o alívio rápido da ansiedade das donas de casa, através do anúncio ao *Anancin*, cujo efeito era “Fast, Fast, Fast”, ecoando o ritmo imposto por Sylvia nos seus versos: “It can talk, talk, talk” ou “Will you marry it, marry it, marry it.” (SPCP, 222)

A representação do lar doméstico em permanente turbilhão, onde os objectos se movem de forma surreal e em aparente descontrolo, transita para uma paisagem soturna, calma, mas ao mesmo tempo gradualmente mais mórbida, reflexo de tensões que assolam o casamento da heroína do gótico.

Em “Event” apercebemo-nos de todo um ambiente que se adensa, e que se compraz no retrato de uma paisagem doméstica em que tudo parece solidificar: o luar assume a dureza de um pau de giz, as estrelas endurecem no céu, e, até o bebé, no quarto, se transforma numa escultura de madeira.

¹⁹¹ De facto, os anúncios televisivos e aqueles publicados nas revistas, apresentavam a mulher de forma algo mecânica, alguém que apresentava como mais-valia a soma das várias actividades que conseguia realizar. Por exemplo, um anúncio para a empresa *Bell Telephone*, que surgiu na revista *Look* de 1957, mostrava uma rapariga sorridente, enquanto desempenhava várias funções explícitas em diversas imagens, cujo título geral era: “This is Your Wife”. Eis o texto que se seguia:

“This is the pretty girl you married.
She’s the family chef. And the nurse. And the chauffeur and maid
And when she’s dressed up for an evening out – doesn’t she look just wonderful!
How does she do it?
Of course she’s smart and keeps her busy, but she could never manage it without the telephone.”
(Whithing, 1997: 225)

¹⁹² Rosser Reeves, já popular nos anos 50 pela eficácia dos seus slogans, vem a publicar em 1961 *Reality of Advertising*, onde introduz a técnica USP (*Unique Selling Proposition*) que consistia em divulgar o produto fazendo apenas referência às suas características principais.

How the elements solidify! –
The moonlight, that chalk cliff
In whose rift we lie

The child in the white crib revolves and sighs,
Opens its mouth, now, demanding.
His little face is carved in pained, red wood.

Then there are the stars-ineradicable, hard.
One touch: it burns and sickens.
I cannot see your eyes. (*SPCP*, 194)

O único elemento suave presente nesta composição poética constitui um indício de morte e decomposição: o verme. Tal como assinala Susan Bassnett: “The only softness is the small white maggot, image of putrefaction.” (Bassnett, 2005:107) O sujeito poético parece estar fechado num círculo, que nos recorda o ‘deadly ring’ presente em “The Rabbit Catcher”, e que poderá ser um símbolo para um casamento ou para um ciclo vicioso, que teima em repetir-se: “Where apple bloom ices the night / I walk in a ring, /A groove of old faults, deep and bitter.” (*SPCP*, 195-6) Os sucessivos cenários que vão ocupando cada estrofe partem do luar, depois centram-se no mocho que se pode ver da janela, a seguir no berço e novamente para o céu nocturno. Este movimento é igualmente circular, fazendo lembrar as fronteiras invisíveis da campânula de vidro que ensombra a prosa e poesia plathianas. O único movimento tangível é o toque, mas este toque não é benéfico, é algo que “burns and sickens;”este é um toque que, como observa Bassnett: “(...) cannot soften the hard textures (...) This is a marriage that has turned to stone.” (Bassnett, 2005:107)

A última estrofe acentua as tonalidades góticas que envolvem o poema, conferindo-lhe um pendor grotesco, quando o sujeito traduz o processo comunicacional entre o casal, agora inexistente, numa metáfora na qual a boca toma o precioso lugar da alma, surgindo como a algo já decomposto e desmembrado:

A black gap discloses itself.
On the opposite lip

A small white soul is waving, a small white maggot,
My limbs, also, have left me.
Who has dismembered us?

The dark is melting. We touch like cripples. (*SPCP*, 195-196)

A escuridão da noite, com o seu “cold indigo” (*SPCP*, 194), parece penetrar a mente da jovem, e espalhar-se progressivamente pelo corpo do poema, impregnando-o de escuridão, como atesta a afirmação “The dark is melting.” (*SPCP*, 195) Estamos perante

uma relação na qual, para além de existir falha de comunicação, começa a emergir também uma distância física, uma inabilidade em lidar com o aspecto emocional que envolve a vida a dois. A este respeito, Tim Kendal salienta: “The lovers ‘touch like cripples’ because although they remain physically together, their emotional and spiritual lives are already elsewhere.” (Kendal, 2001:101)

A revelação de que existe realmente uma musa rival, emerge em “The Other”. O sujeito plathiano interpreta esta rival como uma “White Nike”, uma espécie de mulher fantasma cuja identidade é adivinhada, mas que ainda não foi confirmada.

You come in, wiping your lips.
What did you leave untouched on the doorstep-

White Nike,
Streaming between my walls? (SPCP, 201)

O cenário doméstico que transpira traição é, de novo, transformado num local onde abunda a decomposição, como revela a presença dos “corpuscles” (*Ibidem*), o “bad smell” (*Ibidem*) e os “ticky candies” (*Ibidem*). Os “air motes” que evocam um sítio abandonado e cheio de pó, dão lugar a células vivas que surgem associadas a um cheiro desagradável, aspecto que sugere que alguém está morto naquela casa.

Num registo semelhante, também “Words Heard, by Accident, over the Phone” o telefone transforma-se num monstro gigantesco e surreal, cujos tentáculos constituem canais por onde se escoam palavras nefastas¹⁹³ que magoam a heroína do gótico plathiana. O telefone monstruoso transforma-se, assim, num “muck funnel” (SPCP, 202), capaz de conspurcar todo o ambiente doméstico.

Num registo típico do *film noir*, que nos transporta agora para a atmosfera toldada de suspense de “The Detective”, Plath recorre ao famoso detective Sherlock Holmes, e propõe uma abordagem original à questão da domesticidade que parece decalcada dos romances de mistério e dos policiais, trazendo à memória não só Sir Arthur Conan Doyle, mas também Edgar Allan Poe. No poema, o famoso detective britânico e o seu companheiro Watson investigam o desaparecimento de uma mulher cujo corpo não se consegue encontrar, não obstante o facto de a casa ter sido passada a

¹⁹³ A *persona* de “Words Heard, by Accident, over the Phone” interroga-se: “What are these words, these words? / They are plopping like mud. / O god, how shall I ever clean the phone table?” (SPCP, 202) Segundo Anne Stevenson, as palavras que são emitidas através do telefone pela rival da heroína do gótico plathiana simbolizam dejectos.

pente fino. Na verdade, este corpo feminino é susceptível de ter sido emparedado, já que o sujeito sherlokiano constata, num tom mórbido: “The fingers were tamping a woman into a wall” (*SPCP*, 208), afirmação esta que sugere ter ocorrido um homicídio. Esta fusão entre a mulher e as paredes de sua casa sugerem uma relação metonímica entre ambas, como acontece, aliás em “The House”, de Anne Sexton, e como transparece na iconografia de Francesca Woodman. Também em “Apprehensions” a heroína do gótico parece ser emparedada, numa parede que muda de forma e de tonalidade. Num registo semelhante, a heroína do gótico em “Letter in November” refere-se enigmaticamente à existência de uma “wall of corpses” (*SPCP*, 253).

Todavia, a dona-de-casa faz-se sentir, apesar de ausente (“There is no body in the house at all”), através de sensações olfactivas; a dada altura, Sherlock constata sobre o cheiro que se faz sentir: “This is the smell of years burning, here in the kitchen” (*SPCP*, 209), “There is the smell of polish” (*Ibidem*). As interrogações de Claire Kahane, em “The Gothic Mirror”, duplicam, precisamente, aquelas suscitadas pelo mistério da dona-de-casa desaparecida: “In this dark, secret center of Gothic structure, the boundaries of life and death themselves seem confused. Who died? Has there been a murder? Or merely a disappearance?” (Kahane, 1986:334)

Consequentemente, a heroína do gótico é apagada, num registo que ecoa “Amnesiac”, fundindo-se no corpo da casa, e deixando que a sua identidade se perca por entre os meandros da domesticidade, e do seu carácter absorvente. Tal como acontece com “Lyonesse”,¹⁹⁴ o encanto doméstico não passa, agora, de uma miragem. Em “The Courage of Shutting Up”, Plath revisita esta paisagem nostálgica que imagina como um reino perdido -“a country no longer heard of, / An obstinate independency/Insolvent among the mountains.” (*SPCP*, 210)

Também em “Balloons” o ambiente doméstico já aparece como que esvaziado do seu conteúdo emotivo. No chão, as crianças brincam, alheias a uma tragédia que se adivinha próxima. Os balões que flutuam pela sala, e que aí permanecem desde o último Natal, quais presenças fantasmagóricas, são reminiscências das musas plathianas, cujos rostos se assemelham a ovos cozidos, desprovidos de expressão. A presença destas figuras de chiroescas assinala um corte na ligação emocional que a heroína do gótico sente em relação ao ambiente que a rodeia.

¹⁹⁴ Segundo Susan Bassnett, “Lyonesse” constitui “a poem dealing with the loss of idealism...The kingdom, if it ever existed, has vanished under the sea. Already in Arthurian legend the kingdom of Lyonesse was a mythical, ideal place off the coast of Cornwall. Here it is used as a symbol for something beautiful and lost that can never be recovered.” (Bassnett, 2005: 99)

Por fim, a última visão que a heroína do gótico plathiano nos oferece do lar doméstico é ominosa. De facto, em “Edge” a casa é transfigurada num mausoléu; a dona-de-casa jaz morta, no seu interior, com os dois filhos no seu regaço. Esta é uma visão algo estatuesca e mortuária.¹⁹⁵ No céu, a lua arrasta as suas vestes negras, num passeio nocturno enlutado.

A persona plathiana de “Edge”, tal como se observa em “The Detective”, assume uma voz póstuma, uma vez que o olhar descritor de ambos os cenários é já um olhar descolado do corpo. A este respeito, Claire Raymond, em *The Posthumous Voice in Women’s Writing: From Mary Shelley to Sylvia Plath*, elucida:

The energy of the posthumous voice adheres to a rejection of the domestic scene of the corpse, the corpse as the edge of domesticity. The troped posthumous voice asserts itself uncannily after the implied disappearance of the corpse, after the last paraphernalia of domestic life has been put away. (Raymond, 2006:10)

A voz póstuma é um artifício a que Sylvia Plath recorre com alguma frequência para ilustrar o regresso do fantasma ao local do crime, ou para visitar a sua própria morte. Por exemplo, em “Getting There” a persona é assolada pela visão da sua própria morte: “The body of this woman, / Charred skirts and deathmask, / Mourned by religious figures, by garlanded children.” (*SPCP*, 249) Descolado de uma paisagem campestre, na qual parece ter lugar um ritual pagão, de contornos misteriosos, “The Bee Meeting” conflagra o cenário para a heroína do gótico contemplar a sua própria morte. No final do poema, os aldeões apertam as mãos e tiram as máscaras, mas é claro que alguém morreu. Perante esta situação a heroína do gótico constata: “The villagers are untying their disguises, they are shaking hands. / Whose is that long white box in the grove, what have they accomplished, / Why am I cold.” (*SPCP*, 212) Porém, no conjunto daqueles que ficaram conhecidos como os “bee poems”, há toda uma atmosfera enigmática e vincadamente gótica que abre alas para que a heroína do gótico possa regressar ao mundo dos vivos, já que, como nos alerta a persona de “The Arrival of the Bee Box”: “The box is only temporary.” (*SPCP*, 213) Esta afirmação transforma a heroína do gótico esboçada por Sylvia Plath num fantasma similar àqueles que deambulam pelos cenários domésticos e despojados da iconografia woodmaniana, ou,

¹⁹⁵ É interessante recordar que em “Berck Plage a morte também surge como sinónimo de um estado de perfeição, uma vez que a *persona* declara: “This is what it is to be complete.” (*SPCP*, 198). Também em “The Surgeon at 2. a.m” o sujeito de enunciação afirma, depois de ter assassinado o corpo: “I have perfected it.” (*SPCP*, 171)

por outro lado, confirma-a como legítima descendente do pai-vampiro de “Daddy” que acaba por ser aniquilado com uma estaca no coração, em virtude de ter atormentado a aldeia.

Desta forma, a casa, o caixão, o mausoléu constituem espaços restritos que a heroína do gótico plathiana, reinventada nas suas mais diversas formas corpóreas e incorpóreas e imbuída de um pendor sobrenatural, consegue definitivamente ultrapassar.

3.1.2. Dormindo com o inimigo: figurações do gótico marital

It is impossible for you to let something go and have it gone whole? / Must you kill what you can? (SPCP, 207)

No universo poético de Sylvia Plath o *demon lover* introduz mudanças significativas no modo como o gótico doméstico é conceptualizado, conferindo-lhe tonalidades distópicas e tornando a *persona* dos poemas uma autêntica *damsel in distress*. Susan Becker alega que, frequentemente, as questões que se prendem com a presença de um *demon-lover*, ou amante fatal, são ignoradas ou encontram-se ocultas na narrativa gótica ou na poesia: “Marital horror indeed becomes ‘the unspeakable’ in popular gothics.” (Becker, 1999:87) Plath constrói no seu enredo poético, a história de uma heroína do gótico que é abandonada e que fica só na companhia dos filhos de tenra idade. Com efeito, a poetisa decalca a *persona* da sua própria experiência autobiográfica e tece cenários onde todos os elementos da narrativa do *female gothic* confluem para o aparecimento do fenómeno literário do gótico marital. Astutamente, Plath desconstrói a história da sua própria vida através de expressões e palavras codificadas que conferem um pendor enigmático à sua composição poética, ao mesmo tempo que lhe injectam

uma ambiguidade semântica.¹⁹⁶ Plath convoca, assim, para o palco do gótico marital, a rival e o *demon-lover*.

Estes amantes fatais exercem uma atracção tão intensa sobre a heroína do gótico, atracção essa que é susceptível de originar situações-limite que ameaçam terminar com a morte da protagonista.¹⁹⁷ O objecto de amor da heroína gótica é elevado ao estatuto de uma figura mítica; há todo um reino imaginário onde os factos reais são distorcidos para fazer jus a uma história romântica, digna de figurar nos anais literários da história. Como assinala Deborah Lutz:

The dangerous lover steps out of a mythical realm; his construction from an archetypal past maintains its saliency, no matter how real his person. His subjectivity stretches back through time to other mythical figures. As each age remakes myth in its image, the dangerous lover opens out of the uncertainty of the historically great; his dangerousness lies in the unknowability of the past itself, particularly the past of myth. His dangerousness is located in fantasy, in ways that his subjectivity is not representative of some concrete reality, but in changeability, imagination, reformulation. (...) And to love a dangerous lover is also to step into the fantasy of mythology and its truth, seemingly frozen yet always shifting. (Lutz, 2006:4)

De acordo com Helen Hanson, há todo um olhar sobre o passado que tem que ser revista e analisada, para que o sujeito consiga depois fazer o luto. A rival, a “outra” surge portanto como alguém que se pretende conhecer e compreender, sendo que essa compreensão do “outro” serve, de algum modo, para se compreender o “eu” do sujeito de enunciação:

(...) a ‘backstory’ forms a key part of the female gothic narrative, specifically what it reveals about another woman, and her relations to the gothic husband/lover. Understanding another woman’s story is at the centre of the female gothic heroine’s own. Establishing her situation, and the enigma, in the narrative present requires explorations and revelations of the past. (Hanson, 2007: 60)

Pam Cook, na sua investigação sobre este tópico, em *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, afirma que esta “backstory” onde se apoiam os poemas é fundamental: “[it]forms a key part of the female gothic narrative, specifically what it reveals about another woman, and her relations to the gothic husband/lover.” (Cook,

¹⁹⁶ Verifica-se, de facto, uma relação muito próxima entre os detalhes da vida privada e pessoal (referências autobiográficas) e os poemas que são susceptíveis de fazer parte do denominado gótico marital. Como assinala Susan Bassnett a este respeito: “As her marriage collapsed, Sylvia Plath’s poetry about domestic crisis increased in output. The gap between biography and creative output is very narrow here and the poems can be read as a kind of diary.” (Bassnett, 2005:107)

¹⁹⁷ O cirurgião, o guarda prisional, o padre, o tatuador e o gigolo incorporam símbolos do *demon-lover* na poesia de Sylvia Plath. Todos eles ambicionam exercer controlo sobre o corpo físico e intelectual da mulher.

2005:124) Consequentemente, pequenos detalhes, habilmente inseridos no corpo dos poemas, contribuem para desmascarar e denunciar a “rival”; detalhes esses que, tal como salienta Pam Cook, se apresentam como um *ex-libris* necessário da fantasia que envolve todo o *marital gothic*: “Understanding another woman’s story is at the centre of the female gothic heroine’s own. Establishing her situation, and the enigma, in the narrative present requires explorations and revelations of the past.” (Hanson, 2007: 60)

No âmbito do gótico marital, dentro do contexto global do gótico feminino, a heroína do gótico de Plath surge ou como *persecuted maiden* ou como vítima de um crime às mãos de um *demon-lover* que é também um assassino em série, configurando o estereótipo identificado por Johanna Russ no ensaio “Somebody’s Trying to Kill me and I think it’s my Husband” (1995). Neste cenário onde o gótico marital germina, a casa assombrada constitui igualmente um local onde os fantasmas se reúnem para atormentar a heroína do gótico. Por vezes, é a própria heroína do gótico que, uma vez morta, regressa ao local do crime, como sucede em “The Detective”; outras vezes é a recordação fantasmagórica que regressa para a atormentar, desestabilizando o ambiente doméstico; de outras vezes, é a própria rival que incarna o espectro, qual presença subtil que desliza pelo seu lar, intrometendo-se por entre as paredes, como sucede em “The Other”.

A primeira situação na qual a heroína do gótico é vista como uma *persecuted maiden* surge em “Pursuit”. O amante letal é aqui imaginado como uma pantera negra, um “black marauder” (*SPCP*, 23) que persegue a jovem, sem tréguas. Esta sente-se vulnerável perante a sua presença: “His voice waylays me, spells a trance,” (*Ibidem*) O apetite sexual do *demon-lover* é entendido como algo de ameaçador e sanguinário:

Insatiate, he ransacks the land
(...)
Crying: blood, let blood be spilt;
Meat must glut his mouth’s round wound.
Keen the rending teeth and sweet
The singeing fury of his fur;
His kisses parch, each paw’s a briar,
Doom consummates that appetite.

Entering the tower of my fears,
I shut my doors on that dark guilt,
I bolt the door, each door I bolt.
Blood quickens, going in my ears (...). (*Ibidem*)

Toni Reed, na obra *Demon-Lovers and Their Victims in British Fiction*, reconhece uma dinâmica constante que assola a vítima feminina no seu confronto com a figura do *demon-lover*: “The victims in demon-lover stories undergo a transformation from attraction to terror. They are not ultimately empowered by their demon-lover encounters; instead, they weaken and are defeated.” (Reed, 1988:103)

O *demon-lover* no universo plathiano incarna a figura de um *serial killer* que persegue a mulher dentro e fora da esfera doméstica. Quer incarnando o padre lascivo de “Berck-Plage”, quer no papel de um cirurgião perturbado, esta personagem sinistra cumpre uma missão que consiste em matar a heroína do gótico plathiana.

“The Jailer” é um poema no qual o *demon-lover* é equiparado a um sádico que se deleita com o sofrimento da heroína do gótico que mantém presa, refém do seu poder. A jovem descreve o seu suplício:

My night sweats grease his breakfast plate.
(...)
I have been drugged and raped.
Seven hours knocked out of my right mind
Into a black sack
(...)
He has been burning me with cigarettes,
Pretending I am a negress with pink paws.
I am my self. That is not enough.

The fever trickles and stiffens in my hair.
My ribs show.

Indeterminate criminal,
I die with variety-
Hung, starved, burned, hooked. (SPCP, 226-227)

Porém, qualquer fantasia de escape está aqui bloqueada, uma vez que a jovem nos garante que tal fuga seria impensável:

I imagine him
Impotent as distant thunder,
In whose shadow I have eaten my ghost ration.¹⁹⁸
I wish him dead or away.
That, it seems, is the impossibility.

¹⁹⁸ Concordamos com Marjorie Perloff que, na obra *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, interpreta a “ghost ration” mencionada pela heroína do gótico em “The Jailer” como símbolo da poesia de Plath. Alega a ensaísta: “Here the ‘ghost ration’ is, of course, Plath’s own poetry, a poetry she had always regarded as taking second place to Hughes’s own. The poem moves toward the recognition that the dependency has perhaps been mutual, that the jailer needs to have someone in his jail.” (Perloff, 1990:190)

That being free. What would the dark
Do without fevers to eat?
What would the light
Do without eyes to knife, what would he
Do, do, do without me? (*SPCP*, 227)

Neste cenário de crime, as duas últimas estrofes apontam para uma hipótese muito mais complexa, dado que parece existir uma dependência mútua entre a prisioneira e o carcereiro. Para este “rattler of keys” (*SPCP*, 226), esta mulher funciona como um estímulo sexual, “[a] Lever of his wet dreams.” (*Ibidem*) Referências a uma traição por parte do interveniente masculino estão igualmente presentes em “The Jailer”, visto que a heroína desabafa:

What have I eaten?
Lies and smiles.

All day, gluing my church of burnt matchsticks,
I dream of someone else entirely.
And he, for this subversion,
Hurts me, he
With his armor of fackery,

His high cold masks of amnesia. (*SPCP*, 226-27)

Em “The Jailer” parece haver, apesar do sofrimento exibido pela heroína do gótico, toda uma relação ambígua e de carácter sexual decalcada do denominado “síndrome de Estocolmo”.¹⁹⁹ Como ilustram Graham, Rawlings e Rigbsy em *Loving to Survive: Sexual Terror, Men’s Violence, and Women’s Lives*: “When women captives bond to captors, the bond often takes on a romantic or erotic flavor.” (Graham, Rawlins, Rigsby, 1994:136)

Por seu turno, em “Zoo Keeper’s Wife”, a heroína do gótico transforma uma noite de insónias num autêntico cenário de terror. A própria percepção que tem de si evolui para algo de monstruoso:

¹⁹⁹ Margi Lair McCue, no estudo *Domestic Violence: A Reference Handbook*, explica a origem deste síndrome: “Stockholm syndrome was first identified in 1973, when four people held captive in a Stockholm bank vault for six days became emotionally attached to their captors. The hostages began to perceive the criminals their friends and the police their enemies.” (McCue, 2008:20) Mais adiante, a ensaísta estabelece uma conexão interessante entre a síndrome de Estocolmo e as vítimas de violência doméstica, ecoando o drama da protagonista de “The Jailer”: “Some psychologists believe women who are victims of domestic violence can suffer a syndrome that nearly resembles Stockholm syndrome. (...) Because there is an imbalance of power between the abuser and the his victim, the woman develops a “traumatic bond” with her abuser and feels totally dependent on him.” (*Ibidem*) Em “Zookeeper’s Wife” observa-se um fenómeno semelhante, quando a *persona* apelida o amante, de modo irónico, de “My fat pork, my marrowy sweetheart” (*SPCP*, 155).

I can stay awake all night, if need be-
Cold as an eel, without eyelids.
Like a dead lake the dark envelops me,
Blueback, a spectacular plum fruit.
No air bubbles start from my heart, I'm lungless
And ugly, my belly is a silk stocking
Where the heads and tails of my sisters decompose.
Look, they are melting like coins in the powerful juices-

The spidery jaws, the spine bones bared for a moment
(...)
Should I stir, I think this pink and purple plastic
Guts bag would clack like a child's rattle,
Old grievances jostling each other, so many loose teeth.
(...)
Some things of these world are indegustable. (*SPCP*, 154-155)

Plath descreve uma heroína do gótico que roça o abjecto e o grotesco; ficamos na incerteza se ela está a descrever um monstro híbrido ou se se trata, de facto de um cadáver em decomposição. Este corpo de contornos góticos é aqui utilizado para veicular alguns acontecimentos que perturbaram o casamento e que, na óptica da heroína do gótico constituem factos inaceitáveis e, por isso, difíceis de digerir. Visto não conseguir dormir, a heroína do gótico viaja, no seu pensamento, até ao passado e reflecte acerca da forma como foi seduzida pelo *demon-lover* que hoje é seu marido e que partilha a sua cama, “face-to-the-wall” (*SPCP*, 155). Todavia, o relato de todo o processo de sedução chega até nós distorcido e intencionalmente manipulado pelo imaginário da narradora, com o propósito de revelar de um modo acutilante a forma através da qual foi ludibriada pelo consorte masculino:

You wooed me with the wolf-headed fruit bats
Hanging from their scorched hooks in the moist
(...)
The armadillo dozed in his sandbin
Obscene and bald as pig, the white mice
Multiplied to infinity like angels on a pin-head
(...)
Tangled in the sweat-wet sheets
I remember the bloodied chicks and the quartered rabbits.

You checked the diet charts and took me to play
With the boa constrictor in the Fellow's Garden.
I pretended I was the Tree of Knowledge.
I entered your bible, I boarded your ark. (*SPCP*, 155)

Do relato minucioso da jovem emana uma sexualidade doentia, no âmbito da qual os fluidos corporais se misturam com o sangue, configurando um quadro abjecto e violento. Este contraste entre o contacto físico e a brutalidade prossegue na quinta e última estrofe, veiculando uma imagem onde a candura se entrelaça com a violência, num cenário em que a heroína do gótico é devorada, violada, praticamente engolida viva por alguém indigno, “dirty as a bootsole” (SPCP, 155):

How your courtship lit the tindery cages-
Your two-horned rhinoceros opened a mouth
Dirty as a bootsole and big as a hospital sink
For my cube of sugar: its bog breath
Gloved my arm to the elbow. (*Ibidem*)

No final do poema fica pendente a ideia de que este homem que dorme com a cara voltada para a parede pode ser um assassino que recusa voltar-se na cama e contemplar a esposa morta e em avançado estado de decomposição.

“The Rabbit Catcher” contém igualmente indícios de que estamos perante um homicídio. A história é contada pela heroína do gótico, num *flashback*, no qual figura a presença de um casamento que se desmoronou e que culminou com a asfixia da jovem esposa: “I felt a still busyness, an intent. / I felt hands round a tea mug, dull, blunt, / Ringing the white china.” (SPCP, 194)

Nesta composição poética há uma clara identificação entre o coelho e a vítima. Ambos correm para salvar as suas vidas; os gritos de terror ecoam no vazio da paisagem campestre como “zeros shutting on nothing” (SPCP, 194).²⁰⁰ Neste contexto, o casamento não passou de uma armadilha letal. No final do poema, a derradeira informação que obtemos é de que a heroína do gótico está morta: “The absence of shrieks / Made a hole in the hot day, a vacancy.” (*Ibidem*)

Outra variação do *demon-lover* surge em “The Surgeon at 2 a.m.” Implícita na visão que Plath oferece do cirurgião, reside um comportamento sádico e voyeurístico; na verdade, à medida que esta personagem desvenda o interior do corpo, parece ser acometida de uma excitação a qual não consegue controlar, a par de uma vontade em escrutinar todo o pormenor por debaixo da pele. Esta crescente erotização do interior do corpo coincide com a presença do sangue que, lentamente, também vai ensopando as estrofes, já que a dada altura o cirurgião alega: “I worm and hack in a purple wilderness.

²⁰⁰ Esta imagem dos “zeros shutting on nothing” é remanescente do quadro de Edward Munch, *O Grito* (1893), na medida em que exhibe uma representação de dor e aflição patente no grito mudo da figura distorcida que aparece na imagem. Plath engendra uma imagem similar, onde podemos imaginar a heroína do gótico a gritar, qual vítima a ser perseguida num filme de terror, o seu pedido de auxílio mudo e perdido na densa floresta.

/ (...) / I am up to my elbows in it, red and squeaking. / So magical! A hot spring” (SPCP, 171). As sensações que experimenta ao abrir um corpo, assumem um carácter notoriamente erótico, como se pode comprovar através da afirmação que profere: “Stenches and colors assail me.” Este é um homem que sente prazer face ao sofrimento exibido pela heroína do gótico - “The heart is a red-bell-bloom in distress.” (SPCP, 170-71)

O sujeito de enunciação incarna um assassino sádico que se regozija com uma matança descrita em tons orgiásticos. Esta figura que assiste com prazer ao “despir” da carne do corpo, tem algo de necrófilo. Este cenário possui algo de sublime que evoca o famoso momento de Hannibal Lecter, no quarto prisional repleto de sangue, a deleitar-se com o som de música clássica. Para Lecter, e para o cirurgião de Plath, a visão do próprio sangue afigura-se como uma fonte de prazer: “The blood is a sunset” (SPCP, 170). No final da matança, à semelhança do caçador de “Rabbit Catcher” ou do tatuador de “The Courage of Shutting Up” que recolhem os “troféus de caça”, este cirurgião assassino confessa: “I am left with an arm or a leg, /A set of teeth, or stones,/To rattle and take home.” (*Ibidem*)

O poder hipnotizante e sedutor do cirurgião será uma qualidade inerente do protagonista de “Pursuit”, “Death and Co.,” de “Berck-Plage” ou de “Gigolo.” Com efeito, este galã de bata branca é descrito como uma espécie de rei ou divindade que se passeia entre os mortos e os moribundos:

I walk among sleepers in gauze sarcophagi.
The red night lights are flat moons. They are dull with blood.
I am the sun, in my white coat,
Gray faces, shuttered by drugs, follow me like flowers. (SPCP, 171)

Muitas vezes, este *demon-lover* assume igualmente o papel da própria morte personificada, como sucede por exemplo em “Death and Co.,” em “A Birthday Present”, ou em “Gigolo”. A personagem masculina retratada em “Gigolo” apresenta semelhanças com a morte de “Death and Co.,” uma vez que se trata de um sedutor perigoso e letal. O cenário da mulher numa prisão feita de espelhos assume, neste contexto, contornos sádicos. Como ressalta Ronald Hayman:

In this cul-de-sac, where windows are mirrors (...) the smiles of women, who are bright fish hooks, gulp at the bulk of the speaker, the gigolo who mills breasts like jellyfish and manipulates female sexuality as a source of cash. The circularity of regeneration (new oysters shrieking in the sea) parallels the circularity of his narcissistic attraction to his own image. (Hayman, 1991: 195)

Todavia, o sujeito da poesia plathiana também é suficientemente flexível para envergar, por vezes, as vestes da denominada “bitch character” como constituem flagrantes exemplos os poemas nas quais a persona assume o papel de uma vingadora, uma espécie de “final girl” típica dos *splatter films*: Lady Lazarus ou a mulher felina de “Purdah”. Aliás, a *persona* de “The Other”, replicando o papel do caçador de “Rabbit Catcher” avisa: “I have your head on my wall” (SPCP, 202). Esta é uma afirmação de carácter ameaçador que não oculta a intenção de matar o amante traidor e a rival, colocando as respectivas cabeças penduradas na parede, como se troféus de caça se tratassem.

3.2. Confissões de uma dona-de-casa desesperada dos subúrbios

Houses haunt me. (ASCP, 597)

The kids are giving a puppet show in the next room (...) I'm the witch who won't let them stay up all night (...) (Sexton, 1977:132)

A faceta doméstica entranha-se no gótico feminino esboçado por Anne Sexton, estimulada, em grande medida, pela sua própria experiência autobiográfica. A poetisa entendia que esta experiência atribulada que a forçou a partir em busca da sua vocação, era um fenómeno partilhado por inúmeras mulheres que, na América dos anos 50-60, viam as suas aspirações a uma carreira profissional tolhidas em nome de um papel de dona-de-casa e mãe de família que as fazia mergulhar num estado depressivo e apático, estado este que na obra *The Feminine Mystique*, Betty Friedan ousou designar “the problem that has no name” (Friedan, 1963:172).

Arthur Furst publicou em 2000 uma série de fotografias que tirou a Anne Sexton, no ano de 1974, que se consagraram no livro *Anne Sexton: The Last Summer*. O fotógrafo ficou impressionado com a discrepância do cenário doméstico, aparentemente idílico, no qual Anne se movia, e o conteúdo agressivo e explícito dos seus poemas, como aliás, está patente nas suas palavras:

Anne was sitting at her kitchen table, amid the gingerbread men and women of her wallpaper and matching curtains, her back to the refrigerator, the message board and phone (...)Virginia Slims, lighter and ashtray were positioned in front of her. Her hair was carefully coiffed, and she was wearing a silk blouse and slacks. It was the dark side of the 1960s image of a homemaker, if you could imagine Betty Vrocker composing 'The Fury of Cocks' and 'When Man Enters Woman. (Furst *apud* Mark Jackson, 69)

Anne Sexton parecia perceber-se a ela própria efectivamente como “the dark side of the 1960s image of a homemaker”, como refere Arthur Furst, já que em muitos poemas a voz da *persona* é transformada numa bruxa, papel este que contrasta com aquele que pertence à dona-de-casa. A bruxa é a detentora do dom, do “gift”, da criatividade; cabe-lhe a ela, enquanto voz rebelde, erguer os véus que escondiam as contradições por detrás das representações femininas convencionais. Em “The Gold Key” (*Transformations*, 1971) esta é a voz que introduz a obra e que depois prossegue enquanto narradora, o que significa que ela é, no fundo, a responsável pela realidade transformada da narrativa dos irmãos Grimm:

The speaker in this case
is a middle witch, me-
tangled on my two great arms,
my face in a book,
and my mouth wide,
ready to tell you a story or two. (*ASCP*, 223)

O corpo poético de *Transformations* assume a forma de uma distopia urbana, na qual o ideal feminino da dona-de-casa americana é criticado e posto em causa, despido das suas vicissitudes e malefícios. Inspirada nas ideias de Betty Friedan, Anne Sexton, através da sua bruxa “Dame Sexton”, mulher experiente e versada nas artes sociais, compromete-se a transformar o pendor idílico do conto de fadas, num autêntica narrativa de terror, onde, no seio dos subúrbios transmutados para a forma de uma floresta urbana, o perigo espreita ao virar da esquina.²⁰¹

Elizabeth W. Harries, na obra *Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tales*, comenta em referência à obra em epígrafe:

²⁰¹ Como recordam Sandra Gilbert e Susan Gubar: “To mention witches (...) is to be reminded once again of the traditional (patriarchally defined) association between creative women and monsters. In projecting their anger and dis-ease into dreadful figures, creating dark doubles for themselves and their heroines, women writers are both identifying with and revising the self-definitions patriarchal culture has imposed on them.” (Gilbert e Gubar, 1980: 79)

Just as Cornell's boxes frame and transform the objects within them, Sexton's prologues make the Grimm's tales new. She has transplanted them into apparently alien, even contaminated soil, where they 'take root' and send out new and unexpected shoots. The supermarkets, parking lots, cocktail parties, and mental institutions of her prologues – so far from the Grimm's villages and dark woods – become the modern matrix for her 'small, funny, and horrifying' versions of the old stories. Without these deeply ironic introductions, her tales would lose their tensile roots in contemporary American culture. (Harries, 2001:129)

Neste domínio narrativo, Arthur Redding, em *Haints: American Ghosts, Millenial Passions, and Contemporary Gothic Fictions*, destaca o amplo espectro do gótico, e a sua capacidade de florescer e prosperar em locais que, à partida, pareceriam improváveis: “As in a Stephen King novel, terror is not a product of the exotic or the unfamiliar. Rather, it emerges in the most comfortable and familiar of everyday places – shopping malls, automobiles, suburban homes.” (Redding, 2011:6)

Curiosamente, num registo que antecede *Transformations*, em “Live” (*Live or Die*, 1966), a dona-de-casa é representada como se de uma bruxa se tratasse. Neste poema que retrata um episódio doméstico, a bruxa surge como uma figura feminina positiva e aglutinadora no seio do lar:

a husband straight as redwood,
two daughters, two sea urchins,
picking roses off my hackles.
If I'm on fire they dance around it
and cook marshmallows.

O dearest three,
I make a soft reply.
The witch comes on
and you paint her pink.
I come with kisses in my hood
and the sun, the smart one,
rolling in my arms. (ASCP, 168-169)

Num registo diferente, em “Her Kind”, a heroína do gótico sextoniana demarca-se da tradicional dona-de-casa, remetida às tarefas domésticas e familiares.²⁰² Ironicamente, o sofisticado espaço doméstico dos anos 60 surge transfigurado num espaço primitivo e ancestral, uma caverna: “I have found the warm caves in the woods, / Filled them with skillets, carvings, shelves, / Filled them with skillets, carvings,

²⁰² Anne Sexton contrapõe ao modelo feminino de auto-anulação e subserviência patente em “Ghosts”, a figura da bruxa que, no cômputo geral da poesia sextoniana é sinónimo de rebeldia e auto-determinação, coragem, audacidade e até excentricidade. A bruxa funciona, deste modo, como contraponto da subserviência feminina aos cânones instituídos numa sociedade dominada por valores masculinos. Ela incorpora a figura da outra e, como tal, símbolo de um certo fascínio. Como observa a *persona* do poema: “Not all ghosts are women, / I have seen others” (ASCP, 65). A categoria dessas “others” é onde a *persona* de Sexton se inclui quando afirma “I have been her kind” (ASCP, 16).

shelves” (*ASCP*,15). O marido e os filhos figuram no poema como personagens secundárias e pouco abonatórias, tais como “worms” ou “elves” (*Ibidem*). Neste contexto, torna-se igualmente notória a referência ao consumismo, quase compulsivo por parte da dona-de-casa: “Filled them with skillets, carvings, shelves,/ closets, silks, innumerable goods” (*ASCP*, 16).

No poema “The House” (*All My Pretty Ones*,1962), a típica família americana surge como algo de mecanizado e estereotipado, envolta num cenário marcado primordialmente por uma atmosfera artificial, a que a *persona* se refere como “The same dreadful set”:

The same dreadful set,
the same family of orange and pink faces
carved and dressed like puppets
who wait for their jaws to open and shut.
(...)
All day long the machine waits: rooms,
stairs, carpets, furniture, people –
those people who stand at the open windows like objects
waiting to topple. (*ASCP*, 71-75)

Neste poema, à semelhança do que acontece em “Lesbos” de Sylvia Plath, a casa torna-se o palco hollywoodesco do drama familiar²⁰³ que retrata a homogeneidade das famílias dos subúrbios, “the same family of orange and pink faces / carved and dressed like puppets” (*ASCP*,71). Esta visão da casa e dos subúrbios surge igualmente com uma conotação negativa, particularmente no poema “Rowing”, no qual a heroína do gótico recorda: “Then there was life / with its cruel houses” (*ASCP*, 417).

Por seu turno, “The House” parece evoluir progressivamente para uma visão mais centrada no papel feminino no seio da vida doméstica que, por sua vez, emerge no registo de “Housewife”, poema no qual, o corpo da mulher vai sendo, lenta e dolorosamente, absorvido pela própria casa, traduzindo este processo metamórfico uma objectificação/abjectificação do corpo. Como enfatiza Jo Gill no ensaio “Anne Sexton’s Poetic of the Suburbs” (2007): “Women and the home are here linked in a perpetual cycle of consumption and waste.” (Gill, 2007:78) Sandra Gilbert e Susan Gubar observam em relação a este processo de absorção: “To become literally a house (...) is to be denied the hope of that spiritual transcendence of the body (...) is what makes humanity distinctively human.” (Gilbert e Gubar, 1980:88)

²⁰³ No poema “The Taker”, o sujeito poético ao dirigir-se à filha, afirma, “The house became a stage where you played” (*ASCP*, 590), confirmando a visão teatral da vida familiar que se desenrola no palco do lar doméstico.

Esta fusão entre o corpo feminino e a casa²⁰⁴ ilustra de modo elucidativo os ideais em voga na América dos anos 50-60, no âmbito dos quais a dona-de-casa era o ícone da imagem feminina por excelência.²⁰⁵ Sendo a casa um local de habitação, algo de sólido e inanimado, a eventual confusão do mesmo com o corpo feminino assume contornos perigosos, pois pode significar reduzir a mulher ao seu papel de casa-objecto, privando-a, conseqüentemente, da fluidez imanente ao corpo, e transformando-a numa espécie de estátua ou monumento de cimento. Karen Alkalay-Gut, no ensaio “Anne Sexton’s Revolutionary Use of Pop Culture”, observa em relação a este poema:

Initially, the reason for identification is clear – the marriage to a house is understandable because it has a heart. But gradually the bodily association becomes less appealing. For to be sheltered by the skin, encompassed by the warmth of the heart, and confronted by the mouth, the woman has also to be prepared to deal with the bile and excrement. As the metaphor is literally flashed out, leading organic verity to the house, the house becomes a human frame, ‘permanent and pink’... (Alkalay-Gut, 2005: 52-53).

“Housewife” é iniciada com uma frase violenta, na qual a *persona* afirma - “some women marry houses” (*ASCP*, 77). Neste plano, a casa surge como “another kind of skin” (*Ibidem*), um autêntico organismo vivo, já que a heroína do gótico constata: “it has a heart, / A mouth, a liver and bowel movements.” (*Ibidem*) Subtendida nas estrofes deste poema reside a ideia de que a mulher não só desposa a sua própria casa com o advento do casamento; na realidade, com o decorrer do tempo, metamorfoseia-se naquela, perdendo a sua própria identidade, e assumindo, por empréstimo, a identidade do marido e dos filhos, sendo conseqüentemente remetida para um plano submisso e secundário, tal como sucede nas *personae* femininas que habitam “Ghosts”, “who come, moving their useless arms / like forsaken servants.” (*ASCP*, 65). Estas, destituídas de qualquer vestígio de identidade, são transformadas em fantasmas.

Esta imagética de dissolução feminina é exaustivamente trabalhada por Francesca Woodman no seu trabalho fotográfico. Contudo, o conceito de fantasma para a fotógrafa implica um dinamismo e uma agência por parte da mulher que a mulher-fantasma de “Ghosts” não possui. Na verdade, para Woodman, o fantasma não retrata a natureza submissa da mulher, conferindo-lhe, pelo contrário, um novo aparato corpóreo que lhe permite desestabilizar a ordem patriarcal em seu próprio benefício.

²⁰⁴ A *persona* de “February 11th” (*Poems 1971-1973*) integra-se nos objectos que fazem parte do quotidiano; ela afirma: “and I was happy there, / part Venetian vase, / part swiss watch, part Indian head.” (*ASCP*, 598)

²⁰⁵ Ironicamente, até a figura de Deus surge transfigurada numa dona-de-casa, no poema “The Fury of God’s Good-bye” (*The Death Notebooks 1974*), onde desempenha o papel de uma “washerwoman” (*ASCP*, 374).

Assim, tornando-se uma espécie de escrava da casa, a identidade feminina em “The Housewife” parece esvair-se, à medida que as tarefas domésticas se tornam o seu dever fundamental: “The walls are permanent and pink. / See how she sits on her knees all day, / faithfully washing herself down.” (*Ibidem*) Esta imagem da mulher como escrava do lar encaixa nos parâmetros do fenómeno emergente de uma “new drudgery” (Friedan, 1963:231) que Betty Friedan identificou na sua obra *The Feminine Mystique* (1963).²⁰⁶ Este relato de submissão feminina continua, de seguida, com a introdução de uma imagem que sugere quer um acto de reapropriação, quer um acto de violação dirigida ao corpo da mulher por parte da figura masculina:

Men enter by force, drawn back like Jonah
into their fleshy mothers.
A woman *is* her mother.
That’s the main thing. (*ASCP*, 77)

Outro poema, no qual surge enfatizado o poder masculino e o seu aspecto fálico, em contraste com o papel passivo da mulher, é justamente “The Fury of Cocks”, no qual o sujeito de enunciação afirma: “She’s the house. / He is the steepler” (*ASCP*, 369).

Desta forma, a casa surge simbolicamente como um retorno nostálgico do homem ao útero materno, evocando a premissa da teoria freudiana, como é sugerido nos dois primeiros versos: “Men enter by force (...) / into their fleshy mothers” (*ASCP*, 77). A propósito deste comportamento masculino, Iris Young afirma:

In the idea of ‘home’, man projects onto woman the nostalgic longing for the lost wholeness of the original mother. To fix and keep hold of his identity, man makes a house, puts things in it, and confines there his woman, who reflects his identity to him. (...) Man yearns nostalgically for an original union with the mother within safe walls of warmth. In women men look nostalgically to return to their lost home; thus they fail to face women as subjects with their own identity and need of covering (Young, 2005: 124-129).

A heroína do gótico transmite, portanto, a ideia de que a educação feminina para a submissão e supressão de uma identidade própria perpetuam-se, passando de geração em geração, sendo a figura materna principal a responsável pela manutenção dessa ordem de raiz patriarcal [“A woman *is* her mother. / That’s the main thing.” (*ASCP*, 77)] que não permitia à jovem mulher conceber o seu futuro, sem encaixar no molde de dona-de-casa, dando prioridade ao marido e aos filhos, em detrimento de uma carreira

²⁰⁶ Na poesia de Sexton, a mulher surge vítima desta “new drudgery” quer em “The Break”, poema no âmbito do qual a dona-de-casa afirma “The zeal of my house doth eat me up” (*ASCP*, 193), quer em “The Sun”, em que se destaca como alguém fragilizado e doente, “Diseased by the cold and smell of the house” (*ASCP*, 97).

no seio da qual pudesse explorar as suas capacidades e desenvolver o seu potencial criativo.

A própria Anne Sexton, pouco depois de estar casada, escreve uma carta aos pais, na qual manifesta uma certa dose de ansiedade, no sentido em que se descreve como uma dona-de-casa que investe os seus esforços nas mais variadas tarefas:

I have been MONSTROUSLY busy cooking, washing, (...) cleaning, giving parties that don't happen. (...) Doing all my wifely duties. (...) My cooking has taken a slight turn for the better (...) Tonight I made pineapple muffins (...) I made an apple pie last week that was not so successful. (*ASSPL*, 1977:20)

Iris Young concorda com o facto de a identificação feminina com o próprio espaço doméstico constituir um princípio que não favorece os ideais de liberdade e emancipação femininas, argumentando, portanto: “Women serve, nurture and maintain so that the bodies and souls of men and children gain confidence and expansive subjectivity to make their mark on the world. This homely role deprives women of support for their own identity and projects” (Young, 2005: 123).

Segundo Alkalay-Gut, os movimentos que envolvem todo este poema são peculiares, pois reforçam a clausura que a casa e as suas “pink walls” impõem sobre a mulher:

The movements in this poem (...) are more like ‘U turns’ or ‘spins’ (...), closed cycles that make any linear progress impossible. They illustrate the closed cycle of womanhood from which the woman, both her own source of comfort and the object of her comfort, cannot transcend. The quirky housewife has become not the banal exception to normal womanhood, not the ‘some women’ that begins the poem, but ‘a woman’, and her experience is neither extreme or peripheral to the situation of all women, but universal and central. (Alkalay-Gut, 2005 :53)

Na colectânea *Love Poems* (1969), mais precisamente em “You All Know The Story Of The Other Woman”, a dualidade mulher-casa reaparece, como denota a sua representação: “She knows flesh, that skin balloon, / the unbound limbs, the boards, / the roof.” (*ASCP*, 196), o que aponta no sentido haver uma intenção consciente por parte da poetisa no sentido de dar ênfase ao fenómeno metamórfico corpo feminino-casa, replicando no plano poético o que surge representado no plano visual de Woodman. Também em “Hurry Up Please It's Time” (*The Death Notebooks*, 1974), a heroína do gótico sextoniana afirma: “My kitchen is a heart. / I must feed it oxygen once in a while / and mother the mother” (*ASCP*, 388). Ainda no mesmo poema, a jovem volta a mencionar a cozinha, predizendo que algo de negativo irá afectar essa mesma cozinha

que, por seu turno, poderá sucumbir: “The Kitchens gonna get a boulder in the belly” (*Ibidem*). De novo, o espaço da cozinha surge como sinónimo do corpo feminino, uma vez que a expressão “a boulder in the belly” aponta para uma gravidez, ou até para o aparecimento de um tumor. No plano metafórico, a *persona* parece, assim, vaticinar o fim do espaço da cozinha enquanto reflexo da corporeidade feminina. Segundo a sua perspectiva, à medida que a dona-de-casa ganha consciência de que, no fundo, se encontra presa no interior do seu próprio lar, a cozinha terá tendência para implodir, traduzindo essa implosão um grito de revolta.

Na poesia de Sexton, bem como na de Plath, emerge o fenómeno da dona-de-casa ligada ao conceito económico de consumo. Betty Friedan criticava assertivamente estas donas-de-casa que procuravam preencher o vazio das suas vidas através da aquisição de bens de consumo, fazendo uso do denominado “ghastly gift” (Friedan:1963:199). Como alega Friedan: “Properly manipulated (...) American housewives can be given the sense of identity, purpose, creativity, the self-realization, even the sexual joy they lack - by the buying of things.” (*Ibidem*)

A caricatura da dona-de-casa consumista ganha forma na figura da própria Branca de Neve que, em “Snow White” (*Transformations*, 1971), acaba por comprar “a bit of lacing” (*ASCP*, 228), depois um “curved eight-inch scorpion (...) poison comb” (*ASCP*, 228), e por fim, a famosa “poisoned apple” (*Ibidem*). Metaforicamente esta maçã envenenada que a madrasta vende a Branca de Neve, simboliza toda uma tradição feminina que é passada de mãe para filha – a mulher como *homemaker*, o casamento, o conceito de *togetherness*²⁰⁷ – uma autêntica receita que, com a experiência acaba por revelar-se um autêntico logro.

Segundo Alice Clarke, todo este movimento consumista estava em sintonia com a mudança dos casais americanos para os subúrbios.²⁰⁸

The depolitization and growing domestication of women in postwar American culture is a familiar historical tenet. Accounts of this period frequently conflate suburbia, mass consumption and feminine identity as symptoms of increasing embourgeoisement and alienation (Clarke, 1997:132).

²⁰⁷ Sobre o conceito de *togetherness* popularizado nos anos 20, Margaret Marsh, no seu trabalho exploratório intitulado *Suburban Lives*, refere: “The togetherness of the 1950s (...) included male participation in playing with the children, some ‘husbandly’ help around the house in the form of lawn mowing, taking out the trash and cleaning the garage, and a social life in which couples went out together.” (Marsh, 1990:186)

²⁰⁸ O subúrbio surge no poema “Man and Wife” como o local onde “there is green rain for everyone” (*ASCP*, 117), destacando assim o poder financeiro dos seus habitantes.

Como salienta Betty Friedan, este apelo ao consumo feminino desenfreado surgia, de modo a colmatar o vazio que as mulheres sentiam, incentivadas a desempenharem o papel de *homemakers* em detrimento de uma carreira que as estimulasse profissionalmente. Com efeito, a ensaísta entendia esta liberdade económica da parte da mulher como uma pseudo-liberdade, um presente envenenado que, incentivando ao consumo, desviava o pensamento feminino de outras formas de expressão, gerando a tal espécie de alienação social por parte da mulher, mencionada por Allison Clarke.²⁰⁹

Esta ligação entre o consumismo e a mulher é levada a extremos nos poemas que aludem aos contos de Grimm, e que dão corpo a *Transformations*. Nesse cenário surreal, Sexton recorre, de forma efusiva, a comparações entre as personagens e a comida: a avó do Capuchinho Vermelho é uma “old carrot” (*ASCP*, 271); os sete anões são “little hot dogs” (*ASCP*, 226); a filha do moleiro, em “Rumpelstiltskin” é “lovely as a grape” (*ASCP*, 233); em “The Little Peasant”, os lábios da esposa do moleiro são comparados a “red pimientos” (*ASCP*, 239); a princesa de “Godfather Dead” é descrita como “ripe as a tangerine” (*ASCP*, 244).

Os anúncios publicitários da época contribuíam significativamente para divulgar e implementar o “ghastly gift” tão criticado por Friedan. Tal como assinala Samuel R. Lawrence, na obra *Brought to you by: Postwar Television Advertising and the American Dream* (2001): “Most important, television advertising emerged as a loud, and I believe the loudest voice of the American Dream, promoting the values of consumption and leisure grounded in a domestic, family-oriented life” (Lawrence, 2001:3). Como que a comprovar esta onnipresença da publicidade, em “Is It True?” (*The Awful Rowing Toward God*, 1976), a heroína do gótico de Sexton constata em tom irónico: “Evil it seems comes in brands, like soup or detergent” (*ASCP*, 448).²¹⁰

A própria Anne Sexton revela não ser imune a esta tendência consumista, como refere o conteúdo de uma carta datada de 2 de Novembro de 1948:

I am glad to hear that you are going to New York for a shopping tour. (...) My heart's desire is an electric 'mixmaster' (with the orange juice squeezer on top) (...) Also I could use a double

²⁰⁹ Uma referência óbvia ao consumismo feminino transparece igualmente em “Red Riding Hood” (*Transformations*, 1971) que retrata uma “suburban matron, / proper in the supermarket, / list in hand so she won't suddenly fly (...)” (*ASCP*, 267)

²¹⁰ É notável a variada referência a marcas comerciais de produtos, tais como Coca-cola, Lysol, Bab-o, Kotex, Kleenex na poesia de Sexton, nomeadamente em *Transformations*. Por exemplo, no poema “Cinderella” o príncipe encantado é comparado a um “shoe salesman”, imagem que contribui para enfatizar o poder da publicidade, bem a proliferação de comerciantes na época.

blanket cover. I have plenty of clothes, as you know. I would also like some very nice perfume – just the kind I use of Mother’s. And some cologne. That is all.” (*ASSPL*, 1977:20)

Neste sentido, e segundo o ponto de vista veiculado por Deborah Chambers em “A Stake in the Country: Women’s Experiences of Suburban Development” (1997): “The suburban lifestyle was not simply a response to the rising patterns of consumption of an expanding economy. It was also a material and cultural expression of the ideology of feminine domesticity: woman as homemaker” (Chambers: 1997: 87).

Curiosamente, Anne Sexton, na sua correspondência privada, descrevia-se frequentemente como uma dona-de-casa suburbana: “I am actually a ‘suburban housewife’, only I write poems and sometimes I am a little crazy” (*ASSPL*,143). Salvaguarda, porém, o receio que nutria face a esse papel - “ I fear I am not myself here in my suburban-housewife role” (*Ibidem*), revelando assim o descontentamento e a falta de realização pessoal que esse papel feminino lhe outorgava. Com efeito, Diane Middlebrook assegura: “Anne would lie in bed long after Kayo left for work in the morning, then spend a frivolous day reading magazines and gossiping with Joan; she didn’t show much interest in learning to manage a home. Billie also noticed that she was impulsive and moody” (Middlebrook, 1991:25).

De facto, esta inquietude por parte de Sexton face ao papel de dona-de-casa e face à vida nos subúrbios, expandia-se igualmente numa atitude crítica relativamente ao casamento. Por conseguinte, em “The White Snake” (*Transformations*, 1971) a heroína do gótico, aqui no seu papel de bruxa narradora da história, faz uma referência ao aspecto claustrofóbico da vida suburbana, quando afirma “ [The hero and his princess] were placed in a box/ and painted identically blue/ and thus passed their days/living happily ever after---a kind of coffin” (*ASCP*, 232).²¹¹ Através da analogia estabelecida entre a casa suburbana e a caixa, Sexton parece fazer uma alusão à popular canção de Marina Reynolds, “Little Boxes” (1962), cuja letra satirizava a vida nos subúrbios:

Little boxes on the hillside,
Little boxes made of ticky tacky,
(...)
Little boxes all the same.
There's a green one and a pink one
And a blue one and a yellow one,
And they're all made out of ticky tacky
And they all look just the same.
And the people in the houses
All went to the university,

²¹¹ O sujeito feminino do poema “Self in 1958” acaba por sentir-se emparedado, “rooted into the wall” (*ASCP*, 156), tal como sucede com a *persona* de “The Detective” de Sylvia Plath.

Where they were put in boxes
And they came out all the same. (Donaldson, 2002:59-62)

Normalmente, a comunidade dos subúrbios, signo da homogeneidade social, excluía certo tipo de famílias, e procurava regular comportamentos sociais de modo a não se tornarem desviantes. Vigorava, efectivamente, no seio da sociedade Norte-Americana dos anos 50-60, uma pressão institucional no sentido de implementar um modelo familiar, social e económico uniforme:

In various ways, the federal government, private corporations and others made clear that the nuclear family, with a male breadwinner and a female homemaker ought to be considered the 'normal' type of family. All three greenbelt towns, for example, excluded all families with wives employed outside the home; banks, schools and insurance companies all across the country began to bar the employment of married women, and the women's magazines urged married women with jobs to quit, so that men could take their places. (Marsh, 1990:184-185)

Tal como observa Lynn Spigel, na sua obra *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*, assiste-se praticamente a uma onda de revivalismo, na América, no que concerne os valores e modelos vigentes na época Vitoriana:

In this sense, the fascination with family life was not merely a nostalgic return to the Victorian cult of domesticity. Rather, the central preoccupation in the suburban culture was the construction of a particular *discursive place* through which the family could mediate the contradictory impulses for a private haven on the one hand, and community participation on the other. (Spigel, 2001:32)

De facto, a figura do famoso *angel in the house* decalcado da ideologia do período vitoriano, sofre uma transformação de carácter gótico, uma vez que surge no poema "Self in 1958" transfigurado num "black-angel" (ASCP, 155).

Originalmente intitulado "The Lady Lives in a Doll House"²¹² e iniciado em 1958, o poema "Self in 1958" acabou por ser terminado somente em 1965. Tal como a "living doll" que Sylvia Plath retrata em "The Applicant", a *persona* de Sexton descreve-se como uma "plaster doll" (*Ibidem*) que vive uma vida de aparências e teatralidade reiterada na afirmação "I pose" (*Ibidem*). Jo Gill declara: "Sexton's speaker / doll demurs from this position and questions the ideal [model of femininity]. She is placed in the kitchen against her own volition and uncertain how to perform once she's there, hence the repeated questions, exclamations, and parenthical dashes." (Gill, 2002:79)

²¹² Implícita neste poema está referência à peça de teatro do Norueguês Henrik Ibsen, intitulada *A Doll's House* (1879).

Neste poema em concreto, Sexton ataca a ideia do denominado “ghastly gift” de que fala a teoria de Betty Friedan. Com efeito, a heroína do gótico sente-se isolada e distanciada dos objectos que a rodeiam, tais como as “advertised clothes” (*ASCP*, 155) e a “counterfeit table” (*Ibidem*), pois todos eles transpiram uma espécie de artificialidade que os torna inautênticos, frutos da produção em massa, neutros e praticamente desprovidos de identidade ou cunho pessoal. Clare Pollard, no ensaio “Her kind: Anne Sexton, the Cold War and the idea of the Housewife”, subscreve este ponto de vista, defendendo: “[‘Self in 1958’] is a poem about disconnectedness and inauthenticity of 1950s life – she’s an ‘I-Magnin transplant’,²¹³ her true identity changed for one bought in a swanky department store” (Pollard, 2006: 6). Efectivamente, a heroína gótica descreve uma casa repleta de aparelhos domésticos, onde a referência a Mrs. Irma Rombauer surge como um complemento algo irónico, uma vez que esta era a autora de um livro popular na época intitulado *The Joy of Cooking* (1931), manual de cozinha ao qual se refere mais do que uma vez Sylvia Plath nas suas cartas (*SPLH*, 253). Aliás, o poema “Welcome Morning” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975) parece parodiar o título deste manual, na medida em que transmite a ideia de uma abençoada domesticidade no seio da qual o acto de cozinhar se afigura como algo de prazenteiro:

There is joy
 in all: in the hair I brush each morning,
 in the Cannon towel, newly washed,
 that I rub my body with each morning,
 in the chapel of eggs I cook
 in the outcry from the kettle
 that heats my coffee
 each morning, in the spoon and the chair
 (...)
 each morning,
 in the godhead of the table
 that I set my silver, plate, cup upon (...). (*ASCP*, 455)

Esta dona-de-casa suburbana de “Self in 1958” vive numa “doll’s house” (*ASCP*, 155) na qual se destacam as “Windows flash open” (*Ibidem*), elemento essencial da composição arquitectónica dos anos 60.²¹⁴ No entanto, esta não surge como

²¹³ Anne Sexton faz aqui referência a um dos mais célebres armazéns de bens de luxo, com sede na Califórnia.

²¹⁴ Como faz notar Lynn Spiegel: “(...) the widespread dissemination of large plate-glass windows for both domestic and commercial use ‘leveled the environment’ by encouraging the ‘removal of sharp distinctions between indoors and outdoors’ and thus created an ‘ambiguity’ between public and private space. This kind of spatial ambiguity was a reigning aesthetics in postwar home magazines, which repeatedly suggested that windows and window walls would establish a continuity of interior and exterior worlds.” (Spiegel, 2001: 32)

uma figura autónoma, já que aparentemente é colocada numa cozinha sofisticada, sem saber ao certo que tipo de papéis terá de desempenhar: “Someone plays with me, / plants me in the all-electric kitchen,” (*Ibidem*). Há todo um ambiente onde a alienação da jovem se funde com a ingenuidade, e desta forma a sua identidade da dona-de-casa é denunciada pela própria como um mal-entendido: “They think I am me!” (*Ibidem*). Neste contexto, a heroína do gótico descreve-se a si mesma como uma “synthetic doll” (*ASCP*, 156), alguém que recorre a uma máscara para manter a integridade aos olhos dos estranhos,²¹⁵ “[someone] who should smile, who should shift gears/ should spring the doors open in a wholesome disorder, / and have no evidence of ruin or fears?” (*Ibidem*). O tom interrogativo manifesta por parte da heroína do gótico sextoniana essa falsa aparência da normalidade – a tal aparência que se deve manter mesmo perante o caos que Sylvia Plath aborda em “An Appearance”- aspecto esse que era profetizado pela crescente publicidade empenhada em veicular o papel de esposa e de mãe dos subúrbios como um antídoto contra as contrariedades da vida.

“Consorting With Angels” (*All My Pretty Ones*, 1962) constitui outra das manifestações contra este ideal feminino onde, uma vez mais, a jovem procede à completa rejeição do papel oferecido à mulher pelos cânones predominantes na América dos anos 60:

I was tired of being a woman,
tired of the spoons and the pots,
tired of my mouth and my breasts,
tired of the cosmetics and the silks. (*ASCP*, 111)

O corpo, inevitavelmente unido aos seus adereços - “the cosmetics and the silks”, deixa de ser um corpo livre, daí a negação do género proclamada pela *persona*. Com efeito, o corpo feminino, para além de surgir como irremediavelmente associado ao seu papel doméstico, rodeado de “spoons and (...) pots”, surge com um cunho marcadamente sexual que consequentemente objectifica a mulher, fragmentando-a corporalmente, reduzindo-a a “mouth and (...) breasts”, e ligando-a ao “ghastly gift” de Friedan, aspecto esse que é ilustrado no poema através da compra desses mesmos cosméticos e vestuário.²¹⁶

²¹⁵ Alguém que assume o “public grin” da heroína do gótico em “Tale of a Tub”.

²¹⁶ Esta noção de feminilidade que tanto repele a *persona* de “Consorting With Angels”, constitui uma emanção da *masquerade* teorizada por Joan Rivière.

A cozinha, o cenário das “spoons (...) and pots”, surge em vários poemas como um cenário assombrado, desvelando a tendência Sextoniana para resvalar para o terreno do *female gothic*. Por exemplo, no poema “Eighteen Days Without You” (*Live or Die*, 1966), a heroína do gótico contempla os pássaros lá fora, observando de forma lúgubre: “The wind is bizarre. / The wind goes boo, boo, boo at my side/ and the kitchen faucet leaks.” (*ASCP*, 209) De forma análoga, também em “The Fury of Sunrises” (*The Death Notebooks*, 1974) o anoitecer nos subúrbios surge imbuído de tonalidades góticas:

the stars gone the trees appearing in their greenhood
the house appearing across the way
the road and its sad macadam,
the rock walls losing their cotton,
lighter, lighter. (*ASCP*, 377)

Esta estrofe é permeada por uma sensação de irrealidade. Neste cenário que chega até nós mediado pelo olhar da heroína do gótico sextoniana há toda uma ambiência fantasmagórica que se faz sentir, já que a qualquer momento a imagem ameaça dissolver-se. Todos os elementos que fazem parte deste retrato “aparecem” (“the trees appearing”, “the house appearing”) e, no final, toda esta fotografia poética é caracterizada como algo de etéreo, detentor de uma leveza intrínseca. As árvores encapuzadas constituem presenças ominosas e as paredes de onde se descola suavemente a tinta, como se de algodão se tratasse, conferem um certo cunho irreal a um espaço citadino sofisticado.

No poema “The Fury of Cooks” (*The Death Notebooks*, 1974) o *locus* da assombração passa a ser a cozinha, apresentando-se como um espaço que assume proporções grotescas, já que os temperos surgem animados, qual *cartoons*: “Herbs, garlic, / cheese, please let me in!” (*ASCP*, 367). Neste cenário surreal, o príncipe encantado não é mais do que uma batata, e a farinha, a “stuff that makes cakes”, surge como “blind and frightening” (*Ibidem*). Neste cenário turbulento, a própria cozinha parece ganhar vida, e adverte a jovem para esta não incorrer num descontrolo emocional, admoestando-a ao silêncio: “No! No!/This is my country!/You shout silently.” (*Ibidem*) Neste último verso subjaz nitidamente uma crítica à sociedade americana que, embora ostentasse a nível político e social os estandartes da liberdade, pedia à dona-de-casa que sofresse em silêncio o dilema provocado pelas suas frustrações, mantendo, porém, as aparências. No final do poema, a voz de uma heroína gótica desiludida, que alia um discurso conformado e convencional a uma linguagem

publicitária, lembra de forma hipócrita: “ the kitchen is your dog / and you pat it / and love it / and keep it clean” (*ASCP*, 368). Este registo ecoa aquele presente em “Hurry Up Please It’s Time” (*The Death Notebooks*, 1974), poema no qual a *persona* surge responsável pela ordem e harmonia que impera no espaço da cozinha.

