

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

ANNA CAROLINA TELES MAGAGNIN SILVA

**VOZES DA MATERNIDADE NA POESIA DE SYLVIA PLATH**

PORTO ALEGRE

2021

ANNA CAROLINA TELES MAGAGNIN SILVA

**VOZES DA MATERNIDADE NA POESIA DE SYLVIA PLATH**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Tradutor Português e Francês.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cinara Antunes Ferreira.

Porto Alegre

2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Anna Carolina Teles Magagnin  
Vozes da Maternidade na Poesia de Sylvia Plath /  
Anna Carolina Teles Magagnin Silva. -- 2021.  
90 f.  
Orientadora: Cinara Antunes Ferreira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e  
Francês, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Maternidade. 2. Estudos de Gênero. 3. Sylvia  
Plath. 4. Três Mulheres. 5. Ariel. I. Ferreira, Cinara  
Antunes, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À professora Cinara Ferreira, minha orientadora, agradeço pelo acolhimento e pela disponibilidade constante. Obrigada pela compreensão, pela sensibilidade e pelos ensinamentos generosos e sólidos que não só tornaram este trabalho possível, como prazeroso.

À professora Patrícia Reuillard, pela escuta sincera e pelas palavras sábias e honestas que me tornaram melhor como profissional e como pessoa. À professora Magali Endruweit, cujos ensinamentos sobre a escrita ainda levo comigo, em cada novo texto que escrevo.

A todas as professoras e professores do Instituto de Letras da UFRGS, assim como a todas e todos colegas e funcionários(as) que, de alguma forma, participaram e contribuíram para minha formação profissional e evolução pessoal.

Ao Rodrigo, pelo companheirismo, pela honestidade e por me ajudar a ver por outras perspectivas. Pelo incentivo constante. Pelo amor e presença na minha vida, tornando-a mais feliz.

À minha família, fiel escudeira que me acompanha afetosamente em todos esses anos de minha não convencional trajetória acadêmica (e de minha vida). Em especial, agradeço à minha mãe, Joema, e ao meu pai de coração e de vida, José, por todo apoio, amor, compreensão e incentivo. Por me ensinarem a importância dos livros, dos estudos e dos sonhos. À minha irmã Valen, pelo apoio importante durante vários momentos deste trabalho. Acima de tudo, pela nossa amizade afetuosa e sincera que vai além de nossa fraternidade. À minha irmã Sofia, pela alegria e pelo carinho de nossa relação, mesmo que à distância. Finalmente, aos meus avós, Dalva, Dilton, João Adair e Nina, por me ensinarem tanto sobre a vida, pelo afeto e pela disponibilidade permanentes.

<https://www.theguardian.com/books/gallery/2017/jul/01/sylvia-plath-art-photographs-national-portrait-gallery>



– Sylvia Plath com seus dois filhos, Frieda e Nicholas, em Abril de 1962. (Siv Arb/acervo da autora).

## RESUMO

Este trabalho propõe uma análise do fenômeno da maternidade em poemas selecionados do livro *Ariel* (2018) e no poema de três vozes *Três Mulheres* (2007), ambos da autora estadunidense Sylvia Plath. O trabalho é uma monografia de conclusão de graduação e tem por objetivo o estudo crítico do tema da maternidade e dos constructos de gênero nos poemas escolhidos da obra de Sylvia Plath. O método utilizado constitui-se pela discussão do fenômeno da maternidade e questões de gênero e pela análise de *Três Mulheres* e alguns poemas de *Ariel* conforme a discussão teórica. A análise é norteadada pelos estudos de gênero e discorre sobre constructos de gênero e a da maternidade e suas manifestações e efeitos de ordem social. Aponta-se criticamente constructos de gênero e propõe-se a diferenciação ‘corpo’/ ‘sexo’ versus ‘gênero’ à luz das teorias de Simone de Beauvoir (1980) e Judith Butler (2019). O conceito de mito da maternidade é apresentado com base em Simone de Beauvoir (1980) e Elisabeth Badinter (1985). Demonstra-se possíveis origens, motivações e mecanismos de manutenção da noção hegemônica da maternidade a partir do estudo de Silvia Federici (2017) e das observações críticas de Virginia Woolf (1990). Como conclusão, identifica-se a existência da temática da maternidade, conforme conceitos apresentados, e de constructos de gênero na obra analisada de Plath e a necessidade de um maior número de estudos acadêmicos e obras literárias que desconstruam noções hegemônicas sobre o tema. O estudo justifica-se, assim, pela importância social de narrativas e análises que correspondam à pluralidade da maternidade, das mulheres e da sociedade como um todo.