Com efeito, alguns dos poemas de Anne Sexton parodiam a importância atribuída à cozinha,²¹⁷ em termos políticos, no âmbito do que foi denominado “kitchen debate” entre Richard Nixon e Nikita Krushchev:

In a lengthy and often heated debate with Soviet Premier Nikita Krushchev at the opening of the American National Exhibition in Moscow, Nixon extolled the virtues of the American way of life, while his opponent promoted the Communist system. What was remarkable about this exchange was its focus. The two leaders did not discuss missiles, bombs or even modes of government. Rather, they argued over the relative merits of America and Soviet washing machines, televisions and electric ranges – in what came to be known as the ‘kitchen debate’. (...) For Nixon, American superiority rested on the ideal of suburban home, complete with modern appliances and distinct gender roles for family members. He proclaimed that the ‘model’ home with a male breadwinner and a full-time female homemaker, adorned with a wide array of consumer goods represented the essence of American freedom. (...) The American National Exhibition was a showcase of American consumer goods and leisure-time equipment. But the main attraction which the two leaders toured was the full-scale ‘model’ six-room ranch-style house (...) filled with labour saving devices. (Rudnick, Smith e Rubin, 2006:65-66)

A casa sofisticada e o modelo de vivência idílica dos subúrbios assumia, por conseguinte, a forma ideológica de propaganda política, um meio eficaz e pragmático de divulgar o sucesso do cidadão americano, baseado no pressuposto da economia capitalista.²¹⁸ O nicho doméstico era retratado e promovido nestes termos como constituindo o local mais seguro face ao clima de ameaça latente que caracterizava a Guerra Fria. Perante este cenário de catástrofe eminente, onde abundavam incertezas, os autores declaram: “(...) [the] Americans were well poised to embrace domesticity in the midst of the terrors of the atomic age. A home filled with children would create a feeling of warmth and security against the cold forces of disruption and alienation” (Rudnick, Smith e Rubin, 2006:67-68). De facto, Sexton faz uma referência a essa ameaça latente no poema “The Road Back” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), no qual, justamente no meio de uma descrição de uma paisagem idílica, desponta o fantasma da ameaça atómica:

²¹⁷ Exemplo flagrante consta do poema “It’s a Spring Afternoon” (*Love Poems*, 1969), que proporciona uma imagem quase mágica da actividade da dona-de-casa na cozinha: “a woman stands by her stove /singing and cooking flowers. / Everuthing here is yellow and green.” (*ASCP*, 194)

²¹⁸ “The discourse of the dream home resolved lived contradictions between home as a place of work and a site of relaxation for women, at the same time as it expressed a new desire for harmony between women’s and men’s spheres in the discourse of family togetherness.” (Johnson e Lloyd, 2004:65)

Today we will
Not think to number another summer
(...)
Today, all cars,
all fathers, all mothers, all
children and lovers will
have to forget
about that thing in the sky,
going around
like a persistent rumor
that will get us yet. (*ASCP*, 31)

Reforçando a ligação entre a segurança do lar doméstico e a segurança política, encontrava-se o papel cada vez mais forte que o Governo atribuía à existência de abrigos nucleares no interior de cada casa:

During the 1950's and the 1960's propaganda also concentrated on the idea of personal responsibility for atomic defense, with President Kennedy calling for a fallout shelter in every house (...) The image of the suburban dream destroyed by atomic bombs was burned onto the national psyche through schemes like the Federal Civil Defense Administration's 1953 'Operation Doorstop' and 1955 'Operation Cue', which submitted average homes, including cars, back yards, food, appliances and a mannequin family, to blast and fallout. (Pollard, 2006: 14)

Neste enquadramento, a dona-de-casa emergia como uma figura de coesão familiar, uma presença susceptível de confortar o marido e os filhos face aos desaires do mundo exterior.²¹⁹ Kristina Zarlengo afirma: "In Atomic Age public information, American housewives were symbols of serene goodness and capability, of attractiveness rather than sexiness, and control rather than decadence (...)" (Zarlengo, 1999:943).

Porém, o sujeito poético materno que empresta voz a "The Fortress" (*All My Pretty Ones*, 1962), assume uma posição de impotência, contrariando os ideais proclamados, já que admite ser incapaz de proteger os filhos perante o clima de insegurança gerado pela ameaça nuclear: "(...) life is not in my hands; (...) / I cannot promise very much." (*ASCP*, 67)

Num registo diferente, e desta vez resvalando para um cenário mais surreal, que traz à memória resquícios de "The Tour", de Sylvia Plath, encontra-se o retrato da cozinha e dos eletrodomésticos animados que fazem parte do poema "The Risk" (45 *Mercy Street*, 1976), no qual "the chimney falls down like a drunk" (*ASCP*, 491), "the kitchen blows up its shinny kettle" (*Ibidem*), "the vacuum cleaner swallows its bag" (*Ibidem*), e "the toilet washes itself in tears" (*Ibidem*). Neste poema vemos retratada

²¹⁹À semelhança do que acontece no poema de Sylvia Plath "The Applicant", no qual a mulher é uma "poultice".

uma crise doméstica que roça os trâmites do drama já que há alguém que, perante este cenário, tenta suicidar-se - “a daughter tries suicide” (*Ibidem*). Tal como faz notar Jo Gill: “The accoutrements of the average suburban life – of wedding rings and children, vacations and kitchens, of televisions, aprons, washers and driers – are juxtaposed in surreal and disturbing ways.” (Gill, 2007:64) No meio deste caos doméstico, a mãe estereotipada dos subúrbios sucumbe, “collapses onto the ‘marriage bed’ in an abject state of self-destruction.” (Gill, 2007:64)

Por outro lado, o poema “The Lost Lie” (*45 Mercy Street*, 1976), revela a casa como um espaço que, para além de assombrado, parece ser letal: “(...) I roam a dead house, / a frozen kitchen, a bedroom/ like a gas chamber” (*ASCP*, 533) Esta é uma imagem que se aproxima bastante de um cenário tirado de uma película de terror, onde a heroína gótica surge assassinada e desintegrada: “The bed itself is an operating table /where my dreams slice me too pieces” (*Ibidem*).

A confirmação destes cenários domésticos assombrados surge no poema “February 11th” (*Poems 1971-1973*), no decurso do qual a *persona* afirma peremptoriamente: “Houses haunt me” (*ASCP*, 597). Esta casa é retratada como uma “square box”, qual campânula de vidro, compacta e desprovida de vida: “No closets/ No family room” (*Ibidem*). Esta representação da casa como uma “square box”, claustrofóbica, surge em conformidade com o fenómeno de agorafobia que Susan Bordo observou em relação à mulher americana dos anos 50-60:

The 1950’s and early 60’s, when agoraphobia first began to escalate among women, was a period of reassertion of domesticity and dependency as the feminine ideal. ‘Career woman’ became a dirty word, much more so than it had been during the war, when the economy depended on women’s willingness to men’s work. The reigning ideology of femininity, so well described by Betty Friedan and perfectly captured in the movies and television shows of the era, was childlike, nonassertive, helpless without a man, ‘content in a world of boredom and kitchen, sex and babies and home’. (Bordo, 1993: 95)

Sexton, de acordo com fontes biográficas, partilhava muitas das experiências agorafóbicas que assolavam as mulheres americanas. Como comenta Diane Middlebrook a este respeito:

She continued to suffer exorbitantly during Kayo’s absences on business trips; even when life was outwardly calm, though, Sexton tended to panic whenever she had to leave her house for any reason, except to see Dr Orne or to go to the hairdresser, trips that had become utterly routine. She yearned to browse on bookstores and libraries, but couldn’t go unless a friend accompanied her. Grocery stores, drugstores and department stores terrified her, and she refused to enter them unless someone – usually Maxine Kumin – coached her ahead of time and stayed with the while she shopped. (Middlebrook, 2006:138)

A própria poetisa, num dos seus desabafos, confessa: “I hate to go to the market, because it’s full of making up your mind, it’s full of decisions and crowds of people, (...) Somebody sees me, and I see myself through them. Then it’s all gone, the whole world falls apart.” (Anne Sexton *apud* Middlebrook, 2006:138)

A mulher agorafóbica incarnava plenamente esta construção restritiva a que era confinado o corpo feminino. De súbito, este tornava-se prisioneiro do lar, e parecia reflectir, na sequência disso, os sintomas desta imposição social, desdobrando-se em reacções contraditórias. Podiam, assim, ler-se nas entrelinhas desta submissão forçada os primeiros sintomas de depressão e revolta. De facto, registava-se toda uma passividade à superfície que obedecia a um *decorum*, susceptível de se confundir com uma posição masoquista por parte da mulher americana.

É neste sentido que podemos dizer que da poesia de Sexton transpira toda uma crítica aos valores preconizados pela sociedade americana da época, na medida em que vangloriava a dona-de-casa perfeita, emocionalmente estável, zeladora do bem-estar do seu agregado familiar, contrapondo, portanto, a ideia de que a mulher não pode ser retratada como “untroubled and clean / as a workable kitchen” (ASCP, 29).

Outro exemplo poético do *female gothic* associado à esfera doméstica emerge em “The Death Baby” (*The Death Books*, 1974). Jo Gill, na sua obra *Women’s Poetry* (2007), faz a seguinte observação: “(...) in Sexton’s ‘The Death Baby’, the suburban family home with its modern domestic conveniences becomes a place of abjection, punishment and despair, the place where the female subject feels herself to be always at fault and always under threat of violence” (Gill, 2007:82). Com efeito, na paisagem poética de “The Death Baby” o frigorífico assume o papel de protagonista, uma vez que o sujeito poético refere “The rhythm of the refrigerator has been disturbed” (ASCP, 354). Em virtude dessa ocorrência, todos os alimentos que se encontravam no seu interior sofrem, de súbito, uma reacção histérica: “The milk bottle hissed (...) / The tomatoes vomited up their stomachs. / The caviar turned to lava. / The pimientos kissed like cupids.” (*Ibidem*) Tal como assinala Clare Pollard, o frigorífico, neste cenário caótico, configura metaforicamente “[a] suburban closet replete with skeletons” (Pollard, 2006:9),²²⁰ insinuando-se, nas entrelinhas, que as famílias suburbanas possuem segredos

²²⁰ Claire Pollard classifica poemas como “The Death Baby” de Anne Sexton, ou “The Tour” de Sylvia Plath, como pertencentes a um estilo que a autora denomina de “gothic emborgeouissement”, uma vez que a sua ênfase recai sobre electrodomésticos tipicamente presentes nas casas suburbanas, os quais entram num processo de descontrolo, que por sua vez simboliza as tensões latentes no lar doméstico. (Pollard, 2006:9)

comprometedores por detrás da frágil fachada de toda uma aparente normalidade. Com efeito, toda esta histeria e desorganização dos elementos acaba por reflectir-se na corporeidade da heroína do gótico. Assim, não constitui surpresa o facto de esta associar o lar doméstico a um hospital psiquiátrico, no poema intitulado “January 19th” (*Poems 1971-1973*): “Home is my Benthlem, / (...) my mental hospital” (*ASCP*, 593). No entanto, a contrabalançar esta imagem de carácter mais negativo, a casa é também apresentada como um “succoring shelter” e como um “womb”, expressões que configuram o espaço doméstico como um *locus* mais positivo, sinónimo de conforto, protecção e segurança.²²¹No entanto, este espaço volta a assumir tonalidades mais góticas, quando a *persona* associa esse espaço protector à morte, o que acaba por tornar a casa num reflexo da dualidade *tomb/womb*. A expressão que o sujeito repete no final da estrofe, “Never leave it. Never leave it” (*Ibidem*), configura o “mandamento social” de que a mulher não deverá procurar uma carreira, mas antes aperfeiçoar-se no seu papel de dona-de-casa polivalente. No entanto, se perspectivarmos essa admoestação do ponto de vista autobiográfico, esta referência também é susceptível de aludir ao problema da agorafobia de que padecia Sexton, cujos sintomas afligiam algumas mulheres suburbanas, como já acima se constatou. No fundo, a poetisa apresenta um cenário doméstico pleno de ambivalência, o que, no fundo, acaba por ser um reflexo das contradições sociais que vigoravam na altura.

A paisagem doméstica que se desenha em “The Fury of Sundays” (*The Death Notebooks*, 1974) assume, de novo, tonalidades góticas e doentias:

Moist, moist
the head linking through the hinges,
sun baking the roof like a pie
(...)
You and me sipping vodka and soda
ice cubes melting like the Virgin Mary.
You cutting the lawn, fixing the machines,
all this leprous day and then more vodka, (*ASCP*, 375)

Há toda uma atmosfera doentia que se entranha neste retrato de uma família suburbana, onde a calma aparente é frágil como uma película de papel celofane. Num plano

²²¹ Jo Gill salienta que, apesar das críticas que Sexton tece em redor dos subúrbios, há, no entanto, representações dos mesmos que comportam uma natureza mais benévola: “Although in some of her poems contemporary ideologies of the suburbs were implicated in the growing psychological crisis of the female subject, in others the suburbs offered familiarity, security, and a vantage point that could be used to her benefit.” (Gill, 2007:65)

metafórico, os três primeiros versos contém uma implícita referência ao ideal feminino americano, já que os dois primeiros aludem a um parto, e o terceiro coloca a mulher na cozinha a preparar uma tarte. O ambiente encontra-se impregnado de vício (álcool) e há algo de infeccioso que se intromete nesta representação aparentemente inocente. Apesar de os cubos de gelo evocarem a figura da Virgem, esta figura mítica não parece trazer qualquer alento ao casal suburbano e as angústias de um “leprous day” são mitigadas com vodca. O ambiente doentio cola-se à pele dos intervenientes como algo húmido e pegajoso (“moist”).

Neste ambiente onde o grotesco se infiltra nos interstícios do gótico, o próprio sol representa no poema um signo que remete para uma situação de emergência, já que o seu brilho é comparado a uma sirene de polícia: “The sun as red as the cop siren” (*Ibidem*).

A esta simbiose do grotesco e do horror que se desprende do retrato doméstico, Sexton acrescenta uma certa ironia. Por exemplo, em “The Sickness Unto Death” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), com o propósito de realçar a representação do lar doméstico enquanto opressor para a *persona* feminina, a poetisa comenta: “they inhabit a heaven where, / by the way, no tears are allowed.” (*ASCP*, 442) Implícito nestes dois versos aloja-se a ideia de que a heroína do gótico tem que conter o seu sofrimento. Não lhe é permitido demonstrar insatisfação, já que Sexton dá a entender que há toda uma imagem pública, uma máscara de felicidade que é preciso manter e publicitar.

A possibilidade de haver um cadáver no interior do lar doméstico é veiculada por uma imagem que desponta em “The Fury of Sunrises” (*The Death Notebooks*, 1974), uma vez que a *persona* vislumbra um ajuntamento de moscas a aproximar-se do cortinado [“the flies gathering at the windowpanes” (*ASCP*, 378)]. Por outro lado, a própria imagem que Sexton seleciona para o *dénouement* do poema evoca, de novo, o processo de decomposição: “a final day digesting itself” (*Ibidem*).²²²

A sensação de haver uma câmara de vigilância constante transparece em “The Fury of Sundays” (*The Death Notebooks*, 1974), desta vez através do sol que assume a forma de um par de olhos ameaçadores que incidem sobre o ambiente doméstico, como se fossem “two electric eyeballs”. (*ASCP*, 375)²²³

²²² Num registo que evoca um local assombrado e suspeito, as janelas do poema “There you were”(45, *Mercy Street*, 1976) surgem como “ghostly windows” (*ASCP*, 553).

²²³ Em “February 4th” (*Poems 1971-1973*) a janela é ela própria um locus de vigilância, um “spy hole” (*ASCP*, 596).

Sexton coloca ênfase na materialidade corpórea da mulher particularmente em “The Sickness into Death” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), registo poético no qual a heroína do gótico refere: “My body became a side of mutton / and despair roamed the slaughterhouse.” (ASCP,441) No seio deste contexto poético, a *persona* acaba por se auto-canibalizar: “So, I ate myself” (ASCP,442). O canibalismo auto-infligido é que passa então a ser, no plano figural, o mais próximo da invisibilidade da heroína gótica esboçada por Woodman.

A referência às janelas amplas, típicas das casas suburbanas, as “starving windows” (ASCP, 417) de “The Room of My Life” configura, na poesia de Anne Sexton, a ambivalência entre o domínio privado e o domínio público, já que a casa, local de privacidade por excelência, muitas vezes não era suficiente para proteger as famílias de um escrutínio social levado a cabo pelos seus semelhantes. Scott Donaldson, na obra “The Suburban Myth”, realça que a casa se revestia efectivamente de uma dupla faceta, já que constituía um local privado, mas também dotado de uma vertente pública:

The public atmosphere of the (...) suburban home is unmistakable. One does not need to go inside to discover it: the picture window advertises the home as patently the high windowed store front. (...) The open plan, bringing the outside inside and taking the inside outside has become the excuse for a style of home than prevents any privacy.” (Donaldson, 2002:75)

Paralelamente, o cunho confessional que Sexton imprime aos seus poemas acaba também por veicular esta necessidade de tornar tudo aquilo que é privado, público.²²⁴ Desta forma, a voz poética da heroína do gótico conhece ressonância na concepção espacial arquitectónica. Nesta matriz contextual, Jo Gill chama a atenção para a dialéctica entre a esfera pública e a esfera privada que a janela tão eficientemente traduz nos poemas de Sexton:

The window, here, as in a number of other poems, is a metaphor for isolation and belonging for privacy and communication, for seeing and being seen. (...) Window stand figuratively for the confessional text, which seeks also to integrate the inside and the outside, self and other, subject and reader, penitent and confessor. (Gill, 2007:72)

É neste contexto que a ensaísta arrisca comparar a ambiguidade subjacente às janelas com o confessionalismo poético:

²²⁴ De facto, no poema “The House”, a descrição que Anne Sexton faz da família traz-nos à mente a imagem de uma montra humana: “those people who stand at the open windows like objects” (ASCP,71).

These poems' concerns about scrutiny and annihilation, their desire to display their female speakers and their anxiety about the representations of such display speak not only of the plight of the modern woman, but of the particular circumstances of the female confessional poet who both invites and resists attention, who both offers herself up for consumption by an audience and seeks to avoid such an exchange." (Gill, 2007: 78)

Por sua vez, em "Hurry Up, Please It's Time" (*The Death Notebooks*, 1974), a *persona* sextoniana diverte-se a provocar uma presumível audiência (ou o presumível leitor) que assume claramente o papel de *voyeur*, dentro do cenário configurado pelo poema. Através deste gesto exibicionista, Sexton pretende devolver alguma liberdade à dona-de-casa, estendendo a sua identidade ao espaço exterior, num claro desafio às convenções ideológicas que visam contê-la no interior do espaço doméstico. Logo, o sujeito feminino exhibe o seu corpo desnudado, de modo provocador, enquanto se bronzeia no jardim:

Ms. Dog prefers to sunbathe nude
Let the indifferent sky look on.
So what! –
Let Mrs. Sewal pull the curtain back
(...)
So what?
(...)
I've come a long way to peel off my clothes
and lay me down in the grass. (*ASCP*, 390-391)

Porém, e contrastando com o ambiente de liberdade que perpassa o poema, e a sua retórica rebelde e desafiadora, surge uma imagem que evoca novamente a claustrofobia e o aprisionamento da figura da mulher no interior do espaço da cozinha, numa relação de dependência susceptível de terminar numa auto-anulação da primeira. Tal como ressalva Jo Gill: "the kitchen demands the life of blood, the very breath, of the woman who becomes its primary caregiver: 'My kitchen is a heart. / I must feed it oxygen in a while / and mother the mother.'" (Gill, 2007:78)²²⁵

Outra manifestação deste voyeurismo desponta em "Noon Walk on the Asylum Lawn" (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), composição poética na qual a heroína do gótico sextoniana empreende um passeio pelo campo, sempre com a sensação de que algo ou alguém está de vigia aos seus passos. A jovem depara-se aí com a "suspicious tree" (*ASCP*, 28). O próprio sol é transformado numa câmara gigante que segue a

²²⁵ Parodiando o interesse norte-americano na cozinha como espaço intrinsecamente feminino, a *persona* de "Clothes" (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), à beira da morte, resolve inquirir: "God, you don't mind if I bring all my kitchens?" (*ASCP*, 380)

persona: “The summer sun ray / (...) / It sucks the air and looks around for me.” (*Ibidem*) Na verdade, todos os elementos da natureza parecem conspirar no sentido em que convergem para espiar a saída da heroína gótica: “The grass speaks. / (...) / The blades extend / and reach my way.” (*Ibidem*) Na última estrofe do poema, a jovem confessa, desolada: “The world is full of enemies. / There is no safe place.” (*Ibidem*)

Apropriando o motivo da janela, Sexton parece estar a fazer a apologia de uma poesia como um espaço privilegiado no âmbito do qual possam ser revelados o corpo e a alma, uma poesia confessional, sem os constrangimentos do decoro, ou os preconceitos dos críticos e poetas que lhe eram contemporâneos, e que não recebiam de ânimo leve toda a sua extemporaneidade. De facto, a janela abre um espaço através do qual podemos devassar os sentimentos da heroína do gótico esboçada por Sexton, e apreender, por conseguinte, as suas ansiedades e frustrações.

Face a este enquadramento, a palavra, como símbolo de confissão, adquire um poder transformador; quando a *persona* de alega: “The house of my body has spoken” (*ASCP*, 554); isto significa que a dona-de-casa possui afinal o poder criativo de gerar uma realidade alternativa, na qual as palavras jogam e brincam entre si, elevando as tarefas domésticas a criações poéticas, em cenários no interior dos quais a dona-de-casa pode “take [her] bones and polish them” ou “vacuum [her] stale hair” (*ASCP*, 586). O poder intelectual permite à mulher, reinventar-se e usufruir, por conseguinte, de uma autonomia criativa a todo o vapor como é referido no poema escrito sob o epíteto “Originality is Important” (*Poems, 1971-1973*):

I am alone here in my own mind.
There is no map and there is no road.
It is one of a kind just as yours is.
It's in a vapor. It's in a flap.
It makes jelly. It chews toads.
It's a dummy. It's a whiz. (*ASCP*, 594)

A própria palavra, desentranhada dos meandros privados do cérebro feminino através da confissão poética, torna-se pública, uma janela, uma montra da alma.

3.2.1. O gótico marital como um *camp gothic*

É a própria Anne Sexton que apelida o *demon-lover* e a heroína do gótico como “two camp directors”, anunciando que porventura haverá alguma extravagância na

forma como o *marital gothic* vai ser representado. Como recorda Susan Sontag, no ensaio “Notes on Camp” (1961): “Camp is a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the ‘off’, of things-being-what-they-are-not. (...) Indeed, the essence of camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.” [Sontag, 1991 (1961): 96, 98]

Sexton recorre a uma abordagem de natureza *camp* na medida em que distorce os conteúdos dos contos de fadas, transformando os mesmos em caricaturas exageradas, no seio das quais as personagens são descartáveis, comestíveis e comercializáveis. Anne Sexton aborda o fim do relacionamento entre a heroína do gótico e o seu amante/marido como se tudo não passasse de um filme, de uma longa-metragem permeada de artificialidade, um cenário onde tudo parece ser plastificado, como aliás se encontra bem patente no retrato que transmite da sociedade suburbana.

De facto, é em *Transformations* (1971) que a *campiness* do gótico marital de Sexton emerge com mais ênfase. Os finais felizes dos contos de fada são distorcidos pela mão da bruxa (alter-ego de Sexton), e surgem imbuídos de uma aura de irrealidade. Por exemplo, o final feliz de Cinderella é inserido num contexto distópico, polvilhado de comentários irónicos:

Cinderella and the Prince
lived, they say, happily ever after,
like dolls in the museum case
never bothered by diapers or dust,
never arguing over the timing of an egg,
never telling the same story twice,
never getting a middle-age spread,
their darling smiles pasted on for eternity. (*ASCP*, 258)

Por seu turno, em “The White Snake”, o casamento entre a princesa e o herói é transformado numa casa que evoca a imagem de um túmulo:

they were placed in a box
and painted identical blue
and thus passed their days
living happily ever after-
a kind of coffin (*ASCP*, 232)

Também “Rapunzel” serve de ponto de partida para tecer uma crítica à norma generalizada da heterossexualidade. Segundo o ponto de vista da narradora de *Transformations*, a bruxa que detém Rapunzel na torre, incorre em actos íntimos com

esta última. Neste contexto, as primeiras impressões que a donzela tem em relação à masculinidade são nitidamente descritas sob a forma de paródia:

What is this beast, she thought,
with muscles on his arms
like a bag of snakes?
What is this moss on his legs?
What prickly plant grows on his cheeks?
What is this voice as deep as a dog?
Yet he dazzled her with his answers.
Yet he dazzled her with his dancing stick. (ASCP, 248)

Neste cenário, cabe ao príncipe romper com esta união lésbica e restituir a normalidade à ordem patriarcal. Como era esperado, no final do poema, a heterossexualidade impõe-se como norma,²²⁶ e a bruxa que tinha aprisionado Rapunzel, é votada à solidão:

They lived happily as you might expect
proving that mother-me-do
can be outgrown,
(...)
The world, some say,
is made of couples.
A rose must have a stem. (ASCP, 249)

Christa Mastrangelo Joyce, no ensaio “Contemporary Women Writers and the Fairy Tale”, argumenta que, através de Rapunzel, Anne Sexton critica não só o modelo dominante da heterossexualidade em detrimento do lesbianismo ou do homossexualismo, mas chama igualmente a atenção para o facto de o conto de fadas ser, no geral, responsável pelo estímulo da rivalidade entre as mulheres.

Another aspect that Sexton illuminates is a woman’s inability to acknowledge her feminine side, that side that profoundly connects her to other women. Sexton criticizes the disparaging relationship between women that is often portrayed in fairy tales by showing a lack of growth in her female characters that accompanies the denial of female connections. This comes through in three of her poems: Snow White, Rapunzel and Cinderella. In betraying their sisterhood, the characters of these poems essentially betray themselves. (Joyce, 2009: 38)

Já fora do terreno de *Transformations*, em “Admonitions for a Special Person” (*Last Poems*) há um aviso por parte da heroína do gótico, no sentido de admoestar a donzela incauta para os perigos inerentes à sedução e ao casamento:

²²⁶ De um modo idêntico, a união matrimonial é percebida como “the awful shop/ of trousers and skirts”, em “January 19th” (ASCP, 594).

Watch out for love
(...) it will wrap you up like a mummy,
and you scream and won't be heard
and none of running will run. (*ASCP*, 607)

A expressão “wrap you up like a mummy” sugere não só o carácter claustrofóbico do casamento, mas também aponta para a o seu potencial aniquilador. A figura da múmia, por seu turno, também simboliza alguém imóvel, passivo e, em última instância, desprovido de vida.

Terror semelhante emana do poema “End, Middle, Begginning” (45, *Mercy Street*, 1975), no qual a heroína do gótico se refere à casa como uma jaula, uma “metal house” (*ASCP*, 535), um espaço distópico onde a mulher encontra a sua personalidade anulada pelo marido, vendo-se a si mesma reduzida a uma “deaf mute” (*Ibidem*). Num registo muito similar, o poema “Killing the Love” (45, *Mercy Street*, 1975) exhibe o caixão dos amantes como um “pink casket” (*ASCP*, 529), parodiando o *glamour* que a sociedade depositava no casamento, muito decalcada do imaginário dos contos de fada, nos quais a união amorosa desponta como algo duradouro e feliz.²²⁷

O poema “Man and Wife” (*Live or Die*, 196), sobre “the pair who came to the suburbs” (*ASCP*, 116), volta a atacar a instituição do casamento associado aqui ao ideal de vida suburbano:

We are not lovers.
We do not even know each other.
We look alike
but we have nothing to say
we are like pigeons (...). (*ASCP*, 116-17)

Jo Gill argumenta que nesta composição poética são visíveis a alienação do casal, bem como a crescente apatia, perante as suas expectativas goradas:

Sexton's poem diagnoses the condition of the married life in the suburbs as one of alienation, dislocation and despair. Idealistic expectations of marriage as a union of love, or companionship, or, failing that, of bare familiarity, are emphatically exposed. We should note the disclaimers, negations and denials ('not lovers', 'not even', 'nothing').” (Gill, 2007:70)

Através da crítica ao casamento, que por vezes não passava de uma mera realidade fictícia, a poetisa acabava por colocar também em causa a popular noção de

²²⁷ O carácter artificial do casamento é parodiado em “February 17th” (*Poems 1971-1973*), poema no qual a *persona* confessa: “My husband sings *Baa Baa black sheep* and we pretend/ that all's certain and good, that the marriage won't end.” (*ASCP*, 599)

togetherness que vigorava na época, e que funcionava como um ideal a nível familiar.²²⁸ O conceito implicava um envolvimento por parte de ambos os membros no casal na gestão do lar, e no que concerne o bem-estar dos filhos. Como refere McConachie: “[*togetherness*] meant that the tasks of home, including parenting, household chores, and even inducing sexual pleasure, should be shared.” (McConachie, 2003:130) Todavia, Sexton explora as contradições que se alojam na raiz desse conceito, e apresenta um retrato de uma *togetherness* fabricada e artificial, baseada numa mera aparência. Na realidade, o casal de “Man and Wife” revela problemas graves a nível da comunicação, pois o som que emitem surge distorcido - “It is not a language; / it is a kind of breathing. They are two ashmatics” (*ASCP*, 117). Quer o homem, quer a mulher, surgem como indivíduos que se sentem defraudados pelas promessas inerentes a esse ideal americano: “exiles / soiled by the same sweat and the drunks’ dream.” (*Ibidem*) A imagem do casal surge, no final do poema, voltando a centrar-se no aspecto homogêneo e caricatural que caracterizava as famílias suburbanas: “we gasp in unison beside our window pane” (*Ibidem*).

Sexton associa o marketing ao casamento a uma economia de mercado. “January 19th” (*Poems 1971-1973*) denuncia precisamente esta promoção da heterossexualidade e da família como um autêntico mercado, “the awful shop of trousers and skirts” (*ASCP*, 594).

A presença do gótico marital na poesia de Anne Sexton imiscui-se na ambiência poética do gótico doméstico, conferindo a este último certas *nuances*, tal como sucede no repertório plathiano. No poema “Where it Was Back Then” (45, *Mercy Street*, 1976) e, à semelhança do que acontece em “Elm”, a dissolução do relacionamento amoroso implica um desmembramento do corpo. A heroína do gótico relata:

Husband,
last night I dreamt
they cut off your hands and feet.
Husband,
you whispered to me,
now we are both incomplete. (*ASCP*, 509)

²²⁸ A noção de *togetherness* é desintegrada igualmente no poema “The Farmer’s Wife” (incluído no livro *To Bedlam and Part Way Back*), no qual é retratado um casal que vive “separate dreams” (*ASCP*, 20). Também em “Rowing” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975) voltamos a encontrar uma referência a um casal disfuncional, emocionalmente desligado: “Then there was life / with its cruel houses / and people who seldom touched” (*ASCP*, 417).

Por seu turno, em “The Wedlock” desprende-se toda uma fragilidade da anatomia da heroína do gótico que é violentada pela rude investida do *demon-lover*:

My breast waited
shy as a clam
until you came,
Mr. Firecracker,
Mr. Panzer-man.²²⁹
You with your pogo stick.
You with your bag full of jokes
at the corner of your eyes,
little incisions,
smile wrinkles that tell and tell. (ASCP, 510)

O abandono da heroína do gótico pelo *demon-lover* é abordado em “Landscape Winter”, composição poética na qual a *persona* compara a casa onde agora habita sozinha com a desolada paisagem do Inverno:

Snow, out over the elephant’s rump,
my rock outside my world-window
where it lies, in a doze on the front lawn.
Oak leaves, each separate and pink
in the setting sun, as good as cows tongues.
The snow far off on the pine
nesting into the needles
like addicts into their fix.
(...)
And within the house ashes are being stuffed into my marriage,
fury is lapping the walls,
dishes crack on the shelves.
A strangler needs my throat. (ASCP, 511)

A casa é transformada num mausoléu. O casamento falhado ficou reduzido a cinzas. Na primeira estrofe, que se centra no exterior, pode observar-se que até os corpos dos amantes são paisagisticamente transfigurados em “oak leaves”, flutuando separadamente um do outro. O corpo da casa reage a esta mudança: os pratos estilhaçam-se nas prateleiras e a fúria entranha-se nas paredes. Há um terror iminente que leva a crer que há alguém (o *demon-lover*, com certeza) que deseja, tal como o caçador presente em “The Rabbit Catcher”, de Sylvia Plath, colocar as suas mãos em redor do pescoço da jovem. Aqui, nitidamente, a heroína do gótico sextoniana teme pela sua vida.

²²⁹ À semelhança de Sexton, Plath identifica igualmente o *demon-lover* com um agente nazi em “Daddy” e em “Lady Lazarus”.

Em “The Stand-ins” o *demon-lover* surge no papel de um soldado nazi, pronto a aniquilar a sua amante judia.²³⁰ Esta é, ao início, iludida pelo encanto de um amor cheio de promessas, no qual:

the swastika is neon
and flashes like a strobe light
into my eyes, all colors,
all vibrations (ASCP, 526)

Porém, a heroína do gótico percebe, no final, que tudo não passou de um esquema a fim de a capturar e assassinar: “I see the killer in him and he turns on an oven” (*Ibidem*).

Por seu turno, em “Lessons in Hunger” (*Last Poems*) desvela um lar doméstico que se transforma num ambiente irrespirável e escuro,²³¹ configurando uma autêntica câmara de gás:

We exchanged blind words,
and I did not cry,
I did not beg,
but blackness filled my ears,
blackness lunged in my heart,
and something that had been good,
a sort of kindly oxygen,
turned into a gas oven. (ASCP, 612-613)

O grotesco e o abjecto irrompem no gótico marital esboçado por Sexton. Em “The Break Away”, o fim do casamento é reduzido a um ramo de margaridas que são percepcionadas como “little utero half-borns, / half killed, thin and bone soft.” (ASCP, 519) Este assume também contornos patológicos, uma vez que a *persona* refere: “twenty-five years split from my side/ like a growth that I sliced off like a melanoma.” (ASCP, 522)

“The Twelve-Thousand-Day Honeymoon” (*Poems 1971-1973*) exhibe um registo no âmbito do qual o corpo da heroína do gótico entra em colapso, ocorrendo uma ruptura física análoga àquela que se observa a nível do espaço em ruínas retratado por Francesca Woodman:

The twelve-thousand-day honeymoon

²³⁰ A identificação da heroína do gótico sextoniana com o povo judeu também surge em “The Break Away” (45, *Mercy Street*, 1976). Plath, em “Daddy” ou em “Lady Lazarus” adota, de modo similar, a mesma identidade enquanto vítima de uma atrocidade.

²³¹ Este ambiente escuro e claustrofóbico, potencialmente letal também assola a *persona* de “Hurry Up, Please It’s Time” (*The Death Notebooks*, 1974), quando esta confessa: “There’s a sack over my head. / I can’t see.” (ASCP, 389)

is over.
 Hands crumble like clay,
 the mouth, its bewildered tongue,
 turns yellow with pain,
 the breasts with their doll teacups
 lie in a grave of silence,
 the arms fall down like boards,
 the stomach
 (...)
 lies grumbling in its foul nausea,
 (...) the vagina, where a daisy rooted,
 where a river of sperm rushed home,
 lies like a clumsy, unused puppet
 and the heart
 slips backward,
 remembering, remembering (*ASCP*, 589-590)

À semelhança do que acontece em “Cut”, de Sylvia Plath, o corpo da heroína do gótico esboçada por Sexton é também um corpo para o qual convergem a dor e o sofrimento. Em “As it was Written” (*Last Poems*) a lua assume o rosto da maléfica Hecate, replicando a imagem que emerge em “The Moon and the Yew Tree”, de Sylvia Plath. A lua, sedenta de sangue, alimenta-se da jovem:

And the moon,
 under its dark hood,
 falls out of the sky each night,
 with its hungry red mouth
 to suck at my scars. (*ASCP*, 612)

Em “August 17th” (*Poems 1971-1973*), o casamento desfeito torna-se um cenário de zona de guerra, um espaço no qual se amontoam corpos, doentes e feridos, objectificados e humedecidos pelos doentios fluídos provenientes do abjecto retrato dos corpos em decadência no interior de um hospital:

Surely I will be disquieted
 by the hospital, that body zone-
 bodies wrapped in elastic bands,
 bodies cased in wood or used like telephones,
 bodies crucified onto their crutches,
 bodies wearing rubber bags between their legs,
 bodies vomiting up their juice like detergent,
 bodies smooth and bare as darning eggs.

Here in this house
 there are other bodies. (*ASCP*, 603)

Por seu turno, em “Despair” o príncipe encantado é descrito como uma máquina de morte, imerso no seu trajecto letal, que se compraz numa “ railroad track towards hell” (*ASCP*, 512). A *persona* inquire a certa altura: “Who is he?” (*Ibidem*), dando a entender que ocorreu uma mudança no carácter no marido e que, em virtude desse facto, há uma desfamiliarização em relação à sua figura. Como acontece em “Elm”, de Sylvia Plath, a heroína sextoniana sente-se habitada por um sentimento maligno que se desenvolve no interior do seu corpo como se de um ente maligno se tratasse:

Why do you locate here,
as large as a tank
aiming a tone half of a lifetime?
Couldn't you just go float into a tree
instead of locating here at my roots,
forcing me out of the life I've lead
when it's been my belly so long? (*ASCP*, 512)

Uma vez mais o fim do casamento é transcrito numa linguagem mórbida: “The little words of companionship / have crawled into their graves.” (*ASCP*, 513) A ligação do final do matrimónio associado à morte desponta igualmente em “The Break Away”, poema no qual a heroína do gótico vagueia pela “dead city of [her] marriage” (*ASCP*, 525), viagem no decurso da qual se depara com dois cadáveres, “two deads” (*ASCP*, 524).

Em “Walking Alone” a heroína do gótico transporta o amor que chegou ao fim, para o cenário de um museu, onde jaz uma caveira que é o último vestígio que sobra:

Skull
museum object,
I could squash you like a rotten melon,
but I would rather – no, I need
to hold you gently like a puppy,
to give you milk and berries for your clean mouth,
husband, husband.
I lust for your smile, spread out like an old flower (*ASCP*, 513-514).

Por sua vez, “The Fury of Abandonment” (*The Death Notebooks*, 1974) contém uma descrição da heroína do gótico solitária, que antecipa muitas semelhanças com as representações femininas vigentes nos *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, onde as mulheres de ar sonhador mergulham num estado cataléptico e melancólico:

I've been abandoned out here
under the dry stars with no shoes,

no belt and I've called Rescue Inc.-
that old fashioned hot line
no voice.
(...)
Your hands are cut off
and no one answers the phone. (ASCP, 370)

Porém, esta heroína do gótico é alguém corajoso que, embora tema pela vida, também nutre sentimentos de vingança. Em relação ao amante, a heroína do gótico alerta que, mesmo depois de morta, o irá continuar a assombrar: “ (...) glowing furiously/ in the little highways / where you remain.” (ASCP, 590) A mulher-fantasma surge, desta forma, como uma alternativa escapista em relação à mulher fixada na imagem por Cindy Sherman, o que lhe confere e um potencial significativo a nível de agência capaz de atormentar a paz do *demon-lover*.

3.3. A presença fantasmagórica no ambiente delapidado

Some ghosts are women,
neither abstract nor pale (...). (ASCP, 65)

(...) Miracles occur,
If you care to call those spasmodic
Tricks of radiance miracles. The wait's begun again,
The long wait for the angel,
For that rare, random descent. (SPCP, 57)

3.3.1. Nas asas do anjo: a desconstrução do anjo doméstico vitoriano

O *locus* privilegiado onde decorre a representação da domesticidade feminina no âmbito do *female gothic*, no repertório visual de Woodman, é precisamente a casa. Como foi acima discutido, a maioria das produções fotográficas levadas a cabo por Francesca Woodman, surge frequentemente associada a cenários delapidados; a casa emerge como um espelho de uma alma experiente, vivida pelo tempo, com uma história para contar. Neste contexto, a heroína do gótico woodmaniana surge quase como parte integrante da casa, afigurando-se como uma presença fantasmagórica, fundindo-se com o seu interior, colando-se à própria parede, ao papel de parede, à tinta. Neste contexto, Francesca Woodman revisita a temática da mulher enquanto presença angélica no lar

vitoriano, convidando, portanto, a uma reflexão sobre a forma como a identidade feminina tem vindo a ser percebida e representada.²³²

Como já frisamos, é conhecido o facto de a jovem fotógrafa cultivar um fascínio pela época Vitoriana. Como tal, estaria a par do papel assaz condicionado a que era remetida a figura feminina aquando desse período histórico. Como nota Townsend:

We should remember that, in addition to the presence of certain seemingly Gothic tropes, such as ruin, veiling and immurement in her work, there is another aspect of Woodman's life that encourages such a reading: her self-identification with as a Victorian heroine (Townsend, 2006 : 21).

Carol Mavor, na obra *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, oferece uma definição abrangente sobre a ideia de um anjo doméstico a habitar o espaço do lar vitoriano:

In the age of Victorian religious doubt, we find that the bride of the bourgeois Victorian male, the angel in the house, replaces Mary as a source of worship. This new secular yet angelic bride, crowned the bourgeois home and family as the new temple of purity. But as a result of the heightened fear of sexual difference that had erupted in the Victorian era, she too, like the virgin Mary, had to maintain her motherhood as sexually indifferent. This angel in the house, like so many before her time, found that her wings were merely decorative – rendering her powerless. (Mavor, 1996:52)

Este *Untitled* tirado em Roma, revela a feminilidade aprisionada num rectângulo de luz (figura 94). O fragmento da heroína do gótico que é visível é remetido para o canto esquerdo inferior da imagem. O seu rosto, ligeiramente inclinado para baixo e o seu gesto de impotência denotam resignação. Os vestidos imaculados e brancos são novamente sugestivos da ideia do anjo doméstico vitoriano. Circunscritos por um rectângulo de luz, sucedem-se uns atrás dos outros como reféns de uma geometria espacial e ideológica. De facto, os vestidos parecem idênticos, o que não abre espaço para uma individualidade feminina original.

²³² Peggy Phelan, no ensaio “Francesca Woodman Photography: Death and The Image One More Time”, explica o interesse que motivou a jovem a abordar a figura do anjo, evidenciado pelo espólio fotográfico incluído na *Angel Series*: “The photographs that comprise the *Angel* series, which were planned and begun in Providence, Rhode Island, and completed in Italy after her graduation from the Rhode Island School of Design, seem perplexed not so much about the existence of angels but rather about their (art) historical stillness. Living in Rome at the time she made most of the series, Woodman might well have been influenced by Italian statuary in which angels conform to the physics of gravity, volume, weight and suspension. The photographs that make up the *Angel* series might be seen as attempts to investigate the temporal suspensions that photography stages – between a present that will soon be a past whose return photography secures – and the physical suspensions of statues of angels in Italian cathedrals, those luminal figures poised between heaven and earth.” (Phelan, 2002:989)



Figura 94 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977

Helaine Posner, no ensaio “The Self and the World: Negotiating Boundaries”, comenta, relativamente às poses angelicais encenadas por Woodman: “In her series of ethereal Angels (1977-78) she hovers in a realm between matter and spirit (...) the artist seems impossibly light and disembodied, like an angel about to disengage from the world.” (Posner, 1998:8) A observação de Posner insinua que Woodman imagina os anjos como personagens míticas, desprovidas de essência corpórea, o que lhes permite vaguear de dimensão em dimensão como formas de energia. Nesta aceção, Woodman parece concluir que o corpo da jovem vitoriana, imbuído de qualidades de um outro mundo celestial, não é, de modo algum, compatível com a essência do anjo. Este, entendido à luz do imaginário da fotógrafa é um ser etéreo que, como o fantasma, não obedece a restrições corporais ou de natureza social. Analisado sob um outro ponto de vista, também observamos que a mulher, ao ser libertada dos deveres que a natureza angélica lhe impõe, descobre um outro tipo de liberdade.

O anjo vitoriano personifica alguém que não é livre e que se encontra subjugado pela ordem patriarcal. Numa das representações pertencentes à série *Angels*, que mostra a cara da jovem e um guarda-chuva ao fundo, encostado à parede, essa submissão é evidente, uma vez que este último consigna um símbolo fálico e, devido a esta qualidade, uma ameaça à integridade da heroína do gótico (figura 95). De facto, ela parece contorcer-se num espamo de dor que é, por sua vez, acompanhado de um grito.

O próprio espaço da domesticidade vitoriana foi despido do seu conforto e adornos. O espaço em que se move o anjo woodmaniano é pautado por fragmentos vários, e reveste-se de um carácter decadente.



Figura 95 - Francesca Woodman, *On Being an Angel*, *Angel series*, Rome, 1977



Figura 96 - Francesca Woodman, *Untitled*, *Angel series*, Rome, 1977

No seu empreendimento artístico, Francesca Woodman liberta-se das asas de anjo que, no fundo, e como ilustra Mavor, não concedem à heroína do gótico qualquer tipo de poder (figura 96). De um modo intencional, Woodman transforma a sua protagonista vitoriana numa espécie de anjo caído. Como indica Nel Noddings, em *Women and Evil* (1989): “Confined to the home and subject to men’s rule, the obedient woman has been an angel in the house; loose in the world or rebellious toward male domination, she becomes the ‘devil’s gateway’, an ambiguous evil.” (Noddings, 1989:60) Porém, e no que toca a Woodman, esta transição da mulher angélica para a mulher caída é só exequível através da morte e é essa morte necessária que lhe garante a liberdade de vaguear à sua vontade pelo mundo. Em *Untitled*, tirado em Roma, as asas fictícias já não estão associadas à corporeidade feminina (figura 97). Uma delas parece



Figura 97 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978

ter sido deixada por cima de uma lápide, outra, jaz, amarrotada, no chão. Dentro da espacialidade da casa, o anjo caído começa a ser absorvido pelas trevas, por uma escuridão que se adensa do lado esquerdo da imagem. O facto insólito que se prende com a existência de uma lápide no interior da casa, para além de assinalar a morte do anjo vitoriano, reifica igualmente a casa enquanto mausoléu.

O próprio romance gótico de Bram Stoker, *Dracula* (1897) parece ser convocado pela imagética de Woodman, uma vez que é através da transformação operada no corpo de Lucy Westerna que o anjo doméstico é anulado, dando origem à *fallen woman*, aspecto que, de acordo com Martin Tropp, faz com que a jovem acabe por inscrever no seu corpo dois signos de feminilidade irreconciliáveis vigentes na sociedade vitoriana (Tropp, 1990: 146). Aliás, Tropp realça em *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture 1818-1918*, em relação à metamorfose de Lucy: “The reversal is complete; even her hair color changes from light to dark.” (Tropp, 1990: 149) Num ensaio intitulado “Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*”, que se debruça acerca desta divisão dual do conceito de feminilidade, Phyllis A. Roth reitera a perspectiva de Tropp: “Perhaps nowhere is the dichotomy of sensual and sexless woman more dramatic than it is in *Dracula*.” (Roth, 1999:31) No corpo de Lucy a faceta de anjo doméstico e as suas virtudes desvanecem-se, dando azo ao aparecimento da *fallen woman*, uma variação do “black angel” que assombra o poema de Anne Sexton.

Ao preterir o anjo e ao sobrepor como representação primordial o fantasma, Woodman re-interpreta o conceito da criatura celeste. Na verdade, o anjo, à semelhança do que sucede no caso do fantasma, é detentor de uma leveza, de uma transparência e de uma palidez que o tornam irreal. Lawrence Talairach-Vielmas, em *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*, reflecte sobre este ideal paradoxal e impraticável:

The cult of the angel-woman, dramatized by Coventry Patmore’s *The Angel in the House*, conceived the feminine ideal as a saint-like, passive, and ‘light’ woman. In the Victorian period, the prevailing focus on female lightness bound woman’s sexual purity to her lack of corporeality. By downplaying her own carnal appetites, women hushed their own physicality, and this behavioural management testified their own spirituality. (Talairach-Vielmas, 2007:36)

Já na óptica de Sexton, e nomeadamente no poema “*Consorting With Angels*” (*Live or Die*, 1966), o anjo havia sido concebido como um ente assexuado e, nessa acepção, surgia como uma alternativa aos constrangimentos inerentes ao papel

feminino. Através da corporeidade angélica, a mulher desenvencilha-se da incômoda carne e torna-se um ser de energia que já não é susceptível de ser definida com base nas suas formas; todos os atributos físicos que a definem como mulher são, através dessa transformação, erradicados e consequentemente anulados:

the nature of angels went unexplained,
no two made in the same species, (...)
a people apart.
I was not a woman anymore,
not one thing or the other.
(...)
I've been opened and undressed.
I have no arms or legs.
I'm all one skin like the fish.
I'm no more a woman
than Christ was a man." (ASCP, 111-12)

Anne Sexton escolhe paradoxalmente o anjo como refúgio, para se evadir dos estereótipos da mulher como construção idealizada, interpretando-o como dessexualizado e susceptível de romper com os signos de índole sexista. De uma forma irónica, Sexton parece assim implicar que a feminilidade, quando resguardada pelo hábito angélico está mais protegida do que à luz de uma feminilidade que, a fim de corresponder aos padrões desejados, tem que constantemente imiscuir-se em jogos nos quais intervém o conceito de *masquerade* proposto por Joan Rivière. Na realidade, este anjo congeminado pelo imaginário poético de Patmore, e que se foi gradualmente entranhando nas convenções sociais vitorianas, pode ser considerado como uma expressão da *womanliness* de que fala Rivière, na medida em que compele as jovens da época a assumirem uma postura onde reside a convencionada feminilidade. A fragilidade, o ar puro e imaculado, a natureza conciliadora e a virtude eram qualidades que se impunham a um papel que a mulher se via na iminência de incorporar a fim de corresponder aos cânones que definiam as regras da definição do seu género.

De uma forma conivente com Woodman, e contrária à de Sexton, na poesia de Sylvia Plath, o anjo configura algo de falso que não oferece paz: o hábito celestial é despido em "In Plaster" e é alvo de sátira em "Kindness". Leitura semelhante fora empreendida por Virginia Woolf, no seu ensaio "Professions for Women", onde a escritora se vê dissociada da sua identidade e sob a vigilância de uma outra entidade (uma duplicação da sua pessoa), o que evoca a presença angélica que se intromete nas estrofes do poema de Plath como uma "Dame Kindness" que assegura a jovem dona-de-casa que apesar de todas as atribulações, esta deve transmitir para o exterior paz e

calma. No fundo, esta entidade alude a uma felicidade artificial e escamoteada por máscaras teatrais e, nesse sentido, compele a jovem doméstica a uma posição de submissão e conformismo:

It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed. You come of a younger and happier generation may not have heard of her – you may not know what I mean by the Angel in the House (...) she was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed daily. (...) Above all (...) she was pure. [Woolf, 2008 (1931):141]

Como alega Nel Noddings:

As an ‘angel in the house’, woman has been credited with natural goodness, an innate alliance to ‘a law of kindness’. But this same description extols her as infantile, weak and mindless creature: in constant need of male supervision and protection. Undertones of sadism run throughout Covent Patmore’s hymn to the angel who is reality prisoner of the house she graces. (Noddings, 1989:59)

À luz das ideias de Bordo, podemos depreender que Woodman, ao levar o corpo anoréxico e frágil do anjo vitoriano ao limite, tornando-o transparente e quase invisível, está, no fundo, a adoptar uma posição crítica em relação ao ideal vitoriano de feminilidade. Como recorda Talairach-Vielmas, a respeito da natureza angélica da jovem vitoriana: “These heavenly creatures fed on air ironically corporealized Victorian gender ideology, which constructed women as self-disciplined beings, well trained in food restriction and physical repression.” (Talairach-Vielmas, 2007:36) O ensaísta acrescenta ainda a respeito da ideia de feminilidade vitoriana se apoiar contraditoriamente num conceito que implica um certo esvaziamento carnal: “[this situation] conjures up the cliché of the disembodied, ethereal which haunts nineteenth-century fiction as an illusory model to which women were taught to aspire.” (*Ibidem*) Partindo desta premissa, Woodman assume uma atitude subversiva, na medida em que leva os preceitos ideológicos vitorianos até às últimas consequências. Susan Bordo, adoptando um ponto de vista feminista, refere a este propósito:

Strikingly, in these disorders the construction of femininity is written in disturbingly concrete, hyperbolic terms: exaggerated, extremely literal, at times virtually caricatured presentations of the ruling feminine mystique. The bodies of disordered women on this way offer themselves as an aggressive graphic text for the interpreter – a text that insists, actually demands, it be read as a cultural statement, a statement about gender. (Bordo, 1993: 311-312)

Através do abandono da natureza corpórea do anjo feminino vitoriano, Woodman consegue prover a heroína do gótico com uma liberdade capaz de a libertar do constrangimento de estar na posição de um *docile body* em permanente vigilância. Pelo contrário, enquanto anjo-fantasma, esta figura feminina pode mover-se pela casa, em silêncio, atravessar portas e fundir-se nas paredes, como é visível em *Untitled*, tirado em Roma (figura 98).



Figura 98 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978

Agora, é ela que detém o poder de vigiar quem atravessa as fronteiras do espaço doméstico; agora, é ela que possui o monopólio do poder panóptico.

Contudo, o acto de aniquilar o anjo, para além de compreender o descolamento das asas como é sugerido em *Angel Series*, adquire no registo visual woodmaniano, contornos mais mórbidos. Isto porque a jovem associa a esta série outras composições que evocam violência. Particularmente nesta série mais sangrenta é provável que Woodman tenha revisitado a obra de Isidore Ducasse. Com efeito, a carnificina que se adivinha nas fotografias de Francesca Woodman evoca a violência espelhada em *Les Chants de Maldoror* (1869), redigido por esse mesmo autor, sob o pseudónimo de Comte de Lautréamont. Jeffrey B. Russel, na obra *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History*, alega que a obra em epígrafe constituiu uma resposta de tons agressivos às crenças entrincheiradas no Iluminismo e no Romantismo, contrapondo à idealização do ser humano promovida por esses movimentos, a sua crueldade sem limites:

Impressed by Sade, Lautréamont regarded creative cruelty as a mark of genius and honesty, and he used the attack on hypocrisy as an excuse to explore the most loathsome recesses of his own soul. (...) Reacting against the bland assumption of the Enlightenment and the Romantics that human nature is essentially good, Lautréamont plunged to the opposite extreme. (Russel, 1988:226)

Esta obra foi considerada por Breton como um dos exemplares precedentes do movimento surrealista, na medida em que, através de uma estética baseada no “belo horrível”, almejava desvelar os desejos e as vontades mais perversas ocultas no inconsciente. Com efeito, Russel caracteriza o herói (ou, neste caso, anti-herói) de Lautréamont como uma personagem misteriosa e compósita cujos pensamentos e acções se centram em atrocidades. Trata-se de uma personagem fria que admite, e não disfarça o seu lado mais negro:

Maldoror, the persona of this ugly masterpiece *The Chants of Maldoror*, is a combination of Sade, Satan, and Ducasse himself. Maldoror contemplates or commits an endless series of perverted outrages. (...) Maldoror sees a child sitting on a park bench and immediately imagines a hog gnawing away her genitals and burrowing through her body. He dreams of torturing young boys and drinking their blood and tears. When he kisses a baby, he fantasizes about slashing its cheeks with a razor. Vampirism, necrophilia, blasphemy, bestiality, incest, bondage, pederasty, mutilation, murder, and cannibalism obsess him. Maldoror was born evil. He admitted the truth that he was cruel. (Russel, 1988:236)

A obra foi publicada no século XIX, tendo chocado os leitores devido às descrições explícitas de actos plenos de violência exercidos, sobretudo, sobre corpos femininos, mas também sobre rapazes, crianças e anjos. Maldoror, o herói atormentado congeminado no imaginário de Ducasse, surge como se da própria incarnação do mal se tratasse. Com efeito, a certa altura, verificamos que nem ele próprio consegue escapar



Figura 99 - Francesca Woodman, *Splatter Paint, Angel Series*, Rome, 1977-1978

aos seus impulsos malévolos, aspecto que é exemplificado através das mutilações corporais que inflige sobre o seu próprio corpo. Nesta acepção, podemos afirmar que se trata de uma violência contagiante, isto é, que tem origem primeiramente no seu ser, e que depois se expande, numa onda avassaladora. Todo este ímpeto violento jazente na obra de Ducasse é susceptível de ter influenciado Woodman. Algumas representações que integram *Angel Series*

enquadram-se numa categoria caracterizada pelo *splatter* e pelo *gore* (figura 99). Numa das fotografias, há uma parede coberta de laivos de sangue que evoca a ocorrência de um crime violento. Esta representação parece transportar para a iconografia de Woodman o ódio que impeliu Maldoror a assassinar um anjo com o propósito de mostrar que nem as criaturas celestes constituíam qualquer obstáculo à sua obra de destruição.

Curiosamente, Maldoror também tira a vida a uma jovem, à qual se refere como “cet ange” (Lautréamont, 2004 (1869):46). Esta jovem que dorme tranquilamente ao sol, acaba por ser violada pelo vilão de *Les Chants de Maldoror* que, de seguida, se deleita numa carnificina, ficando o corpo da jovem vazio e sem órgãos. A ideia, ainda que violenta, de um corpo feminino ser desprovido de órgãos pelas mãos profanadoras de uma personagem masculina, é susceptível de ter apelado ao imaginário de Woodman, forjando a partir daí a semente criativa que conduziu à representação em alguns registos fotográficos da morte do anjo como um fenómeno violento.

Em *Les Chants de Maldoror*, o corpo deste “pequeno anjo”, depois da profanação a que é sujeito pelo vilão da narrativa, fica vazio, tal como a luva que tantas vezes está presente no repertório visual woodmaniano. O corpo pleno de luz que a jovem angélica (incarnada pela própria fotógrafa) lança para trás, em frente ao olhar indiferente da câmara, parece evocar justamente a cena em que a jovem é profanada e violentamente morta na obra de Lautréamont. O símbolo fálico e masculino reside lá atrás, sob a forma do guarda-chuva negro, encostado à parede (figura 95, p.414).



Figura 100 - Francesca Woodman, *Untitled*, 1980

Woodman parece, assim, deixar uma pista susceptível de fazer adivinhar o sexo do perpetrador de um crime tão hediondo. Este guarda-chuva aparentemente remetido a uma posição de passividade, evoca a imagem contemplativa do maldoso Maldoror enquanto aquele assiste sadicamente à violação do corpo da jovem, antes de a matar, desta vez,

por um cão demoníaco que o acompanha. A sombra desta entidade canina é transportada para a composição fotográfica de Woodman neste *Untitled* datado de 1980, o qual revela um corpo feminino que descansa tranquilamente, sem se dar conta da proximidade crescente de uma sombra do que parece ser, na realidade, um enorme cão (figura 100).

Adoptando uma estratégia visual intrincada, Woodman parece ter abordado a vulnerabilidade das criaturas celestes enunciada em *Les Chants de Maldoror*, conotando-a com a materialidade do anjo vitoriano. Francesca Woodman empreende, assim, uma viagem vertiginosa ao mundo das trevas enunciado por Isidore Ducasse, retratando o episódio da morte da jovem através de uma perspectiva feminista, já que aquela é passível de funcionar, em termos genéricos, como um símbolo da dessacralização do corpo feminino levada a cabo pelo movimento surrealista. Neste sentido, esta abordagem contem ecos da obra poética plathiana, indo ao encontro de poemas, tais como “The Jailer” e “The Surgeon at 2 a.m.”; em ambos os registos, a origem do crime pode ser sempre traçada de volta à tradição patriarcal.

De modo análogo a Sylvia Plath, também a fotógrafa acaba por subverter a representação da violência masculina. Por exemplo, em o guarda-chuva é sujeito a uma re-conceptualização enquanto significante masculino (figura 101). Nesta composição visual, a jovem encontra-se agachada por detrás de um guarda-chuva que lhe proporciona protecção. No fundo, a heroína do gótico modifica a funcionalidade do guarda-chuva



Figura 101 - Francesca Woodman, *Untitled*, 1980

como signo fálico e masculino, utilizando-o a seu favor. Esta manobra parece indicar que a mulher artista tem à sua disposição as ferramentas necessárias para manusear a desconstrução de uma representação feminina proposta pelos surrealistas e outros artistas que é hostil à própria feminilidade, e que configura uma ameaça e, como tal, atém os seus avanços criativos. Desta forma, Woodman mune a sua heroína gótica com os tradicionais

ícones do surrealismo para desconstruir o significado original dos mesmos, em composições fotográficas que desafiam as construções prévias desse movimento, particularmente no que concerne os aspectos que se reportam à construção da imagem feminina. É importante recordar que, na óptica da estética surrealista, a mulher é entendida como uma musa passiva, um mero veículo catalisador da profunda experiência criativa originária primariamente no seio da mente masculina. Esta imagem da mulher contemplativa e desprovida de substância é manobrada por Woodman de modo a demonstrar que, enquanto membro do sexo feminino, é capaz de apropriar os símbolos do surrealismo e proceder, assim, à sua revisão, conforme os seus interesses e mensagens que pretende transmitir. De uma forma interessante, a musa sem substância é transformada no fantasma que assombra a masculinidade. Neste plano, já não importa se a mulher foi violada, esventrada, dissecada e desacreditada; esta habita, agora, uma esfera dimensional a partir da qual já não pode ser alcançada nem, conseqüentemente, remetida para o frio inóspito do interior dos sanatórios.

3.3.2. A pele que a heroína do gótico habita: metamorfoses do corpo

Esta visão da casa associada ao anjo doméstico, nomeadamente enquanto espaço enclausurante, conduz-nos às páginas de outra obra literária, com a qual Woodman parecia estar familiarizada: *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gillman. Neste pequeno conto, a escritora põe em evidência a casa como um espaço enclausurante e claustrofóbico, capaz de enlouquecer e aniquilar a heroína do gótico. Trata-se de um espaço de carácter assimilador cujo intuito parece ser o de a manter refém.

Abigail Solomon-Godeau, no ensaio “Just Like a Woman”, concebe o lar woodmaniano como um organismo devorador que, à semelhança do que sucede com o aposento onde se encontra a protagonista da história de Gillman, almeja assimilar a heroína do gótico: “In these photographs the woman’s body is physically devoured by the house. As in (...) *The Yellow Paper*, the space of women’s seclusion not only imprisons, it also consumes. Swallowed by the fireplace, layered over by the wallpaper, effaced, occulted, Woodman presents herself as the living sacrifice to the *domus*.” (Solomon-Godeau, 1991:252)

Conivente com o raciocínio de Solomon-Godeau, o *Untitled* que se segue explora a natureza predatória da casa em relação à heroína do gótico (figura 102). De facto, até a parte superior do móvel parece exibir dentes, prontos a desferir um golpe letal no corpo da jovem. Simultaneamente, e evidenciando um simulacro decalcado do imaginário surrealista, o corpo feminino surge truncado na imagem.



Figura 102 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island 1975-1978

Este registo visual de Woodman é remanescente de “Housewife”, de Anne Sexton, um poema no qual a heroína do gótico também ameaça ser assimilada pelo seu próprio lar doméstico.

Porém, intui-se no trabalho exploratório que Woodman empreende acerca desta matéria que é possível contornar o aspecto devorador e aprisionador do espaço doméstico através de um processo metamórfico. Aliás, a leitura que a jovem fotógrafa faz do conto de Gillman parece ir nesse sentido: Woodman interpreta o papel de parede amarelo como uma pele que é necessário ser descolada. Perante estas circunstâncias, a sua criatividade artística transfigura metaforicamente o quarto da heroína do gótico de Gillman num casulo.

Barbara Hill Rigney, na obra *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Bronte Woolf, Lessing and Atwood*, entende a história da protagonista do conto de Gillman como alguém que, em virtude de se encontrar retida no interior de um quarto cujo papel de parede é amarelo, começa a forjar um duplo que se move no interior desse papel:

Gillman's story is the account of a nineteenth-century American woman's discovery of a bizarre double trapped behind the wallpaper of her bedroom. The doppelgänger in this story clearly represents not only the protagonist's own divided self but all women who are imprisoned, bound and inhabited by a society which insists that women are childlike, merely decorative, and incapable of self-actualization. (Rigney, 1978:123)

De facto, a heroína do gótico de Gillman parece identificar o papel de parede com a sua própria pele: "It is the strangest yellow, that wallpaper! It makes me think of all the yellow things I ever saw – not beautiful ones like buttercups, but old foul, bad, yellow things." [Gillman, 1973 (1892):24] Com efeito, a jovem parece identificar a forma de uma mulher que se move no interior do papel: "I didn't realize for a long time that the thing that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman." (*Ibidem*, 22) O papel que cobre a parede do quarto da jovem é velho, exala um cheiro putrefacto, e em certas zonas encontra-se coberto de fungos e de bolor. É neste sentido que se pode afirmar que *The Yellow Wallpaper* é uma história infiltrada pelo ímpeto da mudança, habitada pela possibilidade de uma transformação latente. Na verdade, no final, a jovem acaba por arrancar o papel de parede, aspecto que Woodman retoma e desconstrói no seu repertório visual, como se de uma metamorfose se tratasse. Depreende-se do imaginário de Woodman que, somente através de um processo metamórfico, é a mulher capaz de se rebelar contra a natureza enclausurante da casa.

O que é interessante verificar é que a heroína do gótico de Woodman surge coberta com o papel de parede como se este fosse uma segunda pele. Este gesto que



Figura 103 - Francesca Woodman, *Untitled*, *Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1976

consiste em libertar-se do papel de parede sublima uma vontade de renascer, de procurar uma renovação constante e é neste sentido que é legítimo interpretar o papel de parede, na visão de Woodman, como se de uma segunda pele se tratasse. Um pouco à semelhança do que acontece com a campânula de vidro de Sylvia Plath, esta segunda pele que se compraz no papel de parede amarelo, é expelida pela jovem, evidenciando a natureza metamórfica inerente a este acto (figura 103). A jovem parece implicar que somente através da libertação é que consegue a transformação necessária à criatividade. De uma maneira geral, Woodman tenta constantemente libertar-se dos vários invólucros que a contém ou tentam conter: o caixão-casa, do útero-casa, o espelho, a própria pele. O *Untitled* alusivo à obra de Gillman, no qual a heroína do gótico de Woodman segura papel de encontro ao corpo, sugere a ideia de uma metamorfose latente. De facto, o próprio registo visual aponta nesse sentido, ao estabelecer a ligação entre o corpo da jovem e a sua capacidade reprodutiva. Na verdade, a parte do ventre visível por entre as duas partes do papel põe em evidência o poder transformador do útero, e destaca o cordão umbilical como fonte de nutrição e enquanto canal de comunicação com o corpo materno. Perante estas alusões, congemma-se a hipótese de um renascimento e sugere-se, por conseguinte, a possibilidade de reinvenção pessoal. Tal como sucede no caso específico da protagonista de *The Yellow Wallpaper*, também a representação da heroína do gótico de Woodman se presta a uma certa ambiguidade. Por um lado, a jovem mulher está por dentro do papel, mas, por outro, está do lado de fora, rodeada pelo mesmo. Este pormenor desvela que esta mulher fragilizada constitui um duplo do fantasma que deambula por detrás do papel amarelo e velho que forra as paredes do quarto, o qual exsuda um cheiro a enxofre e a decadência. O acto de arrancar o papel amarelo das paredes do quarto aponta para uma vontade de se libertar a si própria e aos fantasmas duplicados congeminados pela sua imaginação, fustigada pelo sofrimento derivado de um corpo em clausura. Trata-se de uma dupla libertação: à medida que o sujeito feminino rasga o papel da parede, está igualmente a tentar libertar-se do papel de mulher doméstica (enclausurada no espartilho angélico) que não conhece outro papel que a realize para além do de mãe e esposa. É um despertar em direcção a caminhos mais criativos, um desejo de explorar novas possibilidades. Tal como reitera Beauvoir, “Woman is not a completed reality, but rather a becoming, and it is in her becoming that she should be compared with man; that is to say, her *possibilities* should be defined” (Beauvoir, 1997: 66).