**Palavras-chave:** Maternidade. Estudos de Gênero. Sylvia Plath. *Três Mulheres*. *Ariel*.

## ABSTRACT

This work proposes an analysis of motherhood phenomenon in a selection of *Ariel* poems (2018), and in the poem for three voices *Three Women* (2007), all of the above written by Sylvia Plath. This work is an undergraduate thesis. The aim of this work is to critically study the theme of motherhood and gender constructs in the selected Sylvia Plath's poems. The method is the critical discussion of the motherhood phenomenon and gender issues and the analysis of *Three Women*, and some poems from the book *Ariel* as provided by the theoretical discussion. The analysis is guided by gender studies, and it examines gender constructs and motherhood, in addition to their manifestations and effects at the social level. It is critically pointed out gender constructs and it is proposed a differentiation between 'body' / 'sex' and 'gender' in accordance with the theories of Simone de Beauvoir (1980) and Judith Butler (2019). The concept of myth of motherhood is presented in line with Simone de Beauvoir (1980) and Elisabeth Badinter (1985). Silvia Federici study (2017) and Virginia Woolf (1990) critical observations guide the analysis of the possible origins, motivations and mechanisms that maintain the hegemonic notion of motherhood. In conclusion, it is observed that the analyzed poems of Plath hold manifestations of the issues of motherhood presented, and of gender constructs; as well as the necessity of a larger number of academic studies and literary works that deconstruct hegemonic notions of the subject. Therefore, this work is justified by the social importance of narratives and analyses which reflect the plurality of motherhood, women, and the society entirely.

**Keywords:** Motherhood. Gender Studies. Sylvia Plath. *Three Women*. *Ariel*.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	8
2	HEGEMONIZAÇÃO DA MATERNIDADE NA SOCIEDADE .....	13
2.1	Gêneros, corpos e categorias históricas .....	14
2.2	“ <i>Tota mulier in utero</i> ” .....	16
2.3	Motivações e práticas de controle .....	18
2.4	Desmistificando a maternidade .....	22
3	<i>THREE WOMEN</i> .....	26
3.1	Primeira voz .....	26
3.2	Segunda voz .....	31
3.3	Terceira voz .....	37
4	<i>ARIEL</i> E A RESTAURAÇÃO DO MANUSCRITO DE PLATH .....	43
4.1	Maternidade em <i>Ariel</i> .....	43
4.2	<i>Morning Song</i> e <i>You’re</i> .....	47
4.3	<i>Barren Woman</i> .....	50
4.4	<i>Nick and the Candlestick</i> .....	52
5	CONCLUSÃO .....	56
	REFERÊNCIAS .....	59
	ANEXO A – <i>Three Women</i> de Sylvia Plath .....	61
	ANEXO B – <i>Três Mulheres</i> , de Sylvia Plath, tradução Marina Della Valle.....	77



## 1 INTRODUÇÃO

*A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. [...] As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. [...] quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso.<sup>1</sup>*

Chimamanda Ngozi Adichie

Sylvia Plath, escritora e poeta estadunidense, viveu de 27 de outubro de 1932 a 11 de fevereiro de 1963. Hoje, coincidentemente no dia em que escrevo esta introdução, a autora faria 89 anos. Sua obra, abundante mesmo que limitada ao tempo breve de sua vida, já tantas vezes lida, analisada e apreciada, é ainda muito frutífera, e seu acervo ainda não veio inteiramente a público. Na quase centenária figueira verde<sup>2</sup> de Plath, há ainda muitos ramos a brotar. Um deles que parece continuar a se renovar, em que podemos descobrir novas folhas ou diferentes tons em seus ramos, é a maternidade.

No presente trabalho, à luz dos estudos de gênero, junto-me às análises precedentes do tema da maternidade na poesia de Sylvia Plath. Especificamente, o tema é analisado neste trabalho no poema *Três Mulheres* (2007) e no livro de poemas *Ariel: edição restaurada* (2018). *Três Mulheres* é um poema para três vozes escrito pela autora em 1962, em que cada voz traz uma perspectiva diferente da maternidade: a da mãe que dá à luz ao esperado filho, a da mulher que sofre abortos espontâneos consecutivamente, e a da jovem que tem um filho não planejado e o deixa para adoção. Essas diferentes vivências fictícias do fenômeno da maternidade espelham, possivelmente, vivências reais e, assim, constructos socioculturais de gênero e mitos sobre a maternidade. A análise volta-se para essa possibilidade.