Pode, assim, concluir-se que a jovem fotógrafa perspectiva a identidade feminina como um processo em construção, no sentido em que parece descolar-se do papel de parede, emancipar-se face a uma domesticidade constrangedora, que gera um dilema tal que o sujeito woodmaniano, à semelhança do que se observa no caso da heroína plathiana, somente consegue superar as suas contingências domésticas, uma vez desfeito no ar.²³³

A leitura de Woodman interpreta o gesto da protagonista do conto como um acto simultaneamente metafórico e metamórfico: a heroína woodmaniana livra-se da pele velha e amarela para poder renascer como uma nova entidade, um “eu” fantasmagórico.

Sylvia Plath, em “Flute Notes from a Reedy Pond” (“Poem for a Birthday”), aflora a temática da metamorfose através da descrição da maturação da lagarta no interior do casulo: “Caddis worms drowse in their silk cases, / (...) / This is not a death, it is something safer.” (*SPCP*, 135) Num gesto semelhante, Anne Sexton revisita os contos tradicionais dos irmãos Grimm, conferindo-lhes um novo formato, e desenvolvendo uma nova visão interpretativa dos mesmos. A poetisa reescreve os contos e “transveste-os” sob a forma de poemas, introduzindo-lhes um pendor crítico, gerando, assim, ambiências distópicas, onde o humor negro e a paródia se interpenetram. Desta forma, Woodman, ao emular o gesto da personagem principal da obra de Gillman, apresenta a casa como um casulo, um local onde o corpo feminino também é capaz de proceder à sua própria regeneração. Face a este contexto, a imagem da casa em ruínas torna-se um elemento que contrasta com a possibilidade de conter no seu interior um corpo em renovação. A casa delapidada surge transfigurada num túmulo uterino inóspito e escuro, tal como nos poemas “Wintering” ou “Poem for a Birthday” de Plath; no fundo, um casulo do qual a mulher crisálida sai para exhibir as suas “silk grits” (*SPCP*, 229) de borboleta.

3.3.3. Uma aventura na casa assombrada

As questões relacionadas com a leitura do corpo feminino e da identidade em íntima correlação com a espacialidade da casa assombrada levam-nos a problematizar o

²³³ O sujeito feminino de “Lesbos” sugere à sua interlocutora “We should meet in air.” (*SPCP*, 228), enquanto que em “The Detective” constata que “We walk on air.” (*SPCP*, 209)

Gótico Feminino de Woodman numa perspectiva semelhante ao que sucede, por exemplo, em *The Fall of the House of Usher* (1894). Com efeito, a atmosfera de estranhamento que permeia o ambiente que envolve a heroína do gótico woodmaniano é remanescente daquela que permeia o famoso conto de Edgar Allan Poe. O modo como o narrador descreve a mansão, no início do conto, evoca o carácter antropomórfico da casa, destacando o modo como a sua arquitectura se desvela num rosto:

(...) with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. (...) I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant-eye-like windows-upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of the soul which I can compare to no earthly sensation more properly to the after-dream of the reveler upon opium-the bitter lapse into every-day life- the hideous dropping off the veil. There was iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. (Poe, 2004:173)

Susan Yi Sincindiver estabelece um paralelo entre a casa assombrada e a mente perturbada, considerando esta última como uma metonímia para a primeira: “The intricate pattern of the house, moreover, delineates an analogous image of the physical human brain with its convoluted nervous system of intertwined windings and subdivisions.” (Sincindiver, 2010:20) Com efeito, a casa dos Usher apresenta uma fissura na parede que, tal como o narrador deixa implícito, pode passar despercebida a um olhar mais desatento. A ênfase que o narrador coloca nesta cicatriz que se esboça no corpo da casa leva a crer que, a nível metafórico, existem fragilidades no interior da casa que, por sua vez, começam a verter para o ambiente exterior. Para além disso, e no âmbito do gótico, esta brecha na parede da mansão dos Usher opera como um signo que preconiza uma eventual desgraça. Também à luz da psicanálise, esta fissura apresenta uma outra leitura: a de uma psique dividida. Esta problemática referente à divisão da psique é abordada por Woodman em termos representacionais, delineando a forma como concebe e expõe, a nível espacial, a heroína do gótico feminino. Como foi acima referido, Woodman revela interesse em explorar a personagem feminina, nomeadamente no seio do gótico doméstico, enquanto alguém que está dividido, por um lado entre o idealismo da mulher anjo, por outro lado, a sexualidade da mulher demónio e da *fallen woman*. Neste sentido, a jovem fotógrafa volta a visitar a personagem Nadja, emblema da musa surrealista, forjada no imaginário de Breton. Justin Vicari, em *Mad Muses and the Early Surrealists* alega que esta é o ícone do anjo caído, como aliás o comprovam os elementos descritivos que a envolvem: “The two

objects employed to define Nadja – in a complex surrealist image immediately before her appearance in the text are dove feathers and blood, both being shed, both *fallen* to the earth; Nadja, with one foot in the 19th century, is a fallen woman.” (Vicari, 2011:75)

No que concerne o trabalho artístico de Woodman, podemos dizer que o recurso à casa em ruínas permite-lhe estabelecer afinidades entre a fragmentação da casa e a fragmentação da mente. Além disso, esta afigura-se como o local perfeito no qual a artista consegue contextualizar e situar os seus fantasmas femininos.

Patricia White, no ensaio acerca da imagem feminina nos filmes de horror, “Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting” (2000), leva mais longe as considerações tecidas por Sincindiver mais longe e, partindo de um pressuposto semelhante, estabelece um paralelo entre a casa assombrada e a mente feminina assombrada. Assim, a ensaísta considera com referência à casa assombrada: “(...) it is a projection not only of the female body, but also of the female mind, a mind which, like the heavy oak doors, may or may not be unhinged.” (White, 2000:214)

Christoph Grunenberg, na obra *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, percebe a casa degradada como um ícone emblemático da ficção gótica, alegando que esta é susceptível de albergar motivos do inconsciente:

The lonely, disintegrating and abandoned house in a black landscape with its haunted dark interior (...) pregnant with history and memories, (...) the house functions as a matrix for memory and the exploration of its hidden rooms, forbidden spaces, locked doors, closets, and cupboards (a standard theme in Gothic fiction as in *film noir*) summons to consciousness displaced and undigested experiences and dreams.” (Grunenberg, 1997:176)

Outro detalhe que alinha o “romance visual de Woodman” com “The Fall of the House of Usher” é o facto de a casa se situar frente a um lago, o que lhe confere uma dimensão narcísica a nível especular. Aliás esta casa em ruínas, à semelhança do que sucede com a heroína do gótico em muitas das produções fotográficas de Woodman, encontra-se debruçada sobre um lago que lhe devolve o seu reflexo, todavia distorcido pelas águas turvas.

A configuração da casa como espaço de caos, de desordem e de decadência também é remanescente de muitos lugares assombrados provenientes da obra de H.P.Lovecraft, nomeadamente aludindo ao seu conto “The Shunned House” (1937):

The small-paned windows were largely broken, and a nameless air of desolation hung round the precarious paneling, shaky interior shutters, peeling wall-paper, falling plaster, rickety staircases,

and such fragments of battered furniture as still remained. The dust and cobwebs added their touch of the fearful (...). [Lovecraft, 2008 (1937) :114].

Aliás após a leitura desta passagem de Lovecraft, damo-nos conta de que a descrição patente em “The Shunned House” parece, com efeito, espelhar de forma muito precisa o interior da casa dos fantasmas de Woodman.²³⁴

De facto, os detritos que pejam a casa que serve de cenário às composições fotográficas de Woodman imprimem-lhe um cunho de desordem e uma aura de ruína que, numa dimensão metafórica, sugerem uma pulverização do sujeito.

Não podemos esquecer que a casa woodmaniana não é um espaço íntegro e aseado, configurando antes um espaço em ruínas, onde impera uma atmosfera de decadência que evoca a tal sensação freudiana de *uncanniness* que, por sua vez, se compraz no retorno daquilo que é reprimido. Mary Douglas, na sua obra *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*, estabelece um paralelismo entre o aspecto descuidado do espaço e a sua subsequente vulnerabilidade à desordem:

(...) dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder. If we shun dirt, it is not because of craven fear, still less dread of holy terror. (...) Dirt defends against order. Eliminating it is not a negative moment, but a positive effort to organize the environment. [Douglas, 2002 (1966):2]

A casa, o conceito de *meeting place* posto em evidência por Bernard Tschumi na obra *Architecture and Disjunction*, funciona como um espaço limiar, onde são notáveis a decadência causada pelo passar do tempo e os vestígios de outras presenças anónimas (Tschumi, 1994:77). Nesta matriz contextual, o ensaísta concebe o corpo como elemento dinâmico, na medida em que é susceptível de transformar o espaço, e perturbador quando associado a uma determinada realidade arquitectónica. Aliás, em consonância com as ideias de Douglas, Tschumi entende o corpo como um interveniente desordeiro que conspurca a natureza imaculada do espaço:

Bodies carve all sorts of new and unexpected spaces, through fluid or erratic motions. Architecture, then, is only an organism engaged in constant intercourse with users, whose bodies rush against the carefully established rules of architectural thought...the body disturbs the purity of the architectural order. (Tschumi, 1994:124)

²³⁴ Realmente parece não ser coincidência o facto de que tanto Edgar A. Poe como H.P. Lovecraft estarem ligados a Providence, e terem elegido alguns dos cenários desta localidade como pano de fundo para as suas incursões no domínio do horror e do gótico. Woodman parece igualmente ter sido influenciada por essas mesmas paisagens e habitações que assombraram o imaginário de ambos os escritores.

Megan Thurston, no ensaio “At Home in Dust: Francesca Woodman House Series, Revisited”, alega que a par desta fragmentação identitária que caracteriza a heroína do gótico de Woodman, é passível de se observar também uma certa permeabilidade e fluidez no espaço. A ensaísta refere:

I consider the multiple ‘openings’ that mark Woodman’s houses, such as the open window, the holes in the walls, the mirror shards on the floor mimicking pools of water as reflecting the way bodies enter and exit spaces, leaving their mark. This room is therefore representative, at best, of a ‘fissured femininity’, that is of a ‘meeting place’ where the body can, ghostlike, move across architectural boundaries. (Thurston, 2010:5)

Carol Armstrong, no seu ensaio “Francesca Woodman: A Ghost in the House of the Woman Artist”, vai mais longe e identifica esta permeabilidade a que alude Thurston como constituindo um vestígio que aponta no sentido da existência de uma feminização do espaço:

Woodman marks almost all of her photographic spaces, whether inside or outside, inhabited by herself or not (they are often both at once) as ‘feminine’: the windowed house, the dark cellar, the gash in the ground, the dryadic tree, often with attendant ghosts. But she begs the question of whether those spaces are essentially or discursively ‘feminine’. And she does so by inhabiting and investigating the zone between those two ways of thinking about gender, by constituting herself within a series of fissured, enfolded spaces of fleeting appearance and disappearance, in which she models a series of metaphors. (Armstrong, 2006:350)

A noção de “fissured femininity” como uma dimensão feminina fracturada tem o seu equivalente precisamente na mansão dos Usher; a cicatriz que sobressai da parede é também ela própria um signo de fragmentação e, no caso específico do conto de Poe, anuncia a morte latente de Madeline Usher, a interveniente feminina da narrativa.

Anne Williams defende, no âmbito do gótico feminino e numa perspectiva divergente, que a casa é um símbolo da ordem patriarcal, no interior da qual a heroína gótica se move enquanto “Other”, perturbando a sua estabilidade: “(...) the house with its built-in darkness embodies the structures of patriarchal order. Aspects of nature characteristically associated with Gothic – night, the moon, the moors, storms and all sorts of violence – signify the unruly female principle.” (Williams, 1995: 86)

À luz desta perspectiva, a casa em ruínas é já susceptível de indiciar a influência da presença feminina enquanto agente de subversão. Barbara Creed, no ensaio “Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts”, reitera que é precisamente a fluidez inerente ao corpo feminino a responsável pela ruína do espaço geográfico patriarcal mencionada por Williams: “Unlike man’s body, the female body is frequently depicted within

patriarcal cultural discourses as fluid, unstable, chameleon-like.” (Creed, 1995 :87) É então neste contexto que Roberta Mc Grath se refere a esta introdução do corpo feminino na estrutura patriarcal enquanto agente de uma ruína a nível representacional:²³⁵ “ (...) the female body, as spectacle and Spectre, makes a recurring appearance, not just as something; but as the thing that haunts the male psyche. Woman is death, the ruin of representation; a ghost-figure, not quite alive and not quite dead.” (McGrath, 2002:111)

Como alega Chris Townsend em relação a Woodman, esta tentativa de desestabilizar o ambiente configura também a intenção de minar as estruturas da própria fotografia: “Woodman’s project undertakes a similar ‘ruination’ through the transgression of the formal parameters of her medium: what appears as Gothic tropes in her work are also metaphors for her critique of photography, her attempt to ruin it.” (Townsend, 2006:46)

Por seu turno, Marcia England no ensaio sobre o horror e a espacialidade da casa intitulado “Breached Bodies and Home Invasions: Horrific Representations of the Feminized Body and Home”, introduz na análise da vertente fílmica do gótico, o conceito de “breached bodies” que constituem precisamente corpos no limiar o que, por sua vez, os conecta inefavelmente com a noção proposta por Megan Thurston de “fissured femininity”.²³⁶ Quer a primeira designação, quer a segunda são indicadoras de que se está perante um corpo que emula o espaço na sua ruína, mas que simultaneamente também o transgride, o invade e o habita.

O *Untitled* tirado em Nova Iorque que mostra a heroína do gótico voltada de costas com aquilo que parece ser uma espinha de um peixe a percorrer-lhe a coluna vertebral, para além de evidenciar a relação entre o corpo feminino e uma outra *otherness*, também aponta no sentido de se observar um certo despimento da própria pele. Trata-se de ir além da superfície da pele que é o nosso delicado revestimento, e mergulhar no osso, na estrutura. Em Woodman é evidente uma tentativa ou a alusão de que podemos sempre ir mais longe, mais fundo: da pele à caveira, da caveira ao pó.

²³⁵ Michèle Montrelay desenvolve este conceito a nível psicanalítico num ensaio intitulado “Inquiry into Femininity” (1978), no qual adverte que a mulher assinala a ruptura e ruína da representação na ordem simbólica, visto que rompe com as suas normas, sendo um ícone permanente do imaginário que caracteriza a união com o corpo materno.

²³⁶ Este conceito de “fissured femininity” também é susceptível de se aplicar a *Untitled* nº153 (fig.8, p.66) de Sherman, na medida em que este representa o cadáver de uma mulher. A influência dos elementos naturais sobre este corpo feminino abandonado contribui para que este se torne num corpo em ruínas.

Há, porém, outro detalhe que também é susceptível de levar a nossa análise numa outra direcção: a espinha colocada por cima da pele das costas é praticamente uma mimese do padrão que a casa apresenta, na faixa onde se encontra mais deteriorada, e desprovida de papel ou tinta (figura 104). Neste contexto, a espinha de peixe funciona como uma metonímia para a própria espinha dorsal. Este detalhe estabelece a interligação entre o corpo feminino como invólucro, como *domus*. Contudo, este é um habitáculo frágil. A ligação entre o corpo feminino, o osso e a parede traz de volta a influência do imaginário de Poe, e o facto de o narrador de muitos dos seus contos apresentar a tendência doentia de emparedar as personagens femininas. Quer o narrador de Poe, quer Woodman transformam, através deste gesto, a casa num autêntico túmulo.



Figura 104 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979

Este *Untitled* sugere dois pontos de vista distintos a nível da sua interpretação. Por um lado, pode apontar no sentido da identificação extrema da mulher com a casa, no sentido de partilharem o mesmo eixo (espinha dorsal), a mesma carne e os mesmos ossos. Por outro lado, pode evocar o processo *post mortem*: a espinha enquanto despojo é susceptível de ser entendida como uma pista para o cadáver que se encontra emparedado. Numa outra leitura que remete para o capítulo anterior, podemos igualmente estar perante uma representação da casa enquanto espaço uterino, uma vez que a espinha do peixe remete, numa dimensão simbólica, para ambientes fluidos e

líquidos o que, por sua vez, nos faz aflorar ao pensamento a ideia do líquido amniótico.²³⁷

Numa perspectiva feminista e mantendo em mente o cenário aquático e fluido, esta espinha de peixe também pode estabelecer uma conexão entre o motivo da água e o corpo feminino, alegando que este não pode ser contido no interior das quatro paredes de uma casa. Desta forma, fazendo um contraponto entre o elemento marítimo e o elemento terrestre, Woodman parece deixar transparecer que a mulher sente mais afinidade com a água pois permite-lhe uma maior mobilidade corporal e liberdade de expressão. Quer na imagética da jovem fotógrafa, quer no imaginário gótico de Poe, observa-se uma conexão entre a superfície, as fissuras latentes e o aspecto especular (lembremo-nos de que é possível discernir as formas da mansão dos Usher nas turvas águas do lago).



Figura 105 - Francesca Woodman, *Untitled, From Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975 -1976

Entranhada nesta imagética woodmaniana, encontra-se toda uma alusão ao imaginário do gótico americano de Edgar A. Poe, no seio do qual a maioria das personagens femininas que protagonizam o enredo dos seus contos sofrem um trágico destino: são enterradas vivas ou emparedadas. Neste sentido, podemos dizer que o corpo feminino passa a integrar literalmente uma parte da anatomia da própria casa. De facto, a heroína do gótico em *Untitled (From Space 2)* parece, na realidade, ter sido vítima de uma tal brutalidade, visto ainda existirem vestígios de pó e de terra no seu

²³⁷ Como se analisou no primeiro capítulo, tanto Plath como Sexton fazem alusão ao peixe em associação com o ambiente uterino.

corpo. A sua expressão da qual emana desconforto, também sugere que naquele preciso momento corre perigo e que, como tal, tem que assumir uma posição de quietude, a fim de conseguir escapar (figura 105).

Em *Untitled (From Space 2)* é visível a linha que separa o tronco dos membros inferiores; tal como na mansão dos Usher há uma fissura que se impõe e que aponta para a existência de uma dualidade. A postura indefesa da heroína do gótico sugere que esta passou pela experiência de um acontecimento traumático. Tendo em consideração o facto de que o seu corpo se encontra coberto de terra e de pó, levanta-se a hipótese de esta jovem ter sofrido um destino similar às protagonistas dos contos de Poe. Com efeito, a jovem parece estremunhada o que facilmente a equipara com alguém que conseguiu sair de um túmulo ou de uma cova. Tudo leva a crer que ela se encontra perante uma situação onde predomina a instância do *horror vacui*, o que implica, segundo Van Gorp, “[a] complete loss of orientation and one’s being left alone with one’s fears” (Van Gorp, 2008:256). Estas circunstâncias transformam a jovem numa autêntica incarnação da *damsel in distress* do gótico feminino, na medida em que parece ter conseguido escapar a um destino que teria sido letal.



Figura 106 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1972-1975

Também a heroína do gótico da diegese visual de Woodman surge refém de um espaço fechado em *Untitled* tirado em Boulder (figura 106). Aqui, a jovem parece gesticular de um modo defensivo, facto que sugere revolta não somente contra a reclusão no espaço, mas igualmente uma defesa dirigida a um hipotético agressor, de natureza humana, ou não, fora do campo de visão. Na parede evidenciam-se manchas que poderão ser de sangue, e a luz, proveniente de cima, que se projecta sobre a cabeça da jovem, indica que esta pode estar retida no interior de uma cave, ou cisterna.

Da imagética de Woodman, desprende-se uma estranheza que desagua nas águas de um sublime capaz de suscitar o terror no espectador, e que traz à superfície os medos fundeados nas profundezas do gótico. Como declara Susan Y Sincidiver, no seu estudo acerca da espacialidade do gótico:

The Gothic constitutes a *sui generis* mode of fiction in its adept manipulation of innumerable spatial phobias: lygophobia (fear of dark or gloomy spaces), claustrophobia (fear of enclosed spaces), atremia or statophobia (fear of elevated or vertical stations), cenophobia (fear of empty spaces), and (...) domophobia (fear of houses, home surroundings). (Sencindiver, 2010 :1)

Pormenor interessante que advém da concepção da casa assombrada e da interacção entre a heroína do gótico e esta última é que, à semelhança do que acontece nos *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, estas são imagens que ensinam contar uma história. Neste sentido, podemos afirmar que há toda uma construção cénica que contém um apelo cinematográfico intrínseco. Na verdade, há todo um conjunto de informação que se desprende do registo fotográfico, mas que, paradoxalmente, nele não está presente. Esta informação fervilha na mente do espectador que, na expectativa de conferir coerência à representação que tem perante os seus olhos, tem a tendência de complementar a imagem com uma narrativa (ainda que fictícia). Todo este aparato imaginário que a composição visual de Woodman estimula é assim transformado numa diegese subjectiva. Desta forma, podemos dizer que da fotografia de Woodman emanam autênticas “aural impressions”, isto é, sensações que a imagem, ainda que desprovida de som, movimento e coerência narrativa é susceptível de provocar: “voices, echoes, noises, whispers and groans, cracking stairs, etc.” (Van Gorp, 2008: 256)

Tal como a generalidade das protagonistas dos contos de Poe, uma vez enterradas vivas ou emparedadas, acabam inevitavelmente por regressar do além para assombrar os sítios em que viveram, incorporando, a nível literário a figura do *revenant*. Woodman sugere este regresso da dimensão dos mortos num *Untitled*, no qual as suas pernas aparecem marcadas no solo térreo (figura 107). Arthur Redding comenta acerca desta figura emblemática do gótico:

The revenant – a ghost who returns to the scene of the crime – often figures as the stand-in for a violence that cannot be overcome, or possibly even named. The ghost has a way of speaking that which cannot be spoken; it personifies and expresses those peoples, events, or aspects of one’s own past that have been violently disappeared or repressed. (Redding, 2011:4)

Ao adoptar a figura do fantasma que retorna dos mortos para fazer valer os seus direitos e emendar as injustiças, Woodman está a tomar uma posição feminista, uma vez que este gesto artístico tem implícita a mensagem de que a mulher, apesar de agredida, assassinada ou emparedada, voltará sempre para assombrar os culpados. No caso da jovem fotógrafa, o alcance semântico desta indicação estende-se até abranger os

símbolos da ordem patriarcal que tentam limitar a esfera de acção e intervenção femininas, aprisionando as mulheres em casas ou em espelhos, e tolhendo-lhes, consequentemente, o espaço necessário à expansão criativa.



Figura 107 - Francesca Woodman, From *Angel* series, Italy, May 1977-August 1978

Face a um cenário vincadamente distópico, a noção de Bachelard da casa enquanto espaço feliz, “espace hereux”, é, assim, posta em causa por Francesca Woodman quando esta procede a uma feminização desse mesmo espaço. Anne Goodwin Jones e Susan Donaldson, na obra *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*, chamam a atenção para o facto de as questões que se

prendem com o género terem ficado, de algum modo, ausentes na obra de Bachelard:

Bachelard constructs the felicitous space of the house as a stable order that protects, and the unconscious as therefore happy, healthy, and secure in its right to belong anywhere. Absent from this analysis is the question of power and gender. (...) Bachelard’s notion of ‘the house’ as a conflation of felicitous material and psychic spaces also parallels the ideological construction of ‘home’ as a place of comfort and safety. (...) Assigning the house the characteristics of maternal nurturance (as he puts it, ‘the maternal features of the house’) makes Bachelard’s claims for the efficacy of felicitous (home) space even more suspect from a feminist perspective, particularly when he also defines inhabited space as ‘the non-I (gendered female?) that protects the I (gendered male?)’. Given such a frame, it isn’t surprising that Bachelard does not explore the dark corners of ‘the house’, the silent spaces in which the father may exert his power. (Donaldson e Jones, 1997:423)

Esta casa, numa réplica do que acontece na composição poética plathiana também surge no léxico visual de Woodman enquanto cenário de crime e repositório do corpo da heroína do gótico.

Em *My house* o corpo (ou o cadáver) da jovem encontra-se no canto da casa envolto em plástico transparente (figura 36, página 115). Para além de evocar a morte e de sugerir um homicídio, esta construção imagética parece igualmente aflorar a questão do ambiente claustrofóbico. Com efeito, o invólucro de plástico sobre o tronco parece sugerir uma variação da campânula de vidro de Plath, que priva o sujeito da vivência do mundo, separando-o daquele através de uma membrana transparente. Apreendido a esta

luz, “My house” sugere a ocorrência de uma morte por asfixia, que Woodman volta a revisitar, embora com contornos diferentes num outro *Untitled*.

Porém, a imagética de “My house” também arrasta para a possibilidade da existência de um processo metamórfico. Numa dimensão figural, “My house” é susceptível de simbolizar o casulo. Contextualizado neste cenário, o plástico transparente passaria a ser sinónimo de pele. Esta é também uma suposição possível, já que observamos fragmentos de plástico espalhados pelo chão que sugerem, por exemplo, a metamorfose que ocorre a nível dos répteis ou das lagartas (que se transformam em borboletas). Esta interpretação que entende o corpo da heroína do gótico como uma crisálida, é reforçada pelo facto de que esta se encontra de pé, na vertical, ao canto da parede, cenário que esboça uma mimese do que sucede no mundo natural.



Figura 108 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-1980



Figura 109 - René Magritte, *Les Amants*, 1928

Outro *Untitled* onde Woodman encena uma representação que volta a centrar-se no tema do cadáver asfixiado, é precisamente aquele que revela o corpo da jovem encostado à parede, com as mãos atadas atrás das costas e com um lenço manchado (daquilo que poderá ser sangue) em volta da cabeça e do rosto (figura 108). Definitivamente esta é uma representação que, tal como acontece na primeira, já é susceptível de combinar o gótico marital com o gótico doméstico, uma vez que é legítimo levantar a suspeita de que o assassinato terá sido cometido pelo amante ou marido, aqui no seu papel de *demon-lover*. De uma forma interessante, Woodman, ao empreender esta encenação visual, parece revisitar e desconstruir, a partir de uma óptica feminista, o quadro *Les Amants* (1928) de René Magritte (figura 109). Em *Untitled*, só resta o cadáver da heroína do gótico e o espaço vazio de uma casa despida de mobília. A

representação da mulher com a echarpe em volta da cabeça, e as mãos atrás das costas, sugere a ocorrência de um homicídio. Aliás, se observarmos com atenção, verificamos que existem manchas nessa mesma écharpe, aspecto que sugere a existência de sangue. Logo, através desta composição visual, Woodman subverte a imagética de Magritte, e coloca uma parede que, simbolicamente, separa o espaço da vítima do seu presumível raptor, num gesto que subverte o quadro original. O rectângulo de luz que se reflecte na parede, parece sugerir a proximidade da morte; é como se, de algum modo, o túnel de luz para o interior do qual as almas mortas viajam já se encontrasse aberto, em modo de espera.

3.3.4. A casa-caixão e a mulher vampiro

Nos meandros da reflexão visual que empreende sobre a corporeidade feminina, Woodman revisita igualmente o mito da mulher vampiro, em particular no que se prende com a investigação que faz da casa enquanto espaço restrito e confinado. Com efeito, a heroína do gótico concebida por Woodman revela possuir mais afinidade com as trevas e com a escuridão do que com a luz. Como podemos observar nos *Untitleds* que se seguem, a reacção à claridade da luz é negativa. Num dos *Untitleds*, o raio de luz que trespassa os membros inferiores da jovem ameaça reduzi-la a cinzas, como é possível verificar pelos restos que se acumulam no chão (figura 110).



Figura 110 - Francesca Woodman, Providence, Rhode Island, 1975-1978.



Figura 111 - Francesca Woodman, *Angel series*, Italy, May 1977-August 1978.

Num outro *Untitled*, o movimento da claridade que perpassa a escuridão, parece devassar, de algum modo, a privacidade da heroína do gótico, uma vez que temos a sensação de que esta se retrai: uma das mãos encontra-se apoiada contra a parede, enquanto a outra, num gesto protector, protege a vista da luz (figura 111). A boca revela revulsão. Por seu turno, há ainda outro *Untitled* no qual a heroína do gótico de Woodman se encontra fora do alcance da luminosidade, mantendo a cabeça baixa, de modo a que a luz que se escoia através da janela não funcione como uma ameaça. Desta forma, a jovem exhibe uma preferência por um espaço escuro e ausente de luminosidade, um espaço uterino que habita numa posição fetal.

Esta associação ideológica entre o corpo feminino, a morte, a casa (neste contexto a funcionar de forma ambivalente como um útero ou um caixão) e o vampirismo pode ter colhido a sua origem na história trágica e violenta por detrás da misteriosa condessa húngara Erzébet Báthory. Com efeito, a vida desta personagem histórica poderá ter fornecido todos os elementos necessários que, por sua vez, desempenharam o papel de alavanca na construção de determinados cenários. Reza a história que Erzébet, na ausência do marido, que combatia na guerra contra os muçulmanos, se dedicava à magia negra e ao ocultismo. Testemunhas referem igualmente o prazer que usufruía ao torturar seres humanos. Aliado a todos estes ingredientes havia o mórbido pormenor relacionado com os banhos de sangue que supostamente tomava, a fim de permanecer eternamente jovem. Para esse efeito, a condessa solicitava aos lacaios que sondassem as populações mais próximas do seu castelo, de modo a trazerem jovens, eludidas com a promessa de virem a ser aias. De facto, Báthory fica registada nos anais da história como uma assassina em série sem escrúpulos, sendo eternamente um referente crucial na construção estética do vampiro do sexo feminino.

Porém, com o decorrer do tempo, os rumores sobre as suas práticas subiram de tom, e começaram a ser levados a sério. Por um lado, surgiram testemunhas que declaravam ter visto corpos exsanguinados a serem lançados das muralhas do castelo. Por outro lado, a condessa cometeu o erro de começar a recrutar as presumíveis candidatas a aias na classe da nobreza e, se até aí os seus consortes tinham sido capazes de ignorar os rumores, quando o problema lhes tocou a pele, decidiram tomar medidas. Assim, a condessa sangrenta foi capturada, e acabou por conhecer um fim trágico, visto ter sido emparedada viva, no interior do seu castelo. Não é possível determinar se todos os pormenores sórdidos que fazem parte deste relato conhecem efectivamente paralelo

na realidade histórica. Sabe-se, contudo, que este episódio terá servido de inspiração para a construção do monstro sugador de sangue de Bram Stoker e, provavelmente, também terá inspirado Edgar Allan Poe, particularmente no género de final que atribuí às protagonistas do sexo feminino que habitam as páginas dos seus contos. Também Sheridan Le Fanu parece ter encontrado em Bathory o modelo feminino ideal para sustentar os traços da vilã do seu romance gótico intitulado *Carmilla* (1872).²³⁸

Esta apetência pelos espaços escuros e aparente aversão à luz é o aspecto fulcral que conecta a imagética construída por Woodman à figura do vampiro feminino.

Hendrik Van Gorp, no artigo “The Gothic Novel as a Romantic Narrative Genre”, debruça-se sobre o jogo entre a escuridão e a luz, nos meandros da narrativa gótica, realçando a inter-relação que se estabelece entre aquilo que é velado, e aquilo que permanece oculto:

In the Gothic novel, light, in its many nuances, will determine this sensory space by its veiling and unveiling potentialities. The unveiling function is evident; secrets, mysterious objects, as well as forgotten crimes to ‘to light’. But revelation contains also delimitation. Light shows contours behind which darkness appears. It is specially a transitory stage between light and darkness which characterizes the genre: mist, flickering, candles, etc. for weak sources of light lead to the blurring of boundaries, one loses one’s grip on things, and everything becomes uncanny. (Van Gorp, 2008: 256)

Em *Untitled*, tirado em Providence (figura 112), Francesca Woodman pondera igualmente sobre as questões que se prendem com a intimidade e com a privacidade, em contraposição com a exposição pública, e fá-lo astutamente aproveitando o jogo do *chiaroscuro* que se percebe no registo visual em causa.

Com efeito, no conto de Edgar A. Poe “The Oval Portrait” (1842) também se assiste, ainda que de forma indirecta, a um acto de vampirismo. O pintor acaba por transferir a vida da modelo para o quadro, enquanto que a mulher real morre. Podemos aqui estabelecer um paralelo entre a obra de Woodman, na qual ela figura como uma *persona* e como símbolo da heroína do gótico, e a obra de Poe, já que ambas sublimam uma certa intenção vampírica. Ao passo que o narrador do conto de Poe esvazia a modelo, a sua vítima, de sangue, conduzindo-a à morte, através da sua transposição para uma obra de arte, uma natureza morta, Woodman desempenha ela própria o papel da artista que se vampiriza a si própria, drenando o sangue e expelindo a carne do corpo, tornando-se, em consequência disso, uma entidade evanescente.

²³⁸ É interessante salientar, neste contexto, que a própria personagem da vampira Carmilla é vincadamente metamórfica e versátil, apresentando-se às vítimas que cruzam o seu caminho com identidades diferentes.



Figura 112 - Francesca Woodman, *Untitled, House series*, Providence, Rhode Island, Italy, 1975 -1976

De forma similar também a fotografia apresenta semelhanças com a personagem gótica do vampiro. Na verdade, a fotografia entendida como um meio capaz de congelar um momento roubado ao tempo confere ao seu conteúdo intemporalidade e imortalidade. Tal como o vampiro, a heroína do gótico surge eternamente mergulhada na sua juventude. Face a estas circunstâncias, é legítimo dizer que Woodman vampiriza a heroína do gótico (no caso específico, a sua própria imagem), e consigna a sua fisicalidade ao formato da fotografia, prendendo-a, por conseguinte, num caixão de papel, concedendo-lhe, assim, o dom da imortalidade.

Bem informada no que se refere ao romance gótico vitoriano, Woodman parece, assim, ter levado a cabo uma investigação acerca da feminilidade em relação à casa, fundido, de um modo curioso, o gótico vitoriano com o gótico americano. Como é amplamente sabido, nos contos de Poe, a casa incorpora um simbolismo importante; *Ligeia* e *The Fall of the House of Usher* são flagrantes exemplos disso. De forma idêntica, também a mulher que emerge da ficção de Poe corre o risco, à semelhança do que sucedeu com a condessa, de ser enterrada viva. Outras vezes, esta mulher surge vaga, quase etérea, como uma presença fantasmagórica que assombra o narrador, enquanto que noutras ocasiões ela consegue vencer a morte e atormentá-lo como se de um vampiro se tratasse. Neste contexto, não se pode descurar o facto de que a mulher vampiro representa, no plano psicanalítico, um dos arquétipos femininos que evoca a castração, funcionando, assim, como uma ameaça latente à integridade física do sexo masculino.

3.4. Dona-de-casa em telhados de zinco quente

What is reality?

I am a plaster doll; I pose (...). (*ASCP*, 155)

Colocando ênfase no fenómeno que Betty Friedan designou “the problem that has no name”, Cindy Sherman, em *Untilted Film Stills* (1977-1980), propõe uma investigação da mulher inserida no ambiente doméstico, no âmbito da qual sobressaem as frustrações advenientes dos limites e constrangimentos que caracterizam o seu papel. Assim, a fotógrafa revisita o espaço da dona-de-casa dos anos 50-60 do século XX, explorando os seus dilemas de ordem pessoal, a sua vertente consumista, e as suas ambições face ao contraste com a mulher detentora de uma carreira profissional. Através da sua compilação fotográfica, Sherman aborda questões muito similares às daquelas que preocuparam quer Anne Sexton, quer Sylvia Plath, nomeadamente aquelas que lidam com a dualidade subjacente à representação dos papéis femininos. A própria fotógrafa, numa entrevista, revela a intenção de “brincar” com clichés culturais, facilmente identificáveis:

When I was in school I was getting disgusted with the attitude of being so religious or sacred, so I wanted to make something which people could relate to without having read a book about it first. So that anybody off the street could appreciate it even if they couldn't understand it; they could still get something out of it. That's the reason by I wanted to imitate something of the culture, and also make fun of the culture as I was doing it. (Sherman *apud*. Mulvey, 1996 :65)

A dona-de-casa de Sherman, como denota o *Untilted* nº3, surge como uma figura acentuadamente sexualizada (figura 113). Como se pode constatar, o cenário onde ocorre a fotografia é a cozinha e, embora envergando o avental, a personagem feminina lança, a alguém que não está visível no perímetro fotográfico, um olhar híbrido, no qual se misturam quer o pudor, quer a sensualidade.

Esta atitude atrevida e marcadamente sedutora é acentuada pelo facto de a mulher parecer não estar a usar soutien, detalhe que realça os seios, cujas formas são facilmente adivinhadas através da blusa justa e ligeiramente transparente. Como observa Laura Mulvey, em *Fetishism and Curiosity*:

(...) the 50s saw a last flowering of a particular culture of appearances and, particularly, the feminine appearance. The accoutrements of feminine struggle to conform to a façade of desirability haunt Sherman's iconography. Make-up, high-heels, back combed hair, respectable but eroticised clothes are all carefully 'put on' and 'done'. (Mulvey, 1996: 67-68)



Figura 113- Cindy Sherman, *Untitled n°3*, *Untitled Film Stills*, 1977

Também não é certamente por acaso que, em *Untitled n°3*, o cabo da frigideira surge a apontar, qual símbolo fálico, para a jovem dona-de-casa. Contextualizado neste cenário, o cabo, no modo como está enquadrado na imagem, parece igualmente funcionar como



Figura 114 - Cindy Sherman, *Untitled n°35*, *Untitled Film Stills*, 1979

um instrumento cortante, num registo imagético que faz lembrar o famoso filme de Hitchcock, *Psycho* (1960).

Por seu turno, *Untitled n°35* (figura 114) vem igualmente reforçar esta ideia da dona-de-casa que combina o papel de fada do lar com uma certa objectificação sexual, perpetuando a ideia inerente à denominada *feminine mystique*, no âmbito da qual se desenha um retrato que acaba por ser pouco apelativo para a comunidade feminina, uma vez que, como salienta Rachel Bowlby, na obra *Still Crazy After All These Years*:

Women, Writing, and Psychoanalysis estamos perante: “[a] woman who remains in a state of little-girl conformity, confined to her reproductive role and to fulfilment in the form of sex” (Bowlby, 1987:63). Com efeito, por detrás dos aventais e do seu papel angelical, parece esconder-se uma alma felina, no sentido em que há toda uma energia que parece ser simultaneamente contida no interior do corpo das *personae* femininas, e pelo próprio perímetro fotográfico. Isto significa que as mulheres dos *Untitled Film*

Stills traem os seus adereços, pois no caso concreto das donas-de-casa, as expressões faciais, quando lidas, tornam as vestes e os cenários redundantes. É neste sentido que é legítimo afirmar que Sherman hipersexualiza a heroína do gótico, decalcando a sua imagem sensual dos filmes de época. Este detalhe introduz no léxico visual de Sherman uma artificialidade que é propositada, uma vez que se encontra implícito em *Untitled Film Stills* toda uma visão crítica que tenta paradoxalmente estabelecer padrões de identificação para com o espectador feminino, ao mesmo tempo que subverte esses mesmos padrões. Nesta acepção, a sensualidade da dona-de-casa cinemática, o modelo feminino que o cinema e a apropriada publicidade tentavam “vender” às mulheres não passava de uma ilusão, já que este constituía um modelo deveras ambicioso, se tivermos em consideração as múltiplas tarefas que a mulher tinha que realizar no seio do lar doméstico.

Rosalind Coward argumenta que as imagens que abundam nas revistas femininas exibem a tendência de “esteticizar” os acontecimentos e as pessoas: a dona-de-casa é uma mulher sofisticada, porque a comida aparece já preparada e o seu delicioso aspecto não deixa ninguém indiferente. O que, no fundo, os *media* nos mostram são uma imagem finalizada, sem os espaços em branco, as lacunas; por exemplo, nunca nos é dado a ver o trabalho que a mulher teve ao preparar a refeição que aparece já na mesa com um aspecto apetitoso. Surpreendentemente, esta nunca transpira, nunca se cansa; é uma autêntica *Stepford Wife*. A dimensão que Sherman satiriza é precisamente o facto de o processo comunicacional, em virtude das suas truncagens, nos chegar como um *fait accompli* e inserido num ambiente esterilizado, perfeito, onde não há lugar para o suor nem para a desarrumação. Nestas imagens mediáticas, o objecto está fora de campo e, curiosamente, provavelmente nem atravessa o pensamento consciente do espectador, habituado a saltar de lacuna em lacuna, sem a preocupação de suturar às imagens umas às outras. Como alega Rosalind Coward, no ensaio “Female Desire and Sexual Identity”:

These pictures never show chaotic and steamy kitchens, the inevitable mess which cooking involves. They only ever show some imaginary perfect moment, the end-product of the labour, when woman, the perfect hostess, lays her gift on the table for others to enjoy. Coward acrescenta ainda: “What is problematic about this is that women get trapped in a desire for perfection which is all about servicing others and about downgrading the value of women’s labour. (Coward, 1985:28)

Nesta matriz contextual, Mary Anne Doane salienta a importância da face e da expressão facial como *loci* onde a identidade é susceptível de ser lida, apreendida e, consequentemente, interpretada:

The face (usually the mark of individuality) is that bodily part not accessible to the subject's own gaze (or accessible only as a virtual image in a mirror) – hence its overrepresentation as *the* instance of subjectivity. But the face is not taken in at a glance – it already problematizes the notion of a pure surface since it points to an interior, a depth. The face is the most *readable* space of the body. (...)The face, more than other bodily part, is *for* the other. It is the most articulate sector of the body, but it is mute without the other's reading. (Doane, 1991:47)

Efectivamente, a expressão facial e o olhar traduzem o que está realmente em jogo nestas donas-de-casa aparentemente insatisfeitas com o seu papel. De facto, num conjunto de fotografias, que quando observadas individualmente parecem constituir momentos congelados retirados de um filme, a representação feminina adquire a sua animação justamente a partir da sua expressividade. É a leitura do olhar, a tal janela para alma, que permite que as personagens ganhem vida fora do papel e na nossa imaginação. Por vezes, os tais momentos isolados parecem formar uma narrativa à medida que, inconscientemente, estabelecemos umnexo de causalidade entre aqueles momentos soltos no tempo. Com efeito, Sherman parece deixar lacunas na narrativa gótica, de modo a que o espectador as preencha de acordo com o seu imaginário. Obviamente que, para efectuar uma construção diegética, o espectador centrar-se-á no cenário, mas também não deixará de prestar atenção à tal expressão facial tão característica da heroína do gótico dos momentos filmicos de Sherman. Contextualizada neste enquadramento, podemos ler na expressão facial da dona-de-casa de *Untitled* nº35 uma insatisfação que é reforçada pela sua linguagem corporal: o braço apoiado na cintura revela uma atitude desafiadora. Por outro lado também nos podemos aperceber na imagem que o espaço que a envolve é velho e pouco asseado (a porta encontra-se manchada), facto que contrasta com a sua idade jovem e a sua aparência enérgica.

Cindy Sherman parece debruçar-se, de facto, sobre a questão de um mundo glamoroso que é propagandeado junto da jovem dona-de-casa, que a incita a tornar-se uma pin-up dentro do lar doméstico, ou que a estimula a emular a sua sensualidade. Mais uma vez, a fotógrafa se empenha na remoção da ficção das imagens publicitadas, ao reverter habilmente a imagem sexualizada patente nas páginas centrais das revistas eróticas para um universo introspectivo, denunciando, assim, a fraude subjacente a certas imagens que prometem beleza e felicidade eternas.

Desta vez, a imagem na qual Marilyn Monroe figura como *centerfold* na revista *Playboy* (figura 115), parece ter sido o ponto de partida para a reflexão de Sherman acerca da problemática que envolve o processo inerente à representação feminina, nomeadamente quando se trata de publicações cujo público-alvo maioritário são elementos do sexo masculino.



Figura 115 – Marilyn Monroe, *Playboy centerfold*, 1953



Figura 116 - Cindy Sherman, *Untitled n°98, Pink Robes*, 1982

Com o intuito de criar o contraste, a fotógrafa apropria o fundo vermelho que, em conjugação com a imagem da mulher despida, tem implícito um convite à luxúria, e transforma-o em *Untitled n°98* num escudo protector (figura 116). No referido *Untitled*, incluído numa colecção que os críticos convencionaram designar *Pink Robes*, estamos perante uma mulher que se encontra desprovida do *glamour* tradicional, o que é veiculado pela conjugação de vários elementos: ausência de maquilhagem; o cabelo está penteado de forma natural; a expressão facial não convida a uma leitura erótica ou propõe jogos de sedução, pelo contrário, revela fadiga, tristeza ou desilusão. De facto, a *persona* deste *Untitled* contrasta de forma marcante com Marilyn e a sua pose “trabalhada” enquanto *centerfold*. O ar desta última é alegre, a expressão sedutora e a pose sugere leveza e descompromisso. É precisamente neste plano que podemos considerar *Untitled n° 98* de Sherman como um negativo dessa imagem, já que, fazendo uso dos mesmos elementos (o lençol vermelho, o corpo feminino), consegue transmitir uma imagem que contém substanciais diferenças a nível semântico. Aliás, há pequenas variações introduzidas por Sherman que contribuem para o estabelecimento dessa diferenciação. O fundo de *Untitled n°98* possui claramente tonalidades mais escuras, o

que acaba por o imbuir de uma certa atmosfera gótica, ao mesmo tempo que parece convidar a uma maior introspecção, em virtude da expressão do rosto da mulher. O fundo vermelho é aqui subvertido e, ao invés de funcionar como uma montra, desempenha a função inversa, protegendo a nudez do corpo da heroína gótica de Sherman do olhar intrusivo proveniente do exterior. Este é um olhar que, face à expressão nostálgica com que se depara, é imediatamente desencorajado, e bloqueado. Perante esta “des-glamourização”, o olhar masculino mais atrevido inibe-se. Ao mergulhar neste gesto intencional que des-sexualiza a mulher que posa como *centerfold*, Sherman pretende, de algum modo, contar o lado B, menos apetecível que rodeia o mundo artístico, da moda e do espectáculo, denunciando a pose e a artificialidade que lhe é inerente, contrapondo-lhe uma imagem de autenticidade. Como alega Joachim Stark, na obra *Elements of Surrealism Practice in Contemporary Visual Arts: Louise Bourgeois Critical Reworking of Surrealism*: “In those photographs the fashion robes don’t embellish women. They most often stress the all too visible divergence from the reigning beauty ideal (paunches, oversized breasts, grotesque hairdos and make up).” (Stark, 2010:17) Como salienta Stark, o cerne da questão prende-se precisamente com o choque que se gera entre a magia da *performance* e o desencanto face à realidade. Até do ponto de vista da própria mulher, conseguimos discernir o impacto adveniente desta discrepância que se estabelece entre o que realmente é, e aquilo que aparenta ser. Logo, a luxúria é, em *Untitled* nº98 transformada em algo de reconfortante, visto que o significado da cor vermelha se modifica exponencialmente.

Em última instância, podemos admitir que Sherman procura, através da exploração destes contrastes, uma forma de trazer o interior para o exterior, isto é, tentando que a alma vomite as verdadeiras emoções que a *performer* feminina sente no momento em que está a posar, no momento em que, ainda que temporariamente, tem que alienar a sua identidade e os seus interesses pessoais, em nome de uma representação mediática que obedece a determinados requisitos, cujo objectivo é somente o de tornar a sua imagem apetecível, comercial e vendável. Esta é uma manobra estratégica que ecoa aquela utilizada por Sherman quando esta aborda o corpo objecto nas imagens nas quais predominam detritos, restos de comida e excreções corporais, na medida em que se observa uma tentativa de virar as imagens do avesso, conseguir um vislumbre do que se oculta para lá da aparência. Neste caso concreto da justaposição de *Untitled* nº98 ao poster de Marilyn, podemos verificar que a integridade

corporal se mantém intacta, contudo o processo ocorre na mesma, só que desta vez tem como enfoque o plano emocional.

As questões afloradas anteriormente quer por Plath, quer por Sexton, acerca do gênero feminino conotado com o seu papel consumista, também se encontram presentes na abordagem do gótico feminino levada a cabo por Sherman. Este apelo consumista vem à superfície em *Untitled* nº10 (figura 117), fotografia na qual se pode observar uma mulher, desta vez morena, a desempacotar as compras. Esta encontra-se numa posição pouco convencional que lhe desnuda amplamente as pernas, o que contribui para a imbuir de um cunho sexual. Novamente, o cenário onde decorre este acontecimento do quotidiano, é uma cozinha, e através deste apelo (ainda que a nível inconsciente) ao consumo desenfreado, está subjacente a ideia da sensualidade feminina. Isto é, a cozinha surge, de novo, como um espaço sexualizado, desta vez, através da inserção, no seu espaço, da mulher *sexy* e sofisticada.



Figura 117 - Cindy Sherman, *Untitled* nº10, *Untitled Film Stills*, 1978

Susan Shaw Sailer, no ensaio “Women in Rooms, Women in History”, faz o seguinte reparo relativamente a esta imagem: “Crouching in one knee, the other knee angling upward, the female subject positions herself so that the dark v between her tights opens out toward the spilled contents of a torn grocery bag on the kitchen floor.” (Sailer, 1996:110)

Sailer acrescenta que este voyeurismo se estende ao espectador e é por essa razão que por vezes os *Untitles* são responsáveis por provocar um certo desconforto. A ensaísta exemplifica esta situação em referência a *Untitled* nº10: “for instance, Sherman

as sultry, frustrated housewife stares provocatively at an unseen gaze that, we assume, eyes her with sexual interest. But, although that gaze may belong to a fictive lover, Sherman's image force is to recognize that it is our gaze as well." (*Ibidem*) Se detivermos o olhar nesta fotografia, reparamos que a insinuação sexual que dela se desprende é notável, mas paradoxalmente arrisca-se a passar despercebida, isto porque, num gesto intencional, Sherman sexualiza a cena doméstica. De facto, a dona-de-casa segura na mão direita uma embalagem rectangular que funciona no plano metafórico como um símbolo fálico, o qual se encontra alinhado com os seus órgãos genitais, sugeridos pela abertura da saia que as pernas deixam descobrir. O próprio casaco preto a descair pelos ombros da jovem contribui para acentuar este contraste entre o visível e o invisível, entre o evidente e o implicado.

No plano semântico deste registo visual há todo um conjunto de hiatos que apelam por ser preenchidos pela mente do espectador. De uma forma quase perversa, Sherman desmonta o jogo publicitário e consumista, e estabelece uma ligação directa entre o corpo feminino e o bem de consumo. Por um lado, Sherman insinua que o facto de consumir torna a mulher mais feminina, uma vez que se coaduna com o modelo social expectável da dona-de-casa dos subúrbios que, em *Transformations*, tem como passatempo passear pelos corredores do supermercado, e despender as finanças do marido. Isto é, uma das lacunas que falta preencher no que concerne a interpretação deste registo visual é precisamente o acto de fazer corresponder a sensualidade à mulher consumista. Por outro lado, *Untitled* nº10 implica igualmente que a dona-de-casa de ar sofisticado que despeja, na cozinha, o saco de compras, não passa de mais uma aquisição, constituindo ela própria uma forma objectificada, especialmente quando analisada em relação ao olhar do seu interlocutor (marido, amante) que, para o espectador, permanece uma presença adivinhada, porém invisível.

Richard Dryer, na obra *The Matter of Images: Essays on Representation*, subscreve a teoria do *voyeurismo* partilhado, mencionada por Susan Sailer, acrescentando que o facto de estar sempre sob o escrutínio do olhar masculino confere uma especial vulnerabilidade à heroína do gótico delineada por Cindy Sherman:

(...) we can see her but she can't see us – this is true of all film and television characters. ...if she knew she could be seen, she'd be on her guard, she'd protect her body symbolically from our gaze with gestures and clothes. As it is however, the gothic heroine's nightgown is inadequately buttoned up so her bosom grows in the candle light; the escaping heroine who's caught her leg in something wriggles to get free and her skirt rides higher and higher up her thigh. Exposing the body makes flesh available to the gaze of whoever is around. Female flesh is thought to provoke

the heterosexual male viewer; the sight of it can make him want to take it – the site of it exposed by a woman in a vulnerable situation who is doubly vulnerable because she, as a character, doesn't know we're sitting there in the dark watching. This puts us in the classic rapist-watching-it-in. The shadows position...we see the heroine from the point of view of the lurking fiend, psychopath monster. (Dryer, 1993:96)

O descontentamento com a vida doméstica é talvez mais marcante no que diz respeito a *Untitled* nº6 (figura 118) que apresenta uma mulher em roupa interior deitada na cama com um ar sonhador,²³⁹ que parece perder-se num mundo bem longe daquele que



Figura 118 - Cindy Sherman, *Untitled* nº6, *Untitled Film Stills*, 1977

é o seu. Esta imagem revela a mulher como prisioneira do sonho americano, objectificada, assemelhando-se a uma Bela Adormecida, entorpecida,²⁴⁰ e nitidamente afligida pelo que Friedan denomina “the problem that has no name” (Friedan, 1963:34),²⁴¹ isto é, a insatisfação sentida por determinadas mulheres da época, que pareciam ter tudo aquilo que a sociedade proclamava para se sentirem “femininas” e realizadas, e, todavia, não era esse sentimento de plenitude que dominava os seus pensamentos. Segundo a óptica de

Rosalind Coward há todo um discurso publicitário que Sherman transporta para o universo fotográfico, particularmente os aspectos que se prendem com a insatisfação feminina. De acordo com Coward:

Female dissatisfaction is constantly recast in the discourses surrounding and dominating us, as desire. Constantly, we are made to feel desire for something more, for a perfect reworking of what has gone before – dissatisfaction is displaced into the desire for an ideal. (Coward, 1985:26)

²³⁹ Como salienta John Murphy: “Post-war hopes invested in domesticity were often expressed in the trite, yet revealing, language of ‘dreams’ (...).” (Murphy, 2000:18)

²⁴⁰ *Untitled* nº6 também parece remeter para a figura da Branca de Neve, pois a mulher segura aquilo que parece ser um espelho na sua mão direita.

²⁴¹ “By choosing femininity over the painful growth to full identity, by never achieving the hard core of self that comes not from fantasy but from mastering reality, these girls are doomed to suffer ultimately that bored, diffuse feeling of purposelessness, non-existence, non-involvement with the world that can be called *anomie*, or lack of identity, or merely felt as the problem that has no name.” (Friedan, 1963:172)

Lesley Johnson e Justine Lloyd, no seu estudo intitulado *Sentenced to Everyday Life: Feminism and the Housewife*, chamam a nossa atenção para o modo como a dona-de-casa dos anos 50 era representada, concluindo: “She appears by this time as an identifiable problematic figure in feminism. She is represented as victim, suffering from boredom and futility.” (Johnson e Lloyd, 2004:42)

À semelhança de Anne Sexton em *Transformations* (1971), Cindy Sherman revisita a temática dos contos-de-fada, relacionando-a com a domesticidade, domínio onde inevitavelmente se destacam as questões analisadas por Betty Friedan acerca da concepção da feminilidade. Estas heroínas do gótico parecem, com efeito, Belas Adormecidas à espera do príncipe encantado, ou então Brancas-de-Neve presas nas teias de uma dormência sonhadora, dentro de um caixão de vidro, tal campânula transparente que as isola do mundo exterior. Este torpor que se descola das mulheres sós que habitam as imagens de Sherman foi objecto de reflexão por parte de Madonna Kolbenschlag em *Kiss Sleeping Beauty Goodbye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*, obra no seio da qual as jovens eram descritas como continuamente à espera de que algo acontecesse e, especialmente, pareciam permanecer eternamente à espera da chegada de um príncipe. Como assinala a ensaísta, apelava-se a que as jovens imergissem numa espécie de sono que, no fundo, significava remeterem-se ao seu papel passivo: “ (...) to wait forever, if necessary, for the expecting *other* who will make her life meaningful and fulfilled.” (Kolbenschlag, 1981:12) Por sua vez, Annegret Ogden, em *The Great American Housewife*, comunga da opinião de Kolbenschlag, e reitera: “The process of waiting was not strenuous, but it drained her energy. Waiting, like sleeping poison, immobilized the house-wife-heroine, rendering her incapable of acting on her own behalf.” (Ogden, 1986:202)

Numa outra vertente, Michelle Haraway e James O’Neil, num estudo intitulado *What Causes Men’s Violence Against Women?*, abordam esta questão da passividade feminina, e relacionam este fenómeno com o denominado complexo de Cinderela, síndrome no âmbito da qual era estimulado o culto de uma infantilização feminina, com o propósito de realçar a sua *womanliness*, de modo a tornar as jovens menos autónomas e assertivas e mais dependentes dos companheiros:

They do not feel free to make their own choices and feel that they need direction from another, usually a male. They are not confident in their own abilities to care for and support themselves. Sometimes this dependence is not obvious in the individual woman’s behavior. However, it exists at the emotional level and affects what the young woman will allow herself to become and how she will relate to others. It may create internal barriers to or *restrictions* on her educational

and occupational success and achievement, thereby limiting the development of healthy feelings of autonomy and self-confidence. (Harway e O'Neil, 1999:126)

De facto, se detivermos o olhar no modo como a rapariga está vestida, reparamos na própria dualidade que chega até nós através do contraste que se joga entre o *soutien* preto e as cuecas brancas. Esta discrepância terá sido intencional da parte de Sherman que terá pretendido, desta forma, assinalar a contradição que rodeava a concepção masculina da imagem feminina: por um lado, o *angel in the house*,²⁴² decalcado do molde vitoriano, epitomizado pela jovem pura, devotada às tarefas do lar doméstico e aos deveres familiares e, por outro lado, a *fallen woman*, efígie da mulher sensual que não ousa prender-se a quaisquer obrigações do foro doméstico e que, uma vez casada, não se poupa a esforços, sendo capaz de trair o marido na expectativa de viver uma aventura, capaz de a remover da monotonia. Uma vez mais, o pormenor do padrão floral dos próprios lençóis evoca o passado e, em particular, a época vitoriana.

O facto de estar a segurar um espelho, aponta para a vigilância panóptica que a mulher opera em relação à sua imagem. Até o próprio modo como se encontra deitada na cama nos surge como algo de desnaturalizado, uma vez que parece posar. Esta imagem é remanescente da personagem da mulher de cera, em permanente exibição, como as jovens que habitam o vegetativo museu doméstico patente na “wax house” (*SPCP*, 215) representada em “Stings”, de Sylvia Plath.

Com efeito, a mulher retratada em *Untitled* nº6 parece destilar esse sentimento de tédio, aliado a uma nostalgia em relação ao passado, e provavelmente às decisões que foram tomadas e que lhe condicionaram a vida que leva no presente. Por outro lado, a fuga da heroína do gótico é sugerida no *Untitled* nº48 (figura 9, p.65) que surge assim como uma janela libertadora face à clausura doméstica. Aqui a mulher decide partir à aventura, talvez em busca de um sonho americano alternativo.

Por sua vez, em *Untitled* nº13, deparamo-nos com uma jovem que se encontra numa biblioteca (privada ou pública) a retirar um livro da prateleira. Este gesto reveste-se de ambiguidade, já que a jovem parece virar o pescoço para trás para se certificar de que não está a ser observada (figura 119). Subjacente a esta imagem desprende-se uma crítica à sociedade patriarcal da época que, como se viu acima, privilegiava o papel da mulher enquanto zeladora do bem-estar doméstico em detrimento das suas aptidões literárias e criativas.

²⁴² É interessante verificar que Sherman recorre a um padrão floral, presente nos lençóis, provavelmente com o intuito de indiciar essa conexão entre a heroína do gótico contemporânea e a heroína do gótico da época vitoriana.



Figura 119- Cindy Sherman, *Untitled* nº13, *Untitled Film Stills*, 1978



Figura 120 - Cindy Sherman, *Untitled* nº21, *Untitled Film Stills*, 1978

Num registo diferente, *Untitled* nº 21 desloca o cenário doméstico e suburbano para o cenário da cidade, no qual a mulher parece não se sentir muito à vontade (figura 120). Com efeito, e embora o seu modo de vestir de a maquilhagem apontem para alguém seguro e confiante, típico de uma *Smith girl* da época de Plath e de Sexton, pode ler-se nas entrelinhas da sua expressão facial um misto de medo e desconfiança perante um mundo novo pleno de novos desafios em relação aos quais a dona-de-casa se encontra alienada. Neste registo fotográfico, Sherman revisita as dúvidas que a heroína do gótico plathiana sentia quando reflectia acerca das opções que o futuro lhe reservava: por um lado, a opção de continuar os estudos e tornar-se uma mulher detentora de uma carreira (aspecto que implicava relegar o casamento e a família para segundo plano) e, por outro lado, abdicar das suas ambições em prol do ideal da dona-de-casa dos subúrbios, devotando as suas energias à felicidade do lar. Na verdade, se detivermos a atenção na expressão facial da heroína gótica shermaniana, verificamos que esta indica indecisão, ou um dilema, no sentido em que se vê forçada a adoptar uma das opções. Atrás de si, os edifícios citadinos que se prolongam até aos céus, constituem metonímias do olhar social masculino; com efeito, a sua forma fálica não surge apenas com contornos ameaçadores, mas também parecem envolver a heroína do gótico num abraço asfixiante. Por outro lado, o desconforto da jovem, aliado a uma certa sensação de inadequabilidade que emana deste *Untitled*, é habilmente veiculado por Cindy Sherman

ao construir a ilusão de que a personagem feminina é uma colagem por cima da fotografia em si.



Figura 121 - Cindy Sherman, *Untitled n°16, Untitled Film Stills*, 1978

Num outro registo, mais centrado na domesticidade, *Untitled* n°16 reforça a ideia de que realmente a mulher e a sua representação são fruto de uma influência masculina (figura 121).

Neste caso concreto, o signo que nos fornece essa indicação encontra-se no quadro que se encontra pendurado na parede. Envolta na sua aparente passividade: de cigarro numa mão, telecomando na outra, envolta numa atmosfera claustrofóbica que não lhe permite usufruir das suas potencialidades. O cenário que envolve esta mulher é cru, vazio e frio, semelhante a uma cela de

prisão, onde o homem metaforicamente a mantém presa: o lar doméstico. Nesta acepção, o lar doméstico configura justamente a tal metáfora espacial avançada por Betty Friedan que, por sua vez, o equipara a um campo de concentração. É como se a mulher andasse às voltas numa jaula enfeitada por aparelhos eléctricos num devir eterno, em que a mesma imagem se repete vezes sem conta. Como salienta Simone De Beauvoir, a mulher tem assumido historicamente um papel onde a repetição é o símbolo prevalecente:

It is her duty to assure the monotonous repetition of life in all its mindless factuality. It is natural for woman to repeat, to begin again without even inventing, for time to seem to her go round and round without ever leading anywhere. She is occupied without ever *doing* anything and does she identifies herself with what she has. (Beauvoir, 1997: 615-16)

Sherman parece indiciar que é através do sistema patriarcal que são filtradas as representações femininas. Neste âmbito, a mulher vai-se despoindo de identidade própria, tornando-se mais um objecto da casa, como se pode observar, desta vez, em *Untitled* n°51 (figura 122). Nesta composição visual abarcada como um todo, a mulher parece fundir-se com o próprio ambiente que a rodeia. De copo na mão, assume uma postura

que evoca os manequins de Munique, presentes na poesia de Plath que, com os seus corpos escanzelados, assombram através das montras os transeuntes que passam nas ruas. Neste registo visual, Sherman parece igualmente aludir à ideia do anjo



Figura 122- Cindy Sherman, *Untitled n°50, Untitled Film Stills*, 1979

doméstico vitoriano, na medida em que há um halo de luz sobre a cabeça desta mulher, efeito proveniente da luz de um candeeiro que lhe confere um ar sobrenatural. Na sua imobilidade esta mulher torna-se até certo ponto invisível na imagem, incarnando uma espécie de natureza morta. Num plano figural, a estátua tribal, de pé, no canto da sala, parece assinalar precisamente a ideia de que esta jovem se encontra sob uma vigilância (masculina talvez), uma vez que o seu olhar maléfico incide sobre esta última.

A mulher “occupied without ever *doing* anything” [Beauvoir,1997(1949):616] corresponde aquele retrato vazio que Betty Friedan faz da mulher dos anos 60, ocupada em ser mãe, dona-de-casa e consumista, que não percebe ou finge não perceber que aquilo que construíram em seu redor não passa de uma prisão dourada.²⁴³

Cenários de violência, provavelmente passados no lar doméstico e, em conexão directa com um companheiro, são igualmente uma referência em Sherman,

²⁴³ Lynn Spigel observa: “In 1951, *American Home* displayed ‘A Room That Does Everything’, which included a television set, radio, phonograph, movie projector, movie screen, loudspeakers, and even a barbecue pit. As the magazine said of the proud owners of this total theatre, ‘The Lanzas do all those things in *The Room*’. In fact, the ideal home theatre was precisely ‘the room’ that one needed never leave, a perfectly controlled environment of wall-to-wall mechanized pleasures.” (Spigel, 2001:40)

nomeadamente em *Untitled* nº30 e em *Untitled* nº12 que se inserem já num campo do gótico marital.

Robert Hampton exemplifica o carácter diversificado que assumia a violência doméstica nos anos 50-60: “Violence in intimate relationships is a behaviour pattern that occurs in physical, emotional, psychological, sexual, and economic forms to perpetuate fear, intimidation, power and control” (Hampton, 1999:168).

Embora, como demonstre M. P. Baumgartner, na sua pesquisa sobre comportamentos éticos dominantes nos subúrbios, *The Moral Order of a Suburb* (1988) houvesse inclusive uma intervenção apaziguadora por parte dos vizinhos em alguns casos de altercações entre os casais, a violência doméstica (quer a nível psicológico, físico ou ambos) era um assunto que somente pertencia ao núcleo da família e pretendia-se que ficasse para lá da porta de casa; nunca deveria transpirar para fora, de modo a manter as aparências de uma família equilibrada e bem sucedida dos subúrbios. Linda Gordon acrescenta a respeito desta matéria: “Popular culture romanticized family togetherness (...) the attitude that one should work to ‘strengthen’ families often meant urging individuals to ignore grievances” (Gordon, 2002:160). O casamento, como acima se constatou, era algo a que as mulheres deveriam aspirar e, uma vez casadas, o divórcio não deveria fazer parte dos planos. Como observa a ensaísta, vigorava, a nível social, um ambiente hostil face à separação e ao divórcio: “All the agencies in this period shared a hostility to separation and divorce, and a policy of urging preservation of marriage at almost all costs.” (*Ibidem*)

Como relata um estudo feito sobre o assunto em causa, a solidariedade feminina e a partilha de experiências comuns levou à descoberta acidental de que a violência doméstica, fechada no segredo das quatro paredes do lar, afinal, não era assim um fenómeno tão excepcional e raro:

Wife abuse emerged as a problem among groups of women who began to come together and discuss women’s issues in the 1960s. It was almost an ‘accident’ that women discovered the common problem of violence in their families. This ‘accidental’ issue swelled as more and more women, who had believed that they were the only ones being beaten and that they ‘deserved’ or precipitated their own victimization, discovered that there were many others with similar experiences and feelings. (Strauss, Gelles e Steinmetz, 2006:11-12)

Como afirma Richard Gelles, instituições como, por exemplo, os hospitais ou as autoridades policiais, também não revelavam grande interesse em referenciar situações relacionadas com casos de violência no seio da intimidade doméstica:

Prior to 1970, few hospitals bothered to categorize women's patients they treated as either abused or nonabused. Police departments did keep records of how many domestic disturbance calls they received and investigated, but many times the records were inaccurate or incomplete. Sometimes a husband assaulting his wife would be recorder as a domestic disturbance (...). (Gelles, 1997:3-4)

John Murphy, por seu turno, observa: "The ideal of the modern, middle-class family that emerged in the nineteenth-century and was to become so pervasive in the postwar years centered on new aspects of privacy and intimacy" (Murphy, 2000:16). Consequentemente, as questões do foro privado, nomeadamente quando envolviam comportamentos comprometedores, deveriam restringir-se ao mesmo, uma vez que "Privacy and the self had their locale in the home" (*Ibidem*).