---

<sup>1</sup> (ADICHIE, 2019).

<sup>2</sup> Faço uma referência à metáfora utilizada pela autora em seu romance *A Redoma de Vidro* (2015, p. 88).

Já *Ariel*, livro com 40 poemas, não tem, até onde se sabe, a maternidade como eixo central temático, contudo o fenômeno é identificável, com maior ou menor intensidade, em muitos de seus poemas. Em especial, a presença do tema destaca-se em *Canção da manhã*, *Mulher estéril*, *Nick e o castiçal* e *Você é*, os quais serão analisados de forma mais aprofundada com base nos estudos de gênero. Além disso, termos e metáforas relacionados à maternidade são utilizados nos poemas *O caçador de coelhos*, *Tulipas*, *Talidomida*, *Um segredo*, *Morte & Cia*. Esses trechos e suas possíveis significações e relações com os mitos da maternidade serão também examinados.

Este trabalho tem por objetivo relacionar a presença da temática da maternidade em poemas da autora Sylvia Plath com conceitos e análises sobre o fenômeno propostos por teóricas dos estudos de gênero. Conforme apontado por elas, a maternidade e as mulheres têm sido reguladas e submetidas a uma série de práticas, discursos e mitos socioculturais que operam a favor da sociedade patriarcal. À luz da base teórica, discorro sobre como possivelmente isso se dá, além das possíveis causas, motivações e consequências. Busco identificar a presença dos mitos da maternidade e dos constructos de gênero nas vozes das personas, apontando suas diferentes ramificações e manifestações, assim como suas possíveis consequências, geralmente negativas, na “vida” das personas.

A arte frequentemente apresenta a realidade, sendo espaço onde autoras e autores expõem, denunciam e criticam realidades sociais que viveram e/ou testemunharam, entre outros casos. Desse modo, a maternidade, fenômeno real, múltiplo e complexo, encontra-se em muitas obras literárias, seja por relatos confessionais/biográficos, seja pela criação de obras fictícias que buscam retratar a realidade. No caso da obra de Sylvia Plath, o tema da maternidade é recorrente, passando pelo poema *Três Mulheres*, talvez o marco da autora no que tange à questão, e pelos poemas do livro *Ariel* acima mencionados. Mas não só: o tema consta também em outras produções poéticas da autora, como *Metaphors*, *I am vertical*, *Childless Woman*, *Kindness*, *The Munich Mannequins*<sup>3</sup>; além de constar no romance *A Redoma de Vidro*, publicado originalmente em 1963.

A maternidade na obra de Plath já foi foco de muitos outros estudos. Destaco os trabalhos sobre o tema, no poema *Três Mulheres*, de Marina Della Valle (2007), cuja tradução

---

<sup>3</sup> Os referidos poemas foram escritos, respectivamente, em: 1960, 1961, 1962, 1963, 1963 e publicados em *The Collected Poems* (1981), coletânea de poemas de Plath editada por Ted Hughes.

utilizo no presente trabalho, e de Mariana Chaves Petersen (2015). Assim, a análise proposta, precedida por outras importantes análises sobre a maternidade em Sylvia Plath, trata-se apenas de uma possibilidade de leitura, guiada pelos ensinamentos que me foram passados academicamente, em especial por minha orientadora, professora doutora Cinara Antunes Ferreira, pelas leituras feitas e lições aprendidas, e pelo lugar que habito no mundo.

A maternidade não se limita a processos físico-biológicos como por vezes dizem o senso comum e discursos hegemônicos. Pelo contrário, o fenômeno abrange vários aspectos da sociedade patriarcal, afetando e sendo afetado pelos constructos sociais de gênero, por mitos culturais, por dogmas religiosos, por instituições político-sociais – e, por sua vez, pelo poder –, por práticas médicas, pela criação e domínio da força produtiva, entre outros. Além disso, é singular para cada mãe e/ou pessoa que materna. A teórica e historiadora Perrot descreve a maternidade como *uma realidade multiforme* (2007, p. 68) e propõe que “Como a função materna é um pilar da sociedade e da força dos Estados, torna-se um fato social.” (2007, p. 69). Desse modo, a maternidade é retirada da esfera privada e atrelada a funções sociais que respondem a interesses externos às mães e a seus filhos(as).