Figura 123 - Cindy Sherman, *Untitled n°12*, *Untitled Film Stills*, 1978

Em *Untitled n°12*, surge novamente a alusão à fuga, patente no quadro que se encontra pendurado na parede, e que mostra um navio (figura 123). Trata-se de um *Untitled* ambíguo, uma vez que não é claro se a heroína do gótico está a fazer as malas com o objectivo de abandonar a casa, ou se, pelo contrário, a sua tentativa foi sabotada pelo companheiro. Esta última interpretação é despoletada pela forma como as roupas jazem, em desordem, por cima da mala e por cima do leito.

Se em *Untitled n°12* a expressão da heroína do gótico aponta para uma tristeza imensa, em *Untitled n°30* esta expressão converte-se em medo.

Sob um olhar atento, em *Untitled n°30* pode vislumbrar-se por detrás da heroína do gótico uma janela que, pela forma através da qual se encontra enquadrada no perímetro da imagem, se assemelha a uma prisão (figura 124). As janelas funcionam

nesta encenação como se de olhos se tratassem; aliás Sherman estabelece uma ligação directa, mas subtil, entre os olhos macerados e as janelas que se encontram banhadas de escuridão. Esta tonalidade escura e densa que se aloja por detrás das janelas evidencia igualmente, no plano figural, todo um desconhecido que habita para lá das quatro paredes da casa. Enquadrada neste ambiente de contornos assumidamente góticos, a vulnerabilidade da personagem feminina é realçada por Sherman quando esta decide retratá-la sem que nenhuma peça de roupa fique à vista do espectador. Também uma vez mais, e ecoando a dualidade imanente em *Untitled* nº6, o contraste entre o branco (a luz) e o negro (a escuridão) é perceptível na imagem, projectando-se no rosto do sujeito, e envolvendo-o numa aura fantasmagórica.



Figura 124 - Cindy Sherman, *Untitled* nº30, *Untitled Film Stills*, 1979

Desta forma, pode concluir-se que a apregoada vida idílica dos subúrbios apresentava, de facto, uma faceta mais escura, um negativo da fotografia colorida que se podia observar nas publicações da época, e que Sherman aborda, com ironia, através de uma iconografia estereotipada que espelha a generalidade da insatisfação feminina.

3.4.1. De Bela Adormecida a *damsel in distress*

The Pure Young Maiden (...) is most almost invariably a dull and embarrassing figure, a monster of virtue. (Fiedler, 1960:75)

Outro foco de interesse por parte de Cindy Sherman parece ter sido a exploração da vertente do gótico marital através da desconstrução de imagens estereotipadas provenientes dos contos-de-fada e da literatura romântica ou romance doméstico, promovido por editoras, tais como Mills & Boon e Harlequin, que conheceram um pico de popularidade na altura.²⁴⁴ De forma astuta, os enredos implícitos nestas ficções captavam réstias do imaginário dos contos-de-fada que, por sua vez, eram adaptados com a finalidade de entreter o público feminino numa fase mais adulta. Estas narrativas prometiam à mulher uma série de ingredientes estimulantes que passavam por aventuras em terras exóticas na companhia de heróis destemidos. Quanto à protagonista destes romances, possuía estrategicamente características genéricas, o que lhe conferia uma aparência de *girl next door*, promovendo, desse modo, a fácil identificação por parte da leitora.

De uma forma intencional, Sherman constrói a sua heroína do gótico, conferindo-lhe um olhar distante e sonhador, que sustenta semelhanças com as personagens femininas que se alojam nos enredos desta tipologia literária. *Untitleds* tais como o nº34, o nº6 ou o nº11, exibem a imagem de uma mulher que ocupa uma presença dúbia no espaço fotográfico. De facto, ela parece simultaneamente estar e não estar presente. Tudo na sua expressão facial aponta para esta posição paradoxal que se compraz numa presença-ausência, no âmbito da qual o corpo físico se encontra presente, mas a mente divaga para longe desse momento. Este olhar sonhador e distante da rapariga de alguns *Untitled Film Stills* é susceptível de aludir à leitura destes romances que eram conhecidos por transportarem momentaneamente as leitoras para paisagens distantes do seu ambiente doméstico.

²⁴⁴ Margaret Jensen, na obra *Love's Sweet Return: The Harlequin Story*, observa em relação a este tipo de literatura: "Simultaneously with the modern gothic in the United States, domestic fiction for women got a new lease on life when Harlequin, a Canadian paperback reprint house, began distributing British Mills and Boon romances under its own imprint in 1957 (distributed in the United States primarily after 1970, when Pocket Books became Harlequin's American distributor). Basically Barbara Cartland – type stories in modern dress, these Mill and Boon/Harlequin novels have heroines who are "loving people who often care more about others than they do about themselves. The most outstanding character traits of a heroine are her warmth, compassion and generosity. Heroines are loving people who often care more about others than they do about themselves." (Jensen, 1984:84)

Com efeito, Sherman parece apropriar algumas das características da heroína dos intitulados romances domésticos promovidos por editoras tais como a Harlequin, de forma a compor alguns dos seus *Untitleds*. Coincidentemente, o perfil da heroína presente neste tipo de ficção romântica parece ir de encontro ao estereótipo feminino que a artista se encontra interessada em investigar. Não nos podemos esquecer que, muitas vezes, a estratégia da *performer* e fotógrafa em epígrafe passa pela devolução ao espectador de imagens construídas *a priori*, que convidam a uma reflexão cuidada aquando da sua recepção e que são susceptíveis de gerar uma gramática visual de entendimento, isto é, a composição imagética apela a imagens que circulam no quadro de referência do espectador, levando-o, dessa forma, a tirar ilacções do que testemunhou nesses mesmos conteúdos.

Em *Love's Sweet Return: The Harlequin Story*, Margaret Jensen faz notar que, no âmbito destas ficções, o enfoque recai sobre a personagem feminina:

The main focus of attention is on the heroine, whose appearance, personality, socioeconomic background, thoughts, emotions and even bodily sensations are described in detail. The heroine is the character with whom readers are expected to identify, no matter how different she or her experiences may be from themselves and their lives. Great care is taken to make her a fully drawn and sympathetic character. (Jensen, 1984, 83)

De acordo com Ann Barr Snitow, no seu ensaio “Mass Market Romance: Pornography for Women is Different”, a heroína do romance da Harlequin é uma descendente lógica da princesa, protagonista dos contos-de-fada, na medida em que propaga a imagem de uma personagem feminina passiva, em busca do seu príncipe encantado:

Her most marketable virtue is her blandness. And she is always proud when she manages to keep a calm façade. She lies constantly to hide her desires, to protect her reputation. She tries to cover up all signs of sexual feeling, upset, any extreme of emotion. She values being an ordinary woman and acting like one. (Indeed, for women, being ordinary and being attractive are equated in these novels). (Snitow, 1989:264)

Em vivo contraste com a descrição da heroína, encontra-se o herói destes romances, com o qual a protagonista feminina acaba por se cruzar. Esta personagem masculina é fundamentalmente modelada num ideal de masculinidade igualmente baseado nas personagens masculinas proactivas dos contos-de-fada. Como referem Paul Nathanson e Katherine K. Young, na obra *Legalizing Misandry: From Public Shame to Systemic Discrimination Against Men*, acerca deste herói: “(...) he is often patronizing, boorish, arrogant, or even sinister. In fact, he often bullies the heroine. On the other hand, he has

many admirable qualities. He is strong, for instance, and self-sufficient.” (Nathanson e Young, 2006:377)

Desta forma, para além de promoverem uma representação feminina alicerçada nos valores da passividade e da inércia, Snitow alega também que esta ficção impelia a mulher a uma vigilância constante a nível da sua aparência exterior. No seu dia-a-dia, esta é uma mulher cujos gestos parecem ser cuidadosamente calculados, de modo a constituir uma noiva elegível:

Harlequins revitalize daily routines by insisting that a woman combing her hair, a woman reaching up to put a plate on a high shelf (so that her knees show beneath the hem, if only there were a viewer), a woman doing what women do all day, is in a constant state of potential sexuality. (Snitow, 1989:262)

De facto, e à imagem do que acontece na iconografia da *pin-up* norte-americana, a heroína deste tipo de romance surge invariavelmente sexualizada, e vê-se, portanto, compelida a apresentar uma imagem atraente, com o intuito de não desapontar o herói.

Nos anos 50 e 60 este tipo de ficção era susceptível de oferecer à mulher uma fuga temporária dos seus afazeres domésticos. Tania Modleski, na obra *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, argumenta que esta tipologia ficcional tornava possível uma evasão do espaço doméstico, tradicionalmente conotado com o papel de mãe e de dona-de-casa. Este processo de fuga em relação à domesticidade e às exigências que lhe são inerentes era publicitada nos media pela editora desses romances como um “disappearing act” (Modleski, 2008:49). É precisamente nesta acepção que Margaret Jensen se refere a esta narrativa cor-de-rosa como uma “escapist fantasy”, na medida em que apela à fuga em direcção a uma realidade alternativa. Para esta ensaísta, os enredos da ficção doméstica têm por base aquilo que a autora denomina “escapist fantasy,” o que é em certa medida equivalente ao que Leslie Fiedler apelida “evasion of ennui” (Fiedler, 1960:163), ancorada justamente na necessidade que o indivíduo, e neste caso em particular, a mulher, sente em libertar-se da rotina diária e da tensão que ela acarreta. Segundo Jensen:

We need excitement to escape the boredom that pervades our everyday lives but we also need security to protect us from our anxieties about life’s uncertainties and tragedies. Escapist entertainment temporarily resolves the tension between these conflicting needs by emphasizing danger, sex and violence within the context of a tightly controlled fictional structure. (Jensen, 1984:17-18)

Por seu turno, Sarah Benjamin, na obra *The Theory of Identity Dissonance: Mass Communication, Romance Fiction, and the Self-Concept*, observa que é justamente este efeito alienador que permite uma evasão das fronteiras do espaço e do tempo presentes que é, por sua vez, apreciado pela leitora feminina: “The romance novels capacity to manufacture personal time/space may draw women to the experience, and, the fact that these environments provide a particularly feminine narrative, might be what keeps women returning to this particular genre.” (Benjamin, 1999:74) De facto, esta fuga não tem necessariamente de implicar uma viagem ou um cenário exótico ou extraterrestre; trata-se acima de tudo de fabricar no plano literário o fenómeno que Janice Radway apelida de “a familiar utopia.” (Radway, 1999)

De facto, Cindy Sherman parece revisitar estes momentos de escape em *Untitled Film Stills*. Se atentarmos nas imagens que fazem parte desta série, deparamo-nos com



Figura 125 - Cindy Sherman, *Untitled* nº34, *Untitled Film Stills*, 1979

heroínas do gótico que, na intimidade do seu leito, seguram nas mãos livros que Sherman parece sugerir tratassem de ficção romântica, capaz de fazer com que se evadam momentaneamente das preocupações do dia-a-dia para se refugiarem no mundo da fantasia. A autora desta série de simulacros sem título reitera, assim, a capacidade deste tipo de narrativa enquanto veículo libertador, mas não descarta, todavia, os seus efeitos mais nocivos. Sherman consegue

apreender através da câmara o olhar sonhador e distante das jovens (figura 125). Porém, o momento que é captado na iconografia feminina de Sherman, de forma mais acutilante, é o que se segue à leitura, isto é, o momento no qual a jovem confronta a realidade do seu isolamento com as aventuras patentes no enredo da ficção romântica. É precisamente esta *décalage* que desponta entre a vida real da jovem e a sua vida imaginada enquanto personagem que a câmara fotográfica de Sherman capta.

Na verdade, a heroína do gótico de Sherman traduz-se na jovem desencantada a



Figura 126 - Cindy Sherman, *Untitled* n°27, *Untitled Film Stills*, 1979

quem a magia do romance nem sempre bafeja. Estas personagens femininas, representadas em *Untitled Film Stills*, surgem invariavelmente com o olhar perdido no vazio, parecendo eternamente ancoradas num mundo etéreo, feito de fantasia que parece situar-se permanentemente fora do seu alcance. Na realidade, estas mulheres parecem estar remetidas a um torpor que, por sua vez, se reflecte num estado emocional capaz de as conduzir à prostração e a estados emocionais depressivos, como acontece

com a *persona* feminina de *Untitled Film Still* n° 27 (figura 126). Aqui, estamos perante uma jovem cuja beleza, inspirada em Marilyn Monroe, surge atenuada pela maquilhagem esborratada pelas lágrimas que lhe escorrem pela face, e que tenta encontrar conforto para as suas mágoas no vício do álcool e do tabaco.

Num cenário distinto, *Untitled* n°52 revela uma jovem que é remanescente de uma Bela Adormecida que aguarda, numa pose sensual, a chegada de um príncipe encantado (figura 127).



Figura 127 - Cindy Sherman, *Untitled* n°52, *Untitled Film Stills*, 1979

Janice Radway e Susanne Juhasz concordam ambas no que diz respeito ao facto de a leitora deste tipo de ficção ser designadamente alguém que, em determinado período, se encontra perante uma situação de fragilidade a nível psicológico:

Reading romance novels provides vicarious emotional nurturance by prompting identification between the reader and a fictional heroine whose identity as a woman is always confirmed by the romantic and sexual attention of an ideal male. When she successfully imagines herself in the heroine's position, the typical romance reader can relax momentarily and permit herself to wallow in the rapture of being the center of a powerful and important individual's attention. This attention (...) provides her with the sensations evoked by emotional nurturance. (Radway, 1991:113)

Janice Radway e Susanne Juhaz concordam ambas no que diz respeito ao facto de a leitora deste tipo de ficção ser designadamente alguém que, em determinado período, se encontra perante uma situação de fragilidade a nível psicológico:

Reading romance novels provides vicarious emotional nurturance by prompting identification between the reader and a fictional heroine whose identity as a woman is always confirmed by the romantic and sexual attention of an ideal male. When she successfully imagines herself in the heroine's position, the typical romance reader can relax momentarily and permit herself to wallow in the rapture of being the center of a powerful and important individual's attention. This attention... provides her with the sensations evoked by emotional nurturance. (Radway, 1991:113)

Neste sentido, as ensaístas consideram que heroína deste tipo de romance tem uma tendência para entender a personagem masculina como um “male nurturer”. Angela Miles, no seu ensaio, “Confessions of a Harlequin Reader: Romance and the Myth of Male Mothers”, subscreve a perspectiva de Radway e de Chodrow visto acreditar que a fantasia que está em causa é a dos “males as nurturers.”

Pelo contrário, Lyn Pykett diminui o impacto desta interligação presumível que se estabelece entre a consumidora e leitora deste género de romance, e a sua hipotética fragilidade a nível emocional, alegando que há sempre uma distância que é estabelecida entre o sujeito receptor da mensagem e a protagonista da narrativa. A ensaísta, na obra *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writer*, tece a seguinte consideração:

(...) the romance text offers a range of positions and identifications for the reader, and that the female reader's presumed surrender to the narrative pleasures of the formulaic text does not necessarily involve her surrender to, or acceptance of its, (usually) conservative ideology. (...) As a consequence of these shifting perspectives the female reader has the complex narrative pleasure (simultaneously or by turns) of spectating in participating in an exciting deviance, and in the moral judgement of that deviance, as well as spectating and participating in the punitive social and emotional consequences of transgression. (Pykett, 1992:77-81)

Pykett, salienta que, ao analisar este género literário, devemos focar-nos não no processo de identificação que é passível de se estabelecer entre a leitora do romance e a personagem principal deste mas, ao invés, a ênfase deve ser colocada no facto de que a primeira vê na segunda um veículo através do qual, com recurso à imaginação, pode cometer uma série de transgressões sem enfrentar, na vida real, qualquer tipo de censura ou penalização face ao seu comportamento.

Numa óptica similar àquela perfilhada por Pykett, Laura Kinsale, no seu artigo “The Androgynous Reader: Point of View in the Romance”, advoga que existe, na maior parte dos casos, um considerável grau de distanciamento entre a personagem principal da ficção romântica e a leitora. Segundo a ensaísta, esta heroína representa apenas o papel de uma “placeholder”,²⁴⁵ e acrescenta relativamente a este assunto:

Feminists need not tremble for the reader – she does not identify with, admire, or internalize the characteristics of either a stupidly submissive or an irksomely independent heroine. The reader measures the heroine by a though yardstick, asking the character to live up to the reader’s standards and not vice-versa. (Kinsale, 1992:32)

Contudo, de acordo com a iconografia de Sherman, e embora a leitora não sofra na pele a penalização da eventual transgressão que consiste num episódio de “traição” no plano literário, acaba por sentir na pele o desencanto que se desprende da sua própria vida, provavelmente em virtude do seu isolamento, do seu retiro doméstico, dos seus relacionamentos esporádicos e insípidos (caso seja solteira). A verdadeira tortura é aperceber-se de que a fantasia vendável não tem correspondência na realidade e que, o príncipe encantado a maior parte das vezes não passa de um sapo. Este vazio que emana do olhar destas heroínas do gótico prostradas, e frustradas, representa essencialmente o desencanto em relação aos enredos dos contos-de-fadas, e face ao final idílico que é prometido à princesa e que, por sua vez, acaba por ser extensível aos enredos da ficção romântica.

Na senda das teorias de Juhaz ou Radway, Pamela Marks traça o perfil da jovem protagonista deste género de narrativa como uma jovem frágil e carente, em busca de protecção. Neste contexto, a ensaísta entende o herói como uma incorporação do

²⁴⁵ Laura Kinsale esclarece a respeito do seu ponto de vista: “Placeholdering and reader identification should not be confused. Placeholdering is na objective involvement; the reader rides along with the character, having the same experiences but accepting or rejecting the character’s actions, words, and emotions on the basis of her personal yardstick. Reader identification is subjective.” (Kinsale, 1992:32) A ensaísta adianta ainda que é limitadora a perspectiva segundo a qual tem que existir sempre esse movimento emocional no sentido de se estabelecer uma identificação emocional entre ambas (protagonista da história e receptora da mesma): “It is myopic to believe that just because the reader is female she is confined to the heroine’s character as the target of authentic reader identification.” (*Ibidem*)

arquétipo do “good provider” no seio do enredo da ficção romântica. Na obra “The Good Provider in Romance Novels”, a ensaísta afirma:

This central focus is the heroine’s –and by extension the reader’s desire for a protector who will shield her from the slings and arrows of the struggles of everyday life. She is not necessarily looking for a rich man, but a “Good Provider” – that fine and manly figure whose presence resonates throughout the pages of romance novels. Sometimes he may appear in the disguise of a man of bad temper or indifference; he may even appear to be a villain in his early manifestations. But by the novel’s denouement the reader is certain that that he would never condemn the heroine to a life of cheese-pairing or drudgery. (...) Yet more importantly, there will be emotional security, for the Good Provider will never leave the heroine stranded. (Marks, 1999: 11-12)

Curiosamente, esta noção do companheiro da heroína do gótico enquanto “good provider” é vincadamente parodiada e desconstruída por Sylvia Plath, em “The Applicant”. Sherman parece adotar uma posição crítica muito semelhante à daquela adoptada pela poetisa.

Joseph W. Slade, na obra *Pornography and Sexual Representation: a Reference Guide*, tece precisamente uma pesada crítica às teorias que interpretam a personagem do sexo masculino do romance doméstico à imagem de um “male nurturer”, argumentando:

If that be true, then the romance would appear to operate as does pornography aimed at males: it collapses the two genders into one. Where male viewers of porn videotapes prize aggressive insatiability in women, women readers of romance prefer men who offer softer degrees of affection and psychic support. (Slade, 2001:848-49)

Porém, e à luz de uma perspectiva feminista, podemos dizer que a ficção romântica contribui, à semelhança do que acontece com os contos-de-fada, para reiterar o *status quo* e devolver a mulher ao seu papel de mulher casada, mãe e dona-de-casa. Katherine E. Morrissey, em “Fanning the Flames of Romance: An Exploration of Fan Fiction and the Romance Novel”, conclui: “The stories often depict emotionally withdrawn, physically, and/or sexually aggressive men being 'tamed' by their heroines. They also nearly always end with marriage and children shown as the inevitable outcome of love.” (Morrissey, 2008:8)

Para Carole Thruston, autora do estudo *The Romance revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, estas ficções:

(...) are reflections of the values and norms that have operated as primary mechanisms for the social control of women in patriarchal society throughout most of the history of Western civilization. Whatever the political, economic, and religious context or rationale used to justify or explain this away, society’s prescription of the female persona as schizoid has acted as a

powerful reinforcement of patriarchy – because denying the ‘acceptable’ or ‘approved’ female the right to a fully developed sense of self, achieved in part through denying her a full developed sexuality, has resulted in the defeminization of women, dehumanization, and loss of power. (Thurston, 1987: 44)

Jan Cohn partilha uma opinião idêntica à de Carole Thurston, admitindo que, de facto, esta tipologia de ficção contribui para manter a mulher num estado de dependência em relação à figura masculina, já que o que se pretende é que a heroína destes romances acabe por casar e constituir família: “Even the conventional romance resolution in marriage provides no triumph in this view – not for women and not for love – for in romance, marriage, like sex, conventionally valorized a condition of permanent female dependency.” (Cohn, 1988: 16) Este, como já pudemos ver, é o modelo feminino exaustivamente criticado por Sylvia Plath em *The Bell Jar* e constituía o foco de muita tensão interior sentida pelas jovens dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos da América. Àquelas que acabaram por se conformar com o modelo convencional, e que casaram, relegando uma carreira de sucesso e alguma da realização pessoal para segundo plano, o sonho surgia como um escape relativamente à vida quotidiana, que as arrastava para um universo onde as tarefas domésticas e as eventuais preocupações com os filhos eram, pelo menos momentaneamente, esquecidas. Assim, e como observa Kathryn Weibel:

Alone in the world created by her own mind and by the book in her hands – the woman of the fifties (and the sixties and the seventies) returned to the safety of the familiar fantasy. Climbing into the heroine’s chaste and barely pretty body, she turned back the clock to her future housewife days, becoming again a passive and sought after young woman – who would be claimed, dominated, even loved just for the price of existing. (Weibel, 1977: 38)

Estes romances, embora funcionem como uma fuga ao espaço doméstico, só o conseguem através da imaginação, acabando, no fundo, por servir para sedimentar as premissas inerentes à sociedade patriarcal, já que sua a heroína acaba por casar com o herói. A lógica assume contornos de perversidade, porque se por um lado incentiva a leitora a escapar do domínio restrito do lar, por outro, volta a empurrá-la de volta para esse espaço e para esse destino, já que a protagonista do romance acaba por ter como derradeiro objectivo casar e constituir família ao lado do protagonista.

O motivo do casamento é subtilmente aludido em *Untitled* nº93, no qual uma mulher surge deitada na cama, envergando um vestido remanescente de um vestido de noiva (figura 128). O facto de estar deitada ao contrário, no leito, implicitamente indica que esse não parece ser, afinal, um acontecimento assim tão idílico. Na verdade, a imagem encontra-se permeada por uma certa tensão: a mão direita agarra a colcha

exercendo uma certa pressão, enquanto a esquerda segura um lenço, o que poderá significar que a jovem esteve a chorar. À semelhança do que sucede em *Untitled* nº 12, a almofada com motivos derivados da infância, indicia, de novo, a mulher para uma posição infantilizada. Os sapatos pretos, em vivo contraste com o vestido arrendado, de cor branca, imprimem à imagem uma aura de luto e de remorso. A desilusão parece inundar, assim, o rosto desta jovem mulher.



Figura 128- Cindy Sherman, *Untitled* nº11, *Untitled Film Stills*, 1978

Outro detalhe importante no âmbito das ficções Harlequin, é o da protagonista também ser desencorajada no que concerne a sua identificação com a rival, que normalmente não está interessada em constituir família, assumindo por conseguinte o papel de uma *femme fatale*. A este respeito, Ray Browne e Marshall Fishwick salientam em *The Hero in Transition*:

Their message is clear: though male/female relationship style may change, it is a man's world. The woman who accepts this 'gets her man,' a man who will raise her up and cherish her forever. Ultimately, privilege is better than equality for the Harlequin Woman. (Browne e Fishwick, 1983:179)

Os contos românticos, inclusos na colecção Harlequin, tornavam-se, por conseguinte, o meio privilegiado de escape e fantasia para mulheres desencantadas. Sherman critica, deste modo, quer os contos-de-fada, quer os romances que vendem ficções às mulheres, mantendo-as numa posição anestesiada, como denota o registo patente em alguns *Untitles*.

Porém, Sherman não recorre somente aos estereótipos femininos veiculados pelos romances domésticos para enriquecer as suas composições visuais. A fotógrafa também apropria a figura da mulher detective inserindo, conseqüentemente, a representação feminina num registo e enquadramento diferentes, onde a protagonista surge imbuída com a agência de que era destituída nas imagens marcadas pelo torpor e dormência corporais. Cindy Sherman parece ter, assim, engendrado um conjunto de apresentações visuais, nas quais a heroína do gótico desempenha o papel de vítima, ou incorpora literalmente uma *persecuted maiden*, deflectindo os motivos tradicionais que pautam a representação feminina no âmbito do *female gothic*. No entanto, Sherman em algumas dessas fotografias que, como acima se analisou, revisitam a ficção policial e de mistério,²⁴⁶ constrói a protagonista dotando-a de um instinto perspicaz e conferindo-lhe uma qualidade inquisidora. Neste cenário, assistimos a uma dualidade representativa a nível da iconografia feminina que responde a dois apelos distintos que pontuam a presença feminina no gótico: por um lado, como vítima, indefesa ou enfrentando uma situação de perigo, por outro lado, como uma personagem detentora de agência e dinâmica, na medida em que tenta desvendar os segredos que a atormentam (figuras 129 e 130).



Figura 129 - Cindy Sherman, *Untitled, Rear Screen Projections*, 1980

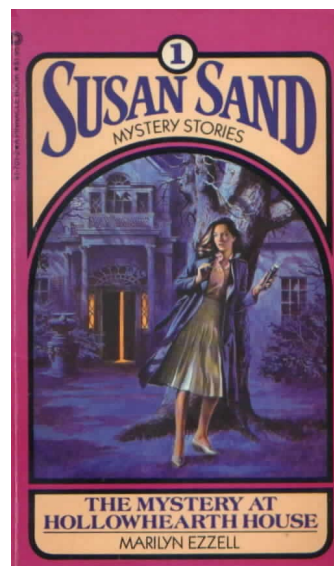


Figura 130 - Capa do livro *The Mystery at Hollowhearth House*, da autoria de Marilyn Ezzell, ilustrada por Hector Garrido, 1982

²⁴⁶ Efectivamente, o trabalho fotográfico desenvolvido por Laurie Long *Becoming Nancy Drew* (1996), também baseado numa detective da literatura juvenil dos anos 80, parece ter sido inspirado no registo que emana das *Rear-Screen Projections* de Cindy Sherman.

Como assinala Fred Botting, na obra *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*, em relação ao gótico feminino:

Gothic modernity turns on the question of femininity; feminism turns on modern gothic. It is a critical commonplace to note how women in gothic fictions are represented as objects of pursuit, imprisonment, violation (...) At the same time, and in a context in which a critical established feminized the genre and its readership, for some degree of female agency and adventurousness in fictions and for flights of fantasy among a growing audience. (Botting, 2008:153)

Para além de explorar a iconografia feminina patente nas narrativas detectivescas e policiais, Sherman visita igualmente os enredos do terror e do *suspense*, sendo que nestes cenários emerge a figura do gótico feminino, a *damsel in distress*. Assim, enquadrada neste ambiente, Sherman constrói uma heroína do gótico assustada, cujo olhar emana terror, surpresa, medo e ansiedade, como é exemplificado em *Untitled nº92* (figura nº131).



Figura 131 - Cindy Sherman, *Untitled nº92*, *Centerfolds*, 1981

Catherine Nickerson, em *The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women*, salienta que o terror feminino é também amplamente explorado nas narrativas detectivescas que apresentam uma protagonista:

Certain types of detective fiction retain this celebration of terror, including the early detective novels by women (...) and, I would argue, Poe's foundational texts. In the gothic scheme of things, fear, suspicion, and the excruciating awareness that there is something one doesn't know are not false ideas that hinder true knowledge, but are crucial to the process of learning, knowing, and negotiating the real barriers between oneself and the truth. Of course, the heroine (...) of a gothic detective novel has to keep her wits about her, but it is fear that awakens her faculties, just as it is the mystery that makes her into a detective. (Nickerson, 1998:11)

No âmbito do registo visual, no qual figura a heroína em perigo, Cindy Sherman parece colocar o enfoque na protagonista, conferindo-lhe contornos de uma ansiedade excessiva que roça a paranoia. De acordo com Mary Ann Doane, em *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, este sentimento perturbador, para além de implicar um constante sentimento de estar sob vigilância, reveste-se igualmente de uma natureza paralisante, de onde emana uma profusa tensão sexual: “The ‘feminine’ component of paranoia thus consists of a passivity which is the product of the active construction of a systematic delusion of persecution and the dispersion of sexuality across the whole of the body.” (Doane, 1987: 129) Emulando o apelo dos filmes de terror em relação à audiência masculina, Cindy Sherman coloca, por conseguinte, em destaque, o corpo da heroína do gótico, conjecturando uma representação da qual emanam em simultâneo o medo, o terror e a sensualidade da jovem em perigo. Desta forma, ao recorrer à imagem da mulher perseguida, nomeadamente na série fotográfica que ficou conhecida como *Centerfolds/Horizontal*s, Sherman coloca em evidência a agência feminina que não existia nas jovens dormentes representadas em alguns dos *Untitled*s, e destrói o mito do *male nurturer* ou do *good provider*, na medida em que, neste registo, estes indivíduos do sexo masculino parecem desempenhar o papel de vilão, de monstro ou até de um *demon-lover*. Neste cenário sombrio, a jovem emerge envolta num enredo visual temível, no âmbito do qual se podem colocar inúmeras hipóteses, já que ela pode ter sido vítima de um rapto, pode correr o risco de ser violada, ou até mesmo morta.

A heroína do gótico, enquanto Bela Adormecida, parece, portanto, a nível metafórico, despertar de um sonho que a levava a crer que o príncipe encantado era a cura de toda a sua tristeza. Todavia, este despertar não é tranquilo, uma vez que, afinal, à semelhança do conto do Barba-Azul, o amante ou o marido constitui agora foco de medo. Como realça Mary Ann Doane: “the paranoia evinced in the formulaic repetition of a scenario in which the wife invariably fears that her husband is planning to kill her – the institution of marriage is haunted by murder.” (Doane, 1987: 123)

Se detivermos a nossa atenção em *Untitled* n°93, verificamos que o lençol negro é susceptível de indiciar, numa dimensão figural, algo de negativo, de sinistro que evoca um ambiente de luto em contraste com a combinação branca da jovem (figura 132). No seio desta atmosfera gótica, todo o tecido visual é permeado pelo *suspense*. As mãos da

jovem que puxa o lençol evidenciam um gesto protector, enquanto os olhos parecem vigiar atentamente uma presença que a visão do espectador não consegue alcançar.



Figura 132 - Cindy Sherman, *Untitled n°93, Centerfolds*, 1981

Raylene Ramsay refere em *Robbe-Grillet and Modernity: Science, Sexuality and Subversion* que, na elaboração do *suspense*, há toda uma construção que é centrada na reacção feminina; estas são imagens nas quais o rosto feminino emerge como um emblema do terror que se adivinha, e que Sherman explora de forma astuta: “Shots of the young woman undressing in the soft haze of the bedroom or in the sensuous shower cut to the assassin’s approaching; images of her fear precede the stabbing knife.” (Ramsay, 1992:196) A própria Cindy Sherman parece ter tido este mesmo intuito aquando da congeminação destas representações, visto ter confessado numa entrevista: “I wanted a man opening up the magazine to suddenly look at it in expectation of something lascivious and then feel like the violator he would be.”

Barbara Straumann, na obra *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*, observa em relação à paranoia feminina:

the genres of the female Gothic and paranoia film foreground the anxiety of the heroine that she will be punished for her empowerment (...) Gothic and female paranoia films...negotiate issues of (dis) empowerment in the field of vision. The perception of the heroine comes to be beset by paranoia and anxiety because, in investigating her home, she subverts the traditional gendering of vision as she seeks to become a subject, rather than an object, of the look. (Straumann, 2008:151)

Ao circunscrever a representação feminina numa moldura rectangular, Sherman põe em evidência não somente a vulnerabilidade feminina, que advém do próprio formato da fotografia, que a coloca na posição horizontal, mas também funciona como um aspecto castrador. Na verdade, o escopo de acção da mulher fica limitado ao perímetro da fotografia, facto que evoca um ambiente claustrofóbico, como se pode constatar em *Untitled n°86* (figura 133). Por vezes, Sherman sacrifica e parece comprimir o corpo

feminino para que este encaixe na imagem, gesto que não parece ingénuo, na medida em que pode constituir uma visão crítica da forma como algumas mulheres se forçam a si próprias a comungar de certas realidades, adaptando-se às mesmas, ainda que estas não constituam uma resposta viável a nível da sua realização pessoal. Exemplo crasso dessa situação a que a fotógrafa parece aludir emerge em Cinderela, no episódio em que uma das irmãs se mutila para o pé caber no interior do sapato. Nitidamente, esta decisão de Sherman transformar o enquadramento fotográfico numa prisão pode compreender uma crítica à submissão feminina. A título exemplificativo temos *Untitled* nº3 (figura 113, p.443), um registo visual que capta um momento na cozinha, no qual parece que a mulher foi “planada” para poder ser inserida no ângulo que abrange a fotografia. Na realidade, algumas das heroínas do gótico de Sherman assemelham-se a um conjunto de borboletas de colecção, já que parecem estampadas de encontro aos cenários, aprisionadas num perímetro que não parece conter espaço suficiente para as conter. Como adverte Florian Unzicker, na sua obra acerca da representação feminina nos contos de fada: “The sleeping maidens, particularly those imprisoned in the glass coffins, are reduced to aesthetical objects.” (Unzicker, 2007: 13)

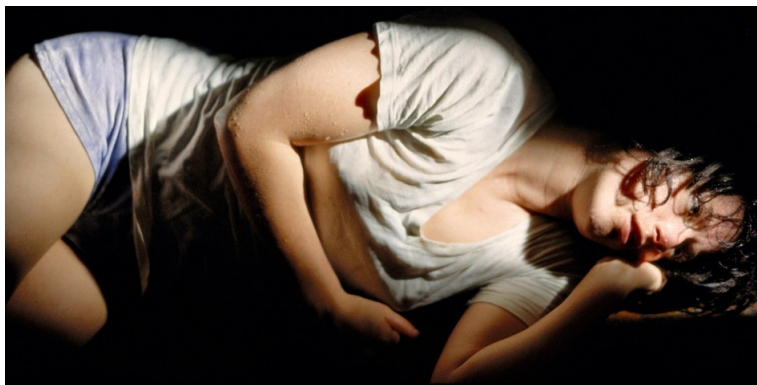


Figura 133 - Cindy Sherman, *Untitled* nº86, *Centerfolds*, 1981

Esta decisão de fechar a heroína do gótico no interior de um rectângulo evoca as narrativas de Poe, nas quais, como já foi visto, a mulher surge com assaz frequência vítima de um enterro precoce. Nesta clausura proporcionada pelo perímetro asfixiante da fotografia, Sherman transforma a heroína do gótico num cadáver, revisitando o conceito psicanalítico da mulher enquanto *womb-tomb*.

Akiko Shimizu, na obra *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*, argumenta que estas imagens distorcidas do mundo da moda escondem uma representação mais crua:

The series *Centerfolds* in 1981, produced for an issue of *Artforum* (...) uses a horizontal format that resembles the photo spreads in pornographic magazines. In several of the photographs in this series, the camera is looking at the woman from above, crushing the woman in the narrow space between the camera and the floor, a couch, or a bed. The threatening approach of the camera, the flattened image, and the horizontal spread of the body, indicate the forcible capture of the subject in the image and the vulnerability and immobility of the subject that is objectified and turned into an image. (Shimizu, 2001: 82)

Por seu turno, *Untitled* nº145 exhibe uma *persecuted maiden*, congelando um momento no qual a heroína do gótico da ficção visual de Sherman parece, por um lado indagar as razões que levam o presumível assassino a tomar tal atitude e, por outro, suplicar pela própria vida (figura 134). O sangue que se antevê, na boca, prenuncia um cenário de violência. A mulher é colocada num plano em que toda a sua paisagem corporal se funde no grão da paisagem. Esta transição da mulher que figura em *Untitled Film Stills* como uma diva cinematográfica plena de *glamour* e *sex appeal*, aqui desprovida da *masquerade* de feminilidade, é remetida para uma certa invisibilidade. A mulher é colocada num plano em que toda a sua corporeidade se funde no grão da paisagem de fundo, detalhe que, no plano figural, aponta para uma identidade esbatida, em vias de se decompor e integrar a natureza circundante. Interpretado a esta luz, *Untitled* nº 145 adquire um carácter premonitório, sendo conseqüentemente infundido de uma aura pós-morte.



Figura 134 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 145, *Fairy Tales*, 1985



Figura 135 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 155, *Fairy Tales*, 1985

Untitled nº155 expõe o corpo de uma mulher, abandonado numa floresta, numa posição sexualmente sugestiva (figura 135). A paisagem revela, por conseguinte, uma cena onde ocorreu um crime, ou simplesmente assinala o local onde o corpo foi depositado. Toda esta *mise-en-scène* está impregnada de indícios que apontam para uma provável violação da vítima feminina, seguida do homicídio. O corpo, cujo tronco surge parcialmente coberto de vegetação, indica uma intenção de ocultar o cadáver. De uma forma um tanto ou quanto poética, as folhas outonais que pontuam a imagem aqui e acolá, apontam para uma alteração da condição natural que, aplicada ao corpo feminino assassinado, assinala o início da decomposição. Dentro de algum tempo, este corpo dissolver-se-á e fará, então, parte integrante da natureza, metabolizando, portanto, a visão de cunho patriarcal que associa a mulher com a matéria.

Na série *Fairy-Tales*, particularmente na colecção fotográfica que integra *Fitcher's Bird*,²⁴⁷ Cindy Sherman redime a heroína do gótico, uma vez que a jovem consegue ultrapassar os desafios impostos pelo feiticeiro e, ao deparar-se com a câmara de horrores onde se encontram os corpos desmembrados de outras mulheres, consegue fugir, adoptando o disfarce de um pássaro exótico, e deixando em seu lugar um simulacro da morte.

3.5 “All those girls that wore red shoes”: a histeria como *performance* de um corpo gótico.

(...) how does it happen that the purest woman's bedchamber has a door opening on the darkest subterranean depths? (Delamotte, 1990: 109)

Curiosamente, Eugenia Delamotte escolhe propositadamente o termo “esquizofrenia feminina” como expressão ilustradora do dilema pelo qual passava a mulher que possuía ambições artísticas e era dotada de uma vocação para as artes e literaturas.²⁴⁸ Estas mulheres eram assim acometidas por uma angústia e um sofrimento

²⁴⁷ “Fitcher's Bird” é o título original do conto dos irmãos Grimm, popularizado, mais tarde por Perrault como “Bluebeard”.

²⁴⁸ Eugenia Delamotte na sua investigação acerca do gótico feminino, *Perils of the Night: A Feminist Study of the Nineteenth-century Gothic*, reitera a ideia de que vigorava a ideia de que a criatividade

interiores que advinham do facto de lhes serem impostos limites sociais: era seu dever desempenhar um papel recatado e discreto na vida privada, ao mesmo tempo que tinha que lidar com o fervilhar das suas ambições criativas, literárias e pessoais, as suas aspirações de aventura e ousadia nas páginas redigidas de um romance.

A própria heroína do gótico, na óptica de Eve-Kosowsky Segdwick, podia ser definida como “a classic hysteric” (Kosowsky-Segdwick, 1986:vi), que tentava a todo o custo exprimir-se através de uma linguagem fundamentalmente corporal: “to express graphically through her bodily hieroglyphic what cannot come into existence as narrative” (*Ibidem*). De facto, temáticas como a desordem, a loucura e a transgressão fazem parte integrante das questões abordadas na literatura do fantástico e do gótico. Como realça Rosemary Jackson: “The fantastic opens up (...) on to disorder (...) to that which lies outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent.’” (Jackson, 1981: 4)

Com efeito, o facto de a histeria figurar no panorama médico-sócio-cultural como uma doença essencialmente ligada ao sexo feminino, advém de uma tradição histórica, na qual o sexo feminino surge conotado com o domínio das emoções (sentimentos, intuição), enquanto o sexo masculino surge associado à razão e ao pensamento lógico. Esta imagem do sexo feminino ligada a seres míticos e misteriosos, detentores de poderes indefiníveis, remonta aos tempos clássicos, como observam Janet Holmsaw e Sheila Hillierp, no ensaio “ Gender and Culture: A Sociological Perspective to Mental Health Problems in Women”:

In classical times the female sex was identified with the unknown, mysterious and fearful. The Furies who brought madness to others were female, as were the Maenads, expressors of ecstasy. These characterizations linked women with the irrational in the rational/irrational dichotomy that characterizes Western thought. (Holmsaw e Hillierp, 2000: 40)

Elisabeth Bronfen, na obra *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*, chama igualmente a atenção para esta ligação entre o feminino e o irracional, advogando que foi, desde cedo, estabelecida uma afinidade entre o descontrolo emocional e o sistema nervoso feminino. Assim, pouco a pouco, era construída pela comunidade científica a

feminina possuía uma origem fundada no distúrbio mental: “Sentimental views of women’s capacity for spiritual purity could not but involve a certain moral and psychological schizophrenia, especially in women writers.” (Delamotte, 1990:109) Acreditava-se, assim, que a expressão criativa germinava não das competências intelectuais do cérebro da mulher, mas que contrariamente derivava de uma perturbação qualquer, configurando uma anomalia.

ideia de que a mulher era propensa a distúrbios emocionais que se alicerçavam em disfunções do sistema nervoso, e que conheciam expressão na teatralidade do corpo:

Given that within Western medical literature the feminine soon came to be constructed as an enigmatic, untamed, uncontrollable nervous system, while its counterpart in our cultural image repertoire was the construction of the feminine character with a proclivity toward inauthenticity, imitation, deception and mimicry, as well as toward unrestrained and unpredictable phantasizing, hysteria readily came to stand for femininity par excellence (...). (Bronfen, 1998: 421)

A histeria emerge, assim, no início do século dezanove, como uma doença de contornos difusos e imprecisos que parecia assombrar com particular incidência o sexo feminino. Tal como salienta Helen Small, na sua obra de referência *Love's Madness: Medicine, the Novel and Female Insanity 1800-1865*: “It was, above all, a disease whose meaning was culturally and historically specific as that of femininity itself.” (Small, 1996:17) Mesmo a nível da sua sintomatologia, a histeria afigurava-se como uma doença que albergava uma multiplicidade de manifestações, muitas delas ambíguas, o que leva Small a colocar ênfase no que designa “the extraordinary flexibility of its symptomatology.” (*Ibidem*) Também Susan Orbach, na sua obra *Hunger Strike: The Anorectic's Struggle as a Metaphor for our Age*, salienta o facto de que, inerente à definição destes sintomas, havia toda uma subjectividade, o que os tornava dispersos, qualidade essa que, em certa medida, lhes retirava credibilidade e imparcialidade: “Some of these by definition cancelled each other out, others meant that ‘hysteria’ became a convenient catch-all for any kind of physical or mental stress experienced by women.” (Orbach, 2005:5) Helen Small, conivente com a ideia de Orbach que entende o diagnóstico da histeria como uma prática duvidosa, acrescenta que, para que a mulher fosse considerada histérica, convergiam uma série de sintomas imprecisos, tais como:

(...) a nervous temperament, violent and unstable emotions, depression, excitement, poor attention span, disturbed intellect, disturbed will, deficient judgement, dependency, immaturity, egocentricity, attention-seeking, deceitfulness, theatricality, simulation, jealousy, fearfulness, and irritability. (Small, 1996:17-18)

Esta ligação preponderante entre o sexo feminino e a histeria conhece particular expressão na época Vitoriana; é nesta altura que a associação da condição feminina com a loucura começa a assumir contornos mais claros e vinculados. Como voltam a assinalar Holmsaw e Hillierp:

(...) it was not until the Victorian era that madness itself became firmly conceptualized as mental illness under the jurisdiction of the rising medical establishment (of men) and the close association between femininity and pathology became firmly established within scientific and popular thinking. (...) by the 1890s the predominance of women had spread to include all classes of patients in all kinds of institutions except for asylums for the criminally insane, a dominance that has continued ever since. (Holmsaw e Hillier, 2000: 41)

Elaine Showalter, que se debruçou sobre o estudo desta questão em *The Female Malady*, partilha a opinião das autoras em epígrafe e, debruçando-se sobre a origem etimológica do termo histeria, alega:

For centuries, hysteria had been the quintessential malady, the very name of which derived from the Greek *hysteron*, or womb; but between 1870 and World War I – the ‘golden age’ of hysteria – it assumed a peculiarly central role in psychiatric discourse, and in definitions of femininity and female sexuality. By the end of the century, ‘hysterical’ had become almost interchangeable with ‘feminine’ in literature, where it stood for all extremes of emotionality. (Showalter, 1987: 129)

Esta “etiqueta” de vulnerabilidade mental funcionou, de acordo com as ensaístas, como um factor responsável pela discriminação da mulher, à qual começaram a ser travadas as ambições de carácter profissional, os direitos políticos e o acesso à educação (Holmsaw e Hillier, 2000: 42). A mulher surgia, assim, como alguém que deveria permanecer sob a alçada patriarcal, cujo representante era, neste contexto, o marido, e empregar as suas energias nas tarefas do lar e na educação dos filhos:

Moreover the medical belief that women were more vulnerable to madness than men had extensive social consequences. It became a reason to keep women out of professions, to deny them political rights and education, and to keep them under male control in the family and by the state. (Holmsaw e Hillier, 2000: 42)

Investigadores especializados neste domínio, como Helen Small, Isobel Armstrong, Hans-Werner Ludwig, Elisabeth Bronfen ou Didi-Huberman colocam o acento tónico no carácter performativo da histeria, já que havia uma série de acções, reacções e comportamentos que eram levadas a cabo pelas mulheres que, por sua vez, eram consideradas impróprias a nível social, mas que faziam parte de uma encenação de descontentamento que, conseqüentemente, invocava na sua essência toda uma teatralidade que era passível de ser observada nas pacientes. Com frequência, esta *performance* estava ligada à depressão ou até mesmo a uma tentativa de chamada de atenção para as verdadeiras necessidades da paciente, tais como a realização pessoal e

profissional. Consequentemente, a histeria era percebida como uma espécie de doença de palco, como uma espécie de encenação de uma sintomatologia patológica ao vivo. Como ressaltam Isobel Armstrong e Hans-Werner Ludwig, na obra *Critical Dialogues: Current Issues in English Studies in Germany and Britain*, este tipo de comportamento disfuncional feminino comporta toda uma dimensão auto-reflexiva, configurando uma espécie de espaço criativo no qual o sujeito tem oportunidade de procurar definir-se no âmago da sua própria contradição:

Furthermore, the hysteric's self performance in some sense is always self-reflexive in the sense that the hysteric is precisely one who has 'the tendency to experience herself and show herself in difference to the way she is, a quasialtered self-representation.' It performs an overt disjunction between 'true being' and 'appearance.' Thus the hysteric emerges as a seminal figure for a discussion of how the subject is constructed through representations, even as something in this imitation and perpetration of simulacra goes awry. (Armstrong e Werner-Ludwig, 1995:116)

Neste contexto, e em virtude das suas qualidades performativas, Didi-Huberman assinala que, no seio da clínica psiquiátrica, a histeria alcançou um patamar artístico, "(...) became the spectacle, the invention of hysteria. Indeed, hysteria was covertly identified with something like an art" (Didi-Huberman, 2003: xi). Helen Small subscreve esta ideia quando afirma: "Until the second half of the twentieth-century (when it has been largely superseded by anorexia and pre-menstrual syndrome), it could claim to have been the feminine performative disease *par excellence*. (Small, 1996:17)

Cristina Mazzoni, em *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*, realça igualmente o carácter performativo da histeria, fazendo notar o facto de que foram os próprios médicos que se empenharam na espectacularização desta doença. A ensaísta oferece como exemplo as experiências lúdicas e performativas, levadas a cabo por Charcot, no hospital psiquiátrico de Salpêtrière. Este tornava-se uma mostra da insanidade feminina, na qual desfilava um autêntico *freak show*:

The transformation of the hysteric's dialogue into a theatrical performance was even more apparent in Charcot's pedagogical demonstrations and in the transcriptions of his encounters with his patients, text that read like short dramatic dialogues. Charcot's demonstrations at the Salpêtrière have indeed been perceived as fully staged dramatic performances, successful above all at drawing a largely nonmedical audience from *tout* Paris. (Mazzoni, 1996:29)

Ruth Harris, na obra *Murders and Madness: Medicine, Law, and Society in the Fin de Siècle*, salienta a respeito destas *performances*: "In this faceless mass [the Salpêtrière], patients strove to attract attention, and it was those with the most sensual, grotesque, or flamboyant symptoms who often succeeded." (Harris, 1989:161)

Foi em grande parte motivada pela aura de artificialidade que envolvia todo o diagnóstico da histeria que a corrente dos estudos feministas olhou para a histeria como uma espécie de escape, uma pseudo-doença que permitia à mulher artista exprimir, através de uma linguagem corporal, o seu dilema social e existencial. Elaine Showalter apelida a histeria de “the daughter’s disease” (Showalter, 1987:145), na medida em que esta incorpora um símbolo de rebeldia contra o sistema do patriarcado. Helen Small corrobora a designação proposta por Showalter, quando afirma:

The attraction of the madwoman as a deconstructive key to all texts produced under patriarchy is evident: as a figure of rage, without power to alleviate her suffering or to express it in terms which make sense to society, she sums up virtually everything feminism might wish to say about the suppression of women’s speech. (Small, 1996:26-27)

Neste contexto, os contributos da abordagem feminista lançaram uma nova luz sobre o fenómeno da histeria feminina, chamando a atenção para o facto de que esta poderia disfarçar estratégias de subversão da ordem simbólica. Jane Arthurs e Jean Grimshaw, em *Women’s Bodies: Discipline and Transgression*, subscrevem este ponto de vista feminista, e alegam que a etiqueta da histerica ou da louca não passa de uma forma de controlar o comportamento feminino:

Feminist social constructionists have proposed that ‘madwoman’ is simply another label, like witch or nymphomaniac, through which men seek to control women’s social and sexual behaviour, and women’s valid anger and rebellion against their inferiorized social position. (Arthurs e Grimshaw, 1999: 119)

Helen Stoddart, no ensaio “The Passion of New Eve and the Cinema: Hysteria, Spectacle, Masquerade”, estabelece uma relação interessante entre a ficção gótica e o fenómeno da histeria, observando: “(...) certain Gothic literary thematics and their relation to an epistemology of female spectacle.” (Stoddart, 2001:111) Efectivamente, no plano da arte e da representação, nomeadamente no que se reporta aos trabalhos criativos fruto do imaginário das autoras que são tema desta tese, podemos fazer um uso legítimo da histeria, e de toda a sintomatologia a ela associada, uma vez que as *performances* veiculadas pelas referidas autoras se inscrevem num contexto feminista. Isto significa que a construção artística proposta por Woodman, Sherman, Plath ou Sexton tem implícita uma leitura (por vezes sublinhada por uma boa dose de humor negro) que incide sobre a representação da corporeidade do feminino na sociedade ocidental e que contempla os estereótipos em que esta, por sua vez, se desdobra em

dualidades. Desta forma, podemos descrever as composições poéticas e visuais das autoras enquanto *corpus* de um ensaio não somente relacionados com a feminilidade, mas também com os aspectos ligados à sua representação.

É neste sentido que em certas produções artísticas, a heroína gótica assume traços que alinham com a ideia da “histórica” divulgada na época vitoriana. Sob uma perspectiva feminista, de facto, esta categoria engendra um espaço criativo onde se pode jogar com a transgressão e a subversão, e é precisamente neste enquadramento que surgem as *personae* históricas de Cindy Sherman, de Francesca Woodman, de Anne Sexton e de Sylvia Plath. A figura da histórica, quer no plano da fotografia e da *performance*, quer no campo da palavra e da metáfora, manifesta um importante significado na medida em que o seu corpo funciona como se de um texto se tratasse. Como argumenta Evelyn Ender, em *Sexing the Mind: Nineteenth-century Fictions of Hysteria*, há que olhar para a histeria como um fenómeno semântico: “We have to remember, however, that hysteria is nothing but a sign, an invitation to read, that it does not reveal a code that would enable us to lift the secret; it just spins its own stories.” (Ender, 1995:268) Por exemplo, no poema “Is it True” (*The Awful Rowing Towards Death*, 1975) a heroína do gótico sextoniana, na sua variante de mulher histórica, também desafia o sistema patriarcal através da sua linguagem, inquirindo, de modo irónico: “Can you read my hieroglyphs? / No language is perfect.” (*ASCP*, 452)

É dentro desta esquadria conceptual que podemos dizer que Cindy Sherman aborda a figura da mulher histórica, revisitando o catálogo de poses históricas dos compêndios de Charcot e de Diamond, e imprimindo-lhe um cunho marcadamente performativo e carnavalesco. Na esteira de Bakhtin, Mandy Schutzman, em *The Real Thing: Performance, Hysteria and Advertising*, salienta a ambiguidade inerente ao conceito de um corpo carnavalesco, e acentuam o seu carácter transgressor: “Carnival is an enactment of internalized disgust for one’s own body, and the simultaneous opportunity to embrace that disgust – to revel in the body parts and functions that since childhood were disowned as filthy.” (Schutzman, 1999:111) Desta forma, Sherman leva a histeria feminina para o domínio da *wild zone*,²⁴⁹ conceito teorizado por Elaine

²⁴⁹ A denominada *wild zone* configura um espaço de desconstrução, para o seio do qual a performance histórica, o grotesco e o carnavalesco podem ser convocados. Ronald Dotterer e Susan Bowers, na obra *Sexuality, the Female Gaze and the Arts: Women, the Arts and Society*, esclarecem acerca deste conceito: “First used in feminist literary critical discourse by Elaine Showalter, the phrase was borrowed by Showalter from anthropologists Shirley and Edwin Ardener, who use it to describe what they saw as the small zone that is exclusively female outside the boundaries of the culture and reality that women share with men. The Ardeners describe women as a ‘muted group’ who must express themselves through the allowable structures of the dominant culture, unless they can find a way to speak their own truths in that

Showalter, e que situa a mulher num espaço fora das fronteiras patriarcais, onde ela pode dar azo à sua imaginação criativa.

Jo Anna Isaak, na obra *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, alega que a fotógrafa opera como testemunha da mulher histórica, revisitando-a nas suas várias irrupções da ordem simbólica:

Sherman *is* the witness for the hysteric. In her early work language carves up her body the way paper dolls are cut out; she constructed herself through the identities fashioned by the representational modes in which she grew up – Hollywood films and glossy fashion magazines. In the later work this severe repression returns in the somatizing body. At first the split in the subject could be thought of as the split between the subject of the gaze, the socially constructed subject, and the 'real' subject it presumably concealed. Hence the fascination with what the 'real' Cindy Sherman looks like, but the real Cindy Sherman has disappeared into her own appearance. Through her long obsession with identities' undoing she has discovered, not the dispossessed body in the imaginary, but the possessed body of the hysteric: a body that ages, splits, vomits, bleeds, and symptomatizes, a body subject to paralyses and anesthetics. In refusing an identity by proffering multiples, in fragmenting and dispersing the body, in becoming the grotesque, Sherman has adopted the hysteric's gesture of resistance. (Isaak, 1996: 199)

Embora a fotógrafa revise o tradicional espaço da mulher histórica isolada e remetida para o hospital psiquiátrico em *Untitled* nº26 (figura 136) e *Untitled* nº 362 (figura 137), é nomeadamente em *Untitled* nº123, 299 e 122 que o aspecto mais feroz da *performance* feminina emerge. Enquanto a representação da mulher de *Untitled* nº26 que percorre os corredores da instituição psiquiátrica num estado de aflição e inquietude, em *Untitled* nº 362, esta figura feminina posa docilmente para a fotografia, numa pose de onde emanam a decadência física aliada a uma certa *naïveté*.



Figura 136 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 26, *Untitled Film Stills*, 1979



Figura 137 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 362, 2000

A

reslucado da mulher que figura em

Untitled nº123, inscrevem-na na iconografia da histórica, divulgada na época vitoriana

“wild” area outside the boundaries.” (Dotterer e Bowers, 1992: 19)

(figura 138). Também em *Untitled* nº 299 nos deparamos com um olhar desafiador que incorpora a loucura e a morte (figura 139). Desta forma, Sherman parodia as iconografias de Charcot e de Diamond, vincadamente ensaiadas e compostas, através do exagero a nível da maquilhagem e do fato extravagante que a mulher enverga.



Figura 138 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 123, 1983



Figura 139 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 299, 1994

Na sua reflexão sobre a histeria, a loucura em relação ao sexo feminino, Sherman contempla igualmente o lado mais feroz desses problemas quando, em *Untitled* nº 122, constrói uma representação que alude à mulher psicopata (figura 140). De facto, esta mulher misteriosa, vestida de preto, cujo olhar enraivecido espreita através de um cabelo loiro platinado, denota insatisfação e fúria contida, aspecto que é denunciado pelos punhos cerrados e pregados de encontro ao corpo. No domínio visual do referido *Untitled* também é notável a presença de um duplo, traduzido na sombra desfasada que se desenha por detrás deste corpo ameaçador, e que contrasta com a sua posição circunspecta.



Figura 140 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 122, *Fashion Series*, 1983

montar no sentido de a mulher sofrer de distúrbios de fúria, ou disfunção bipolar. Na verdade, o facto de esta mulher estar definida pela verticalidade transforma-a numa mulher e marcadamente temível no que se reporta ao sexo feminino. No entanto, Sherman parece ter transformado a loira inocente e amedrontada que jaz, suada, deitada no seu leito, numa mulher vingativa e enigmática. Um

pormenor que une estas duas representações é a cor preta que cobre os lençóis da mulher de *Untitled* nº 93 (figura 132, p.472) e que se reproduz no *tailleur* da mulher de *Untitled* nº122. A primeira deixa, assim, de figurar num rol de potenciais vítimas, e passa a ser detentora de agência, o que, no plano da encenação fotográfica de Sherman, se traduz na transferência da horizontalidade para um plano vertical. Relativamente ao trabalho de Cindy Sherman, Elisabeth Bronfen observa:

Where the classic hysteric, rather more disempowered by than in control of her strategy, performs femininity as a symptom without any clear lesion, Sherman's self-consciously and with self-control elicits the false search for a real, coherent, homogeneous identity. She performs a *maladie par representation* rather than becoming its victim. (Bronfen, 1996:57)

Por seu turno, Jo Anna Isaak alega que o léxico visual de Sherman contém inefáveis vestígios que subentendem uma estratégia de resistência: “In refusing an identity by proffering multiples, in fragmenting and dispersing the body, in becoming the grotesque, Sherman has adopted the hysteric's gesture of resistance.” (Isaak, 1996: 199) Também Laura Mulvey destaca esta modalidade representacional por parte de Sherman, plena de oscilações representacionais: “Each of the women is Sherman herself, simultaneously artist and model, transformed chameleon-like into a glossary of pose, gesture, and facial expressions.” (Mulvey, 1991:137)

Esta intermitência que mina a estabilidade identitária que Bronfen reconhece como um sintoma da histeria, vem também à superfície na série *History Portraits*, na qual a fotógrafa transporta obras de referência da pintura para o registo fotográfico. Como alega Anne Marsh:

Sherman moved quickly from the feminine masquerades of the film stills to more grotesque body performances which showed the body in horrific, surreal stage sets or abject theatricals which sometimes appropriated and parodied the works of great master painters. (...) The notion of identity is consistently fractured in Sherman's work as she presents the decaying and disintegrating body as a way of discomfiting the gaze of her spectators. (Marsh, 2003: 213)

History Portraits é um vivo exemplo da desconstrução da tradição masculina no campo das artes, levada a cabo por Cindy Sherman. No fundo o que Sherman faz é um *pastiche* das obras existentes, conferindo-lhes o seu cunho pessoal e reescrevendo a história de um ponto de vista feminino, no que se refere particularmente à questão da autoridade artística sobre as mesmas. Ao aventurar-se neste domínio, a fotógrafa quase parece parodiar o conceito de “anxiety of influence” (Bloom, 1997:95), concebido por Harold Bloom, tornando-o, através de *History Portraits*, um conceito desmistificado, obsoleto.

A respeito da série que recia os trabalhos artísticos dos grandes mestres, Denise Albanese em *New Science, New World* observa:

Sherman's pictures are anything but such forgeries, and so are anything but historiography played straight. Again and again, they raise the issue of originals and imitations, of true and false, only to dismiss them as ludicrous, as deceptive manifestations of a will to assimilate the past, mistaken both in its predication and its pretense of universal knowledge. What the 'History portraits' offer instead is a clamorous reappropriation of the canonical past, wholly suitable for critically engaged work in early modern cultural studies. In showing how that past was scripted, they also show how it can be scripted differently. (Albanese, 1996: 12)

As próprias imagens produzidas por Sherman não possuem um título que as defina, e isso é já um indício de resistência, aspecto que perfigura o significado da afirmação de Craig Owens: “But while Cindy Sherman may pose as a pin-up, she still cannot be pinned down.” (Owens, 1992:183)

Enquanto Cindy Sherman estabelece como foco de atenção primordial o carnavalesco e o submundo da *performance*, Francesca Woodman coloca o acento tónico na linguagem corporal que configura o espaço de expressão do corpo histórico. É neste sentido que Woodman adopta, em algumas das suas coreografias visuais, a figura da mulher decapitada, como alguém que não consegue exprimir-se através da palavra e, como tal, vê-se compelida a recorrer ao silêncio.

No ensaio “Castration or Decapitation” Cixous estabelece um paralelo entre a decapitação de Medusa por parte de Perseu e o sintoma da perda da fala na mulher histórica. Este sintoma é reproduzido por Francesca Woodman em grande parte do seu compêndio imagético (figura 141).²⁵⁰ Cixous argumenta:

Silence: silence is the mark of hysteria. The great hysterics have lost speech, they are aphonic, and at times have lost more than speech: they are pushed to the point of choking, nothing gets

²⁵⁰ Curiosamente, Daniela Daniele reconhece Nadja, personagem de André Breton, como uma emanação de Medusa, uma vez que, depois de ser internada num sanatório, aquela passa a comunicar através de desenhos cujo o significado o narrador não consegue decodificar: “Like Medusa she turns from na image-maker into an ‘homme de pierre’ who is unable to understand her (...)” (Daniele, 2000:48)

through. They are decapitated, their tongues are cut off and what talks isn't heard because it's the body that talks, and man doesn't hear the body. (Hélène Cixous *apud* Dalmolin, 2000:104)



Figura 141 - Francesca Woodman, *Untitled, Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Catherine Nickerson partilha esta afinidade estabelecida por Hélène Cixous, declarando que a marca do silêncio feminino é uma constante alusão no universo do gótico, e marca uma imposição por parte do sistema patriarcal que pretende coartar a livre expressão da mulher: “In the realm of gothic fiction, then, the silencing of women is a common motif of villainy (...) For the female writer of the female gothic as well as for its heroines, propriety is a heavy silence, and is imposed or requested by the men in charge.” (Nickerson, 1998:149)

Howard Eilberg-Shwartz e Wendy Doniger, na obra *Off With Her Head!: The Denial of Women's Identity in Myth, Religion, and Culture*, reiteram as leituras avançadas por Cixous e Nickerson, e declaram: “To be silent, to have no subjectivity, is to be decapitated.” (Eilberg-Shwartz e Doniger, 1995:7) Os ensaístas argumentam ainda que a teoria avançada pela teorizadora francesa:

She follows Freud in seeing a connection between castration anxiety and female decapitation. But rather than viewing female decapitation as a symbol of castration anxiety, Cixous treats it as an effect: the beheading of women is the result of male fears about castration. Cixous thus rejects Freud's conclusion that Medusa's decapitation is simply a story about male fears. Instead, it is a symptom of the real dangers that women face in a culture that is anxious about the powers of masculinity. (*Ibidem*)

Barbara Creed, no ensaio “Horror and the Carnavalesque”, salienta o papel relevante da boca na narrativa do gótico e do horror, advertindo: “The body's boundaries are violated by the open bleeding mouth. Parallels with woman's other mouth and lips, which also bleed and also link the inside with the outside, are obvious and frequently underlined in the horror film.” (Creed, 1995:152)

Na poesia plathiana, o silêncio feminino é também obtido através da erradicação da boca, tal como acontece em instrumento de comunicação privilegiado. Em “The

Detective”, a heroína do gótico constata: “It is a case of vaporization / The mouth first, its absence reported” (*SPCP*, 209). Também em “The Courage of Shutting Up”, a jovem comenta: “(...) the tongue, too, has been put by” (*SPCP*, 210).



Figura 142 - Cindy Sherman, *Untitled* n° 256, *Sex Pictures*, 1992

Untitled n° 256 de Cindy Sherman examina esta temática, através da representação do elemento do sexo masculino enquanto carrasco (figura 142). De facto, imbuída de tonalidades sado-masoquistas, esta imagem revela um verdugo, deitado no chão, exibindo um convite a alguém que se encontra fora do alcance do perímetro de visão do espectador. Essa pessoa será provavelmente uma mulher (ou um manequim feminino). O que está em casusa nesta representação é precisamente

o facto de o elemento masculino funcionar aqui como o “decapitador” mencionado pela teoria de Cixous. O registo visual alinha precisamente o pénis do manequim masculino a verticalidade do machado atrás de si.