Assim, a sociedade patriarcal, visando a seus próprios interesses, tem moldado e submetido sistematicamente o fenômeno da maternidade a mitos e constructos socioculturais, tornando-o, predominantemente, compulsório. Isso além de limitar a experiência materna, estabelece padrões que pouco correspondem à realidade. O que, por sua vez, tem consequências intensamente nocivas às mães que neles não se encaixam, por exemplo. Destaca-se ainda, como possíveis consequências, o grande número de mães e filhas(os) insatisfeitos, traumatizados e adoecidos em um sistema em que a maternidade acaba não sendo, geralmente, uma escolha.

Nesse sentido, a desconstrução de tais mitos, a autonomização e desvinculação da maternidade de interesses, práticas e discursos hegemônicos patriarcais mostra-se necessária e salutar para uma sociedade mais respeitosa, empática e condizente com sua própria pluralidade. A literatura tem imenso poder, de uma forma ou de outra, afinal é através dela que mecanismos de dominação se fixam e se validam. Mas, justamente por isso, ela tem poder de recriar espaços mais justos e diversificados, dando voz a diferentes vivências e visões, abrindo a porta da casa para todas e todos.

Estudos teóricos e obras literárias que abordam as questões de gênero têm sido, felizmente, cada vez mais publicados. A maternidade é também uma questão de gênero, como será abordado nos capítulos seguintes. Os poemas de Sylvia Plath, especialmente *Três Mulheres* e a seleção trabalhada aqui do livro *Ariel*, trazem diferentes abordagens sobre a maternidade, expondo muitas problemáticas do tema. Desse modo, esses poemas são muito importantes na divulgação da maternidade plural, que, em geral, passa longe dos conceitos e visões cristalizados em nossa sociedade.

O presente trabalho justifica-se, assim, através da relevância e da necessidade de apontar, discutir e reconstruir problemáticas sociais, sistemas de opressão, constructos e mitos condicionantes (e nem sempre evidentes) em nossa sociedade. Considerando-se que a repetição de um discurso/narrativa está na raiz dos preconceitos, em que uma determinada e única visão é repetida sistematicamente até se tornar uma verdade absoluta, um dogma ou um padrão; é também através das narrativas (seja em prosa ou em verso) que podemos desconstruir noções hegemônicas e nocivas. Por isso, acredito que, quanto mais diversas, honestas e críticas forem as narrativas disponíveis, sobre qualquer tópico, mais plural, respeitosa, acolhedora e saudável será nossa sociedade. Este trabalho vai ao encontro disso, em especial, no que tange ao estudo e a divulgação de maternidades plurais e reais.

O referencial teórico é composto por autoras dos estudos de gênero e dos estudos de gênero e literatura. Utilizo o conceito de ‘gênero’ enquanto ‘categoria histórica’ e a diferenciação ‘corpo/sexo’ *versus* ‘gênero’ proposto por Simone de Beauvoir, em sua célebre obra *O Segundo Sexo* (1980), e aprofundado por Judith Butler, para quem o gênero é uma ‘categoria performática’ (2019). A partir da diferenciação entre corpos e indivíduos, entre sexo e gênero, entre existência e essência fundamentada pelas autoras, é proposta a dissociação da categoria mulheres cis de seus corpos, de seus úteros e, portanto, de sua capacidade de gerar filhos. Assim, este trabalho propõe a desconstrução de mitos e da falsa ideia de que toda mulher (cis) “nasceu” para ser mãe – *tota mulier in utero* –, também com base em Beauvoir (1980). O Mito da Virgem Maria e do Eterno Feminino também é abordado com base na autora. Já o Mito da Boa Mãe e o Mito do Amor Materno propostos por Elisabeth Badinter (1985) foram também um dos pilares teóricos para a construção deste trabalho.

Da mesma forma, foi fundamental para a análise a reflexão feita por Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1990), sobre as possíveis razões para a criação e manutenção, em uma sociedade já sob domínio patriarcal, através de práticas sistemáticas e publicação de textos, do discurso hegemônico de que as mulheres seriam inferiores. O extenso e aprofundado livro de Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017) foi igualmente importante para o estudo. Nele, a autora analisa a transição entre modelos socioeconômicos (do feudalismo ao capitalismo) e como as mulheres e seus corpos, principalmente sua capacidade reprodutiva, foram usados a favor dos interesses patriarcais. Assim, os mecanismos reguladores e punitivos dos corpos femininos levantados pela autora integram também a presente análise, discorrendo sobre possíveis causas para o interesse patriarcal em controlar a maternidade, e também sobre o modo como esse controle é obtido e mantido. *Minha história das mulheres* (2007), de Michelle Perrot, foi também importante para esse recorte da análise. Referencio ainda a análise do espaço da maternidade na literatura feita por Cristina Stevens (2005) e as observações muito elucidativas feitas pelos tradutores Marina Della Valle (2007) e Rodrigo Garcia Lopes (2018) sobre a poética de Plath.

Por fim, através do presente trabalho, espero identificar, de maneira consistente, manifestações, traços e efeitos dos mitos da maternidade e constructos de gênero nos poemas analisados de Sylvia Plath, assim corroborando a hipótese de que tais mitos e constructos são de tal forma hegemônicos, que identificáveis, até mesmo, em obras literárias. Além disso, espero também contribuir, de alguma forma, para nossa sociedade, por um lado, através do apontamento crítico e da desconstrução dessas noções que condicionam e oprimem mulheres e, por outro, através do estudo e da divulgação de narrativas mais plurais, que acolham e representem as diversas e diferentes existências, opiniões e experiências.

## 2 HEGEMONIZAÇÃO DA MATERNIDADE NA SOCIEDADE

A maternidade, ao longo da história da nossa sociedade, tem sido influenciada e regulada por práticas e discursos patriarcais e biologizantes, que geram uma visão estereotipada e tipificada não condizente com a pluralidade das experiências maternas. Neste trabalho, à luz dos estudos de gênero, proponho que essa visão foi e é construída, social e institucionalmente, a partir de preceitos religiosos, biológicos e essencialistas.

Stevens aponta a pluralidade do fenômeno:

Hoje, debatemos a função e status da maternidade no espaço público, e sua complexidade aumenta à medida que o sentido de maternidade se diversifica, uma vez que à mãe tradicional vem juntar-se a mãe adotiva, a mãe lésbica, o homossexual que materna, a mãe de aluguel, a mãe adolescente, a mãe solteira, a mãe prisioneira, a mãe pobre, negra, a mãe genética etc (2005, p. 65-66).

Juntam-se ainda as mães trans e/ou demais pessoas não cis/não binárias que maternam, entre outras. Fica claro que o espectro do fenômeno é amplo e complexo, não cabendo – assim como não cabe nenhuma existência humana –, em estereótipos socioculturais que delimitam e desrespeitam seus processos e realidades. Mas, se a realidade é diversa e múltipla, a ideia hegemônica de maternidade ainda passa pelo modelo heteronormativo e cisnormativo da família tradicional, monogâmica e burguesa.

Enquanto esses estereótipos são nocivos socialmente, acabam por ser bastante úteis a determinados grupos e instituições, operando como reguladores de corpos, sexualidades, identidades, além da força e das relações de trabalho, modelos econômicos e políticos, entre outros. Assim, busco apontar, a partir de estudos feministas ancorados em análises históricas, filosóficas, fenomenológicas e culturais, algumas das possíveis origens dos constructos sociais relacionados à maternidade, e possíveis motivações subjacentes. Também a partir das autoras estudiosas de gênero, busco definir e caracterizar as noções hegemônicas de maternidade, com o objetivo de contribuir para sua desconstrução e, deste modo, dar espaço a visões inclusivas e plurais da maternidade.

## 2.1 Gêneros, corpos e categorias históricas

A noção hegemônica de maternidade envolve mistificações essencialistas, reducionistas e biologizantes, como as de que todas as mulheres<sup>4</sup> nasceram para ser mães e amam isso, de que seus corpos e suas personalidades nascem moldados para a gestação e a maternidade, e qualquer realidade à parte deve ser reprimida, desconsiderada, extinguida. Parece um tanto ambicioso classificar, definir e delimitar um universo de pessoas de forma generalizada, mas a cultura e a sociedade o têm feito com as mulheres sistematicamente. Teoricamente, falar em ‘mulher’ significa considerar que existam traços comuns e qualificantes entre todas as pessoas demarcadas socialmente pelo termo, em que esses traços são anteriores à sua existência, intrínsecos a uma essência que é comum. Nesse sentido, Simone de Beauvoir, em sua célebre publicação *O Segundo Sexo* (1980) – que, como se sabe, foi um marco para os estudos feministas – elucida: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (1980).