Por outro lado, Woodman também se debruça sobre a noção de corpo convulsivo como um ideal estético, profetizada pelo mentor do Surrealismo, André Breton. Na sua revisão da representação feminina, Woodman revisita novamente a personagem do autor, Nadja.

A ideia de que, segundo Breton, o corpo feminino tem que ser um corpo convulsivo,²⁵¹ o que arrasta o nosso raciocínio na direcção do conceito da mulher instável, acometida por aquela que era conhecida como a doença feminina por excelência, a histeria, responsável pela clausura de um considerável número de mulheres no interior de hospitais psiquiátricos. A afirmação de André Breton de um corpo belo como um corpo convulsivo remete para o plano da sexualidade, mas também para o plano da loucura feminina.²⁵² Encontramos imagens deste corpo convulsivo em

²⁵¹ Tal como na obra de Breton e na iconografia de Woodman, na qual esta se encontra frequentemente despojada de roupas, esta convulsividade que comove o corpo feminino adquire uma conotação sexual. Esta sexualização subjacente ao corpo convulsivo surge como “those little deaths” (*SPCP*, 194) em “The Rabbit Catcher”, de Sylvia Plath.

²⁵² Anne Marsh, na obra *The Darkroom: Photography and Theatre of Desire*, refere a familiaridade que Breton tinha perante a iconografia de Sapétrière: “Breton appreciated Charcot’s iconography of insanity

Plath, Sexton, Woodmane Sherman. A misteriosa Nadja acaba os últimos dias da sua vida num sanatório. É curioso observar que, no decurso do seu internamento, a jovem é visitada por Breton. Durante essas visitas, ela mostra-lhe os desenhos que realizou entretanto. No entanto, Breton fica frustrado, porque sente que há naqueles um significado que ele não consegue desvendar. A própria Nadja recusa-se a revelar o significado dos mesmos.²⁵³ Esta recusa por parte de Nadja em ser interpretada traz-nos à memória o caso paradigmático de Dora, a paciente de Sigmund Freud. Tal como Breton em relação a Nadja, o famoso psicanalista não decifrou o enigma por detrás dos sintomas que afligiam Dora.²⁵⁴ Ambas as mulheres quebraram os laços de comunicação e deixaram os seus mentores à deriva. No caso de Nadja, esta parece ter percebido que algo mudou na relação com o interlocutor: de musa diáfana, uma vez no sanatório, ela sabe que adquiriu um carácter mais real e palpável, tem consciência de que parece ter-se tornado apenas um mero objecto de curiosidade. Como realça Daniela Daniele:

The subsequent encounters are a sequence of failed reconciliations, which increase the gap between them, so that the last, dramatic scenes are characterized by a profound delusion and *mésentente*. Their fugitive encounter-urban affair- is drastically interrupted by the narrator's realization that Nadja's restlessness is in fact a symptom of madness, of a loss of control which makes deciphering impossible. (Daniele, 2000:48)

O espírito livre que vagueava pelas ruas foi encarcerado e, como tal, a sua forma de comunicar e de ver o mundo alterou-se. No caso de Breton, parece efectivamente ter ocorrido o fenómeno da queda da musa do pedestal.

Alison Bancroft, na obra *Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self*, confirma esta associação quando declara: “There is the implication here of an involuntary physical action at the heart of the surrealist concept of beauty that is reminiscent of the bodily seizures of female hysterics.” (Bancroft, 2012: 41) Também as protagonistas das obras de Edgar A. Poe manifestam sintomas que indiciam que se está perante um corpo convulsivo. Berenice será talvez o exemplo mais evidente, visto que sofre de uma doença misteriosa e convulsiva. Tal como acontece no imaginário surrealista, Poe

and used photographs of the doctor's hysteric patients, striking poses at Sapétrière, to encompass an essay he wrote in praise of hysteria, saying it was ‘the great discovery of the nineteenth-century.’” (Marsh, 2003:170)

²⁵³ A recusa da heroína do gótico sextoniana em ser lida pelo olhar clínico, em “August 17th” emula a posição a que Nadja e Dora se remetem: “Here in the hospital, I say, that is not my body, not my body. /I am not here for the doctors to read like a recipe.” (*ASCP*, 604)

²⁵⁴ Elisabeth Bronfen acrescenta relativamente ao caso de Dora: “Whereas Freud's investigation questions Dora's desire and the source of her sexual knowledge, Dora by her negations and her sudden silence, turns the text back on the narrator, forcing it to also question Freud's desire and the source he is willing to ascribe to his knowledge of hysteria.” (Bronfen, 1998:341)

encontra beleza nesse corpo feminino instável que, irremediavelmente, no decurso da narrativa se torna algo de temível.

A imagem de um corpo convulsivo também se manifesta na iconografia de Cindy Sherman. Invocando a noção da identidade fracturada que Anne Marsh reconhece como qualidade na produção visual da fotógrafa, podemos dizer que o corpo inicial que figura íntegro em *Untitled Film Stills*, vai, progressivamente, sofrendo convulsões que acabam por culminar no vômito, ilustrado pelas séries *Disasters* ou *Fairy Tales*. Este é um corpo feminino que sofre sucessivos movimentos convulsivos cujo auge se traduz na sua dissolução objecta. De uma forma irónica, tal como Dora ou Nadja, a linguagem imagética neste caso torna-se mais complexa e, consequentemente, a “leitura” de uma identidade feminina no meio do caos da decomposição, assume-se como tarefa assaz complexa.

Sara E. Webb admite haver grandes semelhanças entre determinadas fotografias de Woodman e os retratos que Charcot tirava às mulheres que povoavam o famoso hospital francês de Salpêtrière, na medida em que de ambas se desprende um pendor fantasmagórico (Webb, 2003:243).²⁵⁵ Nas fotografias tiradas nesse hospital, que constituem uma autêntica galeria do excêntrico e do peculiar, as mulheres são instruídas para posar, inaugurando, assim, as suas *performances* para a posteridade.

O corpo feminino na fotografia de Woodman é um corpo convulsivo na medida em que desafia a estabilidade temporal do tempo e do espaço; este consubstancia-se num corpo em movimento, em dissolução, quase esfumado. Porém, a jovem fotógrafa subverte as ideias de Breton, devolvendo-lhe uma convulsividade que não é possível ser apreendida. O corpo de Woodman, nas suas convulsões epiléticas, escapa ao alcance dos patriarcas, ao mesmo tempo que é impossível de ser contido no interior dos corredores dos hospitais psiquiátricos.

Esta construção sócio-cultural da mulher como um ser emocionalmente instável permeou a cultura europeia e americana ao ponto de, até hoje, esse constituir um tema de debate contemporâneo, obviamente que desprovido da intensidade que conhecia outrora. Quer Sylvia Plath, quer Anne Sexton pareciam estar conscientes dessa catalogação, dessa *strangeness* que constituía uma espécie de aura em seu redor, uma vez que, por diversas vezes, mencionaram o seu estado de loucura ou de histeria em registos diversos que compreendiam diários, cartas e poemas. Ambas transferem para a

²⁵⁵ Lisa Saltzman e Eric M. Rosenberg, na obra *Trauma and Visuality in Modernity*, detectam laivos da presença da mulher histérica na iconografia de Woodman. (Saltzman e Rosenberg, 2006: 138)

sua *ars poetica* a experiência que viveram no seu internamento, Plath em consequência de uma depressão que a levou a uma tentativa de suicídio, Sexton em resultado de sucessivas depressões. Para ambas as jovens poetisas a escrita parecia ocupar o lugar de uma terapia, através da qual poderiam explorar os seus recessos mais criativos, viajar com a mente para possibilidades menos mundanas. Nesta óptica, não é certamente ao acaso que David Perkins, na sua obra *A History of Modern Poetry: Modernism and After*, estabelece uma articulação entre a histeria e a denominada poesia confessional, ressaltando a sua faceta transgressiva e salientando, portanto, a sua importância como veículo privilegiado de transmissão das experiências mais dolorosas do ponto de vista feminino:

For confessional poetry renders personal experience or emotion as it actually is, regardless of social conventions. Moreover, Confessional poetry expresses truths and experience so painful that most people would suppress them. If, therefore, a woman resents her children, or feels victimized by a patriarchal society and revengeful toward it, the Confessional mode enables her to express such emotions directly, and, for readers, they have a documentary value...Once they are articulated, other women recognize them in themselves, and thus Confessional poetry tends to promote psychological liberation, the liberation that comes in freely seeing and and talking about what had previously been repressed. (Perkins, 1987:588-589)

Sexton, ao racionalizar a origem das suas depressões sucessivas, chega à conclusão de que estas derivam da pressão social, que o indivíduo acaba por integrar, no sentido de adoptar uma identidade que não é a sua, isto é, que não reflecte as suas verdadeiras aspirações e que, pelo contrário, as sublima. A própria Sexton reconhece: “It is the split self, it seems to me, that is the mad woman.” (Sexton *apud* Middlebrook, 1991:64)

Nesta ordem de ideias, e em contraposição ao ideal americano da dona-de-casa, Sexton forjou como vimos no capítulo anterior, a bruxa, mas deu também à luz um ser aparentemente repugnante, a ratazana. O nascimento desta criatura insólita que representa não só a loucura, mas também o lado monstruoso da criatividade feminina, é aflorado no poema “Rats Live on no Evil Star” (*The Book of Folly*, 1972):

Thus Eve gave birth.
In this unnatural act
she gave birth to a rat.
It slid from her like a pearl. (ASCP, 360)

Explorando o palíndromo proposto por Sexton, concluímos que, paradoxalmente, a ratazana, a mulher instável e criativa, é aquela que está na origem da “star”, e não a dona-de-casa, enquanto tímida Eva, gerada através da costela de Adão. Contudo, foi das

entranhas de Eva que emergiu a criatura monstruosa – “with its bellyfull of dirt/ and its hair seven inches long.” (*Ibidem*)

Suzanne Juhasz, no ensaio “Seeking the Exit or the Home: Poetry and Salvation in the Career of Anne Sexton” (1979), resume, desta forma, a iniciação da poetisa nos meandros da composição poética:

If you are brought up to be a proper little girl in Boston, a little wild and boy crazy, a little less of a student and more of a flirt, and you run away from home to elope and become a proper Boston wife, a little given to extravagance and a little less to casseroles, but a proper bride nonetheless who turns into a proper housewife and mother, and if all along you know that there lives inside you a rat, a ‘gnawing pestential rat’, what will happen to you when you grow up? And if you are Anne Sexton, you will keep on praying too much attention to the rat, will try to kill it, and yourself, become hospitalized, be called crazy. You will keep struggling to forget the rat and be the proper Boston housewife and mother you were raised to be. (Juhasz, 1979:261)

A poetisa entendia a psicanálise como um método que, para além de a auxiliar a obter estabilidade, lhe fornecia igualmente material para utilizar na sua composição poética. São frequentes, aliás, as comparações que estabelece entre as sessões de psicanálise e o acto de escrever: “When writing you make a new reality and you become whole. (...) It is like lying on the analyst’s couch, reenacting a private terror, and the creative mind is the analyst who gives pattern and meaning to what the persona sees as only incoherent experience” (Sexton *apud* Middlebrook, 1991:64).

Por conseguinte, verificamos que, para Sexton, a escrita surgia como uma terapia, capaz de transformar as tarefas mundanas em mundos alternativos: “(...) all that was sick or hysterical about her behavior in day-to-day life could be turned into something valuable through the act of writing poetry.” (Middlebrook, 1991: 63) Sobre esta questão, Elisabeth Bronfen entende que Sexton recorria à sua poesia a fim de exorcizar situações traumáticas que tinham ocorrido na sua infância, o que contribuía para uma *mise-en-scène* de episódios fantásticos, nos quais as memórias reais eram, por sua vez, distorcidas e reformuladas, sendo frequentemente tocadas por traços surrealistas no que concerne os pormenores que pautavam a sua representação poética.²⁵⁶ Efectivamente, e de acordo com a ensaísta:

(...) Anne Sexton’s poems revolve around phantasy scenarios that enact traumatic impressions of her childhood: the sexual abuse inflicted on her by the father; the madness, departure, and

²⁵⁶ É importante salientar que, embora Anne Sexton e Sylvia Plath se encontrem catalogadas, no domínio literário, como poetisas do Confessionalismo, há que salvaguardar que a poesia confessional se trata de um processo fabricado e criativo. Como refere, com uma certa ironia, Sexton: “I think I’ve dealt with unhappy themes because I’ve lived them. If I haven’t lived them, I’ve invented them.” (NES, 108)

death of the beloved great-aunt; the desire to be recognized by her domineering mother and the consuming anger she harbored toward her. These are then repeated in scenarios involving the second generation: Anne as daughter, wife, and mother, driven by a desire to please, fascinate, and achieve public recognition; on the other hand, Anne haunted by a desire of erotic self-exposure and death, overwhelmed and terrified by the experience of motherhood, unable to live up to the feminine ideal of the post- world war II bourgeois America. (Bronfen, 1998: 294)

To Bedlam and Part Way Back (1960) é um volume de poesia no qual Anne Sexton discute o seu internamento na instituição psiquiátrica. Este grangeia notáveis similitudes com o poema de Plath “The Stones”, na medida em que sugere que o tratamento a que são submetidas as mulheres, é incapaz de as trazer de volta à vida normal, incólumes. Assim, encontra-se implícita a ideia de que as heroínas do gótico que dão voz aos poemas de Sexton e Plath que versam a loucura, voltam “remendadas”, mas não curadas.

Em “You Dr. Martin” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), Sexton propõe uma reflexão acerca da psicanálise que, no seu caso, produziu frutos, pois foi graças ao seu médico psicanalista que a poetisa se iniciou nas lides poéticas. Para além de ter reunido uma fonte de matéria-prima para os seus escritos, as sessões de psicanálise funcionaram como um estímulo para explorar os seus impulsos criativos, ao mesmo tempo que lhe instilaram a coragem necessária para os divulgar publicamente. Sexton explica como o fantasma da loucura ultrapassou as simbólicas *picket fences* da sua moradia, para invadir a paz da sua domesticidade nos subúrbios:

Until I was twenty-eight I had a kind of buried self who didn't know she could do anything but make white sauce and diaper babies. I didn't know I had any creative depths. I was a victim of the American Dream, the bourgeois, middle-class dream. All I wanted was a little piece of life, to be married, to have children. I thought the nightmares, the visions, the demons would go away if there was enough love to put them down. I was trying my damnest to lead a conventional life, for that was how I was brought up, and it was what my husband wanted of me. But one can't build little white picket fences to keep nightmares out. The surface cracked when I was about twenty-eight. I had a psychotic break and tried to kill myself. (NES, 84)

“You Dr. Martin” afigura-se, assim, como o espaço poético no qual a heroína do gótico sextoniano revisita a sua experiência aquando a estadia na instituição psiquiátrica. Esta apresenta um ambiente anónimo, impessoal e inóspito, onde a paciente parece perder as suas referências identitárias:

(...) we stand in broken
lines and wait while they unlock
the door and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock

of smiles. We chew in rows, our plates
scratch and whine like chalk
in school. There are no knives
for cutting your throat. I make
moccasins all morning. (*ASCP*, 3)

Esta composição poética regista o dia-a-dia das mulheres que habitam este espaço, onde o ambiente é depressivo e as tarefas se revestem de um carácter repetitivo. Face a este ambiente sem cor, nem traços de emoção, a heroína do gótico concebida por Sexton parodia a sua exuberância: “ And I am the queen of this summer hotel” (*Ibidem*).

Quanto ao médico, a jovem refere: “(...) of course, I love you; / You lean above the plastic sky, / godo f our block, prince of all the foxes.” (*Ibidem*) Este médico, apresentado como uma entidade divina, vigia as pacientes de modo onnipresente: “ Your third eye/ moves among us and lights the separate boxes/ where we sleep or cry.” (*ASCP*, 3-4)

Num ambiente remissivo dos tempos de infância e da escola, a *persona* sextoniana compara as pacientes ali internadas a crianças que se vêm forçadas a realizar um novo processo de aprendizagem, no decurso do qual, o psiquiatra é uma espécie de professor:

What large children we are
Here. All over I grow most tall
in the best ward. Your business is people,
you call at the madhouse, an oracular
eye in your nest. Out in the hall
the intercom pages you.
you twist in the pull
of the foxy children who fall (...). (*ASCP*,4)

Anne Sexton parodia esta imagem do regresso à escola, em “The Double Image” (*To Bedlam and Part Way Back*,1960) referindo-se à *persona* como “[a] graduate of mental classes” (*ASCP*, 39).

As pacientes, à semelhança do que acontece com os moccasins, são objectificadas; também elas parecem estar imóveis, em fila, numa espécie de linha de montagem à espera de serem novamente remendadas, bocado a bocado, como se de bonecas se tratassem.

Um pormenor interessante revelado pela jovem internada é o de que, no período que antecede esta experiência traumática, ela era apenas uma mulher atraente, isto é, a beleza definia a sua identidade. Agora, e uma vez no interior da clínica, aquela

consegue ver-se para além do seu aspecto físico, como indica a afirmação, na terceira estrofe: “Once I was beautiful. Now I am myself,” (*Ibidem*). Este encontro consigo própria é, por sua vez, consolidado em “Kind Sir: These Woods” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960):

I have turned around twice with my eyes sealed
and the woods were white and my night mind
saw such strange happenings, untold and unreal.
And opening my eyes, I am afraid of course
to look – this inward look that society scorns-
Still, I search in these woods and find nothing worse
than myself, caught between the grapes and the thorns. (*ASCP*, 5)

Este “renascer” da heroína do gótico sextoniano é também abordado em “The Passion of the Mad Rabbit” (45 Mercy Street, 1976). Nesta composição poética, a jovem que, ironicamente, enverga um fato de coelho,²⁵⁷ sofre um duplo martírio: primeiro é crucificada, e depois queimada na fogueira. Todo este sofrimento, no plano metafórico, evoca a transformação da *persona* que passou de presa, e criatura frágil, a uma louca:

Next it was bad Friday and they nailed me up
like a scarecrow and many gathered eating popcorn, carrying
hymnals or balloons.
(...)
Then they took me down and had a conference.
It is Easter, they said, and you are the Easter bunny.
Then they built a great pyre of kindling and laid me on top
and just before the match they handed me a pink basket of eggs,
the color of circus.
My blood came to a boil as I looked down the throat of
madness,
(...)
I whispered
A fool has raisen. (*ASCP*, 538-38)

Por seu turno, em “Ringing the Bells” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), as mulheres que vagueiam pelos corredores da instituição psiquiátrica são descritas como “bees caught in the wrong hive” (*ASCP*, 28).²⁵⁸ Estas formam parte de uma comunidade

²⁵⁷ Já em “Snow White”, Branca-de-Neve era apelidada de “dumb bunny”, aludindo à estética das “coelhinhas da *Playboy*”. Anne Sexton parece aplicar o mesmo artifício neste poema. O objectivo é demonstrar que, através do sofrimento adveniente dos tratamentos psiquiátricos, a heroína do gótico conseguiu despir a pele de coelho/ coelhinha, para passar a incorporar a louca.

²⁵⁸ Em “Lullaby” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), a descrição das pacientes também alerta para o fenómeno da inadequação feminina, já que neste registo poético aquelas são comparadas a “lost butterflies” (*ASCP*, 29), aspecto este que também aponta para uma certa alienação feminina.

mal compreendida e, por esse motivo, ostracizada, como exemplificam as palavras da heroína do gótico: “we are the circle of the crazy ladies/ who sit in the lounge of the mental house” (*Ibidem*). O hospital psiquiátrico adquire contornos de uma prisão, com os seus “multiple locks” (*ASCP*,333) e as suas “barred windows”(*Ibidem*).

Ironicamente, as campanhas do hospital psiquiátrico são comparadas a cozinhas imaculadas. Sexton estabelece, através desta imagem, um contraponto interessante entre a lunática, enquanto dona-de-casa inadequada que é associada ao caos de uma cozinha desorganizada, e a paciente que, em virtude do tratamento recebido e da prometida cura, abandonará as instalações do hospital devidamente preparada para se tornar uma dona-de-casa eficiente. Segundo as palavras da jovem: “(...) this is how the bells really sound, / as untroubled and clean / as a workable kitchen.” (*ASCP*, 29)

Neste cenário hospitalar, a referência aos medicamentos que mantém as pacientes mais calmas também está presente. Em “Lullaby” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), a jovem internada confessa:

My sleeping pill is white.
It is a splendid pearl;
it floats me out of myself,
my stung skin as an alien
as a lose bolt of cloth (*Ibidem*).

Em “Angel of Clean Sheets” (*The Book of Folly*, 1972) a heroína gótica sextoniana reflete sobre o ambiente antiséptico e imaculado que reveste o hospital psiquiátrico, pleno de “White sheets smelling of soap and Clorox” (*ASCP*, 333),estabelecendo um contraste entre os lençóis da cama em que dormia antes de ter sido internada. A calma simbolizada pela cor branca opera como contraponto relativamente à turbulência da sua vida no período anterior, veiculada pela afirmação: “I have slept in silk and in red and in black.” (*ASCP*, 333). Estas cores fortes evidenciam a vivência de emoções violentas, uma existência marcada por uma sexualidade intensa, e pontuada por momentos depressivos.

De modo a fazer face a esses momentos em que a heroína do gótico mergulha nas águas da depressão, os medicamentos funcionam como uma compressa temporária, capaz de atenuar o sofrimento.²⁵⁹ Em “The Addict” (*Live or Die*, 1966) a jovem

²⁵⁹ No volume *Transformations* abundam referências a substâncias químicas: “aspirin” (*ASCP*, 270), “penicilin” (*ASCP*, 270), “radium” (*ASCP*, 263), “Thalidomide” (*ASCP*, 260), “Thorazine”(ASCP, 254) e “Novocain” (*ASCP*, 294). Também em “The Witch’s Life” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), numa atmosfera perpassada pela solidão, os medicamentos personificam os amigos da *persona*: “Only my books anoint me, /and a few friends, /those who reach into my veins.” (*ASCP*, 423)

descreve o seu ritual diário e o crescente vício a que está a habituar o seu corpo, ao ponto de se auto-denominar uma “chemical mixture” (*ASCP*, 165):

Sleepmonger
Deathmonger
with capsules in my palms each night,
eight at a time from sweet pharmaceutical bottles
I make arrangements for a pint-sized journey.
I’m the queen of this condition.
I’m an expert on making the trip
and now they say I’m an addict.
(...)
Yes, I admit
it has gotten to be a bit of a habit -
blows eight at a time, socked in the eye,
hauled away by the pink, the orange,
the green and the white goodnights.
I’m becoming something of a chemical
mixture (*Ibidem*).

Toda esta devoção e dependência em relação às substâncias químicas²⁶⁰ é transfigurada num ritual, numa cerimónia pagã que se consubstancia num “black sacrament” (*ASCP*, 166):

I’m a little buttercup in my yellow nightie
eating my eight loaves in a row
and in a certain order as in
the laying of hands
or the black sacrament.
It’s a ceremony
(...)
Then I lie on my altar
elevated by the eight chemical kisses. (*Ibidem*)

Em “Fly on your Donkey” (*All My Pretty Ones*, 1962), Anne Sexton constrói um cenário que parece profetizar a letra da melodia popularizada pelos Eagles, “Hotel California”. Com efeito, o hospital psiquiátrico assume a forma de um local habitado por personagens peculiares e presenças sobrenaturais:

There are brains that rot here
like black bananas.
Hearts have grown as flat as dinner plates.
Anne, Anne,
flee on your donkey,
flee this sad hotel,

²⁶⁰ O vício do álcool e dos medicamentos é referido em “The Hex” (*The Book of Folly*, 1972): “Brandy is no solace. / Librium only lies me down like a dead snow queen.” (*ASCP*, 314)

ride out on some hairy beast, (...)
Ride out
any old way you please!
In this place everyone talks to his own mouth.
That's what it means to be crazy.
Those I loved best died of it –
the fool's disease. (*ASCP*, 104-105)

Neste ambiente sombreado pelo sobrenatural, a relação entre o médico²⁶¹ e a paciente é, em “Angel of Clean Sheets” comparada a um pacto entre o vampiro e a vítima:

Once in a madhouse they came like specks of cinnamon
as I lay in a chloral cave of drugs,
as old as a dog, as quiet as a skeleton.
Little bits of dried blood. One hundred marks
upon the sheet. One hundred kisses in the dark. (*Ibidem*)

Aliás, a entrega pessoal aos cuidados do médico psicanalista é descrita como um acto no qual a vítima se submete ao beijo do vampiro: “And then I gave him my wrist/ and he sucked on the blood” (*ASCP*, 569). Esta dependência do psicanalista também é afluída através de uma terminologia que alude aos filmes de terror: “You give me hoses so that I can breathe/ you make me a skull to hold the worms/ of my brains.” (*ASCP*, 568) Neste contexto, a criatividade poética e a expressão artística são transformadas em algo de objecto. O cérebro, composto por vermes, dá origem a uma poesia maculada, arrancada ao real lacaniano, e em fuga da ordem simbólica: “poems stik like vomit”, declara a *persona* de “The Sickness Unto Death” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975).

Como já tivemos oportunidade de constatar, a presença de Ann Ladd Dingley foi muito relevante na infância e adolescência de Anne Sexton. Todavia, em virtude de ter sido internada, vítima de distúrbios mentais, esta passará a funcionar como um espectro da iminência da loucura.²⁶² Podemos dizer que Nana, como era carinhosamente tratada por Sexton, simboliza no léxico poético da autora, a própria corporeidade da histeria e da doença mental; no fundo, um fantasma potencialmente infeccioso. Em “Walking in Paris” (*Live or Die*, 1966), a heroína do gótico sextoniana recorda Nana como a imagem

²⁶¹ No compêndio poético de Anne Sexton, a figura do psiquiatra é normalmente interpretada como um símbolo da sociedade patriarcal. É neste sentido que neste poema surge retratado como se de um monstro se tratasse. Também em “The Hex” (*The Book of Folly*, 1972) é referido como “the Hitler-mouth psychiatrist” (*ASCP*, 313)

²⁶² Na verdade, em “The Hex” (*The Book of Folly*, 1972) a *persona* refere-se à figura de Nana como uma espécie de maldição: “Every time I get happy/ the Nana-hex comes through.” (*ASCP*, 313)

da “madwoman” vitoriana, e exprime, ao mesmo tempo, a impotência no sentido de ter conseguido evitar a tragédia que se abateu sobre a família:

I come back to your youth, my Nana,
as if I might clean off
the mad woman you became,
withered and constipated,
howling into your own earphone.
I come, in middle age,
to find you at twenty in high hair and long Victorian skirts
(...)
I read your paris letters of 1890.
Each night I take them to my bed
and learn them as an actress learns her lines²⁶³
(...)
You are my history (that stealer of children)
and I have entered you.
(...)
Come, old woman,
we will be sisters! (ASCP, 135-36)

Por sua vez, em “Anna Who Was Mad” *The Book of Folly* (1972),²⁶⁴ a *persona* exorta ao fantasma de Ann Dingley que lhe escreva do além-túmulo: “From the grave, write me Anna! / You are nothing but ashes but nevertheless /pick up the Parker pen I gave you.” (ASCP, 312) Esta alusão a uma eventual comunicação além túmulo conecta a temática da histeria com a da mediunidade.

“Letters To Dr. Y” (*Words To Dr. Y*, 1978) oferece um cenário decalcado do Gótico, no qual as sessões de psicanálise são descritas de uma forma que evoca a dissecação ou a autópsia do cadáver da alma: “I move my thin legs into your office/ and we work over the cadaver of my soul. / We make a stage set out of my past/ and stuff painted puppets into it.” (ASCP, 567)

Sexton entende a linguagem do corpo histérico como “a sort of human statement” (ASCP, 167) que possibilita à mulher uma liberdade de expressão. Neste sentido, a personagem de Ofélia que deambula pela floresta e que cujo corpo desliza pelo rio, ilustra uma representação feminina “Speaking with the gift of tongues” (ASCP, 290).

²⁶³ Sexton salienta neste verso o carácter performativo da histeria.

²⁶⁴ Neste poema, a *persona* interroga-se se não estará ela por detrás da “infecção” que esteve na origem do internamento da tia-avó: “Did I make you go insane? /Did I open the door for the mustached psychiatrist” (ASCP, 312). Em “The Hex” vêm à novamente à superfície estes sentimentos de culpa, já que o sujeito de enunciação ouve uma canção além-túmulo que a acusa – “You did it. You are the evil.” (*Ibidem*)

Como pudemos constatar, no poema “Is it True” (*The Awful Rowing Towards Death*, 1975) a heroína do gótico sextoniana, na sua variante de mulher histérica, também desafia o sistema patriarcal através da sua linguagem, inquirindo, de modo irónico: “Can you read my hieroglyphs?/ No language is perfect.” (ASCP, 452) Por seu turno, em “45 Mercy Street” (*45 Mercy Street*, 1976), a linguagem irregular da histérica é equiparada a um balido, emitido por uma ovelha negra, um “Baa” (ASCP, 486). Quer os hieróglifos, quer o balido da ovelha operam contextualmente como irrupções comunicacionais, desestabilizando uma ordem patriarcal, onde as palavras assumem, a nível de autoridade, um cunho masculino. A própria heroína do gótico sextoniana parece estar consciente desta evidência, ao constatar: “Words waiting, angry, masculine, / with their fists in a knot.” (ASCP, 563)

Por seu turno, a experiência passada no hospital psiquiátrico também é revisitada no universo da poesia de Sylvia Plath. Em “Morning in the Hospital Solarium”, o hospital surge como uma “surrealistic house” (SPCP, 332), e as mulheres que lá estão internadas são comparadas a aves fechadas no interior de uma gaiola - “like parakeets corked up in cages” (SPCP, 332) - ou como peixes a flutuar num aquário - “women seem/ to float like dream-fish in the languid limbo / of an undulant aquarium.” (*Ibidem*) Encerradas em invólucros sem saída, e sem esperanças de vir a melhorar, o que estas mulheres aguardam é, na verdade, a morte, no poema personificada pelo “dark man” (SPCP, 333):

hoping for an incredible dark man
to assault the scene and make some
gaudy miracle occur, to come
and like a burglar steal their fancy:
at noon, anemic husbands visit them. (*Ibidem*)

No contexto da loucura feminina, as heroínas do gótico que emprestam voz aos poemas plathianos, surgem todas como se tivessem sido vítimas do seu holocausto privado, aspecto que alude ao tratamento o poderoso fantasma da experiência dos electrochoques²⁶⁵ assola nos mais variados contextos a heroína gótica que incarna o

²⁶⁵ Elaine Showlater esclarece a origem deste tratamento, a que os hospitais norte-americanos largamente recorriam: “Electroconvulsive therapy or ECT, was developed by an Italian researcher, Ugo Cerletti. It was first administered to human subjects in 1938, and over the next two decades became established as the major physical treatment for schizophrenia and depression. Among the most frequently noted side effects are short-term and partial amnesias. The photographic and cinematic representations of ECT (...) almost always depicts a female patient.” (Showalter, 1987: 207)

sujeito plathiano. Por exemplo, em “The Hanging Man” a violência dessa experiência está bem patente nas estrofes que compõem o poema:

By the roots of my hair some god got hold of me.
I sizzle 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. (*SPCP*, 141)

Por sua vez, a mulher de “A Life”, poema escrito a 18 de Novembro de 1960, surge como alguém que se encontra desorientada, “drawing her shadow in a circle” (*SPCP*, 150), e que parece ter sofrido uma qualquer atrocidade - “appears to have suffered a sort of private blitzkrieg.” (*Ibidem*) Num outro poema, “Walking In Winter”, as árvores traduzem sofrimento idêntico, já que: “The trees stiffen into place like burnt nerves.” (*SPCP*, 151) Também em “Elm”, a heroína do gótico assume a forma do próprio olmo com a finalidade de discorrer sobre o seu sofrimento: “I have suffered the atrocities of sunsets. / Scorched to the root / My red filaments burn and stand, a hand of wires.” (*SPCP*, 192)

O tropo da loucura feminina surge igualmente em “Who” (“Poem for a Birthday”), poema no qual a heroína do gótico confessa, em relação ao hospital psiquiátrico: “These halls are full of women who think they are birds. / This is a dull school. / (...) / Without dreams of any sort.” (*SPCP*, 133-34)

A histeria é metaforizada através da possessão demoníaca, como é explicitado pela *persona* em “Witch Burning” (“Poem For a Birthday”): “Sickness begins here: I am a dartboard for witches / (...) / I am intimate with a hairy spirit.” (*SPCP*, 135) Esta é uma doença que somente consegue ser extinta através do martírio epitomizado pelo sacrifício do corpo feminino, ritualisticamente consumido pelas chamas do fogo: “In the month of red leaves I climb to a bed of fire. / (...) / They are turning the burners up, ring after ring.” (*Ibidem*)

Ao atribuir o papel de vítima sacrificial à histérica, Plath aflora a questão do martírio. Não é, portanto, por acaso que em “Who” (“Poem for a Birthday”), a paciente que é submetida ao tratamento baseado na aplicação de choques eléctricos, é representada através de uma cena que emula a crucificação de Cristo: “The hoops of balckberry stems made me cry. / Now they light me up like an electric bulb. / For weeks, I can’t remember nothing at all.” (*SPCP*, 134). A mulher histérica vítima de crucificação também é a florada por Sexton em “The Passion of the Mad Rabbit” (45 *Mercy Street*, 1976). Porém, enquanto Plath imprime um tom lúgubre à sua imagética,

Sexton, inversamente, atribuí-lhe uma dose de ironia, aspecto que serve para acentuar o tom crítico subjacente ao poema.

De um modo idêntico ao de Sherman, Sylvia Plath constrói os seus modelos femininos, conjugando diversos estereótipos, de modo a transmitir uma determinada mensagem, ou com o intuito de subverter uma qualquer realidade ou identidade. É notoriamente visível que a poesia plathiana é povoada por diferentes tipos de mulher, cada uma delas empenhada na sua própria performance, ecoando a estratégia utilizada por Cindy Sherman. Tal como observa Cath Stowers, no ensaio “Sylvia Plath’s Revolutionary Wieldings of the Female Body”:

It is a drastic reduction of Plath’s skills, range and imagination to assume that the depiction of two or more selves is only a prelude to schizophrenia, falseness, or death. Rather, she tries on several provisional and often contradictory guises to flaunt the mutable nature of her body and consciousness, cultivating various poses and positions from which to speak, and parodying the way feminine subjectivity is produced and managed. Plath’s articulations through body language of a multiple subjectivity can surely also partly be read as a parody of the fictional construct of ‘the self’ in autobiography. (Stowers, 1997: 161)

Sylvia Plath também recorre à voz da histérica para vociferar o seu descontentamento perante uma ordem patriarcal que parece não lhe ceder espaço para expandir a sua ambição poética. “Daddy” denota não só o descontentamento de uma voz feminina em relação à figura paterna e ao *demon-lover*, mas também contra os patriarcas que desejam restringir o papel da mulher à domesticidade. Lisa Narshuber entende “Daddy” como um espaço poético que se desdobra na rebelião da filha, aqui acometida pela “daughter’s disease”, em relação ao domínio patriarcal: “[Plath]dramatizes both her imprisonment in the oppressor’s script (...) and the important points of resistance, on the margins”. (Narbeshuber, 2004:191)

Porém, talvez a manifestação mais notável a nível da mulher histérica, seja aquela que ascende à superfície poética das estrofes em “Lady Lazarus”. Aqui, a heroína do gótico incorpora uma das figuras mais emblemáticas do terror e do horror: o *zombie*. A jovem, mesmo com o corpo a exhibir sinais de decomposição, é capaz de se rebelar contra a ordem patriarcal, impondo ao *male gaze* o seu corpo como uma relíquia preciosa, gerando um quadro de voyeurismo perverso. Plath, através de “Lady Lazarus”, rasga a ordem do Simbólico e transgride as suas fronteiras com aquilo que há de mais abjecto: o cadáver. Esta jovem que retorna dos mortos, qual *revenant*, tece, ao longo das estrofes do poema, o seu rosário de insatisfações e críticas endereçadas ao patriarcado.

Os homens parecem tê-la subestimado, já que, no final do poema, esta misteriosa morta-viva os deixa com a promessa de um retorno e de um aniquilamento.

3.5.1 A histeria e o contágio: imagens do corpo da heroína do gótico como corpo infeccioso

Retomando a definição proposta por Catherine Spooner, na obra *Contemporary Gothic*, segundo a qual o gótico é comparado a um vírus, uma vez que é susceptível de se propagar a uma diversidade de manifestações artísticas e culturais, também as personagens do gótico que são acometidas por algum sintoma patológico possuem o seu quê de contagioso. Tendo como ponto de partida a obra de Gillman, Woodman reflecte sobre a ideia da existência de uma patologia feminina, e pondera acerca da sua possibilidade de contágio. Apropriando o conteúdo das teorias feministas, Woodman sugere que a mulher aos olhos da sociedade ocidental se encontra marcada pela diferença, incorporando a tal *otherness*.

A ideia subjacente à possibilidade de as bolinhas do vestido emigrarem para as paredes deterioradas da parede implica a disseminação de algo, quer se trate de doenças, quer se trate de ideias.

A heroína gótica de Charlotte Perkins Gillman refere a dado momento em *The Yellow Wallpaper* que existe uma marca na parede, pormenor que, interpretado no plano metafórico, aponta já para o cenário menos favorável, no qual a heroína do gótico enlouquece.

Woodman encenou esse episódio através da série fotográfica que ficou conhecida como *Polka Dot Series*, no âmbito da qual a fotógrafa esboça um cenário onde a heroína gótica se encontra vestida com um vestido claro pontilhado por círculos preenchidos de negro. Curiosamente, um destes círculos negros parece ter migrado do tecido do seu vestido para a parede, assinalando de uma forma implícita uma espécie de contágio entre o corpo feminino e a parede (figura 141). Este *Untitled* debruça-se sobretudo sobre a permeabilidade do corpo feminino, e realça a sua capacidade eclética de assimilar e de transmitir conteúdos. Nestes pontos negros reside a metáfora e o mistério; não conseguimos discernir se a migração do círculo que, na parede, se assemelha a uma mancha, significa a única forma de comunicação disponível no caso

desta heroína do gótico, ou se aponta para a eventualidade de uma doença que, surgindo no corpo da jovem, se dissipa pelas paredes da casa acentuando a relação íntima que existe entre o seu corpo e a construção decrépita. O tema do contágio já havia sido habilmente abordado no poema de Emily Dickinson “A Word Dropped Careless on a Page”, no qual é dito que “Infection in the sentence breeds / We may inhale despair/At distances of centuries / from the Malaria.” Face ao cenário gerado por Woodman podemos depreender que a criatividade feminina, associada como já vimos ao motivo da loucura, é susceptível de prosperar como uma doença e de corroer o corpo e alma.



Figura 143- Francesca Woodman, *Polka Dot series*, Providence, Rhode Island, 1976

Por outro lado, a mancha circular que se forma na parede pode configurar uma espécie de maldição ou de profecia, tal como sucede no poema “Contusion” de Sylvia Plath. Neste caso específico, a marca na parede significa, à partida, que um destino nefasto aguarda a heroína do gótico. Com efeito, no caso da imagem construída por Plath, é sugerido que a mancha na parede é, na verdade, sangue e, como tal, assinala a morte de alguém.

No poema “Is it True” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), a insanidade mental é entendida pela *persona* de Anne Sexton como se uma doença infecciosa se tratasse. Esta doença é comparada a um veneno invasivo que corrompe o interior do corpo e que nem as sessões de psicanálise conseguem expurgar:

To me, to my mother, it was poison
and the poison was all of me
in the nose, in the ears, in the lungs.
That's why language fails.
(...)
they can't push the poison out.
So much for language.
So much for psychology. (ASCP, 453)

Mary Wilson Carpenter, na obra *Health, Medicine, and Society in Victorian England*, argumentava que no século dezanove vigorava a ideia de que o corpo feminino constituía uma potencial fonte de contágio a vários níveis: “Physicians and

public health authorities became increasingly convinced that the female body was itself the source of contagion and could even spontaneously generate venereal disease.”(Carpenter, 2010:73) Trish Henley reitera esta ideia, na sua investigação *Dealers in the Hole-sale: representations of Prostitution on the Elizabethan and Jacobean Stage*, quando refere que os corpos femininos eram agentes de poluição, podendo, inclusive, contaminar o corpo masculino:

The liquids and words pouring from the female are not conceived as purgation, as a cleansing of the female body; instead, they are body pollutants that can potentially infect the male body. (...) For early modern males, the anxiety about the female body is precisely that it is *always* potentially open to uncleanness and that this porous body might contaminate the male body. The female body is the place where dirt and disease reside. (...) The early modern female body is one whose lack of control, whose libidinous nature and porousness risks contaminating, consuming, or penetrating the male bodies with which she comes in contact. The very signs of her body – the open mouth, the leaky breasts and sex organs – signify incontinence in all its forms. (Henley, 2007:20-21)

Niles Tomlinson adverte que o corpo feminino era, acima de tudo, um repositório de mistérios, no interior do qual fervilhavam “creepy things” que operavam como sintomas de uma anomalia susceptível de contágio.²⁶⁶ O ensaísta exemplifica este medo da contaminação através de narrativas de pendor gótico, no seio das quais a heroína ressuscita e regressa ao mundo dos vivos para se vingar:

What is at stake in all these portrayals of a failed immune-logic... isn't merely disease, but the slippage of the 'simple humanity' due to the failure to keep the female body in place, to keep it resting. For, as the site of reproductive activity, a mobile female body portends an unsignified substrate of the 'creeping things'. Thus, in 'Fall of house of Usher,' the slippage into madness is announced by the emergence of Madeleine from her live entombment, just as in 'The Black Cat' and 'The Yellow Wallpaper' women also emerge from behind walls as the final sign that the immune-space is thoroughly contaminated. Not only do all these sequences recall Eve's contamination of Adam's body (and the space of everlasting purity –Eden) through her infection of 'original sin', they also help to illuminate the horrific, paranoid, logic of the degeneration discourse which tended to read sexual reproduction as essentially viral and pathogenic. (Tomlinson, 2008:123)

Elin Diamond, no seu estudo *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*, faz um reparo curioso no qual menciona o carácter contagiante não só do corpo físico, mas também dos distúrbios mentais, como o caso da histeria. Esta observação de Diamond : “In the medical melodrama (...) the doctor symbolizes the truth, health, the moral and spiritual foundations of society while the hysteric is the fallen woman / villainess,

²⁶⁶ Na obra de Bram Stoker, *Dracula*, a jovem Lucy Westenra que retorna do mundo dos mortos transformada num vampiro, constitui um exemplo crucial desta representação do corpo feminino enquanto foco e promotor de contágio.

infecting the social body, camparizing its lifeblood.” (Diamond, 2007:10) A palavra que Diamond utiliza, “infecting”, subentende que a histeria poderia ela própria funcionar como uma doença contagiosa. Estes corpos femininos histéricos configuravam corpos desgovernados, os quais era necessário conter e isolar.

Em *Polka Dot Series* podemos ver o contágio que se faz através da mancha que migra do vestido para a parede e que, como uma doença, continua a expandir-se, muito à semelhança do que acontece no poema “Contusion” de Sylvia Plath, onde a mancha na parede é considerada uma “doom mark” (*SPCP*, 271).

O narrador de Breton em *Nadja* parece reconhecer igualmente que afinal há um perigo iminente nessa convulsividade que abala o corpo feminino. Na realidade, e face à loucura de *Nadja*, o narrador prefere manter a distância do corpo feminino, uma vez que parece temer ser contagiado. Por seu turno, também da obra de Sherman, e nomeadamente das séries *Disasters*, ou das *Sex Dolls*, se desprende uma aura que invoca repulsa e que mantém, por isso, o espectador à distância.

Rosalind Coward, na obra *Female Desire*, reflecte sobre o potencial contágio que advém da corporeidade feminina (ligada à natureza e à matéria), e explica a preferência por parte do interlocutor masculino que parece privilegiar o olhar, o tal *male gaze*, ao invés da fisicalidade do toque:

Men defend their scrutiny of women in terms of the aesthetic appeal of women. But this so-called aesthetic appreciation of women is nothing less than a decided preference for a ‘distanced’ view of the female body. The aesthetic appeal of women disguises a preference for looking at women’s bodies, for keeping women separate, at a distance. (...) Perhaps other forms of contact are too unsettling. (Coward, 1984:76)

Por seu turno, *Untitled* nº 137 alude à questão da contaminação através do sangue que se encontra nas mãos da mulher despenteada, e de ar decadente (figura 144). O sangue apela a vários significados e a sua relevância pode ser ancorada em vários cenários. Um deles, prende-se com o fluído menstrual,²⁶⁷ o outro, faz da mulher uma criminosa ou uma vítima de agressão.



²⁶⁷ E
(ASC
gótico

oly,1972), a pers
p, Please It’s Ti
(ASCP, 385).



riage.”
ína do

Figura 144 - Cindy Sherman, *Untitled*
nº 137, 1984

Figura 145 - Francesca Woodman, *Untitled*,
Providence, Rhode Island, 1975-1978

Em *Untitled* tirado em Providence (figura 145), Woodman também surge com as mãos sujas com aquilo que parece ser sangue. Com as mãos ensanguentadas, a jovem agarra os seios, como quem transmite a mensagem de um corpo feminino dicotômico, quer como fonte de criação, mas também como foco de poluição. Implicitamente, a artista também sugere que a criatividade feminina tem necessariamente que ter uma componente física, baseada nos fluídos corporais. É desta forma que a fotógrafa concebe a sua própria *écriture feminine*: um tipo de linguagem que se manifesta no corpo e através do corpo.²⁶⁸

A cor vermelha assume um carácter relevante em Plath e em Sexton. Esta tinge as carnificinas e os desmembramentos humanos que assaltam as estrofes plathianas, mas também é a cor que representa a audacidade da heroína do gótico, no plano da sua emancipação artística e doméstica. Com efeito, o vermelho tinge o cabelo da voz ameaçadora de Lady Lazarus, e vestes da abelha-rainha, com o seu “lion-red body” (*SPCP*, 215). Vermelho também é a cor do fato que a mulher representada em *Untitled* nº137 veste. Também são da cor do sangue, os sapatos vermelhos que a heroína do gótico de Sexton usa em “The Red Shoes”. Estes sapatos vermelhos operam como um símbolo da criatividade artística, mas também implicam a incursão na histeria que se afigura ser letal:

I stand in the ring
in the dead city

²⁶⁸ Na obra *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*, Rosemarie Buikema e Anneke Gmelik afirmam acerca deste conceito: “Écriture feminine is not so much a literary movement as a quest for a poetics of female writing by some diverse French female authors. They write from the body itself, a female body, and reject a phallic position within language. Where psychoanalysis speaks of loss and castration, écriture feminine tries to find positive terms: women's unconscious, dreams, wishes and traumas form the source for their fictional work.” (Buikema e Gmelik, 1993 :175)

and tie on the red shoes.
 (...)
 They are not mine.
 They are my mother's.
 Her mother's before.
 Handed down like a heirloom
 but hidden like shameful letters.
 (...)
 All those girls
 who wore red shoes,
 each boarded a train that would not stop.
 (...)
 What they did was the death dance. (*ASCP*, 316-317)

Sexton revisita, com frequência, no seu espólio poético a “red dance”²⁶⁹ como um trajecto que se gere entre a loucura e a morte.²⁷⁰ Também a voracidade que Plath revela em termos de criação literária, simbolizada pela “all mouth”, é transposta para a poesia de Sexton como uma fome que, por sua vez, surge, em “Flee on your Donkey” (*Live or Die*, 1966), como uma espécie de refrão insistente, “Oh, my hunger! My hunger.” (*ASCP*, 99)²⁷¹

Em “The Red Shoes”, Sexton alude igualmente às contradições que germinam no seio da tradição literária feminina que é, por sua vez, paradoxalmente “Handed down like a heirloom / but hidden like shameful letters.” (*ASCP*, 316)

Sandra Gilbert e Susan Gubar defendem que a mulher que aspirava afirmar-se no intrincado mundo artístico, dominado pelos patriarcas, muitas vezes era compelida a construir personagens transgressivos, que normalmente funcionavam como duplo ou negativo da heroína do gótico. Estas personagens que violavam as fronteiras do decoro funcionavam, por conseguinte, como elementos de subversão. De um modo astuto, a

²⁶⁹ Diane Middlebrook, a fim de enfatizar a teatralidade das performances de Sexton, relata um episódio autobiográfico, no qual a ficção se cruza com a realidade: “Sexton put on a fancy red dress – one she wore for readings- and told her current tenant that she was going dancing. She took a cab to Cambridge and got out a short distance from Linda’s dormitory, then strolled down to Charles River and danced her way along the embankment, wading in and out of the water, until she was across from Barbara Schwartz’s office. (...) Then she began taking handfuls of pills, washing them down with milk from a thermos bottle (...) A good Samaritan came along and asked if he could help. He took her to the emergency room at Mount Auburn Hospital (Middlebrook, 1991: 393)

²⁷⁰ “The Fierceness of Female” refere – “I am spinning.” (*ASCP*, 546); em “Telephone” é feita referência a uma “death dance” (*ASCP*, 585); em “The Death King”, a heroína gótica afirma “I will dance in my fire clothes” (*ASCP*, 587), em “Snow White” (*Transformations*, 1971) a rainha calça os sapatos de ferro e dança uma dança letal.

²⁷¹ É interessante notar que Sexton, depois de alguns dias no hospital psiquiátrico comentou em relação às pessoas internadas – “These are my people” (Sexton *apud* Middlebrook, 1991:323). Curiosamente, em “Portrait of an Old Woman on the College Tavern Hall” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960), a *persona* do poema identifica-se automaticamente com os poetas masculinos que se encontram sentados na taberna. De uma certa forma, Sexton parecia nunca dissociar as suas capacidades criativas e o seu talento, da sua suposta loucura. Na estrofe, a *persona* de “Flee on your Donkey” reitera: “This is madness/ but a kind of hunger.” (*ASCP*, 104)

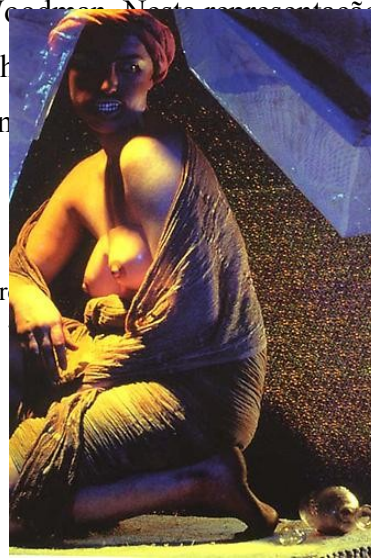
escritora, através do monstro, conseguia tecer uma crítica aos aspectos sociais com os quais não estava de acordo.

É neste sentido que as ensaístas afirmam que, por vezes, a mulher que ambiciona afirmar-se publicamente no plano literário e artístico, opta por temas e personagens menos convencionais capazes de subverter a ordem simbólica. A bruxa ou o monstro configuram claros exemplos dentro dessa esquadria de representação. Logo, os actos performativos que desenham corpos fragmentados, histéricos, vaporosos, desarticulados constituem variantes de uma monstruosidade que clama atenção.

A filha indignada de “Daddy”, ou a *zombie stripteaser* de “Lady Lazarus”, são figuras que, de acordo com a visão dos críticos, representam variações da voz histérica que Plath parece ter recuperado dos asilos vitorianos a fim de dar vazão à sua expressão criativa mais feroz. Todas estas *personae* procuram, no fundo, libertar-se do jugo masculino que as oprime. A primeira acaba por assassinar o homem que a retém num harém, a segunda rebela-se contra um pai figura que, no fundo, acaba por incorporar todo um sistema castrador da expressão criativa feminina e, a terceira, qual demónio ou súcubos, ameaça devorar os homens como se fossem ar. Por seu turno, Sherman um pouco à semelhança de Plath, revisita a histérica, inserindo o registo incluso nesta abordagem, no domínio do terror e do grotesco. De acordo com Anne Stevenson, as *performances* da *persona* plathiana são performances que apelam à multidão, e ao espectáculo, aspecto que denota similitudes com a produção gráfica de Sherman: “The poems are extraordinary performances – not only in their consummate poetic skill, but in that their central figure is giving a performance as though before a single quelled spectator or in a fairground, watched by the ‘peanut crunching crowd.’”(Stevenson, 1989:269)

Cindy Sherman, através de *Untitled* nº157 (figura 146), estabelece uma união simbiótica entre a mulher demoníaca e a pureza, como se estivesse a convocar simultaneamente a dicotomia que se gera entre a *fallen woman* e o anjo vitoriano que tanto apelo fomentou no imaginário de Francesca Woodman. Neste momento, o uso

da aplicação de maquilhagem, e o uso da cor vermelha, não são mais a expressão da pureza feminina enquanto não



272 Anne Sexton: “Sexton’s ‘gratuitous’ use of the word ‘primitive.’”(Salvio, 2007: 100) risk for
be

Figura 146 - Cindy Sherman,
Untitled nº 157, *Fairy Tales*, 1985

Figura 147 - Cindy Sherman, *Untitled*
nº146, *Fairy Tales*, 1985

A apropriação do génio, por parte de Sherman, também opera como uma manobra subversiva (figura 147). Em primeiro lugar, a fotógrafa transforma a bela Sheharazade num génio, figura que, na mitologia, é uma espécie de demónio cuja função não é a de realizar desejos. Em segundo lugar, faz convergir a ideia do desejo para a imagem do corpo feminino, colocando-lhe um colete com dois seios protésicos, ao mesmo tempo que o demoniza. Também é interessante verificar que, na língua árabe, a designação *jinn* significa invisibilidade, dissimulação ou distanciamento, conceitos que Sherman poderá ter apropriado para a elaboração desta construção imagética.

Este é um corpo que repele, porque a beleza da contadora de histórias das Mil e Uma Noites se desvaneceu, surgindo, agora, em seu lugar, um génio malévolo. A garrafa vazia aponta, no plano metafórico, para a libertação feminina que, neste caso, é levada a cabo através da sua transformação monstruosa.

Uma variante da mulher-monstro era precisamente a bruxa, personagem através da qual Anne Sexton articulou a sua insatisfação em relação ao papel restrito que a sociedade norte-americana reservava à mulher.

Hélène Cixous e Catherine Clément, na obra *The Newly Born Woman*, estabelecem que a bruxa e a histérica partilham um passado histórico como figuras de subversão.²⁷³ Como reforçam as ensaístas:

²⁷³ Patricia Gherovici, na obra *Please Select your Gender: From the invention of Hysteria to the Democratization of Transgenderism*, estabelece uma ligação histórica entre a feitiçaria e a histeria enquanto distúrbio que afectava o corpo feminino. É nesta acepção que a ensaísta considera que o manual de caça às bruxas, o popular *Malleus Maleficarum*, constitui um compêndio que demoniza os sintomas da histeria: “One eloquent example of demonization of hysteric symptoms is the 1494 *Malleus Maleficarum* (republished in 1951). In this immensely popular religious treatise on medieval misogyny, known in

The history of the sorceress oscillates between the two poles and often ends in confinement or in death. The history of the hysteric, several centuries later, takes place in half-confinement; the hysteric, dolefully reclining, tended and surrounded by doctors and worried family, is a prisoner inside the family; or else, in crisis, she bears the brunt of producing a medical spectacle. (Cixous e Clément, 1996:8)

Katharine Hodgkin, no ensaio “Reasoning with Unreason: Visions, Witchcraft, and Madness in Early England”, estabelece um nexo de causalidade entre as figuras da profetisa, da bruxa e da histérica, já que todas elas vivenciam “something that is neither seen nor experienced by others, that puts [their] perceptions at odds with those of others around [them].” (Hodgkin, 2001: 219) Este raciocínio, posto em evidência por Hodgkin, transforma Woodman numa feiticeira, já que, para além de exibir um trabalho inovador, realizado sob uma perspectiva muito própria, a jovem revela ainda o poder de aceder a outras dimensões através do meio fotográfico que, ao proporcionar um certo ilusionismo óptico ao espectador, produz a ilusão de que já não se encontra no nosso mundo. É justamente este deslocamento fictício conseguido por Woodman que impele Phillipe Sollers a conceder-lhe o estatuto de uma autêntica “sorcière” (Sollers, 1998: 7), invocando o facto de que a jovem consegue perspectivar-se a partir de um ponto ao qual o espectador não consegue aceder: “Tu ne peux pas me voir d’où je me regarde.” (*Ibidem*, 10) O compêndio visual de Francesca Woodman também volta a convocar, nesta matéria, Nadja, particularmente na *Eel Series*, na qual o seu corpo em posição fetal emula a posição e as curvas de uma enguia. Neste contexto, Nadja é recuperada para integrar o registo visual da jovem fotógrafa, na medida em que, também ela é remanescente de uma feiticeira mítica, Melusina. Como explica Daniela Daniele: “At a certain point, he significantly identifies Nadja with the amorphic/metamorphic Mélusine – the legendary irrational principle of transformation which redeems the sterile masculine principle of rationality.” (Daniele, 2000:55)

Esta era uma feiticeira com poderes divinatórios, tal como Nadja, e possuía uma natureza híbrida, já que era parte sereia, parte mulher.²⁷⁴ Curiosamente, as ilustrações de

England as the “Witches Hammer,” not only partial anesthesia, mutism, blindness, deafness, and convulsions but also women’s ability to experience sexual pleasure were considered satanic stigmata, confirmatory of evil possession; vicious punishments were prescribed for the ‘bewitched’ women. The cause of demonic hysteria was femininity – women were witches *in potentia*.” (Gherovici, 2011:44)

²⁷⁴ Segundo reza a lenda, um lenhador apaixonou-se por uma bela e misteriosa mulher, Melusina. Quando casaram, a jovem pediu-lhe que nunca abrisse a porta do quarto quando estivesse a tomar banho. Porém, o lenhador, impelido pela curiosidade quebra a promessa e, ao abrir a porta, depara-se com um ser híbrido, uma vez que o corpo de Melusina é metade mulher, metade sereia. Após esse episódio, Melusina abandona o marido, nunca mais sendo vista.

Nadja, aquando da sua estadia no hospital psiquiátrico, revisitam este motivo da sereia, comprovando, assim, o nexu causal existente entre ambas.

A heroína do gótico que habita os versos da poesia de Sylvia Plath incarna igualmente a figura da feiticeira, nomeadamente em “Burning the Letters”, poema em que, descontente com a traição do seu companheiro, decide levar a cabo um ritual de purificação. Como tal, recolhe os objectos e os registos escritos do companheiro infiel e deposita-os numa fogueira, enquanto aguarda que, por entre os despojos, surja algum signo revelador da traição adivinhada. Os próprios restos de papel queimado são textos codificados que não se deixam ler, num cenário de inferno e fumo.²⁷⁵ Com referência a este poema, Anne Stevenson comenta: “This Sylvia figure, as weird in appearance as in the hubris of her vaulted tightrope feats, woos and mocks death and witchilly scatters her curses.” (Stevenson, 1989:269) Judith Kroll reconhece também vestígios da presença de uma feiticeira nomeadamente nos registos em que Plath se apropria da *White Goddess* de Robert Graves, na sua dimensão mais feroz e destrutiva: “The Moon-muse of the late poems is a kind of witch, resembling the witch-goddess Hecate. Like other goddesses in a wide range of related mythologies, she’s muse, prophetess, and a hag, portending death or doom.” (Kroll, 2007:41)

Também em “Conversation among the Ruins” a heroína do gótico plathiana surge no papel de uma “daunting witch” (*SPCP*, 21) cuja cerimónia mágica se consubstancia numa “ceremony of words” (*Ibidem*).²⁷⁶

Por seu turno, em “The Witch’s Life” (*The Awful Rowing Toward God*, 1975), de Anne Sexton, a bruxa surge descrita como alguém com “hair like kelp / and a voice of a boulder” (*ASCP*, 423), e o seu percurso de vida é representado numa ascensão totémica que culmina num quadro de realização pessoal:

²⁷⁵ Ronald Hayman, na obra biográfica *The Death and Life of Sylvia Plath*, acentua o carácter mágico da cerimónia que a heroína do gótico de Plath leva a cabo, sustentando que os acontecimentos relatados em “Burning the Letters” foram baseados em factos reais: “after returning to Court Green, Sylvia performed a sad ceremony in the moonlight. She went to Hughes’s desk and, with a knife, skimmed from the surface what she called ‘Ted’s scum’ – the residue of dandruff, dead skin, fingernails parings – whatever had fallen from him. She took letters and papers from the wastepaper basket, and she may have taken some from the desk. Without reading them, she made a pile in the garden. Aurelia, who was holding Nick and trying to keep Frieda inside the house, did her best to stop Sylvia from starting a bonfire, but she set light to the pile and stepped back, saying a magical incantation. (...) Sylvia was behaving as if she believed her actions had a religious or mystical dimension and a specific objective.” (Hayman, 1991:173-74)

²⁷⁶ De forma análoga, o discurso da mulher insana é eufemisticamente descrito pela heroína do gótico sextoniana como “magic talking to itself” (*ASCP*, 39), no poema “The Double Image” (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960).

It is the witch's life,
climbing the primordial climbs,
a dream within a dream,
then sitting here
holding a basket of fire. (ASCP, 423-24)

Este “basket of fire” configura uma imagem, na qual o sucesso representa o culminar de uma carreira, a luz prometeica que faz da mulher artista um ser com uma ambição desmesurada – “She thinks she can warn the stars” (ASCP, 88).

3.5.2. A insustentável vulnerabilidade de Ofélia

Como afirma Amy Lehman, na sua investigação *Victorian Women and the Theatre of Trance: Mediums, Spiritualists and Mesmerists in Performance*, parece haver um fascínio em relação à figura de Ofélia que vai no sentido de esta se tornar um ícone que estabelece a ponte de ligação entre a insanidade feminina e a sua frágil estrutura mental. A ensaísta enfatiza: “Fascination with Ophelia, the role that embodied the Victorian conflation of madness and femininity, demonstrates what power these familiar stage roles could have, and how they interacted with Victorian's perceptions of women's *social roles*.” (Lehman, 2009:29) Surpreendentemente, a comunidade médica também parecia ter-se rendido à imagem de Ofélia, na medida em que as semelhanças com esta personagem eram estimuladas e encenadas de forma a dar um rosto visível à histeria. As fotografias tiradas pelo médico Hugh Welch Diamond constituem um exemplo flagrante da utilização da imagem da personagem shakespeariana em nome do distúrbio mental feminino. Como adianta a ensaísta: “Dr. Diamond dressed patients in long black robes (a costume associated with Ophelia) with garlands of flowers in their hair. He posed them with weeds of flowers in their hands, and photographed them.” (*Ibidem*, 29)

Kendra Leonard, na obra *Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*, acrescenta acerca deste assunto que Ofélia reunia na sua expressão corporal todo o espectro de sintomatologia da histeria:

Physically, Ophelia's condition is encoded by gestures widely used on the early modern stage: she ‘beats her heart’ and ‘winks and nods and gestures’; these were all commonly accepted

physical symptoms of women's mental illness – specifically feminine erotomania- in early modern England. (Leonard, 2009:36)

Por sua vez, Duncan Salked perspectiva a emergência da figura de Ofélia no contexto da histeria feminina como um símbolo de insurreição contra a ordem patriarcal dominante, uma vez que o seu discurso e o comportamento ambos constituem um desafio à imagem “normalizada” de feminilidade preconizada pela sociedade. O autor sublinha:

Insane, Ophelia breaks from the subjection of a vehemently patriarchal society and makes public display, in her verses, of the body she has been taught to suppress. Her speech, once brief and submissive, is now dangerously lyrical, figural and promiscuous. No longer closeted and sewing, passively obedient to the men who owned and subjected her, she roams the palace grounds. Ophelia is followed because no one dare touch her. (...) But this vision of a femininity other than that constructed by men for women could not, in the early seventeenth century, last for long. Ophelia's madness already announces her death. (...) Dressed in all the colour of flowers, Ophelia's body reads as 'document in madness', inscribed with an insanity soon to be erased altogether. (Salkeld, 1993:95)

Elaine Showalter, no ensaio “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”, sublinha a qualidade sexual que se desprende da figura de Ofélia e, neste sentido, advoga que aquela funciona, numa dimensão representacional, como um ícone da libertação sexual feminina:

Her flowers suggest the discordant double images of female sexuality as both innocent blossoming and whorish contamination; she is the 'green girl' of pastoral, the virginal 'Rose of May' and the sexually explicit madwoman who, in giving away her wild flowers and herbs, is symbolically deflowering herself. (Showalter, 1985:80)

Carol Thomas Neely, na obra *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*, argumenta que, para além desta faceta sexual, emerge na representação de Ofélia um carácter mais mórbido, visto que esta personagem feminina exhibe uma corporeidade que tem igualmente inscrita a tal conexão entre o corpo feminino e a morte: “Ophelia's madness is represented almost entirely through fragmentary, communal, and thematically coherent quoted discourse (...) she recites proverbs, formulas, tales, and songs that ritualize passages of transformation and loss – lost love, lost chastity and death.” (Neely, 2004:51)

Cindy Sherman aborda a temática de Ofélia sobretudo em dois registos visuais. Um deles faz parte da série *Untitled Film Stills*, e exhibe uma imagem desfocada, onde se

pode ver uma jovem, de camisa de noite branca, a caminhar por entre as águas de um riacho. Em *Untitled* nº 38 o pormenor de a imagem parecer desfocada aponta no sentido de haver qualquer perturbação na recepção dessa mesma imagem (figura 148). Sherman



Figura 148 - Cindy Sherman, *Untitled* nº38, *Untitled Film Stills*, 1979



Figura 149 - Cindy Sherman, *Untitled* nº276, *Fashion Series*, 1993

tempo, e as características difusas da própria imagem.

Numa outra imagem, *Untitled* nº276, Cindy Sherman transporta Ofélia para a *wild zone* e imprime um cunho *kitsch* à sua representação (figura 149). Na verdade, a fotógrafa prefere oferecer-nos uma visão na qual esta personagem surge parodiada e pouco feminina. Quando contemplamos o registo fotográfico em causa, notamos que Ofélia surge numa pose displicente, com um ar desmazelado, um semblante masculinizado (quase como se fosse uma personagem travestida). A própria forma como a fotografia surge emoldurada evoca o cenário de um teatro, com os reposteiros afastados, detalhe que aponta para o espectáculo e o sensacionalismo. Quais as implicações contidas nesta representação? Primeiro, a ridicularização da representação feminina da fragilidade e da insanidade. Sherman parece reverter os papéis sexuais através deste *Untitled*. Transmite, assim, uma desglamorização da loucura, sendo esta imagem uma espécie de resposta aos médicos que teatralizavam a histeria e recorriam à personagem de Ofélia para a publicitar. Por outro lado, Sherman parodia a *masquerade* que se centra, como já foi discutido, numa excessiva feminilidade performativa, por parte dos elementos do sexo feminino, com a finalidade de corresponderem ao ideal de feminilidade vigente na sociedade. Subjacente a esta pose negligente e descuidada

subjaz igualmente uma crítica à ideia do casamento e da heterossexualidade. Esta noiva ofeliana que segura os lírios (planta que simboliza pureza e morte ao mesmo tempo) não apresenta a atitude discreta de uma virgem; aliás, as pernas abertas, as meias pretas voltam a ser signos que contribuem para empolar a ambivalência de que se reveste esta representação feminina. Com efeito, esta representação de uma “unruly woman” (Rowe, 1995:146) traspõe esta Ofélia shermaniana para o domínio da *wild zone*, uma vez que se trata de uma imagem transgressora.

Como tivemos oportunidade de ver, na obra fotográfica de Woodman o corpo feminino surge frequentemente associado à morte, visto que os signos que o rodeiam apontam indelevelmente nessa direcção. Em consonância com este enquadramento, não é, assim, surpreendente que a personagem shakespeariana Ofélia faça a sua aparição, ainda que de uma forma subtil, na obra de Woodman. De facto, a heroína do gótico surge invariavelmente na fotografia woodmaniana em permanente associação com as flores (neste caso, os lírios) e com a natureza, em geral. Por exemplo, *Untitled* tirado em Andover (figura nº5, p.64), constitui uma variação interpretativa de Woodman em relação ao destino trágico que acolheu Ofélia. No referido *Untitled* temos uma jovem que flutua pelas águas do que parece ser um lago, deixando-se envolver pelas raízes das árvores.



Figura 150 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1976

Numa outra fotografia, Woodman surge debaixo de uma mesa de vidro, por sobre a qual se encontram as flores e uma luva de louça (símbolo perfilhado pelos surrealistas). De facto, este *Untitled* parece acomodar várias influências (figura 150). O facto de estar coberta por uma tampa de vidro alude à personagem dos contos-de-fada Branca de Neve que permaneceu, enfeitiçada, num caixão de vidro até o príncipe vir em

seu auxílio. Por outro lado, sugere igualmente uma variação do mito de Ofélia, já que a superfície espelhada do vidro pode funcionar metonimicamente com a superfície espelhada das águas de um lago. Neste contexto, as flores, neste caso concreto, os lírios,

simbolizam não somente a feminilidade, mas incarnam, de igual modo, um signo de morte e de luto. Porém, numa leitura efectuada à luz dos parâmetros que consignam a história de Ofélia e, conjugando os signos utilizados por Woodman com o léxico dos surrealistas, podemos dizer que as flores, para além de aproximarem a heroína do gótico de Woodman de Ofélia, também indicam possivelmente para o facto de esta ter sido desflorada, aspecto este que parece estar implícito na luva que surge furada no centro, como se tivesse sofrido a penetração de algo contundente. Desta forma, se interpretarmos a luva como sinónimo do corpo feminino, verificamos que esta foi penetrada o que abre caminho para o esboço de uma figura fantasmagórica, uma vez que o corpo é destituído da sua substância. O mundo que é oferecido a esta Ofélia só lhe permite vislumbrar a realidade através da cortina de vidro simulada pelas águas do lago, tolhendo-lhe como consequência, o contacto com o mundo exterior trazendo, uma vez mais, à memória, a clausura que envolve *Lady of Shalott*. Em virtude da sua loucura, Ofélia não fica alojada no tradicional hospício, sendo antes condenada a contemplar o mundo através do seu caixão transparente, tal como os nados-mortos que assombram o imaginário de Plath que pairam no fluído dos frascos de vidro, imóveis mas ainda assim contemplativos.

Toda esta fluidez que rodeia a personagem da histérica remete para os meandros da análise ideológica feita por Julia Kristeva, na medida em que a linguagem corporal da histérica se coaduna muito mais com a lógica inerente à semiótica, do que com a linguagem verbal e articulada, vigente no seio do simbólico.

Francesca Woodman também insere esta representação de Ofélia no mundo natural, reatando o laço que une a personagem shakespeariana à floresta e à água, como se pode ver em *Untitled*²⁷⁷ tirado em Andover (figura 151).

Segundo Peter Brooks, em *Body Works: Objects of Desire in Modern Narrative*, a visão masculina ditou o corpo histérico feminino como o próprio corpo da natureza, isto é, o corpo feminino histérico, na sua instabilidade, fundia-se com a natureza imprevisível: “ Male observers have constructed the female hysterical body as the embodiment of female nature.” (Brooks, 1993: 54)

²⁷⁷ Este registo visual de Woodman parece ser parte da sequência inaugurada por *Untitled* (figura 5, p.60), no qual a jovem surge na água, a agarrar-se às raízes protuberantes das árvores que ladeiam o riacho. Se essa imagem assinala o início do percurso mortal de Ofélia, esta, por sua vez, assinala o final, já que a jovem aparece representada enquanto cadáver, imóvel, na margens desse mesmo riacho. Alusão similar à ligação entre a mulher e a natureza também se encontra patente na figura 92 (p.326), uma vez que esta parece representar uma variação da mitológica Chloris.



Figura 151- Francesca Woodman, *Untitled*, Andover, Massachusetts, 1972-1974



Figura 152 - Francesca Woodman, *Untitled*, Stanwood, Washington, 1979

Em *Untitled*, tirado em Stanwood, a jovem explora esta inter-penetrabilidade entre a natureza e a nudez feminina, construindo um quadro simbiótico no qual a natureza acolhe o corpo feminino de uma forma espontânea, aspecto que os funde numa estratégia de camuflagem (figura 152).

Rebecca Stott, no ensaio “Of Cannibal Mothers and Colonial Landscapes”, enfatiza esta relação íntima e histórica que se forjou entre a natureza e o corpo feminino, e que Woodman reapropria para a sua construção de Ofélia: “Descriptions of landscape as female body are not new or peculiar in the late nineteenth century. They are part of a Culture/Nature binary embedded in Western thought in which nature plays female to a masculinized culture.” (Stott, 2001:151)

Como referem Mary Ann Caws e Gloria Raaberg na obra *Surrealism and Women*, esta interpenetração entre o meio natural e o significado cultural não é accidental. Para as ensaístas, a recuperação de Ofélia como ícone representativo de feminilidade para além de invocar a mutabilidade inerente à *White Goddess*, transporta a mulher artista para o meio da *chora* simbiótica, *locus* onde uma linguagem amniótica se impõe em lugar do simbolismo patriarcal:

In order to find herself, the surreal woman artist was not appropriating nature as divorced from culture, but retracing her steps back to matriarchy and the Goddess cult, to the pre-human world of animals (...) to her own pre-linguistic infancy and intimacy with the mother (...) in which the father becomes the monster. (Caws e Raaberg, 1991:161)

A jovem fotógrafa também parece revisitar a reprodução de W.G.Simmonds, introduzindo-lhe, porém, algumas *nuances*. No quadro de Simmonds, Ofélia, vestida de branco e coberta de flores, flutua pelo rio, num gesto que lhe abre os braços, num desespero pungente (figura 153). A composição de Woodman reveste-se do mesmo cenário natural, mas a jovem aproveita um sulco na terra como simulacro de um rio (figura 154).

De forma intencional, Woodman constrói um cenário no qual explora a simbiose entre o anjo caído e Ofélia. Em primeiro lugar, verificamos que quando a heroína do gótico abandona “as asas”, é automaticamente remetida para um espaço fotográfico liminar, o que praticamente a exclui da imagem. Estas asas surgem duplicadas na imagem: a forma da árvore emula, naturalmente, a forma do lençol. Todavia, esta árvore dividida também sugere a temática da tal cisão a nível psíquico que encontramos no âmbito do gótico doméstico, e que Edgar A. Poe transporta para a mansão dos Usher, sob a forma de fissura.

Curiosa é também a posição da jovem que, ajoelhada, de olhos fechados, e com as mãos unidas no colo, se encontra como que imersa num transe, o que, no plano metafórico, é susceptível de remeter para a questão da instabilidade mental. Este aspecto é reforçado em virtude de a jovem envergar para a encenação fotográfica uma camisa-de-noite que evoca a bata utilizada pelas pacientes nas instituições psiquiátricas.



Figura 153 - Simmonds, W. G.
The Drowning of Ophelia, 1910



Figura 154 - Francesca Woodman, *Untitled*, Antella, Italy, 1977 -1978

Na exploração que Woodman empreende acerca da histeria como domínio de problematização da representação e da identidade femininas, também surge, como aliás, é frequente, a presença da morte. Neste enquadramento o signo lúgubre que assinala o final de vida da jovem é precisamente a árvore, visto que o sulco que se delineia no tronco adquire, numa dimensão figural, a forma de um caixão. Esta árvore atingida pela vicissitude do clima e da intempérie traz à memória a “scorched tree” referida por Sylvia Plath em “Elm”.

Também o *Untitled* tirado, nos anos 80, em Nova Iorque, sustenta marcada similitude com “Tale of a Tub” (figura 155). Neste poema encontramos uma jovem dona-de-casa inserida num cenário doméstico claustrofóbico, no âmbito do qual a banheira adquire a forma surreal de um barco susceptível de promover a fuga daquele ambiente opressor. “Tale of a Tub” faz confluír, no seu corpo poético, duas figuras iconográficas importantes no panorama da representação feminina: Ofélia e *Lady of Shallot*. E neste contexto, quer para Woodman, quer para Plath, a banheira transfigura-se não só num veículo de escape, mas igualmente num féretro.



Figura 155 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1980

A jovem Shallot, em virtude de lhe ter sido lançada uma maldição, está condenada a observar o mundo através de um espelho; porém, quando, pela janela tem um vislumbre da realidade, compreende que a imagem especular já não a satisfaz,

decidindo partir num barco. Essa viagem traduz, no fundo, uma viagem que é paga com o preço da vida.

Analogamente ao que sucede com a mitológica jovem Shallot, a quebra do espelho produz uma “disturbance in mirrors”, como sugere Plath em “Couriers”, o que implica a perda de um mundo ilusório e imortal e a consequente entrada na morte.

Francesca Woodman não apresenta somente Ofélia como ponto de partida para examinar as questões que se prendem com a insanidade feminina. A fotógrafa apropria da obra de Georges Bataille *Histoire de L'Oeul* (1928) a personagem feminina Marcèle e a forma estranha a que esta recorre a fim de comunicar. Esta jovem acaba por ser internada pelos pais, num hospital psiquiátrico, em consequência de uma orgia com contornos violentos que tem lugar na casa de uns amigos com quem trava conhecimento. Para comunicar com os seus amigos do alto do castelo, onde se situa o hospital, Marcelle pendura nas grades da janela um lençol branco manchado de urina e de outros fluídos corporais. É precisamente este lençol branco que Woodman recupera da obra de Bataille para compor as suas encenações fotográficas (figura 156). Neste gesto, Woodman constrói o corpo como veículo de comunicação, como detentor de uma linguagem, como demonstra *Untitled (Some Disordered Interior Geometries)*.



Figura 156 - Francesca Woodman, *Untitled, Some Disordered Interior Geometries*, Providence, Rhode Island, 1981

Justin Vicari defende este ponto de vista, e comenta acerca da importância inerente à escolha de Marcèle:

The sheet, moreover, is a flag, since it has been symbolically decorated with a ‘a broad wet satin’ in the middle. Hysteria not only declares itself, speaks its name, but renews its commitment to the non-procreative spilling of bodily fluids. The female secretion that has decorated the sheet-flag is not a sign of defeat on Marcelle’s part, the loneliness of a human dead-end, but a violent triumph. (Vicari, 2011:97)

A história de Isak Denisen, incluída no volume *Lost Tales* (1957), também aborda o tema do lençol, desta vez um lençol em branco, e serve de base a uma análise levada a cabo Susan Gubar, no ensaio “The Blank Page and the Issue of Female Creativity” (1986), que se debruça sobre a feminilidade e o processo de comunicação não-verbal enquanto ponto de partida para a expressão criativa. A história passa-se num convento português pertencente à ordem das Carmelitas. Neste convento, as freiras fabricam o linho que depois servirá para fazer os lençóis que serão utilizados no leito do monarcas aquando das suas núpcias com as jovens rainhas. Obedecendo a uma tradição que roça o grotesco, as freiras recolhem esses mesmos lençóis que são posteriormente expostos, para comprovar a pureza da aspirante à realeza. De acordo com Gubar, estes lençóis manchados de sangue contam uma história idêntica de submissão: “The framed stained sheets imply, then, that all the royal princesses have been ‘framed’ into telling the same story, namely the story of their acquiescence as objects of exchange.” (Gubar, 1986:19) Porém, por entre as várias telas de lençóis manchados há um lençol em branco que a narradora da história compara a uma página em branco. É justamente a partir desta página deixada por preencher que Susan Gubar constrói a sua teoria, segundo a qual, a página em branco, para além de constituir uma mensagem que estabelece a diferença, evidencia um momento emancipatório.

Em *Untitled* tirado em Providence, no qual a jovem surge coberta com um lençol branco, Woodman une, de forma astuta, a *wilderness* associada a Ofélia e o lençol branco de Marcèle (figura 157).



Figura 157 - Francesca Woodman, *Untitled*, Antella, Italy, 1977 -1978

A jovem fotógrafa recupera o significado simbólico da floresta enquanto *locus* paisagístico onde se aloja o perigo.²⁷⁸ Acerca deste assunto, Sandra Beckett, na obra *Red Riding Hood for all Ages: A Fairy Tale Icon in Cross Cultural Contexts*, refere: “Mysterious, fascinating and eerie, the dark woods assume a symbolic dimension in the fairy tale, where it represents the unknown and the subconscious (...) fairy tale forests represent the place where we must come to terms with ourselves.” (Beckett, 2008:138) Charles Crow, no ensaio “Fear, Ambiguity, and Transgression: The Gothic Novel in the United States”, enfatiza o papel da floresta enquanto repositório privilegiado da narrativa gótica: “The wilderness, especially offered an equivalent for the European aesthetic of the sublime. In place of the ruined castles or deserted villages, evoking thoughts of mutability and loss, there was the deeply shadowed forest (...). Moreover, crossing from clearing to woods was a ready-formed metaphor for other boundary crossings: civilized to savage, conscious to the unconscious, waking to nightmare.” (Crow, 2012, 139)

Em *Untitled* tirado em Antella, o signo comunicacional não são os fluídos corporais a cobrir o lençol, mas antes os sapatos de Woodman que funcionam no contexto como marca identitária. Por outro lado, este lençol em branco repõe a inocência da jovem perante a presença das árvores verticais e fálicas que a rodeiam.

Já em *Untitled* tirado em Providence, o lençol e as flores que figuram na imagem são signos que convocam a presença simultânea de Ofélia e de Marcèle, sendo ambas unidas numa história de opressão que termina em morte (figura 158). Os símbolos de loucura são agora descontextualizados, passando ambos a configurar índices fúnebres: as flores que se deixam na campa; o lençol que envolve o corpo no interior do féretro.

²⁷⁸ Anne Sexton, em “Snow” onde a ameaça “a heroína d were twenty doorways / and 226). Porém, esta também hang down in loops, / each



a floresta como um local sexual: “At each turn there out like a worm.” (ASCP, da jovem: “the snakes

Figura 158 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976

3.5.3. A médium e a histérica: tecelãs de sombras e de matéria ectoplásmica

Anne Marsh, na obra *The Darkroom: Photography and Theatre of Desire*, estabelece um elo de conexão entre as salas escuras onde decorriam as sessões espíritas e a câmara escura onde são reveladas as fotografias, salientando o interesse dos surrealistas nestas similitudes:

Drawing on a psychoanalytic interpretation of the unconscious it is possible to suggest that the images made in the darkrooms of the spiritualists were (re)presentations which tell us more about the analogy between the unconscious and photography than they do about any particular ghost. The Spiritualists claimed that spirits manifested the photographs in the séance situation. In many ways this is akin to other occult practices, such as automatic drawing or writing where spirits would communicate through the body of the medium. These practices came to fascinate the Surrealists in the 1920s and the 1930s. (...) For the Surrealists the ghost in the machine is the unconscious, not the inscription of the spirit. (Marsh, 2003:166-167)

Heather Wolfram, no seu estudo intitulado *The Stepchildren of Science: Physical Research and Parapsychology in Germany 1870-1939*, refere que, à semelhança do que acontecia com a histeria, também a capacidade de interceder entre este mundo e o outro era um sinal patológico, que acabava, no fundo, por gerar afinidades entre a médium e a histérica:

The limited powers and freedoms that accompanied the role of the medium underwent further circumscription in the parapsychology laboratory where the phenomenon of mediumship were interpreted within psychological and biological paradigms. In this context, medium's powers

were understood as the result of both their innate passivity and receptivity, and as a signifier of the abnormality or pathology; a link made explicit in parapsychologist's emphasis on the relationship between mediumship and hysteria. (Wolffram, 2009:159)

Na esteira de Wolffram, também Molly McGarry, na obra *Ghosts of Futures Past: Spiritualism and the Cultural Politics of the Nineteenth-century America*, subscreve a teoria que realça as similitudes que se esboçam entre a histeria e a mediunidade:

Late nineteenth-century hysteria and mediumship do bear certain resemblances. The various states of mediumistic performance – trance, rigidity, catalepsy, and ecstasy – mirrored the stages of hysteria as it was being diagnosed and codified at the time in asylums and symposiums throughout the United States and Europe. (McGarry, 2008:126)

Por seu turno, Alex Owen mostra-se conivente em relação à opinião veiculada por Wolffram e McGarry e, na investigação *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, comenta em relação ao carácter patológico que revestia a mediunidade:

(...) illness had a unique meaning for spiritualists. It was an important aspect of the mythology of mediumship an almost obligatory rite de passage. Believers did not make a cult of sickness – indeed they felt a particular duty to maintain bodily health – but they privileged illness by interpreting it as a cleansing of the temple in preparation for higher gifts. Illness was valued as route to powerful mediumship, and women, who were represented as more fragile and delicate than men, were thought to make the best mediums. The concept of illness as a female prerogative therefore went unchallenged within spiritualist culture, but it signified power and facility rather than female inferiority or weakness. The spiritualists notion of illness both contested and conserved contemporary definitions of femininity. (Owen, 1989:206)

Já Amy Lehman salienta que a própria volatilidade corporal através da qual a mulher era representada, facilmente a conotava como detentora de propriedades mediúnicas: “In turn, the expectations formed by social roles, that women were inherently unstable, irrational, ethereal beings, laid the foundation or expectation that women would take on the roles of mediums or trance subjects.” (Lehman, 2009:29-30)

Hillary Grimes, na sua pesquisa acerca do Gótico vitoriano, intitulada *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny and Scenes of Writing*, estabelece um nexo de conexão entre a identidade feminina e o fantasma, alegando que a urgência com a qual a comunidade médica e científica tentava definir e parametrizar a mulher acabava por pulverizar a sua essência. Logo, a sua identidade era algo de errático, disperso e pouco palpável, aspecto que contribuía para lhe conferir uma natureza fantasmagórica:

At the end of the century, medical men not only understood hysteria as an illness of both mind and body, they were also attempting to control and classify women's minds and bodies in unprecedented ways. These attempts, however, only made female identity even more apparitional and immaterial in the eyes of medical science, since neither her mind nor her body could be neatly mapped and contained. The notion of an apparitional female identity emerging out of late Victorian medical theories on hysteria is particularly significant in terms of spiritualism. (Grimes, 2011:94)

Segundo Alex Owen, a “apparitional female identity”, a que Grimes alude, constitui uma forma de resistência às estruturas implícitas enraizadas numa sociedade de cunho patriarcal. O ensaísta entende que, de um modo similar à histeria, a manifestação de mediunidade pode ser entendida como uma linguagem de resistência feminina, capaz de articular as contradições inerentes ao papel limitado e secundário a que era remetida a mulher:

In this sense, nineteenth-century spiritualist mediumship can be read as a language of ambivalence and resistance. It was a resistance which had not been yet political (as it is generally understood) or collective articulation but which spoke instead of the fractured or contradictory nature of female subjectivity. (Owen, 1989:206)

Molly McGarry embora subscreva a opinião expressa por Alex Owen, que entende a mediunidade enquanto linguagem de resistência, coloca ênfase na expressão corporal feminina em si, enquanto linguagem de oposição ao sistema patriarcal e à ordem simbólica:

Mediums and hysterics, women ventriloquized by spirits or by disease, expressed bodily what could not be vocalized by the rational, speaking, and implicitly male self. Constructed through dominant notions of female frailty and hyperreceptivity, hysteria and mediumship might be seen as distinct yet parallel responses to the limited options for female expression and subjectivity in Western society. (McGarry, 2008:126)

A este respeito, Nel Noddings, na obra *Women and Evil*, destaca a construção cultural da imagem feminina como constituindo um portal para os espíritos, o que o ensaísta apelida de “the devil's gateway” (Noddings, 1989:60). Noddings salienta o papel da mulher enquanto veículo preferencial no domínio da comunicação com os espíritos, e na encenação de experiências relacionadas com o sobrenatural. Assim, dada a sua volatilidade física e mental, entendia-se que a figura feminina era propícia à mediunidade. Permeável à instabilidade mental, à penetração (física e espiritual), e ao contágio, a mulher era então entendida como um receptáculo privilegiado dos espíritos.

O seu corpo revelava assim não só uma fragilidade perante o mundo tangível, mas apresentava igualmente uma vulnerabilidade em relação ao universo espiritual.

A comunidade artística dos surrealistas também manifestou interesse por toda a panóplia de assuntos que orbitavam em redor do espiritismo. André Breton, influenciado pelo seu amigo René Crevel, também se envolveu nestas *séances*, trazidas pela crescente influência do movimento espírita²⁷⁹ com o intuito de aceder aos recantos do inconsciente:

In search of new avenues, Breton at this point began holding spiritualist ‘séances’. The impetus came from his once collaborator René Crevel, who had himself been initiated only weeks before. Although Breton professed little interest in the aims of spiritualism. (...) he immediately saw the induced slumbers as a remarkable illustration of the mind’s creative resources. For the next several months (until the violent behavior of some participants caused him to suspend the activity once and for all), these slumbers seemed to Breton an ideal solution to the problem of soliciting the unconscious oracle, and the séances were held on an almost nightly basis, with ever more thrilling results. (Polizzotti, 1996: XIX)

O que Breton procurava através da participação nestas sessões espíritas, era conseguir desenvolver a escrita automática,²⁸⁰ capaz de libertar discursos alojados no inconsciente, livre dos filtros impostos pela consciência. Como salienta Edward Hirsch, em *How to Read a Poem: And Fall in Love with Poetry*, havia que fazer de tudo para dar asas à imaginação:

The surrealists were apostles of what Breton called ‘beloved imagination’. They hungered for the marvelous and believed in the revolutionary power of erotic desire and ‘mad love’, of dreams, fantasies, hallucinations. They freed the mind from the shackles of rational logic and explored the subterranean depths, the deeper reality of the unconscious, the night mind. They cultivated a condition of lucid trance or delirium and experimented with automatic writing – that is, writing attempted without any conscious control, as under hypnosis. (Hirsch, 1999:314)

Barbara McCloskey, em *Artist of the World War II*, subscreve a perspectiva proposta por Edward Hirsch, reforçando a ideia de que a utilização de sessões espíritas ao serviço

²⁷⁹ Helen Sword, na obra *Ghostwriting Modernism*, esclarece, em referência ao espiritismo: “Spiritualism is the belief that the dead communicate with the living, as through a medium. Although such beliefs have existed in one form or another in virtually every human culture since the dawn of civilization, the birth of spiritualism in its modern form – what I call ‘popular spiritualism’ is generally dated to 1848, the year in which two young girls in upstate New York first reporting hearing mysterious rappings that they identified as code messages from otherworldly spirits. (...) Within months, people all over the United States were claiming to have received similar messages, and by the early 1850s the fad for séances and spirit communication had spread to England and through most of Europe.” (Sword, 2002:1)

²⁸⁰ Roy Kotyniec e John Cohassey, na obra *American Cultural Rebels: Avant Garde and Bohemian Artists, Writers and Musicians from the 1850s Through the 1860s*, referem a este respeito: “Surrealism’s psychic automatism delved into dream revelations, and automatic writing sifted the unconscious for word association, revealing aspects of the human condition that science had yet to discover. Mesmerism and séances became means of collecting the inner world’s essence.” (Kotyniec e Cohassey, 2008:106)

da expressão criativa proporcionava mais um estímulo para forçar a linguagem do inconsciente e dos sonhos teorizada por Freud, a expressar-se, sem qualquer censura:

Surrealism preached a ‘revolution’ of the unconscious mind as a necessary stage on the way to revolutionary political change in contemporary European society. Inspired by the psychoanalytic theories of Sigmund Freud, the surrealists explored dreams as a key to the unconscious. They also tried by various means (including holding séances and ingesting narcotics and alcohol) to liberate their unconscious desires as a source, they believed, of more authentic inhibited means of creative expression. (McCloskey, 2005:161)

Foram, de facto, reconhecidos traços da fotografia espírita no léxico visual de Francesca Woodman; na verdade, de todo um conjunto de *personae* que constrói todas elas se encontram envoltas por uma aura fantasmagórica. Por exemplo, em *Untitled* tirado em Itália, Woodman enverga um vestido *vintage*, e surge suspensa, no ar, como se algo de invisível lhe estivesse a puxar o cabelo (figura 159). Esta representação parece, de facto, emular a crença de que as médiuns ou as mulheres histéricas em êxtase conseguiam levitar. Na senda desse registo, esta representação feminina parece aludir precisamente a essas *séances* em que o fantasma se evolava da médium para fazer a sua exibição pública e pairar no ar. De uma forma mais específica, Woodman parece aludir ao caso da médium Florence Cook que alegava conseguir a materialização do seu duplo ectoplásmico, Katie King, perante o público.



Figura 159 - Francesca Woodman, *Untitled*, Italy, 1977-1978

A este respeito, Anca Cristofovici comenta: “In contact with the environment, the body becomes a receptive, sensitive vehicle, reminiscent of the trend of spirit photography.”

(Cristofovici, 2008:174) Esta relação entre a mediunidade e a fotografia ascende à superfície em *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands* (figura 160).

Estas palavras parecem indiciar o corpo como veículo receptor e transmissor de impulso criativo; é como se o conhecimento ou a arte penetrassem espontaneamente através da pele e que o corpo os fosse, depois, capaz de decodificar automaticamente.²⁸¹ Todavia, a legenda implica esse princípio, mas insinua que esse automatismo do processo criativo se desvaneceu; tal como o músico que não toca piano



Figura 160 - Francesca Woodman, *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, Providence, Rhode Island, 1976

há muito tempo e depois sente dificuldade em fazê-lo. O papel de parede que alude de novo à obra de Gillman para além de estabelecer um nexos causal entre a histeria e o espiritismo, surge nesta representação como uma segunda pele da heroína do gótico, aspecto que aponta para a constante metamorfose. Ao tocar a parede com as mãos, como se esperasse nela encontrar as teclas de um piano, Woodman expressa a sua frustração artística. O movimento táctil na parede prova-se infrutífero. Se no plano metafórico a parede for entendida como a parede uterina, então podemos depreender

²⁸¹ Esta simbiose entre a arte espontânea e o intelecto traduz o que Breton denomina *rhythmic unity*. Rosalind Krauss, em *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths* (1986), acrescenta: “(...) the unity produced by the web of automatic drawing is akin to what Freud called the oceanic feeling – the infantile, libidinal domain of pleasure not yet constrained by civilization and its discontents.” (Krauss, 1986:95)

que, à medida que a heroína do gótico cresce e o seu corpo sofre as expectáveis mudanças que o levam em direcção à idade adulta, observa-se uma quebra com o plano do real e do imaginário que, conseqüentemente, conduz à supremacia do simbólico. Assim, de uma forma indirecta, Woodman liga o progressivo afastamento do corpo materno a uma certa perda de espontaneidade criativa por parte da mulher.

Susan Bassnet, em *The Poetry of Sylvia Plath: an Initiation*, também reconhece qualidades mediúnicas na poesia de Plath, argumentando:

(...) the object of the poet's gaze triggers off sequence after sequence of images, whose great range is carefully channeled and controlled within the frame of the poem. The metaphor I use in defining these early poems for myself is that they remind me of someone learning to dance. (...) When she has finally mastered the art of dancing, that pause will no longer happen; the body will move without the conscious mind telling it how to go. Movement and thought have become one. (Bassnett, 2005: 64)

Este registo fotográfico produzido em Itália parece estar relacionado com um outro tirado em Providence, intitulado *I could no longer play, I could not play by instinct*, no qual Woodman enverga um vestido preto e tem uma faca na mão. Aqui a leitura vai no sentido inverso, uma vez que a jovem confessa ter perdido esse automatismo e esse instinto que conduziam a sua produção musical e artística. Esta perda de mediunidade também emerge no universo poético de Sylvia Plath. Em “Little Fugue”, a *persona* alude ao pianista cego que, guiado pelo instinto, sabe de cor a localização das teclas que, por sua vez, prime para produzir música. Esta imagem, que também traduz essa sensação de automatismo prefigurada na imagem de Woodman, funciona para Plath como uma metáfora que ilustra o processo instintivo inerente à criação poética. De forma análoga, o poema “Words” também alude a esta espécie de mediunidade criativa, mas oferecendo um registo mais próximo daquele patente na fotografia de Woodman. Nesta composição poética, a heroína do gótico é representada com uma identidade cada vez mais desfasada em relação ao seu processo criativo, uma vez que parece já não se rever na sua arte.²⁸² Marjorie Perloff comenta, em *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, com referência a este poema:

‘Words’ is despairing in its sense that the poet’s ‘words’ become ‘dry and riderless,’ that they are no longer connected to the poet who gave them birth. The connection between self and language

²⁸² A morte das palavras e o conseqüente desfalecimento da criatividade artística são aludidos em “Faustus and I” (*The Death Notebooks*, 1974), poema no qual a *persona* sextoniana declara: “The rest of the words turned to wood in my hands.” (ASCP, 353).

has been severed: there is only fate in the form of the ‘fixed stars’ that ‘From the bottom of the pool govern a life.’ (Perloff, 1990:196)

Elisabeth Bronfen reconhece igualmente na poesia de Anne Sexton qualidades que classifica de mediúnicas, uma vez que a poesia que compõe parece emanar directamente do corpo: “Anne Sexton’s resilience as a poet resided in the fact that her body was not only the thematic subject of her poetry, but also its poetic medium: a self conscious vehicle for her self-display, on a par with her words.” (Bronfen, 1998:295)

Em *Self-Portrait at Thirteen*, Woodman parece colocar a sua heroína do gótico no interior de uma igreja (figura 161). Esta encontra-se sentada num banco, com o rosto, coberto pelo cabelo, virado para o lado. O gesto ambíguo que faz com a sua mão esquerda parece imbuído de um desejo de atrair para si os fantasmas que se alojam nas sombras ectoplásmicas que ladeiam a parte inferior da imagem. Porém, Woodman, mais do que mediúnica é ela própria que constrói e convida os fantasmas para habitar o seu espaço privado e comungarem, assim, da sua arte.



Figura 161 - Francesca Woodman, *Self-Portrait at Thirteen*, Boulder, Colorado, 1972

3.6. Olympia revisitada: retratos da mulher-autómato fragmentada

The body resembles a sentence that seems to invite us to dismantle it into its component letters, so that its true meanings may be revealed anew through an endless stream of anagrams. This desire to break things down, around, and apart was part of his drive to transform reality, rather than just represent it.

(Hans Bellmer *apud* Lenning, 2008:236)

Lady, who are these others in the moon's vat-
Sleepdrunk, their limbs at odds? (*SPCP*, 133)

Cindy Sherman, no seu espaço visual iconográfico, revisita a personagem de Olympia através da apropriação da temática das bonecas que habitam a série fotográfica, de índole lúgubre, produzida pelo surrealista Hans Bellmer, na década de 30. O artista alemão, inspirado na sua própria experiência pessoal, e motivado pela peça de teatro de Jules Barbier, *Les Contes d'Hoffman*, baseada por sua vez em um dos misteriosos contos de E.T.A. Hoffman, “Der Sandman” (1881), propôs-se construir a sua própria mulher-autômato. Posteriormente, utilizou esta boneca para fins artísticos. O conjunto de fotografias que derivou da construção dessa mulher-autômato foi integrado numa série, a qual intitulou *La Poupée* (figuras 162 e 163). À semelhança dos manequins de Munique que assombram a paisagem gelada do poema de Plath, também esta boneca surge infantilizada, incorporando reminiscências de Lolita, de Nabokov. Segundo Andrew Brink:

The dolls, or mannequins, are mechanized Lolitas, with none of her temperamental girlishness. They are sensually full-breasted adolescents but incomplete, lacking body parts. It is uncertain whether they have been left unfinished, lacking arms and legs, or whether limbs have been removed – perhaps willfully deconstructed. In any case, they are incomplete, grossly distorted torsos, sometimes awkwardly posed, sometimes in ‘thrown’ positions. No doll is a comfortable presence, all are distressed, with lost facial expressions accompanying one state or another of dismembered limbless. They are caught in a living death, potentially alive in a humanoid state but never quite human. The dolls are more mechanistic assemblages than organic growths. (Brink, 2007: 79)



Figura 163 - Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934

Figura 162 - Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934

Cindy Sherman também começa, a certa altura, a substituir a carne pelo plástico: manequins utilizados para finalidades médicas são utilizados teatralmente em *performances* nas quais se destaca a representação da mulher como objecto sexual.²⁸³ De facto, não deixa de ser curioso que o próprio substituto da presença feminina neste contexto seja precisamente uma substituta de plástico. Nesta série de imagens catalogada como *Sex Pictures*, a figura de Olympia surge animada em poses de índole sexual provocatórias, em imagens nas quais figuram signos, como a escova presente no *Untitled* nº255, que remetem para o domínio das fantasias sadomasoquistas e do fetichismo (figura 164). As roupas recém-despidas conferem ao manequim, aqui signo



Figura 164 - Cindy Sherman, *Untitled* nº255, *Sex Pictures*, 1992

²⁸³ Natalya Lusty identifica igualmente traços da imagética bellmeriana em *Untitled* nº263 (figura 27, p. 98), esclarecendo: “(...) the elaborate ribbon tied in a bow around the figure’s torso, decorated with a swastika pattern, references Bellmer’s own use of the ribbon motif as well as his incorporation of the swastika configuration in his arrangement of a double pair of his doll’s legs. In Sherman’s image the sumptuousness of the ribbon is further enhanced by an abundance of draped shiny fabric surrounding the hybrid mannequin. Draped silk or satin fabric or an abundance of long draped hair are frequently used in these series in a way that signals the boudoir effect of the pornographic *mis en scene* as well as highlighting Bellmer’s own use of cloth and hair to give his dolls their disturbingly animate effect.” (Lusty, 2007: 139)

que toma o lugar da mulher, uma vulnerabilidade que implica também um despojamento da sua dignidade. O olhar abre-se, escancarado para um vazio, revelando um alheamento em relação aos possíveis acontecimentos que se desenrolam em seu redor. Esta imagem remete claramente para o universo da pornografia²⁸⁴ que é encarado por muitas correntes feministas como um dos factores responsáveis pela propagação da imagem da mulher como alguém disponível, descartável e objectificado.

Untitled n°258 representa uma variante do *Untitled* n°255, mas, desta vez, toda a zona genital feminina foi reduzida a um amplo buraco, um vazio que ecoa o vazio que epitomiza a definição freudiana da mulher como um *dark continent* (figura 165). Embora esta imagem comporte uma figura feminina que é objectificada, na medida em que é significada somente através da sua sexualidade e capacidade reprodutora, também se pode antever nesta imagem um ataque ao olhar voyeurístico masculino.



Figura 165 - Cindy Sherman,
Untitled n°258, *Sex Pictures*, 1992

Neste registo visual, a feminilidade é conceptualizada através desta abertura, aspecto que a transforma num signo oco e vazio. Como observa Rosemary Betterton: “One central objection to pornography, then as now, is that it reduces women’s bodies to the status of purely sexual objects and sexuality to penetration. Metonymically, the female genitals are made to stand in for the whole female body.” (Betterton, 1996:10)

Porém, através desta representação sexual feminina, Sherman evoca também o medo da castração, e confronta o espectador

masculino com esse mesmo medo. Aqui, o olhar está, efectivamente, ligado a uma possibilidade de castração. Simultaneamente, a mulher volta a ser uma espécie de metonímia para uma ausência. Natalya Lusty alega que, nesta representação: “(...) the metaphorization of the female genitals as wound or ‘hole’ is made literal.” (Lusty, 2007: 139) A presença do olho surrealista associado ao órgão sexual feminino, presente, por

²⁸⁴ Como a própria Sherman reconheceu, a produção fotográfica da série *Sex Pictures* foi influenciada pelo trabalho de Jeff Koons, *Made in Heaven Series* (1989), um conjunto de esculturas com um cunho muito realista, nas quais o artista figura, com a sua esposa Illona (atriz de filmes pornográficos), em diversas posições sexuais.

exemplo, em *Histoire de L'Oeil* (1928) de George Bataille, perpassa a representação de Sherman, uma vez que o órgão genital está voltado para o espectador, qual olho gigante, causando uma impressão de estranheza e evocando a ameaça do seu poder castrador.

Rosi Braidotti relembra em *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* que Sigmund Freud estabelece uma relação entre o órgão genital feminino com algo repulsivo à vista: “ (...) because there is nothing to see in that dark and mysterious region, the imagination goes haywire” (Braidotti, 2011: 227); este olhar perante o abismo assola o espectador de uma ansiedade que se encontra ligada ao receio que advém de uma castração iminente.

Como já foi afirmado, *Untitled* nº258 evoca a imagem da mulher como *lack* e remete para o conceito de mulher como *dark continent*, como um terreno desconhecido e misterioso, no seio do qual ainda há muito por descobrir. Como argumentam Angélique Richarson e Chris Willis, em *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*, esta conexão entre o corpo feminino e espaços geográficos pouco explorados era notável na ficção do século XIX:

Imperialistic literature of this period –adventure stories in particular- often establish the heroic status of the explorer through casting him in a kind of sexual relation to the landscape, conquering or penetrating dangerous, unknown continents. (...) In such a narrative the landscape plays the role of the virginal female body wanting to be taken. What is more interesting is that the female-body-to-be-taken ...is based on Western mythical and stereotypical models of femininity which are often deeply problematic and contradictory in themselves. Africa might be constructed as virgin territory (passive, fertile, untouched by others, unknowing) or femme fatale (dangerously seductive, potentially malevolent and cannibalistic) (...). (Richardson, 2001:151)

Margaret Withford, no seu estudo *Feminist Perspectives in Philosophy*, acrescenta que esta conceptualização feminina é antiga na história da humanidade:

In much Greek thought, women were represented as being closer to nature than men; their role in reproduction connected them to nature fertility. Being closer to nature, they are more like objects than human beings. (...) Such a conception of women has continued down the centuries. (Whitford, 1988:68)

Untitled nº 258 convoca igualmente para a imagética shermaniana a obra *L'Histoire d'O* (1954) da autoria de Anne Cécile Declos, sob o pseudónimo de Pauline Réage. A referida obra literária, considerada uma miscelânea onde o pornográfico, o erótico e o sado-masiquismo se entrelaçam, conta a história de uma fotógrafa parisiense que se

envolve numa relação fortemente baseada na sua submissão em relação às fantasias do(s) seu(s) companheiro(s) masculino(s). É interessante notar que ambos os *Untitleds* de Cindy Sherman parecem aludir a esta anónima personagem cujo vazio implícito em “O” surge como uma reminiscência do espaço sexualizado na fotografia de Sherman. Para além disso, a letra “O”, para além de remeter para a imagem de um orifício, também configura a inicial do vocábulo *objecto*, sugerindo, assim, uma imagem da mulher objectificada.

No entanto, parte da estranheza que se desprende deste *Untitled* deriva do facto de este conter uma dualidade que é introduzida intencionalmente por Sherman: este corpo onde os órgãos genitais estão expostos como um túnel, um vazio é quebrado pela introdução na imagem do véu azul. A cor azul surge, através da Virgem Maria, como uma cor santificada, sagrada. Sempruch observa: “Virgin Mary wears blue. Her preference has sanctified the colour. We think of a ‘heavenly’ blue. But Magdalene wears red, the colour of passion. The two women are twin paradoxes (...) One is a virgin and a mother; the other is a non-virgin, and childless.” (Sempruch, 2008: 131) Numa nítida manobra subversiva, Sherman tolhe o apelo sexual da mulher/manequim, exibida numa posição sedutora, através da introdução do elemento sagrado, recordando ao espectador que a Virgem também é uma mulher. Neste gesto desafiador, Sherman traz para a ribalta a polissemia semântica que assola o conceito de feminilidade e que lhe confere uma natureza variável, segundo o contexto em que é representada.



Figura 166 - Cindy Sherman, *Sex, Untitled n° 177*, 1995

O corpo emerge igualmente como objecto de des-erotização em *Untitled n°177* (figura 166), uma vez que a eventual escopofilia é coartada por fenómenos inesperados; neste caso específico trata-se de uma alergia purulenta que vem intrometer-se naquele que poderia constituir o prazer de contemplar a imagem que exhibe as nádegas de um manequim.

Esta estratégia que consiste em desfigurar a imagem para a destituir do potencial erótico, é também utilizada por Anne Sexton, no poema “Old Dwarf Heart”, no âmbito do qual o órgão sexual feminino é retratado de forma monstruosa e grotesca. Manobra

literária semelhante é levada a cabo em “The Ballad of the Lonely Masturbator”, uma vez que o sujeito poético feminino que dá voz ao poema fecha, a cada estrofe que passa, a hipótese de um estranho se imiscuir no cenário erotizado que se desenrola no interior do quarto onde uma mulher se masturba. No início do poema, é arquitectado todo um cenário que sugere ao leitor uma breve imersão no universo da pornografia. Porém, as expectativas do leitor são goradas quando este percebe que o registo textual não o deixa figurar como elemento participativo. Desta forma, a mulher cria um “room of her own”, o seu próprio espaço, no qual gere o seu próprio prazer que, evasivo, se furta a uma eventual participação masculina, evidenciada no poema pelos versos: “I horrify / those who stand by / I am fed. / At night, alone, I marry the bed.” (ASCP, 198)

Em todo o seu percurso imagético, Cindy Sherman joga com os conceitos atracção e repulsa, fazendo com que o espectador detenha o seu olhar nas cenas mais mórbidas, no seio das quais, por exemplo, um cadáver é susceptível de se tornar algo belo, deixando que este seja assolado, ainda que de forma inconsciente por um complexo de culpa.

Num outro registo, *Untitled* n°264 revela a imagem de uma *beauty queen* como indica a pequena coroa dourada colocada por sobre a cabeça do manequim (figura 167). Esta é, por seu turno, reduzida a um estatuto de mera carne, uma vez que o corpo parece ter sido truncado nalgumas partes a fim de lhe conferir uma aura predominantemente sexual: o tronco foi abreviado e, os seios fartos, ultrapassam a região do abdómen para surgirem



Figura 167 - Cindy Sherman, *Untitled* n°264, *Sex Pictures*, 1992

junto ao órgão sexual feminino, por sua vez repuxado para a área da bexiga, de modo a estar, perante o olhar indagador do espectador, totalmente exposto.

Através deste *Untitled*, e dos *Untitleds* nº 258 e 177, Cindy Sherman parodia esta “cirurgia” do corpo feminino que tem lugar no domínio da pornografia, uma vez que, intencionalmente, substitui o corpo carnal propriamente dito por corpos de plástico que, no fundo, representam uma ausência do corpo humano e contribuem para destacar a objectificação de que esse mesmo corpo é vítima. Na verdade, Sherman devolve ao olhar do *voyeur* essa *lack* mencionada por terrorizadoras da corrente feminista tais como Griffin ou Mulvey, já que não há mulheres nas suas composições de cariz erótico, apenas manequins.

Anne Balsamo, na obra *Technologies of the Gendered Body*, entende que este olhar masculino compartimenta e simultaneamente patologiza a mulher:

This gaze disciplines the unruly female body by first fragmenting it into isolated parts – face, hair, legs, breasts – and then redefining those parts as inherently flawed and pathological. When women internalize a fragmented body image and accept its ‘flawed’ identity, each part of the body then becomes a site for the ‘fixing’ of her physical abnormality. (Balsamo, 1999: 56)

Susan Griffin, na sua obra *Pornography and Silence: Culture’s Revenge Against Nature*, debruça-se sobre a relação entre o corpo feminino e a pornografia, e observa que a imagem da mulher que surge no écran é dividida e fragmentada, funcionando cada parte do corpo erotizada como uma metonímia para a totalidade do feminino. Desta forma, a mulher surge desprovida de uma identidade coesa:

Like a piece of furniture, she must be pictured from the side, and particular parts of her body, those intended for use – her breasts, her vulva, her ass – must be carefully examined. And yet each turn of her body, at each face or curvature exposed, we see nothing. *For there is no person there.* (Griffin, 1981:36)

Esta representação feminina surge com o rosto oculto através de uma máscara, aqui, conotada com práticas sado-masoquistas. Porém, é visível, na imagem, uma outra máscara que surge suspensa, e que vem corroborar que o que está em causa neste *Untitled* é a identidade feminina enquanto construção.²⁸⁵ Mediante um escrutínio atento, discernem-se uns óculos, pousados no leito, do lado direito da *beauty queen*, o que nos leva para o domínio dos estereótipos, neste caso concreto, aponta na direcção de uma mulher intelectual. Mary Anne Doane reconhece a este respeito:

²⁸⁵ Uma vez mais, Sherman recorre a uma estratégia de *mise en abyme*, no que concerne a representação da identidade feminina.

The woman who wears glasses constitutes one of the most intense visual clichés of the cinema. The image is a heavily marked condensation of motifs concerned with repressed sexuality, knowledge, visibility and vision, intellectuality, and desire. The woman with glasses signifies simultaneously intellectuality and undesirability; but the moment she removes her glasses (...) she is transformed into spectacle, the very picture of desire. (Doanne, 1991:186)

No fundo, através desta imagem onde a carne se cruza com a máscara, Sherman chama a nossa atenção para a *performance* que é empreendida por parte da mulher para aparecer desejável perante o olhar masculino. A própria alusão à figura da *beauty queen* sugere, neste *Untitled*, uma demonstração excessiva da *masquerade* que revela que os sinais que interpretamos como femininos são muitas vezes sinónimo de uma teatralidade, no seio da qual o aspecto físico e a emotividade surgem conotadas como marcas que assinalam o sexo feminino, contrariamente ao que sucede com a intelectualidade e racionalidade, ambas associadas com o sexo masculino. Desta forma, Rivière conclui que a mulher que deseja emular a intelectualidade conotada com o masculino recorre a uma simulação de feminilidade exagerada: “(...) women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men.” (Rivière, 1966:210) Ao introduzir o pormenor dos óculos na imagem, Sherman desestabiliza esta dicotomia, inserindo a possibilidade de um disfarce por parte da personagem feminina, que aparentemente é uma mera construção sexualmente hiperbolizada.

A mulher surge aqui representada de forma a sugerir erotismo e, neste sentido, é salientado o seu “antimaternal potential” (Sempruch, 2008: 131), já que a parte do corpo que configura o ventre e que constitui um símbolo da possibilidade de a mulher ser mãe, é suprimido, neste *Untitled*, aspecto que contribui para a hiperbolizar como símbolo sexual. Todavia, e do mesmo modo que os óculos como acessório presente na imagem operam uma desestabilização, a cor dos lençóis da cama desta mulher, por ser roxa, aponta, em termos de significado, para o plano do martírio e do sofrimento.

Ao desmontar os corpos dos manequins que originalmente se destinavam a ensaiar actos médicos e cirúrgicos, Sherman obtém a prerrogativa de os re-montar como quiser. No cenário do seu estúdio é ela que detém a sua própria cidade “where the men are mended” (*SPCP*, 136).

Angela Moorjani, em *The Aesthetic of Loss and Lessness*, entende que estas projecções macabras onde figura um manequim como substituto de uma mulher infantilizada e fragmentada, assumem justamente, tendo em conta o contexto biográfico do autor, um retorno a um trauma que, não tendo sido susceptível de ser transmitido

através da palavra, o consegue ser através desta sucessão de Lolitas violentadas, fragmentadas, desmontadas. Moorjani assinala: “(...) as in the case of the fictional Nathaniel and Olympia, the artist mirrors himself in the object he constructs, breaks apart, reassembles.” (Moorjani, 1992:62) Aminia Brueggmann e Peter Schulman, na investigação levada a cabo em *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*, detém uma perspectiva que reitera a leitura proposta por Moorjani. Ambos os autores acreditam que Hans Bellmer se encontrava:

(...) directly and actively involved in an artistic reenactment of trauma. Plagued by personal childhood dramas and the rise of a tyrannical state, Bellmer effects an unmediated violence on the body of dolls, the expression of a dual revolt against the rule of paternal authority and the reign of his unconscious desires. (Brueggemann e Shulman, 2005:105)

De facto, e de em conformidade com as teorias enunciadas por Sigmund Freud, a compulsão, traduzida no acto de repetir:

(...) constitutes a formative moment in the ‘working out’ of trauma. The subject, fixated on the incident of shock, repeatedly returns to and replays the moment of trauma. (...) Repetitive dreams by trauma victims constitute for Freud retrospective attempts to master the large quantities of excitation to which they were exposed through the development of the anxiety necessary to shield them from the shock they already received. (*Ibidem*, 106)

Em “The Munich Mannequins” estas bonecas emanam uma “sulfur loveliness” (*SPCP*, 263) e surgem representadas como algo de impessoal e frio: “Naked and bald in their furs, / Orange lollies on silver sticks, / Intolerable without mind.” (*Ibidem*) Porém, a imagem subjacente a “orange lollies on silver sticks” remete claramente para uma representação feminina infantilizada, no fundo, uma Lolita esculpida à semelhança da personagem intrigante do romance de Nabokov.

A par de Plath, Sherman constrói igualmente a sua versão de Lolita, nomeadamente em *Untitled* nº96 (figura 168). A fotógrafa infunde à fotografia uma profusão de energia sexual que advém da excessiva utilização do cor-de-laranja. Desde o *blush* aos lábios, até à blusa e à saia axadrezada, é através desta cor forte que esta representação feminina se impõe. Com efeito, *Untitled* nº96 parece aludir à adolescência, a uma fase complicada na qual a jovem deseja atrair a atenção dos indivíduos do sexo masculino, mas que, ao mesmo tempo, ambiciona passar despercebida e refugiar-se no anonimato. Nesta acepção, o facto de a cor do chão (que serve de pano de fundo à composição visual) possuir uma cor idêntica à dos adereços, contribui para que se opere essa camuflagem que Sherman parece inferir.



Figura 168 - Cindy Sherman, *Untitled n°96, Centerfolds*, 1981

Numa perspectiva interessante, Andrea Dworkin considera que a corporeidade associada ao acto sexual comporta uma essência fantasmagórica, no âmbito da qual os corpos se destituem de pele e daquilo que os caracteriza como seres humanos de pele e osso:

Sometimes the skin comes off on sex. The people merge, skinless. The body loses its boundaries. We are each in these separate bodies; and then, with someone and not with someone else, the skin dissolves altogether; (...) there is no physical distance, no self-consciousness, nothing withdrawn or private or alienated, no existence (...) the skin collapses as a boundary (...). (Dworkin, 1997:25-26)

Podemos também inferir que, quer a boneca de Bellmer, quer as figuras que substituem o corpo humano nas *Sex Pictures*, de Cindy Sherman, comportam características que lhes conferem uma certa aura espectral. Com efeito, a Olympia desmontada no chão ou as partes anatómicas dos manequins médicos combinadas em posições surreais e implausíveis suscitam sensações da ordem do *uncanny*.

A forma como se encontra conceptualizada a imagem evoca fortemente uma teatralidade subjacente. Desta forma, ao combinar partes de corpos de diferentes sexos, Sherman parodia as construções sexuais levadas a cabo no seio da sociedade Ocidental (figuras 169 e 170), e demonstra que o género é distinto do sexo (contingência de carácter biológico)

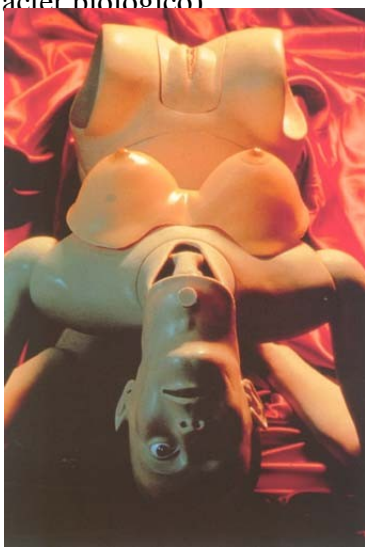


Figura 169 - Cindy Sherman, *Untitled*
nº 261, *Sex Pictures*, 1992

Figura 170 - Cindy Sherman, *Untitled*
nº 253, *Sex Pictures*, 1992

Numa lógica desconstrutiva que evoca os princípios ideológicos da obra de Judith Butler, podemos afirmar:

Sherman hybrid sex dolls parody the hermaphroditic body and its attempts to obscure sexual difference while also disclosing gender and anatomical difference as specific operations of the cultural construction and manipulation of sexual bodies, be they grounded in pornography, medicine or art practice. (Lusty, 207:140)

Não obstante o seu carácter mórbido, transpira da imagética de *Sex Pictures* uma certa simbiose entre a comédia e o grotesco no que toca à desmontagem e composição dos corpos, uma vez que destas imagens se desprende uma ironia latente. Como alega Judith Butler: “(...) there is a subversive laughter of the pastiche-effect of parodic practices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effects.” (Butler, 1990:146)

Em *Untitled* nº 261 (figura 169), Sherman explora o medo freudiano em relação à castração, e desconstrói o tropo da repressão feminina. Nesta representação, é o “homem” que é decapitado, uma vez que a cabeça do manequim masculino surge degolada. Por outro lado, este parece igualmente ter sido confrontado com a ameaça proveniente de um órgão sexual feminino representado aqui na sua variante de *vagina dentata*²⁸⁶ que é precisamente a visão que explica, metaforicamente, a decapitação.

Natalya Lusty alega que se aloja uma nítida manobra de transgressão por detrás deste apelo sentido por Sherman que a impeliu a visitar as bonecas de Hans Bellmer:

In Sherman’s graphically sexual images, there is a sense of self-irony and comic manipulation that moves beyond Bellmer’s aesthetic construction of transgressive eroticism. But in the very act of parody, Sherman imparts a dynamic of complicity and resistance that constitutes all actions of transgression and parodic subversion. (Lusty, 2007:141)

²⁸⁶ Em *Untitled* nº 261 podemos ver que Cindy Sherman apropria, de novo, a dualidade entre o órgão sexual feminino e o olho.

Como salienta Cristoph Grunenberg em *Transmutations of Horror in Late Twentieth-century Art*: “One of the enduring characteristic of the Gothic can be found in its emphasis on fragmentation, inconsistent narratives, and an excess of morphological, disjoined and decentralized forms and shapes” (Grunenberg, 1997:162). É precisamente neste contexto que as palavras de Wilhelm Worringer, em *Abstraction and Empathy*, fazem sentido, já que nas fotografias de Sherman prevalece “[an] uncanny pathos which attaches to the animation of the inorganic.” (Worringer, 1953:77)

A presença de mulheres enquanto bonecas mecânicas também é notável nos meandros da poesia de Anne Sexton e de Sylvia Plath. Na verdade, esta construção feminina permite-lhes parodiar um quadro de submissão feminina que é, por sua vez, levado até aos extremos. Como foi acima mencionado, Branca-de-Neve é comparada a um autômato, cujos olhos azuis abrem e fecham, de forma repetitiva; também em “Electra in Azalea Path”, a heroína do gótico plathiana, se auto-descreve - “ Small as doll in my dress of innocence” (*SPCP*, 116); em “An Appearance”, a jovem é comparada a um relógio suíço e é descrita em termos exactos e matemáticos.

Sexton recorre ao ícone da boneca para elaborar uma representação do sujeito feminino enquanto dona-de-casa, órfã, *beauty queen*, cadáver. A maioria das referências associada à mulher surgem contextualizadas em cenários nos quais a mulher surge essencialmente como alguém objectificado e descartável. No poema “Self in 1958” (*Live or Die*, 1966) o sujeito retrata-se à semelhança de uma boneca, uma vez que afirma: “I am plaster doll; I pose / (...) / I live in a doll’s house.” (*ASCP*, 155). Em “Those Times” (*All My Pretty Ones*, 1962) o sujeito reflecte sobre o corpo artificial das bonecas de onde emana uma perfeição que não pode ser de origem humana:

I think of the dolls,
so well made,
so perfectly put together
(...)
I remember their smooth skin
(...)
They came from a mysterious country
without the pangs of birth,
born quietly and well. (*ASCP*, 119)

Porém, estas bonecas que surgem perfeitas neste “Self in 1958”, são, contudo, reminiscentes de um cenário de morte, pois são as mesmas bonecas que acompanham a infância da *persona* que, de acordo com as suas próprias palavras, foi vivida por entre

“a graveyard full of dolls” (*ASCP*, 118). De forma análoga, também estas bonecas parecem habitar um cemitério, uma vez que, em “The Falling Dolls” (45 *Mercy Street*, 1976), as bonecas que caem do céu aterram mortas e desfiguradas:

The highways with their hard skins
So that they can be ran over like muskrats?
The seas, looking for something to shock the fish?
The electric fences to burn their hair off?
The cornfields where they can lie unpicked?
They’ll be found petrified like stone babies? (*ASCP*, 487)

As jovens audazes que, em “The Red Shoes”, calçam os emblemáticos sapatos vermelhos são, por seu turno, reminiscentes da boneca bellmeriana. Ao correrem pelas ruas, os seus corpos exaustos, cedem e, lentamente, desfazem-se, revelando a sua essência aparentemente inumana:

All those girls
(...)
They were played with.
They tore off their ears like safety pins.
Their arms fell off them and became hats.
Their heads rolled off and sang down the street.
And their feet – oh God, their feet in the market place -
their feet, those two beetles, ran for the corner
and then danced forth as if they were proud.
Surely, people exclaimed,
surely they were mechanical. (*ASCP*, 315)

Situados num contexto hospitalar, os corpos femininos irrompem das estrofes subitamente mecanizados, transformados em algo artificial e sintético:

Bodies made of synthetics
Bodies swaddled like dolls
(...)
And all they do is hum
like computers doing up our taxes, dollar by dollar.
Each body is in its bunker.
the surgeon applies its gum.
Each body is fitted quickly into its ice-cream pack
and then stitched up again. (*ASCP*, 604)

Neste cenário bellmeriano, é o cirurgião que faz a colagem destes corpos desmontados, enquanto que em “Stones”, de Plath, esse papel era atribuído a um ferreiro. O verso “Each body in its bunker” evoca imagens relacionadas com a Segunda Grande Guerra e os gemidos que penetram o poema - “ (...) all they do is hum”, confirmam que nos

encontramos perante um cenário onde corpos desmembrados gemem em agonia. Este terror que emana de um contexto de guerra, alia-se ao fenómeno da industrialização que acaba por transformar estes corpos de carne em corpos mecânicos, que parecem sair de uma fábrica prontos para serem consumidos: “Each body is fitted quickly into its ice-cream pack/ and then stitched up again.” (*Ibidem*)

Sylvia Plath também conjuga o corpo com o processo de industrialização de uma forma negativa. Em “Walking in Winter”, os corpos são uma “assembly of cut-throats” (*SPCP*, 151). Também em “Three Women”, a mulher que não consegue engravidar, assume de si própria uma imagem simbiótica que a associa o robótico ao mecânico, uma vez que sente que o seu corpo é constituído por uma amálgama de “Parts, bits, clogs” (*SPCP*, 177). Em “The Stones” o sujeito poético é a jovem que jaz “on a great anvil” (*SPCP*, 136) à espera que as suas partes sejam montadas, de modo a que fique curada no hospital improvisado da “city where men are mended” (*Ibidem*). Mais adiante o sujeito constata que já não possui um corpo humano, mas antes o de uma boneca, tornando-se ela própria um simulacro de Olympia: “My swaddled legs and arms smell sweet as rubber.” (*Ibidem*)

O fantasma de Olympia volta a pairar sobre a poesia de Sylvia Plath em “Sonnet to Eva”. Na primeira estrofe deparamo-nos com os despojos de uma Eva cujo corpo é remanescente de uma boneca desmontada:

This was a woman: her loves and stratagems
Betrayed in mute geometry of broken
Cogs and disks, inane mechanic whims,
And idle coils of jargon not yet unspoken. (*SPCP*, 304)

No quinto verso esta mulher mecânica é transformada num enigma, evocando a percepção feminina idealizado pelo imaginário surrealista, e comparada a um puzzle, um cadáver esquisito indecifrável:

Not man nor demigod could put together
The scraps of rusted reverie, the wheels
Of notched tin platitudes concerning weather,
Perfume, politics, and fixed ideals. (*SPCP*, 305)

Francesca Woodman também apropria a imagem da boneca de Hans Bellmer,



Figura 171 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-80

nomeadamente associada aos motivos da mulher truncada e da mulher inerte, retomando o princípio estético de Edgar Allan Poe de que o derradeiro momento de beleza se compraz na visão de um corpo feminino, destituído de vida. Numa fotografia que Woodman tirou em Nova Iorque, podemos discernir o olhar crítico que lança aos surrealistas, na medida em que, no esboço das suas equações artísticas, aqueles combinavam diferentes partes do corpo feminino.

Ao rodear a cintura feminina de joias, Woodman alude ao corpo desmembrado como um fetiche surrealista, ao mesmo tempo que deixa subentendido que a mulher inteira é provavelmente temida e encarada como uma ameaça (figura 171).

Neste contexto, Karen Stein reconhece uma certa ambivalência do homem em relação à sexualidade feminina, e estabelece um nexos causal entre esta e a narrativa do gótico feminino: “ (...) male disgust with women’s sexuality, the male hatred and fear women’s procreative power and her ‘otherness,’ lies at the root of the Female Gothic (...) Objectifying women and casting them as praiseworthy or blameworthy types diminishes the threatening power which women hold for men” (Stein, 1983:124). Neste *Untitled*, Woodman opera uma construção (ou desconstrução) do corpo feminino que parece decalcada da imagética de Salvador Dalí, uma vez que o ângulo do corpo surge alongado, esticado através da imagem.

Noutra imagem, desta vez inspirada pela fotografia erótica da época vitoriana, Woodman elabora um quadro de fantasia, no qual o corpo inerte de uma mulher evoca a imobilidade e a languidão presentes no corpo da autómatos Olympia (figura 172).

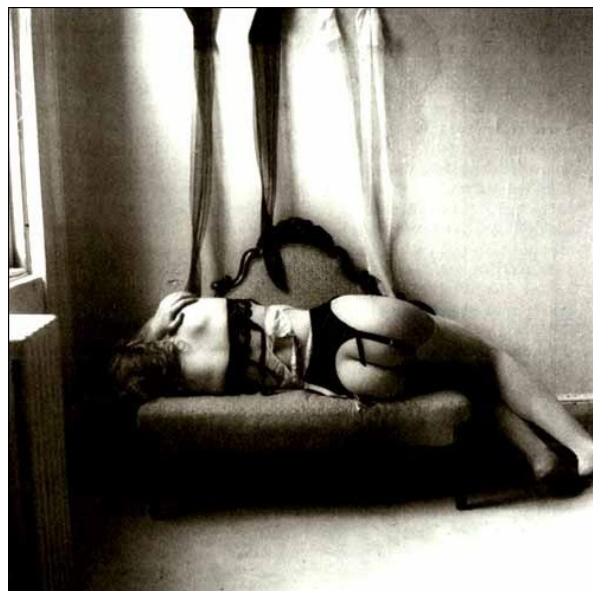


Figura 172 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-1980

Neste caso concreto, a jovem artista recorre às *collants*, que surgem penduradas na parede como uma espécie de véu para ocultar o verdadeiro cerne da imagem: o corpo feminino morto. O facto de um par ser branco e de outro par ser negro pode ser propositado no que configura uma alusão por um lado à mulher pura e imaculada e, por outro lado, à designada “fallen woman”, imagem igualmente muito popular no período Vitoriano. Desta forma, Woodman consegue transmitir a ideia de uma mulher objectificada, através de *lingerie*, meias e artigos afins que contribuem para acentuar a sua sexualidade, e constituem significantes dessa própria sexualidade. Nesta imagem específica, o sujeito feminino parece aguardar de forma passiva o disparo da máquina fotográfica. A identidade passa para o plano secundário, já que o seu rosto se encontra voltado na direcção da parede. O que é visível é um corpo inerte, sexualizado, e tornado fetiche. Como argumenta Simone De Beauvoir:

Woman becomes plant, panther, diamond, mother-of-pearl, by blending flowers, jewels, shells, feathers, with her body; she perfumes herself to spread the aroma of the lily and the rose. But feathers, silk, pearls and perfumes serve also to hide the animal crudity of her flesh, her odour. She paints her mouth and her cheeks to give them the solid fixity of a mask(190)...In woman dressed and adorned, nature is present but under restraint, by human will remoulded nearer to man's desire. A woman is rendered more desirable to the extent that nature is more highly developed in her and more rigorously confined: it is the 'sophisticated' woman who has always been ideal erotic object. (...) we come, then, to this strange paradox: man, wishing to find nature in woman, but nature transfigured, dooms woman to artifice. [De Beauvoir, 1997 (1949): 190-91]

A jovem deflecte assim o imaginário masculino, num gesto pleno de mimetismo, que não se encontra isento de subversão, como o comprovam as meias penduradas na parede. Logo, ao apropriar-se do mimetismo enquanto estratégia aplicável na esfera do *female gothic*, podemos dizer que a jovem seguiu a velha máxima segundo a qual “quem conta um conto acrescenta um ponto.” De facto, Woodman personalizou e inovou o seu quadro mimético, enriquecendo o mesmo com elementos codificados, cujo significado vai além da sua posição enquanto mero objecto, e significante inserido na imagem.

Analizada sob um outro prisma, podemos constatar que a posição inerte do corpo também alude a um autómato abandonado. Esta figura do autómato que tanto apela ao

imaginário surrealista, subentende um desejo de controlar, dominar e construir a seu bel-prazer o conceito de feminilidade. As tais características de gênio livre e de espírito aéreo conotadas com a liberdade em Nadja são, através do autômato, dessublimadas. Na verdade, o surrealista parece manifestar uma preferência pela musa sob controle. No caso concreto de Nadja, de André Breton, verificamos que a partir do momento em que esta fica insana, é automaticamente abandonada, uma vez que a linguagem e expressões comunicacionais da jovem já não se encontram dentro do alcance do entendimento do narrador. No fundo, o autômato de Bellmer sublima a aspiração surrealista do controle supremo, e levanta o véu sobre um assunto delicado que se prende com a hipótese de o imaginário surrealista entender como assunto poético supremo a existência de um corpo feminino morto, à semelhança do que profetizava Poe.

Como foi acima observado, Francesca Woodman revisita a noção de mulher desprovida de substância, e neste enquadramento relaciona esta des-substancialização feminina com a luva dos surrealistas, e com o crime do vilão de Isidore Ducasse, que priva a jovem que se bronzeia ao sol, dos órgãos, deixando em seu lugar um corpo vazio. Na verdade, o corpo de dor apresentado por Francesca Woodman sugere fortes semelhanças com as fotografias que Hans Bellmer tirou a Única Zürn, no final dos anos 50, e que representam justamente uma tentativa de conter a exuberância do corpo feminino (figuras 173 e 174).

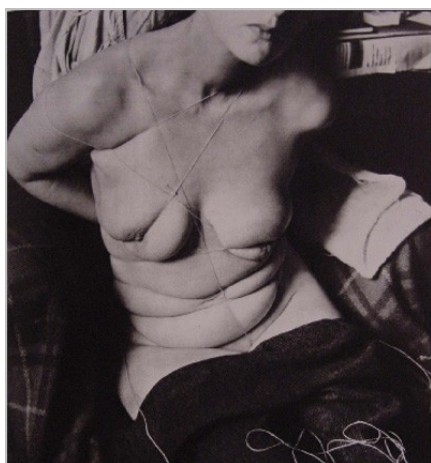


Figura 173 - Única Zürn photographed by Hans Bellmer, 1958



Figura 174 - Francesca Woodman, *Horizontale*, Providence, Rhode Island, 1976-1977

Esta imagética que privilegia o corpo desmembrado, é profícua no imaginário poético de Sylvia Plath. Em “A Birthday Present”, a dona-de-casa congemma acerca do que se

esconde através dos véus que toldam os seus dias. A dado momento, fantasia tratar-se de partes do corpo de um cadáver que vão aparecendo na caixa de correio. Também em “Event” o corpo dos amantes é desmontado, como se de bonecas se tratasse. O corpo que habita “Event” é um corpo habitado por um grito de terror, ao qual foi roubada a vida. Trata-se de um corpo solidificado e transformado em madeira. Por outro lado, o corpo da versão feminina de Lázaro é um corpo que exhibe, de forma grotesca, as várias partes do seu corpo perante uma multidão sedenta de sangue. Em “Lady Lazarus” o corpo feminino é entendido como uma autêntica relíquia,²⁸⁷ pela qual é cobrado um preço. A este respeito, Madeline H. Caviness, em *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy*:

Variants of the theme of body fragmentation have functioned in contemporary as well as in medieval times as powerful counterstories to (...) types of sado-eroticism. (...) I will argue here that fragmentation and ‘relic-izing’ the female body altered its nature as viewing object, empowering it with a new subjectivity; having been dismembered, the parts serve to re-member the whole person, giving her full membership as a subject or agent in society. Several body parts signal the dismembering of the phallic gaze because they testify to having blocked voyeurism. Yet, paradoxically, lists of erotic body parts, or photographic details and angles that highlight them, have been accused of complicity with the voyeur, and similarly it has been supposed that some women’s creativity has been deformed by being channeled into self-destructive narcissism. (Caviness, 2001: 132-133)

Plath, à semelhança do que sucede com Francesca Woodman, insinua que a mulher é mais valiosa uma vez transformada em vários fetiches. Porém, esta jovem que protagoniza “Lady Lazarus”, tem a vantagem de, enquanto corpo fluido, maleável e flexível, se desfazer e se voltar a reconstituir, assumindo, de novo, a forma humana.

Cindy Sherman, através da exploração da imagética da boneca Bellmeriana, parece também convocar para o seio da sua plataforma representacional o crime sensacionalista que vitimou a aspirante a actriz Elizabeth Short no final dos anos 40. Este crime horrendo que nunca foi resolvido, ficou a pairar no contexto policial norte-americano como um fantasma que até hoje vem assombrando quer a literatura, quer o cinema.

Ao convocar a história deste homicídio para a sua composição visual, Sherman convida, de novo, a reflectir sobre a fragilidade da representação feminina. Assim,

²⁸⁷ Se nos ativermos em *Untitled* tirado em Nova Iorque (figura 171, p.545) onde o corpo da heroína do gótico de Woodman aparece esticada e com o corpo truncado, reparamos que há um círculo composto por jóias que lhe rodeia a cintura. Ora estes colares de pérolas para além de funcionarem como um fetiche, também insinuem que, na imagética surrealista, o corpo feminino se torna mais valioso uma vez repartido, ou montado ao acaso.

aquilo a que consignamos chamar de síndrome de *Black Dahlia*²⁸⁸ permeia fundamentalmente dois *Untitleds*. Um deles, *Untitled* nº341 inscreve-se na série *Broken Dolls*, o outro, o *Untitled* nº250 (ver fig.85, p. 300) já examinado aquando o capítulo acerca do gótico materno, pertence à série *Sex Pictures*.

Untitled nº 341 (figura 175), pertencente à série *Broken Dolls*, revela uma curiosa semelhança com o rosto da jovem assassinada: ambas apresentam uma

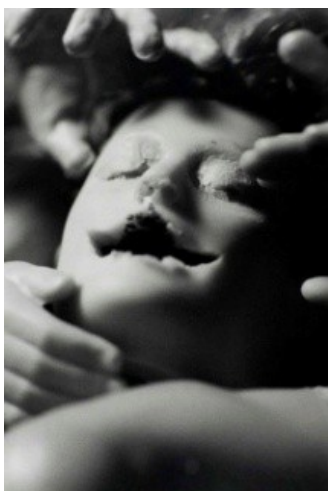


Figura 175 - Cindy Sherman, *Untitled* nº341, *Broken Dolls*, 1999



Figura 176 - Man Ray, *Minotaur*, 1935

mutilação idêntica, denominada “scottish grin”²⁸⁹ que compreende o prolongamento do sorriso através de cortes longitudinais a partir da parte lateral dos lábios.

Por outro lado, este *Untitled* surge num registo a preto e branco, como que emulando as imagens insólitas que iam surgindo nos jornais da época. De facto, o pormenor de haver inúmeras mãos na imagem a tentar tocar o rosto mutilado que nela se prefigura, alude justamente à mediatização do caso que foi levada à exaustão, tendo as fotografias da autópsia sido, inclusive, tornado públicas. Sherman parece, deste modo, tecer uma crítica a esta devassidão da privacidade do corpo feminino que, no caso de *Black Dahlia*, acaba por a perseguir até na morte.

Quanto ao outro registo, *Untitled* nº250, este é nitidamente uma reprodução, ainda que distorcida, da obra de Man Ray, *Minotaur* (1935), e emula precisamente a posição em que o corpo de Short foi encontrado (figura 176). De facto, retirado do

²⁸⁸ O cognome de *Black Dahlia* deve-se ao facto de a aspirante a actriz, usar com frequência, uma dália no cabelo.

²⁸⁹ É interessante o facto de esta mutilação também surgir na obra de Lautréamont (Isidore Ducasse). Efectivamente, em *Les Chants de Maldoror*, o protagonista, ao não conseguir encontrar alegria no mundo que o rodeia, mutila o rosto, cortando os lábios com o intuito de simular um sorriso.

contexto que o interpreta, o da maternidade, enquanto arquétipo de uma mãe ancestral e monstruosa, e inserido, agora, num contexto de crime, este *Untitled* oferece uma fantasmagoria distorcida da representação de Ray, e um simulacro fiel da morte da aspirante ao estrelato.

Na verdade, a obra de Man Ray deve o título da obra em questão à criatura mitológica que habitava o labirinto subterrâneo, mandado construir pelo rei Minos, de Creta. Curiosamente, a sua fonte de alimento consistia em donzelas que eram atiradas para esse mesmo labirinto, a fim de saciar a fome da criatura híbrida e feroz.

Se associarmos o tronco feminino que consta da fotografia de Man Ray à mitologia grega, percebemos que o vocábulo Minotauro não é associado de forma positiva ao corpo da mulher, uma vez que tem implícito a sua morte e posterior canibalismo.²⁹⁰



Figura 177 - Cindy Sherman, *Untitled* nº316, *Masks*, 1995

Por seu turno, *Untitled* nº316 (figura 177) exibe um manequim que, em virtude das agressões sofridas, e devido ao seu cabelo preto, parece igualmente aludir ao cadáver de *Black Dhalia*.

Ao revisitar a cena do crime onde surgiu, abandonado, o corpo da jovem, Sherman aflora igualmente esta de-substancialização do corpo feminino.

Com efeito, e à semelhança do que sucede com a vítima do sexo feminino, fisicamente

vilipendiada, às mãos do monstro de Lautréamont, em *Les Chants de Maldoror*, Elizabeth Short fica reduzida a um cadáver vazio, drenado de sangue (e, segundo consta, também de alguns órgãos), assemelhando-se a uma boneca de plástico. Curiosamente, o corpo da jovem que acaba por ser descoberto num descampado, é, inicialmente, tomado por um manequim de loja abandonado. Somente ao aproximar-se

²⁹⁰ Facto curioso é o de que *Minotaure* era também o nome de uma revista controversa, fundada por Albert Skira, em 1933. Esta revista, cujo propósito era a crítica da produção literária e artística da época, era conhecida pelos seus temas arrojados. Como comenta Natalya Lusty: “*Minotaure* often included extravagante photographic reproductions of macabre and disturbing themes.” (Lusty, 2007:132)

do corpo é que os transeuntes que detectaram a presença do mesmo puderam realmente verificar que se tratava do cadáver de uma mulher. Sob este prisma, o facto de a manequim de *Untitled* nº250 se encontrar deitada por cima de um conjunto de perucas de longos cabelos, também apela, no plano metafórico, à existência de um assassino em série. Enquadrado num teatro de homicídio, podemos interpretar as salsichas viscosas que saem, de forma grotesca, do órgão sexual, com uma prefiguração do fenómeno da tal des-substancialização do corpo feminino.

Num gesto análogo ao da violência perpetrada pelo vilão de *Les Chants de Maldoror*, Hans Bellmer explorava o interior do corpo feminino, através do desenho, numa tentativa de desvendar os mistérios do seu interior anatómico:

In addition to his construction of a three-dimensional doll-figure, Bellmer explored the body's interior in a number of detailed drawings. For Bellmer such drawings allowed him to explore the bodies interior in a way that marks a violent penetration of the visceral cavities and organs, an externalization of the interior that unearths the structures of manifest and latent content: 'I want to reveal scandalously the interior that will always remain hidden and sensed behind the successive layers of the human structure and its last unknowns.' (Lusty, 2007: 136)

Sherman parece, assim, ter “lido” a mensagem “artística” do assassino da Dália Negra como uma encenação encriptada onde o gótico e o surrealismo traçam um código de horror.

De facto, a encenação de cenas do crime parece suscitar interesse por parte de Cindy Sherman que apropria, assim, os seus elementos para as reconstruir de forma crítica e subversiva.

Nesta óptica, a boneca insuflável que surge abandonada numa lixeira, também funciona como uma metáfora para o corpo feminino, novamente violentado e despojado da sua dignidade (figura 178). Neste cenário distópico, evocativo da imagética acidentada de *Crash* (1996) de David Cronenberg,²⁹¹ encontramos o acto sexual rodeado de caos, daquilo que parecem ser os restos de um qualquer acidente. O que é mais inquietante nesta imagem é o seu *frissom* necrofilico. A posição, desconjuntada, na qual a boneca se encontra colocada na imagem, com a cara manchada de vermelho, indicia que esta é uma metáfora para um cadáver feminino. Neste enquadramento, o pendor necrofilico é introduzido com a presença de um manequim do sexo masculino a procurar manter um relacionamento íntimo com a boneca insuflável. No fundo, aquilo

²⁹¹ O filme em epígrafe é baseado na obra controversa de James Graham Ballard, detentora do mesmo nome do filme, e publicada em 1973. No enredo, o autor explora a parafilia de indivíduos que entendem os acidentes de automóvel, e toda a violência a eles associada, enquanto fenómeno sexual.

que superficialmente parece ser uma alegoria ao caos do amor, e ao seu apelo destrutivo, num simulacro de Romeu e Julieta na contemporaneidade, acaba por consubstanciar, pelo contrário, um quadro macabro em que a boneca/mulher é entendida como algo de descartável. A sua natureza acentuadamente sexual é hiperbolizada através da morte. É sob este prisma que a mensagem de Sherman, na sua vertente feminista, é mais pungente, uma vez que esta dá a entender que o expoente da passividade da corporeidade feminina se encontra no cadáver da mulher morta. Michael Sappol, em *A Traffic of Dead Bodies: Anatomy and Embodied Social Identity in Nineteenth – Century America*, explica esta visão perversa da mulher morta como algo de desejável: “The dead body becomes the object of moral contemplation. But paradoxically, its very unavailability is easily converted into desirability: in death the female body becomes a scarce commodity. (...) The eroticized cadaver simultaneously articulates and represses the knowledge of the disordering, destroying pleasure of sexual desire.” (Sappol, 2002: 234)



Figura 178 - Cindy Sherman, *Untitled n°188, Disasters*, 1989

Numa óptica diferente, primariamente associada ao fetichismo, Woodman revisita a geografia visual e atribulada de Bellmer, não recorrendo, porém, a um manequim, mas transformando metaforicamente o seu corpo no corpo da Lolita de Bellmer que figura em *La Poupée* (figura 179). À semelhança dos manequins utilizados pelo artista, a jovem fotógrafa coloca a sua heroína do gótico em espaços escuros, delapidados, assombrados.²⁹²

²⁹² *Untitled* tirado em Providence, no qual Woodman aparece com o cabelo a cobrir-lhe o rosto, com uma máscara de gesso, em frente aos órgãos genitais, também evoca a imagética de *La Poupée*, uma vez que o manequim, numa determinada imagem (ver figura 33, p.105), surge com o rosto velado por uma máscara semelhante. De uma forma interessante, a fotografia de Woodman em que uma jovem se encontra coberta por um lençol, no meio da floresta, também é susceptível de gerar um diálogo com uma imagem de

Em *Self Deceit 2*, a heroína do gótico woodmaniana contorce o corpo de forma a adquirir os contornos irregulares que caracterizam o simulacro de Lolita proposto por Bellmer. Todavia, a fotógrafa torna a descida da boneca de Bellmer numa viagem ao inconsciente (figura 180). De facto, a boneca truncada ao fundo da escada, na imagem do autor alemão, bem poderia espelhar a heroína gótica de Woodman após a sua queda, ou descida. Com o intuito de marcar no corpo a fragmentação, a jovem artista utiliza para alojar a projecção do corpo um espelho estilhaçado que lhe devolverá, como se pode detectar na imagem, um reflexo distorcido, pormenor que a transfigura numa boneca partida. Woodman teatraliza, assim, o encontro ou o contraponto entre um “Eu” íntegro e um “Eu” fragmentado. A moldura menor, encostada ao espelho de maiores dimensões, sugere um contínuo *mise en abyme* da representação feminina.



Figura 179 - Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934



Figura 180 - Francesca Woodman, *Self Deceit Series 2*, Rome, 1977

Através de *Self-Deceit 2*, Francesca Woodman despe a boneca infantilizada do surrealista Bellmer do seu ar provocador e insinuante, que acaba por lhe conferir tonalidades eróticas, pois ao mimetizar o cenário das escadas, ela introduz um elemento

Bellmer, na qual há um indivíduo que espreita furtivamente uma boneca que se encontra pendurada numa árvore. Uma vez mais, Woodman responde à iniciativa surrealista, na medida em o corpo da jovem fica invisível sob o lençol. Para frustração do eventual *voyeur*, só os sapatos, elemento que a equipara à boneca de Bellmer, é que estão visíveis. Embora possam desempenhar o papel de fetiche, o presumível *voyeur* nunca conseguirá satisfazer a sua ambição, visto que a nudez feminina se encontra coberta. (fig.157, p.522).

de subversão, uma vez que sugere que a boneca que nos aguarda ao fundo da escada não é real, é uma substituta de um corpo, um manequim sem vida. Woodman salienta nesta composição visual o carácter volátil da mulher na representação surrealista, e lança um olhar crítico à sua aparente disponibilidade, facto que a prefigura como um objecto descartável. Ao utilizar (novamente) o espelho como instrumento de problematização da identidade feminina, Woodman levanta o véu da representação de Bellmer, insinuando que aquela réplica da mulher sublima, no verdadeiro sentido, um desejo de fragmentação.

No fundo, a jovem, ao descer as escadas de forma inarticulada, na posição horizontal, sugere que o objecto bellmeriano cuja cabeça languidamente espreita por entre o corrimão, nada mais é do que o espectro da morte. A fotografia consegue replicar a mulher-boneca enquanto morte, num gesto que alude à “disturbance in mirrors” (SPCP, 247) mencionada por Sylvia Plath em “The Couriers”. Francesca Woodman conclui, através de um ensaio performativo, baseado numa reflexão de natureza especular, que a boneca de Bellmer opera ela própria como véu para sublimar a corporeidade feminina.

O pano branco que cobre as escadas por onde esgueira o corpo, simboliza, no plano figural, o véu que oculta a questão da representação feminina em Hans Bellmer. O que Woodman faz é simplesmente erguer o véu e desvendar o segredo bellmeriano através do espelho, fundindo a boneca com o corpo/cadáver da mulher.



Figura 181 - Man Ray, *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, 1920

Nestas circunstâncias, é importante convidar a integrar esta discussão a noção estética avançada pelo autor de *Les Chants de Maldoror*. Por conseguinte, segundo o paradigma surrealista tecido e antecipado por Ducasse, o belo pode ser entendido como o encontro fortuito entre um guarda-chuva, uma máquina-de-costura e uma mesa de dissecação, combinação esta que encerra uma natureza enigmática. Inspirado por

esse princípio estético, Man Ray constrói uma obra de arte (figura 181), intitulada precisamente *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (1920-1972) que, por suavemente, se compraz

num embrulho misterioso. Se escalpelarmos o significado do encontro casual que reúne os três elementos mencionados por Ducasse, verificamos que o guarda-chuva assume uma posição fálica, a mesa de operações evoca uma morgue e, por fim, a máquina-de-costura simboliza o poder de “coser” diferentes partes umas às outras. Se acrescentarmos a esta equação a musa do corpo feminino, verificamos que, através da conjugação operada entre os vários objectos, o artista surrealista pode manipular a seu bel-prazer construções artísticas, no âmbito das quais pode desmembrar a mulher nas suas diferentes partes, e depois fazer uma *collage* com as mesmas, atingindo, através da musa, o expoente máximo inerente aos ideais patentes na filosofia do *hazard objectif*. Neste sentido é legítimo afirmar que Cindy Sherman, através dos seus simulacros de cenas de crime, dos seus manequins, máscaras e próteses; Francesca Woodman, através dos corpos fantásmicos e inanimados; Anne Sexton, e Sylvia Plath, através das suas heroínas remendadas e zombificadas, viajam até ao submundo do surrealismo para desvendar que o mistério por detrás do enigma de Ducasse é, afinal, o cadáver feminino.²⁹³

²⁹³ Julia Kristeva considera que o cadáver constitui o expoente máximo do abjecto: “(...) the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, ‘I’ is expelled. The corpse is the abject reminder that I will cease to be, of that elsewhere that I imagine beyond the present.” (Kristeva, 1982:4)

Conclusão

(...) the worms (...) / slide into the ear of a corpse /
and listen to his great sigh. (*ASCP*, 374)

Um conto de Emilia Dilke, “The Shrine of Death” (1886), versa a história trágica de uma rapariga que procura desvendar os mistérios da vida. Um dia, encontra uma bruxa que a informa que só desposando a própria morte poderá ter acesso a tais conhecimentos. A jovem descobre, então, que a morte habita no interior de uma velha igreja, onde a passagem para o seu túmulo se encontra protegida por sólidos portões. Dando-se conta da persistência da jovem, o padre da aldeia acede ao seu pedido, no sentido de a deixar, vestida de branco, qual noiva, penetrar nos recessos onde se oculta a senhora das trevas. Uma vez na cripta da morte, depara com um livro que não consegue ler; não obstante o esforço, as letras esfumam-se ou alteram a sua forma de modo a constituírem um texto ilegível. No dia seguinte, os habitantes da aldeia encontram a rapariga morta, rodeada de flores, prostrada no chão. Quanto aos olhos, estes estão abertos, numa expressão de terror.

Esta história do século dezanove que apresenta como protagonista uma jovem destemida, decidida a ir em demanda dos segredos da vida, sem se importar com os riscos dessa missão, sustenta muitas similaridades com o impulso criativo por detrás dos trabalhos artísticos de Plath, Sexton, Woodman e Sherman.

Na verdade, todas as autoras construíram heroínas do gótico que se empenharam em visitar a morte, para dela colher os seus segredos, independentemente de morrerem ou não no final.

A heroína do gótico de Sylvia Plath, em “Poem For a Birthday”, denota esta curiosidade mórbida, uma vez que é atormentada pela ansiedade causada por uma presença que permanece na sua cozinha, e teima em ocultar-se por detrás de uma série de véus. No gótico o véu é a ténue membrana que separa o corpo vivo do corpo morto;

como o papel que Woodman descola da parede, este também emula o despimento da carne, assim como os manequins de Sherman são o véu plastificado, qual eufemismo que separa o indivíduo da morte.

A ideia de morte permeia a obra de todas as autoras, e é através dela que a identidade e representação femininas são analisadas. Há toda uma envolvente gótica que alude a Victor Frankenstein, protagonista da obra inovadora de Mary Shelley, um jovem curioso, cujo instinto lhe diz que antes de conhecer o significado da vida, é importante travar conhecimento com a morte. Na verdade, quer Plath, quer Sexton, quer Woodman, quer Sherman, concebem uma fantasmagoria que introduz e assinala a presença da morte. Os corpos surgem inteiros na narrativa imagética e na *ars poetica* para depois serem desmembrados, dissolvidos, transformados em fantasmas ou zombies, torturados, violados, dissecados, decompostos. Jogando com as ideias de Poe que versam a sua filosofia da composição, podemos antever nas composições visuais e poéticas das autoras em epígrafe o desvelar de uma filosofia da de-composição. Recorrendo a referências tais como os filmes *noir*, os contos-de-fada, a idiossincrasia surrealista, as autoras propõem uma geografia do corpo distópica e deslocada. De facto, raras são as vezes que a heroína do gótico, enquanto modelo de representação feminina, consegue permanecer ancorada nos cenários em que emerge. Através de artifícios praticados na imagem ou através de *nuances* que surgem nas estrofes dos poemas, estes sujeitos de enunciação são des-figurados (tornados monstros), ou transformados em fantasmas, aspecto que lhes imprime um carácter volátil.

O corpo feminino apresenta, ao longo da sua concepção histórica, uma ligação à morte, ao além, fruto de o seu corpo funcionar também como o ponto onde se dá a origem da vida humana. Logo, a vida e a morte estiveram sempre interligados ao aspecto feminino, mais concretamente ao útero que, de símbolo privilegiado de vida, passou também a ser encarado como um espaço semântico que alude à morte. Como assinala Linda Badley: “The feminine, the body, and Thanatos have been coming into cultural consciousness for some time, in what have only seemed like independent movements. In horror’s embodied language, their interdependence is revealed.” (Badley, 1996:11) No contexto da representação, este goticismo reflecte-se a nível do corpo. Valerie Reardon, em “Constraining Bodies: Inspection as a Form of Hygiene”, realça que a própria beleza feminina funciona, assim, como um véu que sublima a presença da morte no corpo feminino:

(...) the correlation between woman and the body is necessary in order for man to maintain the illusion of immortality. He expels knowledge of his own death by making the female body, by virtue of its association with reproduction (and thus, nature) stand as the sign of death and decay. Understood in this way, it is easy to see how the preoccupation with feminine beauty and hygiene is consistent with a cultural denial of death. Beauty serves as the mask that hides death's secrets (Reardon, 2004:110).

Como tivemos oportunidade de observar, na imagética construída quer por Sherman, quer por Woodman, o corpo é susceptível de integrar elementos e partículas do ambiente: é um corpo que não emerge como asséptico, mas antes como um corpo contaminado pelo mundo, pela ruína da casa, pelo pó, pela terra, pela caruma e pelas folhas do bosque.

Laura Mulvey, em *Fetishism and Curiosity*, assinala que é precisamente a natureza feminina que a situa no plano psicanalítico, tão próxima da matéria, da decadência e da morte, que faz dela a heroína do gótico perfeita para investigar este género de questões:

The Pandora myth and the examples of Hitchcock's heroines who investigate the uncanny house suggest that, although both sexes are subject to abjection, it is the heroine rather than the hero who can explore and analyse the phenomenon with great equanimity. It is the female body that has come, not exclusively but predominantly, to represent the shudder aroused by liquidity and decay. (Mulvey, 1996:64)

Como constatámos, nesta cruzada onde a heroína do gótico de Sherman desce às catacumbas nas quais se aloja o santuário da morte, o sexo é submetido a um experimentalismo onde o erótico se cruza com a disjunção anatómica do corpo feminino, gerando um quadro de contornos macabros. Estes corpos protésicos que se encontram uns com os outros, aleatoriamente, emulando os *cadavre exquis* do surrealismo, encontram-se à beira de um colapso em termos de significação. Por se tratar de simulacros de corpos de carne, estes assaltam o espectador com uma familiaridade assustadora que se torna insuportável perante as combinações que se jogam entre os mesmos. Não são somente jogos sexuais, erotismo e pornografia que estão em causa; estes são sobretudo jogos corporais susceptíveis de terem saído de uma mente tortuosa cujo *hobby* consiste em combinar diferentes partes do corpo pertencentes a diferentes indivíduos, com o objectivo de criar seres compósitos através das mesmas. Tal como Victor Frankenstein, Sherman monta e desmonta manequins para alcançar as suas imagens quiméricas. O jovem estudante de Mary Shelley, recorria a partes procedentes de cadáveres humanos, e o mesmo se pode dizer em relação a Sherman,

pois também ela, surpreendentemente, recorre a “carne morta”, metaforizada pelo plástico e pelo silicone. De um modo interessante, ambos pretendem animar a “dead matter” só que, enquanto Victor se pauta pelo quadro lógico e referencial da constituição física de um ser humano, Sherman não revela interesse em construir alguém íntegro; o seu objectivo é precisamente a construção quimérica, evocada através de um mundo distópico, no seio do qual partes anatómicas de supostos indivíduos anónimos são combinadas umas com as outras em poses que, perversamente, são impregnadas de erotismo. A fotógrafa consegue habilmente desviar o olhar do “crime” que é cometido, fazendo com que o espectador se centre na ilusão, na aparência que se consubstancia na visão de duas pessoas envolvidas sexualmente. Inconscientemente, o espectador não questiona o “porquê” e o “como”, e deixa-se levar pela crença de que o que está a testemunhar, na realidade, uma *primal scene*. Ironicamente, o que o espectador contempla é um laboratório onde jazem partes de corpos que um *serial killer*, aqui percepcionado como um alter-ego de Sherman. A autora das *Sex Pictures* desvela perante o espectador incauto que o erotismo que tanto atraiu o seu olhar advém afinal de corpos que estão “mortos”, tendo sido as suas partes constituintes morbidamente cosidas e coladas umas às outras. Sherman transforma, assim, o espectador num sádico e num masoquista, que se deleita nos prazeres da morte. O que a autora faz, no fundo, é devolver-nos a morte como um espectáculo. Confessa autora dos seus crimes, Sherman abre as portas do seu laboratório e desvela-nos a sua “filthy creation”, emulando o gesto de Victor Frankenstein, e imprimindo-lhe um novo significado. Na obra de Mary Shelley, os transeuntes não conseguem suportar a imagem de um ser “aos bocados”, um *corps morcelé*, mas ironicamente, na obra de Sherman, os olhos dos espectadores detêm-se nas imagens, e regozijam-se com a expectativa de um prazer carnal. Dentro desta lógica, Sherman subverte o gesto de Victor Frankenstein porque consegue, na sociedade pós-moderna, transformar algo hediondo em algo com *sex-appeal*. O espectador, sem se dar conta assume o papel de um necrófilo.

Deborah Jermyn, no ensaio “You Can’t Keep a Dead Woman Down”, argumenta que através da representação do cadáver feminino, a heroína do gótico é, ainda assim, de modo póstumo, susceptível de comunicar e contar a sua história: “She speaks, in that if she is listened to, the female corpse is a source of knowledge, she can enlighten, she can be learned from. She can tell us things about herself, but also about those around her.” (Jermyn, 2004:159-160)

Com efeito, nos escuros recantos do gótico, estas autoras examinam a identidade e a representação femininas através da inflexão da filosofia proposta por Edgar Allan Poe que epitomiza o cadáver de uma mulher bonita como o tropo mais poético nos meandros literários e artísticos. Quando Sherman alude ao enigma de Ducasse, congemma cenários protagonizados por manequins em poses eróticas, e revisita a tragédia da morte da Dália Negra; no fundo, estabelece este nexos causal entre o cadáver e o pornográfico. Como realça R. Romanhyshyn na obra *Technology as Symptom and Dream* :

The woman's body on pornographic display is very much like the corpse on the dissecting table. Both are anonymous. Moreover, they share a similar space. The space of linear perspective vision within which this anonymous, impersonal body as corpse is discovered – invented is very much like the space of the voyeur. The space of linear perspective vision, a space which essentially presents a spectacle, a matter for observation, a matter for the gaze of the fixed eye (Romanhyshyn, 1989:210).

Como observámos, a morte, com a qual a heroína do gótico plathiana flerta em “Death and Co.”, também era, afinal, tema de conversa entre Anne Sexton e Sylvia Plath, quando ambas se sentavam no bar do Ritz, em Boston, depois de terem saído dos seminários de poesia de Robert Lowell. O suicídio insinuava-se nas mentes criativas, e infiltrava-se nas conversas que versavam qual a maneira mais apropriada para sair deste mundo e habitar o outro.

Francesca Woodman também se embrenhou num diálogo mudo com a morte, visitando-a nos espaços naturais, no interior das casas em ruínas, nos reflexos que emanam dos espelhos. A jovem parecia consciente de que ao recorrer ao seu corpo, e ao desnudá-lo em espaços inóspitos, consciente ou inconscientemente, estava a aludir às representações históricas nas quais a morte, personificada por um esqueleto, se aproximava para seduzir a donzela. Na verdade, o corpo da heroína do gótico woodmaniano é um corpo à beira do colapso fantasmático. Desta forma, Woodman parece jogar com a morte um jogo repetitivo, emulando a premissa psicanalítica contida na equação freudiana *fort da*. Mas não serão estes ensaios em direcção ao abismo da morte também um modo de antecipar o trauma do seu impacto, uma espécie de ritual de iniciação, como confessa Sherman, a respeito da sua atracção pelo macabro em séries como *Disasters* ou *Fairy Tales*? De facto, a fotógrafa menciona numa entrevista a sua inclinação para visitar temas macabros:

In horror stories or in fairy tales, the fascination with the morbid is also, at least for me, a way to prepare for the unthinkable. My biggest fear is a horrible death, and I think this fascination with the grotesque is a way to prepare yourself physically if, God forbid, you have to experience something like that. That's why it is very important for me to show the artificiality of it all because the real horrors of the world are unmatched and they're too profound. (Sherman *apud* O'Brian, 2005:120)

Como referimos no decurso deste trabalho, até o espaço materno, visitado pelas heroínas do gótico, saídas do imaginário das autoras, é permeado pela morte. A heroína do gótico de Plath vive a sua gravidez numa casa assombrada, em cavernas ou espaços subterrâneos, configurando uma espécie de Perséfone. Em “Edge” ela incarna uma variante de Medeia, e através de todo um cenário fúnebre, intuímos que assassinou os filhos. Num registo análogo, a heroína do gótico de Sexton embala um nado-morto que será, no futuro, o ícone da sua morte. Sherman explora a questão da criação monstruosa, e desmonta a temática da gravidez num quadro grotesco. Quanto à heroína do gótico de Francesca Woodman, podemos dizer que ela reproduz a própria morte através das suas criações fantasmagóricas.

Em “Moonrise” a heroína do gótico de Plath constata: “Death whitens in the egg and out of it.” (*SPCP*, 98) Similarmente, a heroína do gótico de Sexton assevera: “Death too is in the egg.” (*ASCP*, 57)



Figura 182 - Cindy Sherman, *Untitled n°173, Disasters*, 1986

Se detivermos o olhar em *Untitled n° 173*, que se desvela num local de um crime onde jaz o corpo de uma mulher, provavelmente aí depositado pelo assassino, reparamos que as moscas, símbolos que pautam o início do processo de decomposição da carne, pontuam a imagem (figura 182). Uma delas parece pousar num objecto que se

assemelha a um ovo (de larva, talvez), aspecto que traduz visualmente a equação evidenciada por Plath e Sexton. Em *Untitled* nº173 é estabelecido um nexos de causalidade entre o corpo feminino e a matéria. Este corpo, susceptível de contaminar, é relegado para a margem da fotografia, mimetizado no cenário que ilustra a decadência, traduzindo, por conseguinte, a posição marginal que a mulher ocupa na sociedade patriarcal.

Também em *Untitled*, tirado num cemitério de Boulder (figura 183), Woodman consagra esta ligação íntima da feminilidade à morte, uma vez que os seios, símbolos femininos conotados com a sexualidade e a maternidade, surgem emoldurados pela moldura que se desenha na lápide. Concebendo um quadro fantasmagórico, no qual a luz de fundo assume um pendor ectoplásmico, Woodman tece um quadro visual em que une *Eros* e *Thanatos*, o étéreo e o material. As folhas outonais que pejam o chão assinalam o processo metamórfico que é simultaneamente comum a um corpo grávido e a um corpo morto.



Figura 183 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-1980

Como havíamos prometido aquando da introdução, cumpria esclarecer em que medida é que a produção artística de Woodman, Sherman, Plath e Sexton se enquadrava nos parâmetros do gótico, e de que forma a representação feminina e a respectiva construção identitária, constituíam emanções do gótico feminino, enfatizando o impacto da experiência feminina face à moldura patriarcal em vigor. Assim, concluímos que, com efeito, que quer o discurso poético de Sylvia Plath e de Anne Sexton, quer o registo visual de Francesca Woodman e Cindy Sherman, se enquadram no gótico, uma vez que a

reflexão que propõem sobre o corpo, a representação deste e a construção da identidade feminina recorrem a motivos que tradicionalmente se inscrevem no perfil deste género.

Ora adoptando estratégias de mimese, ora envolvendo-se em manobras de carácter mais subversivo, as autoras expõem uma reflexão sobre o papel da mulher na

sociedade, e no modo através do qual ela é representada, sendo que a forma como aquela é entendida se repercute nos parâmetros que delineiam essa sua representação.

Deste modo, através de um conjunto de reflexões apresentada nesta tese, pretendeu-se desbravar terreno numa área de investigação ainda pouco explorada, através do estabelecimento de um diálogo entre a palavra e a imagem apoiado numa plataforma ekphrástica.

Por conseguinte, será legítimo afirmar que as quatro autoras em epígrafe partilham, embora através de registos diferentes, uma linguagem comum que evoca a tal codificação mencionada pelas teorizadoras do gótico feminino. Com efeito, a abordagem das autoras é pautada por uma linguagem semiótica, na medida em que cultiva uma certa oposição da ordem imaginária em relação à ordem simbólica. Consequentemente, a *jouissance* é fruída pela heroína do gótico através de um revisitar do corpo materno em espaços marcadamente góticos que comportam uma dimensão uterina. A presença feminina é imersa em espaços fluidos e amnióticos; ora vagueia por paisagens decrépitas, ora se perde num submundo cavernoso e escuro. É também a exploração da alteridade proporcionada pela tradição gótica - que compreende o submundo dos monstros e dos fantasmas - que permite à heroína do gótico romper a estabilidade do sistema simbólico.

Nesta matriz contextual, o tal *flirt* com a morte, tão presente na obra das autoras, leva a heroína do gótico a envolver-se em projectos metamórficos, no seio dos quais a aparente mortalidade não é algo de definitivo, abrindo, pelo contrário, várias possibilidades, isto é, permitindo-lhe renascer e incorporar novas identidades.

A própria dualidade que a concepção feminina enquanto *womb-tomb* encerra, assinala, no plano metafórico, a simbiose simultaneamente operada entre o impulso criativo e a tendência destrutiva e desestabilizadora. Por outro lado, quer o termo *womb*, quer o termo *tomb*, associados à feminilidade, implicam uma irrupção desconstrutiva no simbólico. O útero feminino enquanto espaço pré-simbólico e o cadáver feminino, para além de infectarem as estruturas simbólicas patriarcais com o seu cariz abjecto, funcionam igualmente como uma geografia especular macabra, que confronta o Homem com a sua natureza finita.

É igualmente importante salientar que, para além desse diálogo esboçado entre gramáticas diferentes, se procedeu à inclusão de um conjunto de produções diversificadas das autoras na tradição do gótico, estabelecendo-se assim uma continuidade histórica com as origens do género, tentando simultaneamente explicar de

que forma é que as suas premissas continuam, ainda hoje, válidas. Esta investigação prova, por conseguinte, que o género gótico persiste como uma tradição literária culturalmente relevante e susceptível de ser apropriada pela comunidade artística do sexo feminino para representar a sua experiência pessoal. Também ao retratar a experiência feminina revendo pressupostos inerentes à tradição masculina, e recorrendo a manobras de subversão e de revisão das mesmas, as quatro autoras reúnem, assim, as condições necessárias para integrar a comunidade do *gothic feminism* preconizada por Diane Hoeveler ou Susan Wholstenholme.

Toda a construção imagética saída do imaginário das autoras confirma, deste modo, o gótico feminino como espaço privilegiado de reflexão, subversão, desconstrução, e revisão da representação e identidade femininas. Como alega Showalter, este traduz - “(...) a genre that expresses women’s dark protests, fantasies, and fear.” (Showalter, 1994:127) Quer na ficção visual coreografada por Woodman e Sherman, quer na poesia tecida por Sexton e Plath, podemos determinar que a heroína do gótico explorou as convenções deste género, de forma exaustiva, assumindo uma forma monstruosa, abjecta, grotesca, carnavalesca ou fantasmagórica. Como ilustra Alicia Ostriker: “[the female gothic heroine] having learned to see the skull beneath the skin, she threw away the skin.” (Ostriker, 1994:127)

Apêndice

Fontes das fotografias

Fotografia da capa – Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode-Island, 1976-1978. Web. 7 de Outubro de 2012. <<http://coloradomagazine.blogspot.pt/2012/02/francesca-woodman.html>>

Figura 1- Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Long Island, 1975-1978. Reproduzido em Phillipe Sollers, ed. *Francesca Woodman*. Paris: Actes Sudes/Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 1998, p.55.

Figura 2 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Townsend, Chris e George Woodman eds. *Francesca Woodman*. London: Phaidon, 2006, p.137.

Figura 3- Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.136.

Figura 4 - Francesca Woodman, *Untitled (Series Portrait of a Reputation)*, Providence, Rhode Island, 1970. Web. 7 de Outubro de 2011.
<<http://www.mutualart.com/Artwork/self-portrait--providence--rhode-island-/6115620748B13E6D>>

Figura 5- Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1972-1975. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.78.

Figura 6 - Francesca Woodman, *Seashore Circle*, Providence, Rhode Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend,e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.142.

Figura 7 - Francesca Woodman, *Untitled*, New Hampshire, 1980. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 219.

Figura 8 - Cindy Sherman, *Untitled* nº153, *Fairy Tales*, 1985. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 1997, p.134.

Figura 9 - Cindy Sherman, *Untitled* nº48, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Sherman, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills*. New York, London: Museum of Modern Art, 1993, p. 157.

Figura 10 - Cindy Sherman, *Untitled* nº168, *Disasters*, 1987. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 140.

Figura 11 - Cindy Sherman, *Untitled* nº167, *Disasters*, 1987.
Web. 7 de Outubro de 2011.
<<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Untitled%2C%20%23167&page=&f=Title&object=97.4575>>

Figura 12 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 175, *Disasters*, 1987. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 141.

Figura 13 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 15, *Untitled Film Stills*, 1977-1980. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op.Cit.*, p. 30.

Figura 14 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 39, *Untitled Film Stills*, New York, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op.Cit.*, p.115.

Figura 15 - Cindy Sherman, *Untitled* nº190, 1989. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 149.

Figura 16 - Francesca Woodman, *Yet Another Leaden Sky*, Rome, 1977-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 147.

Figura 17 - Francesca Woodman, Rome, 1977-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 165.

Figura 18 - Francesca Woodman, *Fish Calendar*, November, Rome, 1977. Reproduzido em Chris Townsend, e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 163.

Figura 19 - Cindy Sherman, *Untitled* nº138, 1984. . Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 128.

Figura 20 - Francesca Woodman, *Untitled*, Antella, Italy, 1977-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 148.

Figura 21 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Phillipe Sollers, *Op.Cit.*, p.69.

Figura 22 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Reproduzido em Chris Townsend, e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 115.

Figura 23 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, *Untitled* nº56, New York, 1980. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op.Cit.*, p. 49.

Figura 24 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, *Untitled* nº81, New York, 1978. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op.Cit.*, p. 125.

Figura 25 - Cindy Sherman, *Untitled* nº198, *History Portraits*, 1989. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion, 2007, p.38.

Figura 26-Cindy Sherman, *Untitled* nº112, *Centerfolds*, 1982. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 114.

Figura 27 - Cindy Sherman, *Untitled* nº263, *Sex Pictures*, 1992. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 169.

Figura 28 - Cindy Sherman, *Untitled* nº132, 1984. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 125.

Figura 29 -Cindy Sherman, *Untitled* nº412, *Clown Series*, 2003. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 221.

Figura 30 - Cindy Sherman, *Untitled (Woman in Sun Dress)*, 2003.
We. 10 de outubro de 2011.
<<http://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Woman-in-Sun-Dress-/81DCF50E14FE9E5C>>

Figura 31 - Cindy Sherman, *Clown Series*, *Untitled* nº425, 2004.
Web. 12 de Outubro de 2011.
<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/cindy-sherman-at-moma-2-23-12_detail.asp?picnum=8>

Figura 32 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 324, *Mask Series*, 1995. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p. 193.

Figura 33 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 95.

Figura 34 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 101.

Figura 35 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Long Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 96.

Figura 36 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-78. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 105.

Figura 37 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 26.

Figura 38 - Francesca Woodman, *Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.118.

Figura 39 - Francesca Woodman, *Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1976.

Web. 3 de Outubro de 2011.

<http://www.jameshymanphotography.com/pages/artistsingle/4751/all/francesca_woodman-from_'space_squared,_providence'.html>

Figura 40 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 54, *Untitled Film Stills*, 1980. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op.Cit.*, p.125.

Figura 41 - Cindy Sherman, *Untitled* nº156, 1985. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.137.

Figura 42 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 272, 1992. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.174.

Figura 43 - Georges de La Tour, *La Madeleine à la Veilleuse*, 1640-1645.

Web. 3 de Outubro de 2011.

< <http://eduscol.education.fr/louvre/ecriture/charl.htm>>

Figura 44 - Hans Bladung Grein, *Death and the Maiden*, 1518.

We. 3 de Junho de 2011.

< <http://alreproductions.com/death-and-the-maiden-1518-20-by-hans-baldung-grien-oil-painting.html>>

Figura 45 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1975-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 80.

Figura 46 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978. Reproduzido em Keller, Corey, ed. *Francesca Woodman*. San Francisco and New York: San Francisco Museum of Modern Art and Distributed Art Publishers, 2011, p.65.

Figura 47 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 155.

Figura 48 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Phillipe Sollers, ed. *Op. Cit.*, p.49.

Figura 49 - Francesca Woodman, *I could no longer play, I could not play by instinct*, 1977. Reproduzido em Phillipe Sollers, ed. *Op. Cit.*, p.84.

Figura 50 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 91.

Figura 51 -Cindy Sherman, *Doll With Mask*, 1987.

Web. 12 de Outubro de 2011.

<<http://www.mutualart.com/Artwork/Sans-titre--Doll-with-mask-/57DECAD5D680C144>>

Figura 52 - Francesca Woodman, *Study for Temple Project*, New York, 1979-1980. Reproduzido em Phillipe Sollers, ed. *Op. Cit.*, p.133.

Figura 53 - Francesca Woodman, *Untitled*, 1975-1977. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 134.

Figura 54 - *The Pregnant Virgin*, Hungarian National Gallery, 1410.
Web. 10 de Outubro 2011.
< http://prosimetron.blogspot.pt/2010_12_05_archive.html>

Figura 55 - Cindy Sherman, *Untitled* n°36, *Untitled Film Stills* , 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op.Cit.*, p.90.

Figura 56 – Cindy Sherman, *Untitled* n°184, *Disaster Series*, 1988. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.144.

Figura 57 - Francesca Woodman, *Self-Portrait Nude With Glass*, Providence, Rhode Island, 1975-1978.
Web. 18 de Maio de 2012. <<http://dark-pain.tumblr.com/post/13724301261/francesca-woodman>>

Figura 58 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Phillipe Sollers, *Op.Cit.*, p.133.

Figura 59 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 30.

Figura 60 - Francesca Woodman, *House 4*, Providence, Rhode Island, 1976-1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 108.

Figura 61 - Francesca Woodman, *Untitled* , Boulder, Colorado, 1972-1975.
Web. 7 de Outubro de 2011.
<<http://extrapolatewildly.wordpress.com/2010/05/04/>>

Figura 62 – Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978.
Web.7 de Outubro de 2011.
<<http://www.tumblr.com/tagged/francesca-woodman>>

Figura 63 – Francesca Woodman, *Untitled, Some Interior Disordered Geometries*, Providence, Rhode Island, 1981. Reproduzido em Phillipe Sollers, ed. *Op. Cit.*, p.89.

Figura 64 – Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 207.

Figura 65 – Fotografia de uma “hidden mother” vitoriana, *The Museum Of Ridiculously Interesting Things*. Web. 10 de Outubro 2011.
<<http://ridiculouslyinteresting.wordpress.com/2012/01/05/hidden-mothers-in-victorian-portraits/>>

Figura 66 – Francesca Woodman, *Three Kinds of Melons*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p. 93.

Figura 67 – Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.94.

Figura 68 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977-1978. Reproduzido em Keller, Corey, ed., *Op. Cit.*, p.88.

Figura 69 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.130.

Figura 70 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Keller, Corey, ed., *Op. Cit.*, p.37.

Figura 71 - Francesca Woodman, *Easter Lillies*, Providence, Rhode Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.99.

Figura 72 – Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini! (The Annunciation)*, 1849-1850

Web. 10 de Outubro 2011.

<<http://wonderfuloilpainting.com/artist-NR/N-R0004-Dante-Gabriel-Rossetti/N-R0004-068-ecce-ancilla-domini-the-annunciation.html>>

Figura 73 - Fra Angelico, *The Annunciation*, 1436.

Web. 10 de Outubro 2011.

< http://es.wikipedia.org/wiki/Fra_Angelico>

Figura 74 - Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Annunciation*, 1833-1898.

Web. 10 de Outubro 2011.

<http://www.terminartors.com/artworkprofile/Burne-Jones_Sir_Edward_Coley-The_Annunciation_The_Flower_of_God>

Figura 75 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978.

We. 7 de Outubro de 2011.

< <http://soko-barefoot.blogspot.pt/2011/05/francesca-woodman.html>>

Figura 76 - Raphael, *The Portrait of a Young Woman (La Fornarina)*, 1518-1520.

Web. 10 de Outubro 2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/La_fornarina>

Figura 77 - Cindy Sherman, *Untitled n° 205, History Portraits*, 1990. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 140.

Figura 78 – Sandro Botticelli. *Virgin and Child*. 1445-1510

Web. 10 de Outubro 2011.

<<http://makeyourideasart.com/art/masters-of-art-sandro-botticelli-1445-1510/>>

Figura 79 - Cindy Sherman, *Untitled n°225, History Portraits*, 1989. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.159.

Figura 80 - Jean Fouquet, *Virgin and the Child, (Virgin of Melun)*, 1450. Web. 10 de Outubro 2011.

< <http://aformofwarning.wordpress.com/2012/01/21/melun-diptych/>>

Figura 81 - Cindy Sherman, *Untitled n°216*, 1989. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 138.

Figura 82 - Cindy Sherman, *Untitled n°223*, 1989. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.157.

Figura 83 - Leonardo da Vinci, *Madonna Litta*, 1490

Web. 10 de Outubro 2011.

< http://www.artinthepicture.com/paintings/Leonardo_da_Vinci/Madonna-Litta/>

Figura 84 - Cindy Sherman, *Untitled n°222, History Portraits*, 1990. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.156.

Figura 85 - Cindy Sherman, *Untitled n°250, Sex Pictures*, 1992. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.165.

Figura 86 - Cindy Sherman, *Untitled n°187*, 1989. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.147.

Figura 87 - Annie Leibovitz, Demi More (Pregant), *Vanity Fair*, August, 1991.

Web. 10 de Outubro 2011.

<<http://www.pagesdigital.com/azealia-banks-cover-controversy/>>

Figura 88 - Cindy Sherman, *Untitled (Pregnant Woman)*, 2002-2004.

Web. 10 de Outubro 2011.

<<http://www.artnet.com/auctions/artists/cindy-sherman/untitled-pregnant-woman>>

Figura 89 - Cindy Sherman, *Untitled* nº150, *Fairy Tales*, 1985. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.133.

Figura 90 - Cindy Sherman, *Untitled* nº302, 1994. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.178.

Figura 91 - Cindy Sherman, *Untitled* nº422, *Clown Series*, 2004. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds. *Op. Cit.*, p.221.

Figura 92 - Francesca Woodman, *Self-Portrait Talking to Vincent*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Phillipe Sollers, ed. *Op. Cit.*, p.50.

Figura 93 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Web. 10 de Outubro 2011.

<<http://www.tumblr.com/tagged/francesca-woodman?before=1340640602>>

Figura 94 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.200.

Figura 95 - Francesca Woodman, *On Being an Angel*, *Angel series*, Rome, 1977. Reproduzido em Phillipe Sollers, ed. *Op. Cit.*, p.95.

Figura 96 - Francesca Woodman, *Untitled*, *Angel series*, Rome, 1977. Reproduzido em Keller, Corey, ed., *Op. Cit.*, p.84.

Figura 97 - Francesca Woodman, *Untitled*, *Angel series*, Rome, 1977. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.168.

Figura 98 - Francesca Woodman, *Untitled*, Rome, 1977. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.135.

Figura 99 - Francesca Woodman, , *Angel Series*, Rome, 1977-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.160.

Figura 100 - Francesca Woodman, *Untitled* , 1980.

Web. 10 de Outubro de 2011.

<<http://www.tumblr.com/tagged/francesca-woodman?before=1340640602>>

Figura 101 - Francesca Woodman, *Untitled* , 1980.

Web. 5 de Outubro de 2011.

<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibitionseries/artist-rooms/theme-portraits>>

Figura 102 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island 1975-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.88.

Figura 103 - Francesca Woodman, *Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.109.

Figura 104 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.194.

Figura 105 - Francesca Woodman, *From Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975 -1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.154.

Figura 106 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1972-1975. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.82.

Figura 107 - Francesca Woodman, *From Angel series*, Italy, May 1977-August 1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.159.

Figura 108 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-1980. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.184.

Figura 109 - René Magritte, *Les Amants*, 1928. Web. 10 de Outubro 2011.
<<http://musiqdragonfly.wordpress.com/2012/05/26/rene-magritte-1898-1967-les-amants/>>

Figura 110 - Francesca Woodman, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Keller, Corey, ed., *Op. Cit.*, p.15.

Figura 111 - Francesca Woodman, From *Angel* series, Italy, May 1977-August 1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.166.

Figura 112 - Francesca Woodman, *Untitled*, *House series*, Providence, Rhode Island, Italy, 1975 -1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.107.

Figura 113- Cindy Sherman, *Untitled* nº3, *Untitled Film Stills*, 1977. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.74.

Figura 114 - Cindy Sherman, *Untitled* nº35, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.134.

Figura 115 – Marilyn Monroe, *Playboy centerfold*, 1953.
Web. 10 de Outubro de 2011.
<<http://www.hollywoodmegastore.com/frame>>

Figura 116 - Cindy Sherman, *Untitled* nº98, *Pink Robes*, 1982. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.109.

Figura 117 - Cindy Sherman, *Untitled* nº10, *Untitled Film Stills*, 1978. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.26.

Figura 118 - Cindy Sherman, *Untitled* nº6, *Untitled Film Stills*, 1977. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p. 142.

Figura 119- Cindy Sherman, *Untitled* nº13, *Untitled Film Stills*, 1978. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.150.

Figura 120 - Cindy Sherman, *Untitled* nº21, *Untitled Film Stills*, 1978. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.34.

Figura 121 - Cindy Sherman, *Untitled* nº16, *Untitled Film Stills*, 1978. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.78.

Figura 122- Cindy Sherman, *Untitled* nº50, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.136.

Figura 123- Cindy Sherman, *Untitled* nº12, *Untitled Film Stills*, 1978. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.96.

Figura 124 - Cindy Sherman, *Untitled* nº30, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p. 84.

Figura 125 - Cindy Sherman, *Untitled* nº34, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.98.

Figura 126 - Cindy Sherman, *Untitled* nº27, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.146.

Figura 127 - Cindy Sherman, *Untitled* nº52, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.68.

Figura 128- Cindy Sherman, *Untitled* nº11, *Untitled Film Stills*, 1981. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.42.

Figura 129 - Cindy Sherman, *Untitled, Rear Screen Projections*, 1980.

Web. 10 de Outubro de 2011.

<<http://www.artslant.com/global/artists/show/11769-cindysherman?tab=ARTWORKS>>

Figura 130 - Capa do livro *The Mystery at Hollowhearth House*, da autoria de Marilyn Ezzel, ilustrada por Hector Garrido, 1982.

20 de Abril de 2011.

< <http://www.series-books.com/susansand/susansand.html>>

Figura 131 - Cindy Sherman, *Untitled* nº92, *Centerfolds*, 1981. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.104.

Figura 132 - Cindy Sherman, *Untitled* nº93, *Centerfolds*, 1981. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.105.

Figura 133 - Cindy Sherman, *Untitled* nº86, *Centerfolds*, 1981. . Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 80-81.

Figura 134 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 145, *Fairy Tales*, 1985. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 121.

Figura 135 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 155, *Fairy Tales*, 1985. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.136.

Figura 136 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 26, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.76.

Figura 137 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 362, 2000.

Web. 11 de Outubro de 2011.

< <http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/2000-11-11-cindy-sherman/24/>>

Figura 138 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 123, 1983.

Web. 10 de Outubro de 2011.

< http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=49125>

Figura 139 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 299, 1994. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.177.

Figura 140 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 122, *Fashion Series*, 1983. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.122.

Figura 141 - Francesca Woodman, *Untitled, Space 2*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.138.

Figura 142 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 256, *Sex Pictures*, 1992. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 163.

Figura 143- Francesca Woodman, *Polka Dot Series*, Providence, Rhode Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.103.

Figura 144 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 137, 1984. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.127.

Figura 145 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1978.

Web. 10 de Outubro de 2011.

<<http://www.mutualart.com/Artwork/self-portrait--providence--rhode-island-/9CA5843605CC15F8>>

Figura 146 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 157, *Fairy Tales*, 1985.

Web. 3 de Junho 2012.

<<http://welovecindysherman.tumblr.com/post/11904048785/untitled-157-1986>>

Figura 147 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 146, *Fairy Tales*, 1985. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.131.

Figura 148 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 38, *Untitled Film Stills*, 1979. Reproduzido em Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p.57.

Figura 149 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 276, *Fashion Series*, 1993. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Criqui, eds., *Op. Cit.*, 147.

Figura 150 - Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1976.

Web. 7 de Outubro de 2011.

<http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2004-10-12_anri-sala-francesca-woodman/>

Figura 151 - Francesca Woodman, *Untitled*, Andover, Massachusetts, 1972-1974.

Web. 7 de Outubro de 2011.

<<http://kaleidoscope.sumno.com/gallery/francesca-woodman/?page=6>>

Figura 152 - Francesca Woodman, *Untitled*, Stanwood, Washington, 1979. Reproduzido em Sollers, Phillipe, ed., *Op. Cit.*, p.150.

Figura 153 - Simmonds, W. G. *The Drowning of Ophelia*, 1910.

Web. 11 de Outubro de 2011.

<<http://almacattleya.blogspot.pt/2011/01/ofelia.html>>

Figura 154 - Francesca Woodman, *Untitled*, Antella, Italy, 1977 -1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.169.

Figura 155 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1980. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.199.

Figura 156 - Francesca Woodman, *Untitled, Some Disordered Interior Geometries*, Providence, Rhode Island, 1981.

Web. 3 de Outubro 2011.

<http://achfoto.com.sapo.pt/hf_1luz.html>

Figura 157 - Francesca Woodman, *Untitled*, Antella, Italy, 1977 -1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.170.

Figura 158 - Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976. Reproduzido em Sollers, Phillipe, ed., *Op. Cit.*, p.81.

Figura 159 - Francesca Woodman, *Untitled*, Italy, 1977 -1978. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.151.

Figura 160 - Francesca Woodman, *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, Providence, Rhode Island, 1976. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.113.

Figura 161 - Francesca Woodman, *Self-Portrait at Thirteen*, Boulder, Colorado, 1972. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.75.

Figura 162 - Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934.

27 de Setembro de 2011.

<<http://arte-factoheregesperversoes.blogspot.pt/2010/07/hans-bellmer.html>>

Figura 163 - Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934.

27 de Setembro de 2011.

<<http://arte-factoheregesperversoes.blogspot.pt/2010/07/hans-bellmer.html>>

Figura 164 - Cindy Sherman, *Untitled* nº255, *Sex Pictures*, 1992. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 164.

Figura 165- Cindy Sherman, *Untitled* nº258, *Sex Pictures*, 1992. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.167.

Figura 166 - Cindy Sherman, *Sex, Untitled* nº 177, 1995. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.142.

Figura 167 - Cindy Sherman, *Untitled* nº264, *Sex Pictures*, 1992. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.170.

Figura 168 – Cindy Sherman, *Centerfolds, Untitled* nº96, 1981. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.107.

Figura 169– Cindy Sherman, *Untitled* nº 261, *Sex Pictures*, 1992.

Web. 10 de Outubro de 2011.

<<http://www.mutualart.com/Artwork/Untitled---261/A15789B1BB027EC1>>

Figura 170 - Cindy Sherman, *Untitled* nº 253, *Sex Pictures*, 1992. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 159.

Figura 171 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-80. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.206.

Figura 172 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-1980. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.183.

Figura 173 - Unica Zürn photographed by Hans Bellmer, 1958.

11 de Julho de 2011.

<<http://desejosinceramente.tumblr.com/post/17137189346/hans-bellmer-on-unica-zurn>>

Figura 174- Francesca Woodman, *Horizontale*, Providence, Rhode Island, 1976-1977. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.133.

Figura 175 - Cindy Sherman, *Untitled* nº341, *Broken Dolls*, 1999.

Web. 10 de Outubro de 2011.

< <http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/1999-05-15-cindy-sherman/14/>>

Figura 176 - Man Ray, *Minotaur*, 1935.

Web. 10 de Outubro de 2011.

< <http://kakofonia.tumblr.com/post/9077220519/man-ray-the-minotaur-c-1935>>

Figura 177 - Cindy Sherman, *Untitled* nº316, *Masks*, 1995. Reproduzido em Amelia Jones, ed., *Op. Cit.*, p.190.

Figura 178 - Cindy Sherman, *Untitled* nº188, *Disasters*, 1989. Pps.132-133.

Figura 179 - Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934.

27 de Setembro de 2011.

<<http://arte-factoheregesperversoes.blogspot.pt/2010/07/hans-bellmer.html>>

Figura 180 - Francesca Woodman, *Self Deceit Series 2*, Rome, 1977. Web. 9 de Outubro de 2010.

<<http://blogdofavre.ig.com.br/2010/07/francesca-woodman/>>

Figura 181 - Man Ray, *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, 1920. Web. 10 de Outubro de 2011.

<<http://designbocconi2012.wordpress.com/>>

Figura 182 - Cindy Sherman, *Untitled* n°173, *Disasters*, 1986. Reproduzido em Mulvey, Laura, Régis Durand e Pierre Ciqui, eds., *Op. Cit.*, 147. pp.132-133.

Figura 183 - Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979-1980. Reproduzido em Chris Townsend e George Woodman eds., *Op. Cit.*, p.23.

Bibliografia

Textos das autoras

Anne Sexton

_____. *The Complete Poems*. Boston, New York: Houghton Mifflin, 1999.

Sexton, Anne. *A Self-Portrait in Letters*. Ed. Linda Sexton. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2004.

Sexton, Anne. *No Evil Star - Selected Essays, Interviews, and Prose*. Ed. Steven E. Colburn. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1985.

Cindy Sherman

Sherman, Cindy. *Fitcher's Bird*. New York: Rizzoli, 1993.

Sherman, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills*. New York, London: Museum of Modern Art, 1993.

Francesca Woodman

Woodman, Francesca. *Some Disordered Interior Geometries*. Ed. Daniel Tucker. Philadelphia: Synapse Press, 1981.

Sylvia Plath

Plath, Sylvia. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Ed. Karen V. Kukil. London: Faber & Faber, 2001.

_____. *Sylvia Plath: Letters Home*. Ed. Aurelia Plath. New York: Harper Perennial, 1992.

_____. *The Collected Poems*. New York: Harper Perennial, 1992.

_____. *The Bell Jar*. London: Faber & Faber, 2005 (1963).

_____. *Johnny Panic and the Bible of Dreams and Other Prose Writings*. London: Faber & Faber, 1979.

Textos sobre as autoras

Anne Sexton

Bixler, Francis. *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*. Conway: University of Central Arkansas Press, 1988.

Bronfen, Elisabeth. "Anne Sexton's Business of Writing Suicide." *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. New Jersey: Princeton, 1998. 290-331.

Carter, Meg. "Anne Sexton and the Feminine Voice in America." Web. 14 de Junho 2011.< <http://www.damascusgate.org/AnneSexton.pdf>>

Colburn, Steven. *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor: University of Michigan, 1988.

Fukuda, Shiho. "The Hesitancy of a 'Middle-Aged Witch': Anne Sexton's Transformations." *Revista de Estudios Norteamericanos* 13 (2008):31-47.

George, Diana Hume. *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

Gill, Jo. "Anne Sexton's Poetics of the Suburbs." *Health and the Modern Home*. Ed. Mark Jackson. New York: Routledge, 2007. 63-83.

Cribs, Jennifer. "Darkness in the Vicious Kitchen: An Analysis of Feminist Themes and Suicidal Imagery in Anne Sexton's and Sylvia Plath's Poetry." 21-34. Web. 2 de Novembro de 2011.< <http://boothep prize.stanford.edu/0304/PWR-Cribs.pdf>>

Hall, Carol King B.. *Anne Sexton*. Boston: Twayne Publishers, 1989.

Juhasz, Suzanne. "Seeking the Exit or the Home: Poetry and Salvation in the Career of Anne Sexton." *Shakespeare's Sisters*. Eds. Sandra Gilbert e Susan Gubar. 1979. 261-268.

Kelves, Barbara. "The Art of Poetry: Anne Sexton." *Anne Sexton: The Artist and her Critics*. Ed. J. D. Mc Clatchy. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978. 3- 42.

McClatchy, J.D. *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

McGowan, Phillip. *Anne Sexton and Middle Generation Poetry: The Geography of Grief*. Westport: Greenworld Publishing, 2004.

McKenna, Edward Francis. *Live or Die: Unmasking the Mythologies of Anne Sexton's Poetry*. Web. 2 de Setembro 2011.

< <http://etd.lib.montana.edu/etd/2008/mckenna/McKennaE0508.pdf>>

Middlebrook, Diane. *Anne Sexton: A Biography*. London: Virago, 1992.

Pollard, Claire. "Her Kind: Anne Sexton, the Cold war and the Idea of the Housewife". *Critical Quarterly* 48.3 (2006):1-24.

Salvio, Paula. *Anne Sexton: Teacher of Weird Abundance*. Albany: State University of New York Press, 2007.

Serlin, Ilene. "The Anne Sexton's Complex." Web. 10 de Outubro de 2010.
< <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08873267.1993.9976926>>

Steele, Cassie Premo. *We Heal From Memory: Sexton, Lorde, Anzaldúa, and the Poetry of Witness*. New York: Palgrave, 2000.

Wagner-Martin, Linda. *Critical Essays on Anne Sexton*. Boston: G. K. Hall, 1989.

Cindy Sherman

Almeida, Diana. "The Dismembered Body: Poe's 'The Man That Was Used Up' and Cindy Sherman Prosthetic Compositions." *The Edgar Allan Poe Review*. XI.1 (Spring 2010):163-173.

Avgikos, Jan. "Cindy Sherman: Burning Down the House." *Artforum International* 31.5 (1993): 74-79.

Bronfen, Elisabeth. "Beyond Hysteria: Cindy Sherman's Private Theatre of Horror." *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. New Jersey: Princeton, 1998.409-432.

Cruz, Amada, Elizabeth A. T. Smith e Amelia Jones, eds., *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 1997.

Cruz, Amada. "Movies, Monstrosities and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman." *Op. Cit.* Eds. Amada Cruz, Elizabeth A. T. Smith e Amelia Jones. New York: Thames & Hudson, 1997. 1-18.

Doy, Gen. "Cindy Sherman: Theory and Practice." *Art has no History: The Making and Unmaking of Modern Art*. Ed. J Roberts. New York: Verso. 257-277.

Durand, Régis, Jean-Pierre Criqui e Laura Mulvey, eds. *Cindy Sherman*. Paris, London: Flammarion, Thames & Hudson, 2006.

Edson, Laurie. "Against the Objectifying Lens: Duras, Sherman and the Politics of Gendered Mediation." *Reading Relationally: Postmodern Perspectives on Literature and Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. 9-36.

Galassi, Peter. *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

Jones, Amelia. "Tracing the Subject with Cindy Sherman." *Op. Cit.* Eds. Amada Cruz, Elizabeth A. T. Smith e Amelia Jones. New York: Thames & Hudson, 1997. 33-54.

_____. "Performing the Other as Self: Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject." *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Eds. Sidonie Ann Smith e Julia A. Watson. Ann Arbor: University of Michigan Press. 69-102.

Krauss, E. Rosalind. "Cindy Sherman: Untitled." *Bachelors*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000. 101-160.

Magrini, James. "The Temporal Aesthetics of Cindy Sherman's Photography: Revisiting the Centerfolds as Single-Frame Cinema." Web. 23 de Setembro de 2011.

<dc.cod.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012>

Morris, Catherine. *Cindy Sherman*. New York: Wonderland Press, 1999.

Mulvey, Laura. "Cindy Sherman: A Phantasmagoria of the Female Body." *Cindy Sherman*. Eds. Régis Durand, Jean-Pierre Criqui e Laura Mulvey. Paris, London: Flammarion, Thames & Hudson, 2006. 284-303.

_____. "Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87." *Fetishism and Curiosity*. London: Indiana University Press, 1996. 65-76.

Respini, Eva, Johanna Burton e John Waters. *Cindy Sherman*. New York: MOMA, 2012.

Smith, Elizabeth A. T. "The Sleep of Reason Produces Monsters." *Op. Cit.* Eds. Amada Cruz, Elizabeth A. T. Smith e Amelia Jones. New York: Thames & Hudson, 1997. 19-32.

Williamson, Judith. "Images of 'woman' – The Photographs of Cindy Sherman." *Screen* 24 (1983): 102-105.

Zarzycka, Marta. "Cindy Sherman Confronting Feminism in Art History." *Doing Gender in Media, Art, Culture*. Eds. Rosemarie Buikema e Iris van der Tuin. New York: Routledge, 2007. 151-162.

Francesca Woodman

Armstrong, Carol. "Francesca Woodman: A Ghost in the House of the Woman Artist." *Woman Artists at the Millennium*. Massachusetts: MIT Press, 2006.

Boucher, Georgie. "Transitory Ghosts and Angels in the Photography of Francesca Woodman." 2007. Web. 23 de Setembro de 2007

<<http://www.americansuburbx.com/2009/05/theory-transitory-ghosts-angels-in.html>>

Bronfen, Elisabeth. "Visuality, Textuality: An Uncanny Encounter." Web. 7 de Outubro de 2011.

<<http://www.imageandnarrative.be/index.php/.../90/65>>

Cristofovici, Anca. "Performing Corporealities: Argument – The Spectrum of Aging: Francesca Woodman; Donigan Cumming." *Touching Surfaces: Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 157-192.

- Davison, Peter. "Girl, Seeming to Disappear." *Atlantic Monthly* (2000): 108-111.
- Dunhill, Allison. "Dialogues with Diagrams: Francesca Woodman's Book Some Interior Disordered Geometries." 2008 . Web. 26 de Setembro de 2011.
- < <http://www.essex.ac.uk/arthistory/rebus/PDFS/Issue%202/Dunhill.pdf>>
- Ertung, Ceylan. "The Metaphors of Spatial Merging: The Female Body as House in the Work of Mary Caponegro, Louise Bourgeois, and Francesca Woodman". *Journal of American Studies of Turkey* 25 (2007): 17-30.
- Keller, Corey, ed. *Francesca Woodman*. San Francisco, New York: San Francisco Museum of Modern Art and Distributed Art Publishers, 2011.
- Kedziora, Monika. "Acephala, Acephala!" *Arte Y Politicas de Identidad* 3 (2010):103-112.
- Krauss, E. Rosalind. "Francesca Woodman: Problem Sets." *Bachelors*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000. 161-178.
- Liu, Jui-Ch'i. "Francesca Woodman's Self-Images: Transforming the Bodies in the Space of Femininity." *Woman's Art Journal* 25.1 (2004): 26-31.
- Phelan, Peggy. "Francesca Woodman: Death and the Image one more Time." *Signs* 27.4 (Summer 2002): 979-1004.
- Posner, Helaine. "The Self and the World: Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta and Francesca Woodman." *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*. Ed. Whitney Chadwick. Massachusetts, Cambridge: MIT Press, 1998.157-171.
- Prabhakar, Prema P. "Invoking the Spectral Body: A Study of Potential Corporealities in the Work of Marina Abramovic and Francesca Woodman." *Excursions* 1.1(2010):91-101.
- Raymond, Claire. *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*. Burlington, Aldershot: Ashgate: 2010.
- Riches, Harriet. "Girlish Games: Playfulness and 'Drawingness' in the Work of Francesca Woodman and Lucy Gunning." *Girls! Girls! Girls! In Contemporary Art*. Eds. Catherine Grant and Lori Waxman. Bristol: Intellect, 2011.
- Rus, Eva. "Surrealism and Self-representation in the Photography of Francesca Woodman." 2005. Web. 3 de Abril de 2010.
- <<http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue15/rus.htm>>
- Sollers, Phillipe, ed. *Francesca Woodman*. Paris: Actes Sudes/Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 1998.

Solomon-Godeau, Abigail. "Just Like a Woman." *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Townsend, Chris e George Woodman eds. *Francesca Woodman*. London: Phaidon, 2006.

Thurston, Megan. "'At Home in Dust': Francesca Woodman's House Series, Revisited." Web. 28 Abril 2008. <<http://www.forumjournal.org/site/issue/11/meaghan-thurston>>

Sylvia Plath

Aird, Eileen. *Sylvia Plath*. London: Oliver & Boyd, 1973.

Alexander, Paul. *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York: Penguin Books, 1991.

Anderson, Victoria. "Death is the Dress she Wears: Plath's Grand Narrative." *Women's Studies* 36.2 (2007):79-94.

Annas, Pamela. *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*. Westport, Connecticut: Greenworld Press, 1988.

Avelar, Mário *Sylvia Plath: Poesia e Quotidiano num Diálogo de Tradições*. Ed. Pol., 1992.

_____. " 'Two Views of a Cadaver Room', Um Estranho Poema de Sylvia Plath." Web. 30 de Maio de 2010. <<http://patriadeherois.blogspot.pt/2010/05/two-views-of-cadaver-room-um-estranho.html>>

Axelrod, Steven Gould. *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992, (1990).

Bassnett, Susan. *The Poetry of Sylvia Plath: an Initiation*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

Becker, Jillian. *Giving Up: The Last days of Sylvia Plath*. London: Ferrington, 2002.

Bloom, Harold, ed. *Sylvia Plath*. New York: Infobase Publishing, 2007.

Boswell, M. J. "Black Phones: Postmodern Poetics in the Holocaust Poetry of Sylvia Plath." *Critical Survey* 20.2 (2008):53-64.

Brain, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. Harlow, Essex: Pearson Education, 2001.

Britzolakis, Christina. *Sylvia Plath and the Press Poetry of Mourning*. Oxford: Oxford University, 1999.

Broe, Mary Lynn. *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia, London: University of Missouri Press, 1980.

- Bronfen, Elisabeth. *Sylvia Plath*. Plymouth: Northcote House, 1988.
- Bryant, Marsha. "Ariel's Kitchen: Plath, Ladies' Home Journal, and the Domestic Surreal." *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*. Ed. Anita Helle. Michigan: The University of Michigan Press, 2007. 211-235.
- Bundtzen, Lynda K. *The Other Ariel*. Thrupp, Gloucestershire: Sutton Publishing Limited, 2001.
- Carey, Allison. "Self-Transformation: Images of Domesticity in the Poetry of Sylvia Plath and Adrienne Rich." 1991.
Web. 8 Fevereiro 2011. <<http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1066>>
- Christoudolides, Nephie. *Out of the Cradle, Endlessly Rocking: Motherhood in Sylvia Plath's Work*. New York: Rodopi, 2005.
- Clark, Heather. *The Grief of Influence: Sylvia Plath and Ted Hughes*. Oxford: Oxford University press, 2010.
- Dobbs, Janine. "Viciousness in the Kitchen: Sylvia Plath's Domestic Poetry". *Modern Language Studies* 7.2 (1977): 11-25.
- Fajdiga, Gregor. "The Process and Purpose of Demonizing the Father in Sylvia Plath's Poetry." 2005. Web. 8 de Fevereiro de 2011.
<http://www.englishlistika.info/podatk/razno/sylvia_plath.pdf>
- Freedman, William. "The Monster in Plath's Mirror." *Papers on Language and Literature* 108.5 (1993): 152-69. Web. 10 de Outubro de 2010.
< <http://www.sylviaplath.de/plath/freedman.html>>
- Gentry, Deborah Suiter. *The Art of Dying: Suicide in the Works of Kate Chopin and Sylvia Plath*. New York: Peter Lang Publishing, 2006.
- Ghasemi, Parvin. "Reflections of Self and Other in Sylvia Plath's 'Mirror' Imagery." Web. 8 Feb. 2011. < <http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/aj/doc/sbaas01-ghasemi.pdf>>
- Gill, Jo. *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Gilbert, Sandra. "A Fine, White Flying Myth: The Life/Work of Sylvia Plath." *Op. Cit.* Eds. Sandra Gilbert e Susan Gubar. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 245-260
- Gilbert, Sandra. "On the Beach with Sylvia Plath." *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*. Ed. Anita Helle. The University of Michigan Press: Michigan, 2007. 121-138.
- Hall, Caroline King Barnard. *Sylvia Plath Revised*. New York: Twayne Publishers, 1998.

Hargrove, Nancy D. *The Journey Toward Ariel: Sylvia Plath's Poems of 1956-1959*. Lund: Lund University Press, 1994.

Hayman, Ronald. *The Life and Death of Sylvia Plath*. New York: Birch Lane Press, 1991.

Helle, Anita, ed. *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*. Michigan: The University of Michigan Press, 2007.

Herrman, Michele. "Sylvia Plath: The Real Life Lady Lazarus." *Undergraduate Review* 6.1 (1993): 7-11.

Holbrook, David. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. London, New Jersey: Athlone Press, 1988.

Kelves, Barbara. "The Art of Poetry: Anne Sexton." *Anne Sexton: The Artist and her Critics*. Ed. J. D. Mc Clatchy. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978. 3- 42.

Kendall, Tim. *Sylvia Plath: A Critical Study*. London: Faber & Faber, 2001.

Kirk, Connie Ann. *Sylvia Plath: A Biography*. London, Westport: Greenwood Press, 2004.

Kroll, Judith. *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. Sutton Publishing: Chalford, Gloucestershire, 2007.

Lant, Kathleen Margaret. "The Big striptease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath." *Contemporary Literature*. 34.4 (Winter 1993): 620-669.

Love, Peter J. "'Full Fathom Five': The Dead Father in Sylvia Plath's Seascapes." *Texas Studies in Literature and Language* 49.1 (2007): 21-44.

Markey, Janice. *The Journey Into the Red Eye: The Poetry of Sylvia Plath*. London: The Woman's Press, 1993.

Marsack, Robyn. *Sylvia Plath*. Buckingham: Open University Press, 1992.

Malcom, Janet. *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. New York: Vintage Books, 1995 (1994).

Middlebrook, Diane. *Her Husband: Ted Hughes and Sylvia Plath – A Marriage*. New York: penguin Books, 2004.

Narbeshuber, Lisa. "The Poetics of Torture: The Spectacle of Sylvia Plath's Poetry". *Canadian Review of American Studies/ Revue Canadienne d'études Américaines* 34.2 (2004): 185-200.

Newman, Charles, ed. *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Nelson, Deborah. "Plath, History and Politics." *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Ed. Jo Gill. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Perloff, Marjorie. "Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath." *Journal of Modern Literature* 1 (1970): 57-74.

Rees- Jones,. "Liberty Belles and Founding Fathers: Sylvia Plath's 'The Colossus'." *Women A Cultural Review* 12.3 (2001): 276- 291.

Rietz, John. "The Father as Muse in Sylvia Plath's Poetry." *Women's Studies* 36 (2007): 417-430.

Rose, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago, 1991.

Rosenblatt, Jon. "Sylvia Plath: The Drama of Initiation." *Twentieth Century Literature* 25.1 (1979): 21-36.

Rosenstein, Harriet. "Reconsidering Sylvia Plath." *MS I* (September 1972): 44-51, 96-99.

Spies, Elizabeth. "Dreaming Houses and Stilled Suburbs: Sylvia Plath Encounters the American Ranch Home." Web. 25 Agosto 2011.

< <http://www.iun.edu/~nwadmin/plath/vol4/Spies.pdf>

Stowers, Cath. "Sylvia Plath's Revolutionary Wieldings of the Female Body". *Kicking Daffodils: Twentieth-Century Women Poets*. Ed. Vicki Bertram. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

Wagner, Erica. *Ariel's Gift: Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters*. London: Faber & Faber, 2000.

Wagner-Martin, Linda. *Sylvia Plath: A Biography*. New York: St. Martin's Griffin, 1988 (1987).

_____. *Sylvia Plath: A Literary Life*. Basingstoke, London: MacMillan Press, 1999.

Wilkins, Allison. "'Through the Beautiful Red': The Use of the Color red as the Tripple-Goddess in Sylvia Plath's Ariel." Web. 9 de Novembro de 2011.

<<http://www.iun.edu/~nwadmin/plath/vol3/Wilkins.pdf>>

Wiskers, Gina. "Viciousness in the Kitchen: Sylvia Plath's Gothic." *Gothic Studies* 6.1 (2004): 103-117.

Bibliografia geral

Adams, Alice Elaine. *Reproducing the Womb: Images of Childbirth in Science, Feminist Theory, and Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Adamson, Joseph e Hilary Anne Clark. *Scenes of Shame: Psychoanalysis, Shame, and Writing*. Albany: State University of New York Press, 1999.

Aggarwal, Vidhu. "Talking Body Parts and Missing Commodities: Cinematic Complex and Sylvia Plath." *Plath Profiles* 3 (2009):283-302.

Agha-Jaffar, Tamara. *Demeter and Persephone: Lessons from a Myth*. Jefferson: McFarland & Company, 2002.

Aguirre, Manuel. "The Roots of the Symbolic Role of Woman in Gothic Literature." In *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Eds. Jane Stevenson et al., 1995.57-64.

Ahmed, Sarah e Jackie Stacey, eds. *Thinking Through the Skin*. New York: Routledge, 2001.

Albanese, Denise. *New Science, New World*. Duke University Press, 1996.

Albrecht, Thomas. *The Medusa Effect: Representation and Epistemology in Victorian Aesthetics*. Albany: State University of New York, 2009.

Allen, Robert Clyde. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. The University of North Carolina Press, 1991.

Alpert, Judith L., ed. *Psychoanalysis and Women: Contemporary Reappraisals*. Hillsdale: The Analytic Press, 1986.

Anolik, Ruth Bienstock e Douglas Howard, eds. *Introduction: The Dark Unknown In The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. Jefferson: Mc Farland and Company Inc., 2004.

Aguilar, Sarah Appleton. *The Bitch is Back: Wicked Women in Literature*. Southern University Press, 2001.

Araújo, Susana. "The Gothic-Grotesque of Haunted: Joyce Carol Oates's Tales of Abjection." *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Eds. Monica Muleer e Konstanze Kutzbach. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007. 89-106.

Arrighi, Barbara A. *Understanding Inequality: The Intersection of Race/Ethnicity, Class and Gender*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007.

Arthurs, Jane e Arthur Grimshaw, eds. *Women's Bodies: Discipline and Transgression*. London, New York: Continuum, 1999.

Avelar, Mário. *Ekphrasis: O Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.

Bainstow, Karen. "On Being a Mother: Motherhood and Mental Health." *The Female Body in Mind: The Interface Between the Female Body and Mental Health*. Eds. Nasser, Mervat, Karen Bainstow e Janet Treasure. New York: Routledge, 2007.

- Baldick, Chris. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Balsamo, Anne Marie. *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Bancroft, Alison. *Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self*. London, New York: I.B. Tauris, 2012.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. By Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Barr, Marleen S. *Envisioning the Future: Science Fiction and the Next Millennium*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- _____. *Genre Fission: A New Discourse Practice for Cultural Studies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- Bartky, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990.
- Baumgartner, M.P. *The Moral of a Suburb*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Benjamin, Sarah. *The Theory of 'Identity Dissonance': Mass Communication, Romance Fiction, and the Self-Concept*. Canada: York University Press, 1999.
- Blau, Herbert. *To all Appearances: Ideology and Performance*. New York, Routledge, 1992.
- Beauvoir, Simone De. *The Second Sex*. Vintage Books: London, 1997 (1949).
- Becker, Susan. *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester, Manchester University Press, 1999.
- Belville, Maria. *Gothic Postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.
- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. Pantheon Books: New York, 1988.
- Benjamin, Sarah. *The Theory of 'Identity Dissonance': Mass Communication, Romance Fiction, and the Self-Concept*. Canada: York University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Visual Culture: The Reader*. Eds. Stuart Hall e Jessica Evans. London: Routledge, 1999. 72-79.
- Bennet, Paula. *My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics*. Boston: Beacon Press, 1986.

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.
- Berman, Jeffrey. *Surviving Literary Suicide*. Book Crafters, 1999.
- Beuka, Robert. *Suburbanation: Reading Suburban Landscape in the Twentieth-Century American Fiction and Film*. New York: Palgrave Mc Millan, 2004.
- Birkhead, Edith. *The Tale of Terror*. Charleston: BiblioBazaar, 2008.
- Biven, Barrie M. *True Pretenses: Psychodynamyc Work with the Lost, the Angry and the Depressed*. Leicester: Matador Press, 2005.
- Bloom, Clive. *Gothic Stories: The Taste for Terror - 1764 to the Present*. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- Bobby, Susan Redington, ed. *Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings*. Jefferson:Mc Farland, 2009.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, 1993.
- Botting, Fred. *Gothic*. London, New York: Routledge, 1996.
- _____. *The Gothic*. Cambridge: The English Association, 2001.
- _____. *Gothic Romanced:Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. New York: Routledge, 2008.
- Bowlby, Rachel. *Still Crazy After all Those Years: Women, Writing and Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, 1992.
- Bradshaw, David; Kevin J.H.Dettmar. *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Brand, Peggy Z. e Carolyn Korsmeyer. *Feminism and Tradition in Aesthetics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1995.
- Breton, André. *Nadja*. Trad. Richard Howard. New York: Grove Press, 1960.
- _____. *The Lost Steps (Les Pas Perdus)*. Trans. Mark Polizzotti. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Bridgwater, Patrick. *Kafka, Gothic and Fairytale*. New York: Rodopi, 1994.
- Brink, Andrew. *Desire and Avoidance in Art: Pablo Picasso,Hans Bellmer, Balthus and Joseph Cornell*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2007.

Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

_____. *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. New Jersey: Princeton, 1998.

Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Signet Classic, 1982 (1847).

Broude, Norma e Mary Garrard, eds. *The Power of Feminist Art*. London: Thames and Hudson, 1994.

Brown, Marshal. *The Gothic Text*. California: Stanford University Press, 2005.

Brown, Pat e Ray Brown, eds. *The Guide to United States Popular Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

Browne, Ray B. e Marshall W. Fishwick, eds. *The Hero in Transition*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Popular Press, 1983.

Brueggemann, Aminia M. e Peter Schulman, eds. *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*. Albany: University Of New York Press, 2005.

Bruhm, Stephen. *Gothic Bodies: The Politics of Pain in Romantic Fiction*. Pennsylvania Press, 1994.

Buikema, Rosemarie e Iris van der Tuin, eds. *Doing Gender in Media, Art, Culture*. New York: Routledge, 2007.

Burgin, Victor; James Donald and Cora Kaplan. *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. TJ Boulton, London, 1958. (1756)

Burke, Nancy. *Gender and Envy*. New York: Routledge, 1998.

Butscher, Edward, ed. *Sylvia Plath: Method and Madness*. New York: Seabury Press, 1976.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.

Byron, Glennis, ed. *Dracula: Bram Stoker*. New York: St. Martin's Press, 1999.

Cahill, Ann J. *Overcoming Objectification: a Carnal Ethics*. New York: Routledge, 2011.

Caputi, Mary. *Voluptuous Yearnings: a Feminist Theory of the Obscene*. London: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 1994.

Carpenter, Mary Wilson. *Health, Medicine, and Society in Victorian England*. Greenwood Publishing Group, 2010.

Carter, Angela. "The Alchemy of the Word." *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*. Ed. Jenny Uglow. London: Vintage, 1998 (1978). 507–12.

Caruth, Cathy. "Parting Words: Trauma, Silence and Survival." *Cultural Values* 6.1 (2001):7-26.

Casey, Emma e Lydia Martens, eds. *Gender and Consumption: Domestic Cultures and the Commercialization of Everyday Life*. London: Ashgate Publishing, 2007.

Castle, Terry. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in the Eighteenth-century English Culture and Fiction*. Stanford, California: Stanford University Press, 1986.

_____. "The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*." *The New Eighteenth Century*. Eds. Felicity Nussbaum e Laura Brown. New York: Methuen, 1987.

_____. *The Female Thermometer: Eighteen-century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.

Castricano, Carla J. *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Quebec: McGill's University Press, 2001.

Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London, New York: Continuum, 2002.

Cavarero, Adriana. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia University Press, 2005.

Caviness, Madeleine Harrison. *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

Caws, Mary Anne, Gwen Raaberg e Rudolph E. Kuetzali, eds. *Surrealism and Women*. Ann Arbor: MIT University Press, 1991.

Chadwick, Whitney, ed. *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*. Massachusetts: MIT Press, 1998.

Chambers, Deborah. "A Stake in the Country: Women's Experiences of Suburban Development." *Visions of Suburbia*. Ed. Roger Silverstone. London: Routledge, 1997.

Chanter, Tina. *The Picture of Abjection: Film, Fetish, and the Nature of Difference*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

Chesler, Phyllis. *Woman's Inhumanity to Woman*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1999 (1978).

Cisoux, Hélène e Catherine Clement. *The Newly Born Woman*. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 1996.

Cixous, Hélène. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The 'Uncanny')." *New literary History* 7.3 (1976): 525-645.

Clarke, Allison. "Tupperware: Suburbia, Sociality and Mass Consumption." *Visions of Suburbia*. Ed. Roger Silverstone. Routledge: London, 1997. 132-160.

Cohn, Jan. *Romance and the Erotics of Property: Mass-Market fiction for Women*. Duke University Press, 1988.

Cohenhour, Gretchen M. *Eighteenth-century Gothic Novels and Gendered Spaces: What's Left to Say*. Rhode Island: ProQuest, 2008.

Cole, Philip. *The Myth of Evil: Demonizing the Enemy*. Westport: Praeger Publishers, 2006.

Conboy, Katie, Nadia Medina e Sarah Stanbury, eds. *Writing on the Body: Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1997.

Connel, Elaine. *Sylvia Plath: Killing the Angel in the House*. Hebden Bridge: Pennie Pens, 1993.

Conley, Katharine. *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1996.

Connors, Kathleen e Sally Bayley, eds. *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Conway, D. J. *Maiden, Mother, Crone: The Myth and Reality of the Triple Goddess*. St. Paul: Llewellyn Publications, 2004.

Copjec, Joan. *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge: MIT Press, 2004

Costas, Douzinas e Lynda Nead. *Law and Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law*. London, Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

Coward, Rosalind. "Female Desire and Sexual Identity." *Women, Feminist Identity, and Society in the 1980's: Selected Papers*. Eds. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Eds. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing, 1985. 25-36.

Creed, Barbara. "Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts". *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Eds. Elizabeth Grosz and Elspeth Probyn, New York: Routledge, 1995. 86-103.

_____. "Horror and the Carnavalesque: The Body Monstrous." *Op. Cit.* Eds. Roger Devereux e Roger Hillman. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.
127-159

_____. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Melbourne: Melbourne University Press, 2005.

Crimp, Douglas e Louise Lawler. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 1993.

Cristofovici, Anca. *Touching Surfaces: Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.

Crow, Charles. "Fear, Ambiguity, and Transgression: The Gothic Novel in the United States." *A Companion to the American Novel*. Ed. Alfred Bendixen. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 129-146.

Crowell, Nancy A.; Burgess, Anne Wolberg; National Research Council (U.S.). *Understanding Violence Against Women*. National Academies Press: Washington, 1996.

Cuordileone, Kyle A. *Manhood and American Political Culture in the Cold War*. New York: Routledge, 2005.

Daly, Mary. *Gyn/ecology: The Metaethics of Radical Feminism* Boston: Beacon, 1990.

Daniele, Daniela. *The Woman in the Crowd: urban Displacement and Failed Encounters in Surrealist and Postmodern Writing*. Amsterdam. New York: Rodopi, 2000.

Davidson, Carol M. "Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in 'The Yellow Wallpaper.'" *Women's Studies* 33 (2004): 47-75.

_____. *The Fading Smile: Poets in Boston – From Robert Frost, to Robert Lowell to Sylvia Plath*. New York, London: W. W. Norton, 1996 (1994).

Davies, Colin. "État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms". *French Studies* LIX. 33 (2005): 73-379.

Deinstfrey, Patricia, Brenda Hillman e Rachel du Plessis, eds. *The Grand Permission: New Writings on Poetics and Motherhood*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

Delamotte, Eugenia. *Perils of the Night: A Feminist Study of the Nineteenth-Century Gothic*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990.

Devereux, Roger e Roger Hillman, eds. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.

Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. New York: Routledge, 1997.

Díaz-Diocaretz, Myriam e Iris M. Zavala eds. *Women, Feminist Identity, and Society in the 1980's: Selected Papers*. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing, 1985.

Dick-Read, Grantly. *Chilbrith Without Fear*. London: Heinemann Medical Books, 1949.

Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Sapetriere*. Cambridge: MIT Press, 2004.

Dika, Vera. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.

Dickerson, Vanessa D. *Victorian Ghosts in the Noontide: Women Writers and the Supernatural*. Columbia: University of Missouri, 1996.

Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

_____. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, 1991.

Donaldson, Scott. *The Suburban Myth*. Lincoln: IUniverse, 2002.

Donoghue, Denis. *Reading America: Essays on American Literature*. Berkeley, los Angeles, London: University of California Press, 1987.

Dotterer, Ronald e Susan Bowers, eds. *Sexuality, the Female Gaze and the Arts: Women, the Arts and Society*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1992

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London, New York: Routledge, 2003 (1966).

Douglas, Susan J. *Where the Girls Are: Growing up Female with the Mass Media*. New York: Times Books, 1994.

Dowling, Colette *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence*. London: Simon & Schuster, 1990.

Doy, Gen. *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. Lonodn, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2005.

Dryer, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*. London, New York: Routledge, 1993.

Ducasse, Isidore. *Les Chants de Maldoror*. 2004 (1868) Web. 30 de Abril de 2012.
< <http://www.gutenberg.org/ebooks/12005>>

Dugan, Kate, Jennifer Owens e Mary Hinsdale, eds. *From the Pews in the Back: Young Women and Catholicism*. Collegeville: Liturgical Press, 2009.

Duncker, Patricia. *Sisters and Strangers: An Introduction to Contemporary Feminist Fiction*. Oxford: Blackwell, 1992.

- Drucker, Johanna. *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*. London, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Dryden, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. New York: Palgrave Mac Milan, 2003.
- Dworkin, Andrea. *Intercourse*. New York: Basic Books, 1997.
- Eagan, Susanna. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 1999.
- Eckersall, Peter *et al.* *Alternatives: Debating Theatre Culture in the Age of Con-fusion*. Brussels: Peter Lang Editions, 2004.
- Edson, Laurie D. *Reading Relationally: Postmodern Perspectives on Literature and Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- Edmundson, Mark. *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*. Harvard: Harvard University Press, 1999.
- Eilberg-Shwartz, Howard e Wendy Doniger. *Off With Her Head!: The Denial of Women's Identity in Myth, Religion, and Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995
- Elden, Stuart e Eduardo Mendieta. *Reading Kant's Geography*. Albany: State University of New York Press, 2011.
- Elfren, Isabella Van. "Dances with Specters: Theorising the Cybergothic." *Gothic Studies* 11.1 (2009): 99-112.
- Ellis, Kate Fregusson. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- Ellis, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University, 2000.
- England, Marcia. "Breached Bodies and Home Invasions: Horrific Representations of the Feminized Body and the Home." *Gender, Place and Culture – A Journal of Feminist Geography* 13.4 (2006): 353-363.
- Entzminger, Betina. *The Belle Gone Bad: White Southern Women Writers and the Dark Seductress*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002.
- Everett, Wendy Ellen e Peter Wagstaff eds. *Cultures of Exile: Images of Displacement*. New York: Berghahn Books, 2004.
- Farnham, Marynia e Ferdinand Lundberg eds. *Modern Woman: The Lost Sex*. New York: Harper & Brothers, 1947.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

- Fenton, James. *The Strength of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1960.
- Field, Douglas. *American Cold War Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- Fisher, Jerilyn, e Ellen S. Silber, eds. *Analyzing the Different Voice: Feminist Psychological Theory and Literary Texts*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998.
- Fleenor, Julian. *Female Gothic*. London: Eden Press, 1983.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin Books, 1991, (1975).
- Forbes, Deborah. *Sincerity's Shadow: Self-consciousness in British Romantic and Mid-twentieth-century American Poetry*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2004.
- Foster, Hall. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1996.
- Foster, Susan Leigh. *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*. London: Routledge, 1996.
- Fournier, Valérie. "Fleshing out Gender: Crafting Gender Identity on Women's Bodies." *Body and Society* 8.2 (2008): 55-77.
- Fowkes, Katrine A. "Melodramatic Specters: Cinema and the Sixth Sense". In *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Ed. Jeffrey Andrew Weinstock. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
- Fraser, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York: Cosimo inc., 2009 (1922).
- Fraser, Steve e Gary Gerstle, eds. *The Rise and Fall of the New Deal Order, 1930-1980*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 153-184.
- Frederickson, Kristen e Sarah E. Webb, eds. *Singular Women: Writing the Artist*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003.
- Freeman, Barbara C. *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trad. David McLintok. London: Penguin Books, 2003, (1919).
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. Harmondsworth: Penguin, 1963.

Fronius, Helen e Anna Linton. *Women and Death: Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500-2000*. Rochester, Woodbridge: Camden House, 2008.

Garber, Marjorie B. e Nancy J. Vickers. *The Medusa Reader*. New York: Routledge, 2003.

Garret, Peter K. *Gothic Reflections: Narrative Force in Nineteenth-century Fiction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2003.

Gelder, Ken, ed. *The Horror Reader*. London and New York: Routledge, 2000.

Gelles, Richard J. *Intimate Violence in Families*. Sage: New York, 1997.

Gherovici, Patricia. *Please Select your Gender: From the Invention of Hysteria to the Democratizing of Transgenderism*. New York: Routledge, 2010.

Gil, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

Gill, Jo. *Women's Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press: Edinburgh, 2007.

Gilbert, Sandra e Susan Gubar, eds. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. London: Yale University Press, 1980.

_____. *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Gillespie, Gerald, Bernard Dieterle e Manfred Engel, eds. *Romantic Prose Fiction*. Philadelphia, Amsterdam: John Benjamins, 2008.

Giplin, Heidi. "Lifelessless in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing of Displacement and Disappearance for Movement Performance." *Corporealities Dancing Knowledge, Culture and Power*. Ed. Sue Foster. London, Routledge: 1996. 106-128.

Goddu, Teresa. "Introduction to American Gothic." *Op. Cit.* Ed. Ken Gelder. London and New York: Routledge, 2000. 265-271.

Goldstein, Lawrence, ed. *The Female Body: Figures, Styles, Speculations*. Ann Arbor: University of Michigan, 1991.

Goodlad, Lauren e Michael Bibby, eds. *Goth: Undead Subculture*. Durham: Duke University Press, 2007.

Gordon, Linda. *Heroes of Their Own Lives: The Politics and History of Family Violence*. Chicago: University of Illinois Press, 2002.

Gosman, Uta. *Poetic Memory: The Forgotten Self in Plath, Howe, Hinsey, and Gluck*. Plymouth: Farleigh Dickinson University Press, 2012.

Graham, Dee L., Edna I. Rawlings e Roberta K. Rigsby. *Loving to Survive: Sexual Terror, men's Violence, and Women's Lives*. New York, London: New York University Press, 1994.

Graber, Frederick. *Repositionings: Readings of Contemporary Poetry, Photography, and Performance Art*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 1995.

Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber, 1999 (1948).

Greer, Germaine. *The Whole Woman*. London, New York: Doubleday, 1999.

Griffin, Gabrielle. "Exile and the Body." *Cultures of Exile: Images of Displacement*. Eds. Wendy Ellen Everett e Peter Wagstaff. New York, Oxford: Berghahn. 111-124.

Griffin, Susan. *Pornography and Silence*. New York: Harper & Row, 1981.

Grimes, Hilary. *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2011.

Grisby, Darcy Grimaldo. "Dilemmas of Visibility: Contemporary Women Artists' Representations of Female Bodies". *The Female Bodies: Figures, Styles, Speculations*. Ed. Lawrence Goldstein. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991. 267-311

Gross, Harriet e Helen Pattinson. *Sanctioning Pregnancy: A Psychological Perspective on the Paradoxes and Culture of Research*. London, New York: Routledge, 2007.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Grosz, Elizabeth e Elspeth Probyn eds. *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. London, New York: Routledge, 1995.

Grunenberg, Christoph. *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth-Century Art*. Cambridge: MIT Press, 1997.

Haaken, Janice. *Pillar of Salt: Gender, Memories and the Perils of Looking Back*. New Brunswick, London, New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

Hall, Stuart e Jessica Evans, eds. *Visual Culture: The Reader*. London: Sage, 1999.

Hamel, John. *Gender-inclusive Treatment of Intimate Partner Abuse: a Comprehensive Approach*. New York: Springer, 2005.

Hampton, Robert L. *Family Violence: Prevention and Treatment*. New York: Sage, 1999.

Hanson, Helen. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. New York, London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007.

Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.149-181.

Haraway, Michèle e James O'Neil, eds. *What Causes Men's Violence Against Women?* London: Sage, 1999.

Hard, Robin. *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. London: Routledge, 2004.

Harper, Lisa. *A Double Life: Discovering Motherhood*. Lincoln:University of Nebraska Press, 2011.

Harris, Jason M. *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*. Hampshire: Ashgate, 2008.

Harris, Ruth. *Murders and Madness: Medicine, Law, and Society in the Fin de Siècle*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Harries, Wanning Elizabeth. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Hartouni, Valerie. *Cultural Conceptions: On Reproductive Technologies and Remaking of Life*. Minneapolis, London: The University of Minnesota, 1997.

Harvey, Brett. *The Fifties: A Women's Oral History*. Lincoln: IUniverse, 2002.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquire into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1989.

Hayden, Delores. *Redesigning the American Dream*. New York: W.W. Norton, 1983.

Heath, Stephen. "Joan Rivière and the Masquerade." *Formations of Fantasy*. Eds. Victor Burgin, James Donald e Cora Kaplan. London: Methuen, 1986. 45-61.

Heller, Terry. *The Delights of Terror*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Heiland, Donna. *Gothic and Gender: An Introduction*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

Henley, Trish T. *Dealers in the Hole-sale: Representations of Prostitution on the Elizabethan and Jacobean Stage*. Ann Arbor: Florida State University Press, 2007.

Hertz, Neil. *The End of the Line*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2009.

Hine, Thomas. *Popluxe: The Look and Life of America in the 50s and the 60s*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

Hirsch, Edward. *How to Read a Poem: And Fall in Love with Poetry*. Durham: Duke University Press, 1999.

Hipkins, Danielle E. *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic: The Creation of Literary Space*. London: MHRA, 2007.

Hirsch, Marianne. *The Mother and Daughter Plot: Narrative, psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

_____. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1997.

Hodgkin, Katherine. "Reasoning with Unreason: Visions, Witchcraft, and Madness in Early England." *Languages of Witchcraft: Narrative, Ideology, and Meaning*. Ed. Stuart Clark. London: Routledge, 2001.

Hoeveler, Diane. *Gothic Feminism: The Professionalization of gender from Charlotte Smith to the Brontes*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998.

Hogle, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2002.

Holladay, Hilary. *Wild Blessings: The Poetry of Lucille Clifton*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2004.

Hollows, Joanne. "The Feminist and the Cook: Julia Child, Betty Friedan and Domestic Femininity." *Gender and Consumption: Domestic Cultures and the Commercialization of Everyday Life*. Eds. Emma Casey e Lydia Martens. London: Ashgate Publishing, 2007.33-48.

Hollow, Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Honig, Bonnie. "Difference, Dilemmas and the Politics of Home." *Social Research* 61.3 (Fall 1994): 563-97.

Howe, Mica; Sarah Appleton Aguiar. *He Said, She Says: an RSVP to the Male Text*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2001.

Howels, Coral Ann. *Love, Mystery and Misogyny: Feeling in Gothic Fiction*, London: The Athlone Press, 1978.

Howes, Marjorie Elizabeth. *Colonial Crossings: Figures in Irish Literary History*. Dublin: Field Day Publications, 2006.

Hubert, Renée Riese. *Surrealism and the Book*. Berkeley, London: University of California Press, 1988.

Hughes, Ted. *Birthday Letters*. London: Faber & Faber, 1998.

Hunt, Elizabeth. "A Carnival of Mirrors: The Grotesque Body of the Eighteenth-century British Masquerade." Ed. Katharine Kittredge. *Law and Notorious: Female*

Transgression in the Eighteenth-century. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.91-111.

Iglesias, Holly. *Boxing Inside the Box: Women's Prose Poetry*. Florence, MA: Quale Press, 2004.

Irigaray, Luce. *Ethics of Sexual Difference*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992.

Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Trans. By Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge, 1996.

Jackson, Rosemary. *The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.

Jacobus, Mary, Evelyn Fox Keller e Sally Shuttleworth. *Body Politics: Women and the Discourse of Science*, Routledge: New York, 1990.

Jacobus, Mary. "The Difference of View". *Women Writing and Writing About Women*. Ed. Mary Jacobus. London: Croom Helm, 1979.

Jackson, Mark. *Health and the Modern Home*. New York: Routledge, 2007.

Jantzen, Grace. *Death and the Displacement of Beauty: Foundations of Violence*. London: Routledge, 2004.

Jeffner Allen e Iris Marion Young, eds. *The Thinking Muse: Feminism, and the Modern French Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Jensen, Margaret A., *Love's Sweet Return: The Harlequin Story*. Ohio: Bowling University Press, 1984.

Jervis, John. *Exploring the Modern: Patterns of Western Culture and Civilization*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998.

Jones, Amelia. "Acting Unnatural: Interpreting Body Art." *Decomposition, Post-Disciplinary Performance*. Eds. Sue-Ellen Case, Phillip Brett e Susan Leigh Foster. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

_____, ed. *Body Art/ Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

_____, ed. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London, New York: Routledge, 2003.

Jones, Anne Goodwin e Susan Van D'Elden Donaldson. *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1997.

Johnston, Claire, ed. *Notes on Woman's Cinema*. London: Screen Pamphlet, 1973.

Johnson, Lesley e Justine Lloyd, eds. *Sentenced to Everyday Life: Feminism and the Housewife*. Oxford, New York: Berg, 2004.

Johnson, Nicole. *Keeping a Princess Heart in a Not-So-Fairy-Tale World: A Conversation Guide for Women*. Nashville: W Publishing Group, 2004.

Joosen, Vanessa. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings: An Intertextual Dialogue*. Detroit, Michigan: Wayne University Press, 2011.

Joyce, Christa Mastrangelo. "Contemporary Women Poets and the Fairy Tale." *Fairy tales Reimagined: Essays on New Retellings*. Ed. Susan Redington Bobby. Jefferson: Mc Farland, 2009.31-43.

Juhasz, Suzanne. *Naked and Fiery Forms - Modern Poetry by Women: A New Tradition*. New York: Harper and Row, 1976.

Kahul, Gudrun. "Myths of Enclosure and Myths of the Open in The Monk and Wuthering Heights". *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Eds. Jane Stevenson et al., Amsterdam, Atlanta: Rododpi, 1995. 183-196.

Kaler, Anne K. e Rosemary Kurek, eds. *Romantic Conventions*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1999.

Kiely, Robert. *The Romantic Novel in England*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.

King, Stephen. *Danse Macabre: The Anatomy of Horror*. London: Futura, 1981.

Kinsale, Laura. "The Androgynous Reader: Point of View in the Romance." *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of Romance*. Ed. Jayne A. Krentz. Philadelphia.University of Pennsylvania Press, 1992. 45-52.

Kirsch, Vicki. "Ghost-Ridden Authors/Ghost-Written Texts: Female Phantoms in Two Works by André Breton and Georges Bataille. *Paroles Gelées* 5 (1987):37-53.

Kittredge, Katharine. *Law and Notorious: Female Transgression in the Eighteenth-century*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

Kitzinger, Sheila. "Birth and Violence Against Women: Generating Hypotheses From Women's Accounts of Unhappiness After Childbirth." *Women's Health Matters*. Ed. Helen Roberts. London and New York: Routledge, 1993.63-80.

Klaver, Elizabeth, ed. *Images of the Corpse: From Renaissance to Cyberspace*. University of Wisconsin Press, 2004.

Klein, Sheri. *Art and Laughter*. London, New York: I.B. Tauris, 2007.

- Kohen, Dora, ed. *Women and Mental Health*. London: Routledge, 2000.
- Kolbenschlag, Madonna. *Kiss Sleeping Beauty Goodbye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*. New York: Doubleday, 1981.
- Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics: An Introduction*. New York: Routledge, 2004.
- Kotyneć, Roy e John Cohassey. *American Cultural Rebels: Avant Garde and Bohemian Artists, Writers and Musicians from the 1850s through the 1860*. Jefferson: McFarland & Company, 2008.
- Kramer, Kyra. "Raising Veils and other Bold Acts: The Heroine's Agency in Female Gothic Novels." *Studies in Gothic Fiction* 1.2 (2011): 24–37.
- Krauss, E. Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1986.
- _____. *Bachelors*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- Krauss, Rosalind e Jayne Krentz. *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Kroker, Arthur e David Cook. *The Postmodern Scene: Experimental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montréal: CTheory Books, 2001.
- Kroker, A. e Marilouise Kroker. *The Hysterical Male: New Feminist Theory*. Basingstoke: MacMillan, 1991.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- _____. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- La Belle, JeniJoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- Laennec, Christine M. e Deborah S. Wilson, eds. *Bodily Discursions: Genders, Representations, Technologies*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Lamb, Hugh, ed. *Tales from a Gas-Lit Graveyard*. Mineola: Dover Publications, 1979.
- Lamotte, Elisabeth, Pascale Sardin e Julie Sauvage eds., *Of Mothers and Death: From Procreation to Creation*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- Landy, Marcia, ed. *Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Lauretis, Teresa. "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness." *Feminist Studies* 16.1 (Spring 1990): 115-50.

- Lauter, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twenty-Century Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Lawrence, Samuel R., *Brought To You By: Postwar Television Advertising and the American Dream*. Texas: Texas University Press, 2001.
- Leach, Neil. *Camouflage*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- Lehman, Amy. *Victorian Women and the Theatre of Trance: Mediums, Spiritualists and Mesmerists in Performance*. Jefferson: Mc Farland & Company, Inc., 2009.
- Le Fanu, Sheridan. *Carmilla*. London: Bibliolis Boos Ltd., 2010 (1872).
- Leighton, Angela. *Voyages over Voices*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010.
- Lennox, Sara. "Constructing Femininity in Early Cold War Era." Web. 8 Fevereiro 2011. < <http://www.press.umich.edu/pdf/0472113844-ch4.pdf>>
- Leonard, Kendra. *Shakespeare, Madness and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2009.
- Levin, Jack e Jack McDevitt, eds. *Hate Crimes Revisited: America's War Against Those Who are Different*. Boulder: Westview Press, 2002.
- Levitt, Annette S. *The Genres and Genders of Surrealism*. Houndmills: Palgrave McMillan, 1999.
- Levy, Barbara Ellen. *Ladies Laughing: Wit as Control in Contemporary American Women Writers*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1997.
- Lima, Maria Isabel Pires de "Nadja: entre Melusina e Medusa." *Colóquio/Letras* 72 (1983): 41-50.
- Longhurst, Brian *et al.*, eds. *Introducing Cultural Studies*. Harlow: Pearson Education, 1999.
- Longhurst, Robyn. *Bodies: Exploring Fluid Boundaries*. London, New York: Routledge, 2001.
- Looser, Devoney. *Jane Austen and Discourses of Feminism*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Lovecraft, H. P. *At the Mountains of Madness*. New York: Ballantine Books, 2001.
- Lunning, Frenchy. *Mechademia: Limits of the Human*, Minneapolis: Minneapolis University Press, 2008.
- Lupton, Deborah. *Risk and Sociocultural Theory: New Directions and Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Lusty, Natalya. *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*. Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing, 2007.

Maio, Samuel. *Creating Another Self: Voice in Modern American Personal Poetry*. Kirksville: Truman State University Press, 2005.

Malkin, Jeanette R. *Memory-Theater and Post-Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

Malson, Helen. *The Thin Woman: Feminism, Post-Structuralism and the Social*. London: Routledge, 1998.

Marin, Louis. *On Representation*. Trad. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Maris, Ronald W., Alan Lee Berman e Morton M. Silverman. *Comprehensive Textbook of Suicidology*. New York: The Guilford Press, 2000.

Marks, Pamela. "The Good Provider in Romance Novels." *Op. Cit.* Eds. Anne K. Kaler e Rosemary Kurek. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1999.

Marsh, Anne. *The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire*. Victoria: Macmillan Publishers Australia, 2003.

Marsh, Margaret. *Suburban Lives*. New Brunswick and London: Rutgers University Press Rutgers University Press, 1990.

Massé, Michelle A. *In The Name of Love: Women, Masochism and the Gothic*. Cornell University Press: Ithaca and London, 1992.

May, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 1988.

_____. "Ambivalent Dreams: Women and the Home after World War II." *Journal of Women's History* 13 (Fall 2001):151-152.

_____. "Cold War-Warm Hearth: Politics and the Family in Postwar America." *The Rise and Fall of the New Deal Order, 1930-1980*. Eds. Steve Fraser e Gary Gerstle. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.153-184.

Marwood, Kimberley. "Shadows of Femininity: Women, Surrealism and the Gothic." *Rebus* 4 2009. Web. 9 de Outubro de 2011.
<<http://www.essex.ac.uk/arthistory/rebus/PDFS/Issue%204/Marwood.pdf>>

Mazzoni, Cristina. *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

McCloskey, Barbara. *Artist of the World War II*. Westport: Greenwood Press, 2005.

McConachie, Bruce. *American Theatre in the Culture of Cold War: Producing and Contesting Containment, 1947-1962*. Iowa City: Iowa University Press, 2003.

McCole, James J. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

McCracken, Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

McCue, Margi Laird. *Domestic Violence: A Reference Handbook*. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc. 2008.

McGarry, Molly. *Ghosts of Futures Past: Spiritualism and the Cultural Politics of the Nineteenth-century America*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2008.

McGrath, Roberta. *Seeing Her Sex: Medical Archives and the Female Body*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

McHugh, Kathleen Anne. *American Domesticity: From How-to Manual to Hollywood Melodrama*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.

McNair, Brian. *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*. London, New York: Routledge, 2002.

Mecke, Viola. *Fatal Attachments: The Instigation to Suicide*. Westport: Greenwood Publishing Group Inc., 2004.

Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

Melchoir-Bonnet, Sabine e Katharine Jewett. *The Mirror: a History*. New York: Routledge, 2002.

Mellencamp, Patricia, ed. *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Mellor, Anne. *Romanticism and Gender*. New York: Routledge, 1993.

Menninghaus, Winfried. *Disgust: The Theory of History of a Strong Sensation*. Albany: State University of New York Press, 2003.

Meyers, Helene. *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*. Albany: State University of New York, 2001.

Mezur, Katherine. "Fleeting Moments: The Vanishing acts of Phantom Women in the Performances of Dumb Type." *Women and Performance* 12.1 (2001): 191-206.

_____. "Cute, Mutant Girls: Sweetness and Deformity in Contemporary Performance by Young Japanese Women". *Alternatives: Debating Theatre Culture in*

the Age of Con-fusion. Ed. Peter Eckersall *et.al*. Brussels: Peter Lang Editions, 2004.73-87.

Milbank, Alison. "Form the Sublime to the Uncanny: Victorian Gothic and the sensation Fiction." *Gothick Origins and Innovations*. Eds. Victor Sage e Allan Lloyd Smith. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi, 1994. 168-179.

Miles, Angela. "Cofessions of a Harlequin Reader: Romance and the Myth of Male Mothers." *Op. Cit.* Eds. Arthur Kroker e Marilouise Kroker. Basingstoke: MacMillan, 1991.

Miles, Margaret. "The Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture." *The Female Body on Western Culture: Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard University press, 1995.193-208

Miles, Robert. "The 1790s: The Effulgence of Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrod Hogle. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2002.41-62.

Miranda, José de Bragança. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega, 2008.

Mishra, Vijay. *The Gothic Sublime*. Albany: State of New York Press, 1994.

Modleski, Tania. *Loving With Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. London, New York: Routledge, 2008 (1990).

Moers, Ellen. *Literary Women*. London: The Women's Press, 1986 (1972).

Moi, Toril. *What is a Woman and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Routledge, 2002.

Monnet, Agnieszka S. *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Farnham, Burlington: Ashgate Publishing, 2010.

Moore, Lisa Jean e Mary Kosut, eds. *The Body Reader: Essential Social and Cultural Readings*. New York, London: New York University Press, 2010.

Moorjani, Angela B. *The Aesthetic of Loss and Lessness*. New York: Saint Martin's Press, 1992.

Morrissey, Katherine E. "Flanning the Flames of Romance: An Exploration of Fan Ficiton and the Romance Novel." 2008. Web. Abril de 2012.

<http://aladinrc.wrlc.org/bitstream/handle/1961/6198/17_etd_kem82.pdf;jsessionid=654092457505D809ACBD7F8F9B1F4CBF?sequence=1>

Mueller, Monica e Konstanze Kutzbach, eds. *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.

Mullen, Cathy e Janice Rahn, eds. *Viewfinding: Perspectives on new Media Curriculum in the Arts*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2010.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Houndmills: Palgrave, 1989.

_____. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Murphy, Bernice M. *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*. Jefferson: McFarland, 2005.

Murphy, John. *Imaging the Fifties: Private Sentiment and Political Culture In Menzies Australia*. Sydney: UNSW Press, 2000.

Murray, Arnold, Richard Gelles e Suzanne Steinmertz, eds. *Violence in the American Family: Behind Closed Doors*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2009.

Nathanson, Paul e Katherine K. Young. *Spreading Misandry: The Teaching of Contempt for Men in Popular Culture*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001.

Nava, Mica *et al.* *Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption*. New York: Routledge, 1997.

Neely, Carol Thomas. *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Nelson, Robert S. e Richard Shiff. *Critical Terms for Art History*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1996.

Newman, Robert D., ed. *Pedagogy, Praxis, Ulysses: Using Joyce's Text to Transform the Classroom*. Ann Arbor: University of Michigan, 1996.

Nickerson, Catherine Ross. *The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women*. Durham, N.C: Duke University Press, 1998.

Noddings, Nel. *Women and Evil*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

Norton, Rictor. *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*. London and New York, Continuum, 2006.

Nunn, Hillary M. *Staging Anatomis: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2005.

O'Brian, Jill. *Carnal Act: Orlan's Refacing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

- Oakley, Ann. *Taking it Like a Woman*. New York: Random House, 1984.
- _____. *Fracture: Adventures of a Broken Body*. Bristol: University of Bristol, 2007.
- Ogden, Annegret S. *The Great American Housewife: from Helpmate to Wage Earner, 1776-1986*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing, 1986.
- Ostriker, Alicia. *Writing Like a Woman*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.
- Owen, Alex. *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. University of California Press: Berkeley, 1992.
- Peer, Larry H. e Diane Hoeveler, eds. *Comparative Romanticisms: Power, Gender, Subjectivity*. Rochester, New York: Camden House, 1998.
- Peiss, Kathy e Christina Simmons. *Passion and Power: Sexuality in History*. Philadelphia: Temple University, 1989.
- Perkins, David. *A History of the Modern Poetry: Modernism and After*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- _____. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Illinois: Northwestern University Press, 1990.
- Phillips, Robert. *The Confessional Poets*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1973.
- Pink, Sarah. "The Sensory Home as a Site of Consumption: Everyday Laundry Practices and the Production of Gender." *Gender and Consumption: Domestic Cultures and the Commercialization of Everyday Life*. Eds. Casey, Emma e Lydia Martens. London: Ashgate Publishing, 2007.163-180.
- Piven, Jerry S. *Death and Delusion: A Freudian Analysis of Mortal Terror*. Greenwich: Information Age Publishing, 2004.
- Poe, Edgar Allan. *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire: Wordsworth, 2004.
- Pollock, Griselda. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. London, New York: Routledge, 1996.
- Porter, Roy e Helen Nicholson and Bridget Bennett, eds. *Women, Madness and Spiritualism*. New York, London: Routledge, 2003.
- Powell, Ann. *Deleuze and the Horror Film*. Wilts: The Cromwell Press, 2005.

Punter, David e Glennis Byron, eds. *The Gothic*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004.

Raaberg, Gwen. "The Problematics of Women and Surrealism." *Surrealism and Women*. Eds. Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli and Gwen Raaberg. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991.1–10.

Rae, Angela Lynn. *The Haunted Bedroom: Female Sexual Identity in Gothic Literature 1720-1820*, Rhodes University, 1999.

Radway, Janice. "The Utopian Impulse in Popular Literature: Gothic Romances and Feminist Protest." *American Quarterly* 33.2 (Summer 1981):140-62.

Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. London: University of Chicago Press, 1994.

Ramsay, Raylene L. *Robbe-Grillet and Modernity: Science, Sexuality and Subversion*. Gainesville: University Press of Florida, 1992.

Rapi, Nina e Maya Chowdry. *Acts of Passion: Sexuality, Gender, and Performance*. New York: The Haworth Press, 1998.

Reardon, Valerie. "Constraining Bodies: Inspection as a Form of Hygiene." *The Disciplining of Education: new Languages of Power and Resistance*. Eds. Jerome Satterthwaite, Elizabeth Atkinson e Wendy Martin. Sterling: Trentham Books, 2004. 103-116.

Reed, Toni. *Demon-Lovers and Their Victims in British Fiction*. Lexington: University Press of Kentucky, 1988.

Rendtorff, Jacob Dahl. *Responsibility, Ethics and the Legitimacy of Corporations*. Copenhagen: Copenhagen Business School Press, 2009.

Reventós, María D. Martinez. "The Obscure Maternal Double: The Mother/Daughter Relationship Represented in and out of Matrophobia." *Atlantis* XVIII 1.2 (1996): 286-293.

Reynolds, David. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. London: Virago, 1977.

Richardson, Angélique e Chris Willis, eds. *The New Woman in Fiction and Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. New York: Palgrave, 2001.

Rigney, Barbara. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Bronte, Woolf, Lessing and Atwood*. London: The University of Wisconsin Press, 1978.

Rinder, Lawrence. *Art Life: Selected Writings 1951-2005*. New York: Gregory R. Miller, 1995.

Robertson, Pamela. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. London: J.B. Taurus. 1996.

Robson, Kathryn. *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

Rogin, Michael Paul. *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

Roth, Phyllis A. "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's Dracula." *Op. Cit.* Ed. Glennis Byron. New York: St. Martin's Press, 1999.30-42.

Rowe, Karen E. "Feminism and Fairy Tales." *Women's Studies* 6 (1979): 237-257.

Royle, Nicholas. *The Uncanny*. New York: Manchester University Press, 2003.

Ruffles, Tom. *Ghost Images: Cinema of the Afterlife*. Jefferson: MC Farland & Company, 2004.

Ruddick, Sara. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*. New York: Ballantine Books, 1989.

Rudnick, Lois Palken *et al.* *American Identities*. Oxford, Carlton, Malden: Blackwell Publishing, 2006.

Russ, Joanna. *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Russel, Jeffrey Burton. *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1994.

Sadner, David. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport: Greenwood Publishing, 2004.

Sailer, Susan Shaw. "Women in Rooms, Women in History." *Pedagogy, Praxis, Ulysses: Using Joyce's Text to Transform the Classroom*. Ed. Robert D. Newman. Ann Arbor: University of Michigan, 1996. 97-120.

Salkeld, Duncan. *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993.

Saltzman, Lisa e Eric M. Rosenberg. *Trauma and Visuality in Modernity*. Dartmouth College Press, 2006.

Santanyana, George. *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York: Dover Publications, Inc. 1955.

Sappol, Michael. *A Traffic of Dead Bodies: Anatomy and Embodied Social Identity in Nineteenth-Century America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.

Sasini, Laura Anne. *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 1999.

Satterthwaite, Jerome, Elizabeth Atkinson e Wendy Martin. *The Disciplining of Education: New Languages of Power and Resistance*. Sterling: Trentham Books, 2004.

Savoy, Eric. "The Rise of the American Gothic." In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold Hogle, 2002. 167- 188.

Schweizer, Harold. *The Experience of Pain: Suffering and the Remedy of Art*. Albany: State University of New York Press, 1997.

Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London, New York: Routledge, 1997.

Schor, Mia. *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Schott, Robin May, Sara Heinämaa e Vigdis Songe-Moller, eds. *Birth, Death and Femininity: Philosophies of Embodiment*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Schutzman, Mady. *The Real Thing: Performance, Hysteria and Advertising*. Hanover: Wesleyan University Press, 1999.

Segdwick, Eve Kosovsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986 (1980).

Selzer, Jack e Sharon Crowley, eds. *Rhetorical Bodies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.

Sempruch, Justyna. *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.

Sencindiver, Susan Yi. "Fear and Gothic Spatiality." *Det Humanistiske Fakultet*. Langelandsgade: Aarhus Universitet, 2010.1-37.

Shabot, Sara Cohen. "The Grotesque Body: Fleshing Out the Subject." *The Shock of the Other: Situating Alterities*. Eds. Silke Horskotte e Esther Pereen. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.

Shattuck, Roger. "Introduction: Love and Laughter: Surrealism Reappraised." *The History of Surrealism*. Ed. Maurice Nadeau. Trad. Richard Howard. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. 11-34.

Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. London: Penguin, 1992 (1818).

Sherman, Leona. *Ann Radcliffe and the Gothic Romance: A Psychoanalytic Approach*. Buffalo: Arno Press, 1980.

Shimizu, Akiko. *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: Peter Lang, 2008.

Showalter, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism." *Shakespeare and the Question of Theory*. Eds. Patricia Parker e Geoffrey Hartman. London: Methuen, 1985. 77-94.

_____. *The Female Malady: Women, Madness and the English Culture 1830-1980*. London: Virago, 1987.

_____. *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Siebers, Tobin. *The Body Aesthetic: From Fine Arts to Body Modification*. Ann Arbor: University of Michigan, 2000.

Silverstone, Roger, ed. *Visions of Suburbia*. London: Routledge, 1997.

Six, Lee Abigail. *Gothic Terrors: Incarceration, Duplication and Bloodlust in Spanish Narrative*. Cranbury: Associated University Presses, 2010.

Skraine, Rosemary. *Power and Gender: Issues in Sexual Dominance and Harrassment*. Jefferson: McFarland & Company, 1996.

Slade, Joseph W. *Pornography and Sexual Representation: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, 2001.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Smith, Rosi. "Seeing Through the Bell Jar: Distorted Female Identity in Cold War America." Web. 8 de Fevereiro de 2011. < <http://www.aspeers.com/2008/smith> >

Snitow, Ann Barr. "Mass Market Romance: Pornography for Women is Different." *Passion and Power: Sexuality in History*. Eds. Kathy Peiss e Christina Simmons, Philadelphia: Temple University, 1989. 259-276.

Sonser, Anna. *A Passion for Consumption: The Gothic Novel in America*. Bowling: Green State University Popular Press, 2001.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1977.

_____. "Notes on Camp." *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*. Ed. Sally Everett. Jefferson: Mcfarland & Company, 1991.

Sorkin, Michael. *Exquisite Corpse: Writing on Buildings*. London, New York: New Left Books, 1991.

Spacks, Patricia Meyer. *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. London: Allen & Unwin Ltd., 1976, (1972).

Spek, Inez Van der. *Alien Plots: Female Subjectivity and the Divine in the Light of James Tiptree's A Momentary Taste of Being*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

Spigel, Lynn. *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*. Durnham and London: Indiana University Press, 2001.

Spiteri, Raymond e Donald La Coss, eds. *Surrealism, Politics and Culture*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2003.

_____. *Make Room For TV*. London: University of Chicago Press, 1992.

Spooner, Catherine. *Fashioning Gothic Bodies*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.

_____. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006.

Stacey, Jackey. *Teratologies: A Cultural Study of Cancer*. London, New York: Routledge, 1997.

Stade, George. *Literature, Moderns, Monsters, Popsters and us*. Pari, Grosseto: Pari Publishing, 2007.

Stafford, Barbara M. *Body Criticism: Imaging the Unseen in the Enlightenment Art and Medicine*. Massachusetts: MIT Press, 1993.

Stanton, D. "Difference on Trail: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva." *The Thinking Muse: Feminism, and the Modern French Philosophy*. Eds. Jeffner Allen e Iris Marion Young. Bloomington: Indiana University Press, 1989. 156-179.

Stark, Joachim. *Elements of Surrealism Practice: Practices in Contemporary Visual Art: Louise Bourgeois Critical Reworking of Surrealism*. Grin Verlag, 2008.

Steedman, Carolyn. *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives*. London: Virago, 1986.

Stein, Karen. "Monsters and Madwomen: Changing Female Gothic." *Op. Cit.* Ed. Julian Fleenor, 1983. 123-137.

Stein, Murray. *Jung's Map of the Soul: an Introduction*. Chicago and La Salle: Open Court Publishing, 1998.

Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

Steiner, Nancy. *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*. London: Faber and Faber, 1974.

- Stevenson, Anne. *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. New York: Penguin Books, 1989.
- Stoddart, Helen. "The Passion of New Eve and the Cinema: Hysteria, Spectacle, Masquerade." *The Gothic*. Ed. Fred Botting. Cambridge: The English Association, 2001. 111- 132.
- Stoller, Robert J. *Sexual Excitement: Dynamics of Erotic Life*. New York: Random House/Pantheon, 1979.
- Stott, Rebecca. "Of Cannibal Mothers and Colonial Landscapes." *Op. Cit.* Eds. Angèlique Richardson e Chris Willis. New York: Palgrave, 2001. 150-166.
- Straumann, Barbara. *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Strauss, Murray A., Richard J. Gelles e Suzanne K. Steinmetz. *American Family Behind Closed Doors*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2006.
- Sugg, Richard P., ed. *Jungian Literary Criticism*. Evanston: Northwestern University Press, 1992.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels and Other Writings*. New York: Bantam Books, 1962.
- Sword, Helen. *Ghostwriting Modernism*. Ithaca: Cornwell University Press, 2002.
- Talarach-Vielmas, Lawrence. *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. Burlington, Aldershot: Ashgate, 2007.
- Tatar, Maria. *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Thomas, Calvin. *Male Matters: Masculinity, Anxiety, and the Male Body on the Line*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- Thomas, Jeannie B. *Naked Barbies, Warrior Joes, and Other Forms of Visible Gender*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Thurston, Carole. *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Tilly, Louise e Patricia Gurin eds. *Women, Politics and Change*. New York: Russel Sage Foundation, 1990.
- Tinkler-Villani, Valeria, Peter Davidson e Jane Stevenson. *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam, Georgia: Rodopi, 1995.
- Thomas, Julia, ed. *Reading Images*. New York: Palgrave, 2000.

Todd, Janet. "The Veiled Woman in Freud Das Unheimliche." *Signs* 11.3 (1986): 519-528.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University, 1975.

Tomlinson, Niles. *Animal Crossings: Contagion and Immunologic in Gothic American Literature*. George Washington University: Proquest, 2008.

Tomm, Winnie. *Bodied Mindfulness: Women's Spirits, Bodies and Places*. Ontario, Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 2005.

Trilling, James. *Ornament: A Modern Perspective*. Seattle: University of Washington Press, 2003.

Tropp, Martin. *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture 1818-1918*. Jefferson: McFarland, 1990.

Tutter, Adele. "Gorgeous Metamorphoses: Alexander Mc Queen and Francesca Woodman." Web. 2 Setembro 2011 <<http://artercritical.com/2011/09/02/draft-gorgeous-metamorphoses/>>

Twitchell, J. P. *Preposterous Violence: Fables of Aggression in Modern Violence*. New York: Oxford University Press, 1989.

Tyler, Imogen. "Celebrity, Pregnancy and Subjectivity." *Op. Cit.* Eds. Harriet Gross e Helen Pattinson. London, New York: Routledge, 2007. 69-84

Unzicker, Florian. *You Must Be the Prince – Traditional Fairy Tale Motifs in A.S.Byatt's*, Auflage: Grin Verlag, 2007.

Ussher, Jane M. *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*. New York: Routledge, 2006.

Van Buren, Jane. *The Modernist Madonna: Semiotics of the Maternal Metaphor*. London: Karnac Books, 1989.

Van Gorp, Hendrik. "The Gothic Novel as a Romantic Narrative Genre." Eds. Gerard Gillespie, Bernard Dieterle e Manfred Engel. *Op. Cit.*, Philadelphia, Amsterdam: John Benjamins, 2008.

Vendler, Helen. *Coming of Age as a Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2003.

Vernant, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Trad. Forma I .Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Vicari, Justin. *Mad Muses and the Early Surrealists*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2012.

Von Franz, Marie-Louise. *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1987.

Wagner, Tamara S. *Longing: Narratives of Nostalgia in the British Novel, 1740-1890*. Cranbury, NJ: Rosemont Publishing, 2004

Warner, Marina. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.

Watt, James. *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict: 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Wegenstein, Bernadette. *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*. MIT, 2012.

Weibel, Kathryn. *Mirror, Mirror: Images of Women Reflected in Popular Culture*. New York:Anchor Press, 1985 (1977).

Weinstock, Jeffrey A., ed. *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

Weisman, Leslie. *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Manmade Environment*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. London: Oxford University Press, 1971.

West, Shearer. *Portraiture*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004.

White, Patricia. "Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting." *Op. Cit.* Ed. Gen Gelder. New York: Routledge, 2000. 210-224

Whitford, Margaret e Morwenna, Griffiths, eds. *Feminist Perspectives in Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Whitthing, Cecile. *A Taste for Pop*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Williams, Anne. *Art of Darkness: The Poetics of Gothic*. Chicago, Chicago University Press, 1995.

Williams, Gilda, ed. *The Gothic*. London, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.

Williams, Linda. "When the Woman Looks." *The Dread of Difference*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1996.15-34.

_____. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess." *Film Genre Reader III*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. 141-159.

Williamson, Allan. *Introspection and Contemporary Poetry*. Harvard: Harvard University Press, 1984.

Willis, Susan. *A Primer for Daily Life*. London: Routledge, 1991.

Wilson, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy-tale Sexual Politics*. University of Mississippi, 1993.

Winter, Kari J. *Subjects of Slavery, Agents of Change: Women and Power in Gothic Novels and Slave Narratives, 1790-1865*. Athens: University of Georgia Press, 1992.

Wolffram, Heather. *The Stepchildren of Science: Physical Research and Parapsychology in Germany 1870-1939*. New York, Amsterdam: Rodopi, 2009.

Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, New York: Palgrave, 2002.

Wolff, Cynthia Griffin. "The Radcliffean Gothic Model: A Form for Feminine Sexuality." *The Female Gothic*. Ed. Juliann E. Fleenor. London: Eden Press, 1983. 207-223.

Wolstenholme, Susan. *Gothic (Re)-Visions: Writing Women as Readers*. New York, Albany: State University New York Press, 1993.

Woodal, Joanna, ed. *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Woods, Alan. *Being Naked, Playing Dead: The Art of Peter Greenway*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

Woolf, Virginia. *Selected Essays*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

Worringer, Wilhem. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Trad. Michael Bullock. New York: International University Press, 1957.

Wosk, Julie. *Women and the Machine: Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.

Wylie, Philip. *Generation of Vipers*. New York: Dalkey Archive Press, 1996 (1942).

Yorke, Liz. *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*. London: Routledge, 1991.

Young, Iris Marion. *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.

Zarlengo, Kristina. "Civilian Threat, the Suburban Citadel, and Atomic Age American Women." *Signs* 24.4 (1999):58-925.

Zelevansky, Lynn. *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

Zipes, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