Assim, Beauvoir contesta (e junto-me à autora) a noção normalizada de que ‘mulher’ corresponderia a uma classe, e assim carregaria um valor social definido por uma essência estanque e intrínseca ao corpo de fêmea. Segundo ela,

[...] uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que o existente lhes confere (BEAUVOIR, 1980, p. 56).

Do mesmo modo como *uma sociedade não é uma espécie*, ‘mulher’ corresponderia, para a autora, a uma categoria historicamente construída a partir de uma lógica patriarcal alicerçada na demarcação dos corpos femininos enquanto o Outro. "A mulher determina-se e

---

<sup>4</sup> Por questões do fôlego deste trabalho, e para praticidade da análise, a partir daqui, passo a referir-me às mulheres cis/binárias através do termo “mulheres”. Infelizmente, parece haver ainda uma certa defasagem de estudos de gênero sobre a maternidade que contemplem todas as mulheres – binárias e não binárias – e demais pessoas que maternam.

diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro" (BEAUVOIR, 1980, p. 10).

Judith Butler (2019, p. 216-217) desenvolve a noção de categoria histórica a partir da proposta de Beauvoir (1980),

Quando Beauvoir afirma que 'mulher' é uma categoria histórica e não um fato natural, ela claramente sublinha a distinção entre sexo, como uma facticidade biológica, e gênero, como uma interpretação ou significação cultural dessa facticidade. Ser fêmea é, de acordo com essa distinção, uma facticidade que não tem em si nenhum significado. Ser mulher é ter *se tornado* mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma 'mulher', ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado.

Além disso, a autora propõe que a institucionalização dos gêneros é dada a partir da *repetição estilizada de certos atos* que se inserem em *determinadas temporalidades sociais*. Essa repetição criaria a ilusão de uma essência:

Quando Simone de Beauvoir diz que 'não se nasce mulher, *torna-se*', ela se apropria e reinterpreta essa doutrina fenomenológica dos atos de formação. Nesse sentido, um gênero não é de forma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo — identidade instituída por meio de uma *repetição estilizada de certos atos*. [...] Essa formulação retira a produção do gênero de um modelo essencial de identidade e a coloca em relação a uma determinada *temporalidade social*. Se os gêneros são instituídos por atos descontínuos, essa ilusão de essência não é nada mais além de uma ilusão, uma identidade construída, uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças." (BUTLER, 2019, p. 213-214).

Assim, os gêneros são categorias históricas – ou, segundo Butler, atos performáticos<sup>5</sup> – que arbitrariamente criam interpretações e significações culturais a corpos sexuados; o que, no

---

<sup>5</sup> “[...] os corpos são transformados em gêneros por uma série de atos que são renovados, revisados e consolidados através do tempo.” (BUTLER, 2019, p. 218); "De que maneira, então, gêneros são atos? Como sugerido pelo antropólogo Victor Turner, em seus estudos sobre rituais sociais dramáticos: ações sociais demandam uma performance *repetitiva*. Essa repetição é uma reinterpretação e uma reexperimentação de um conjunto de significados já socialmente estabelecidos; a forma ordinária e ritualizada da sua legitimação.” (BUTLER, 2019, p. 222-223).



caso específico da categorização das mulheres, serve para o silenciamento de grande parte da humanidade a partir de um constructo social. Os constructos sociais de gênero não apenas são compulsórios, como punitivos àqueles que ousam desviar de sua norma,

Como estratégia de sobrevivência, os gêneros são performances com consequências claramente punitivas. Gêneros discretos são parte das exigências que garantem a 'humanização' de indivíduos na cultura contemporânea; e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos (BUTLER, 2019, p. 217).

Eles implicam não apenas a cisnormatividade, como padrões de feminilidade e masculinidade que se estendem para todo o espectro de cada categoria de gênero. É o caso da mulher de verdade e do homem de verdade e seus respectivos padrões esperados de comportamento, de modos de vestir, de sexualidade, de escolhas e prioridades de vida, entre outros. É aqui que entram as questões da maternidade compulsória e do conceito hegemônico de maternidade, formados a partir da noção de destino biológico feminino, que serão abordadas na subseção seguinte.

## 2.2 “*Tota mulier in utero*”

“Quando as crianças deixam de ser inteiramente desejáveis, as mulheres deixam de ser inteiramente necessárias” (LANGDON-DAVIES, 1927 apud WOOLF, 1990, p. 136), adverte-nos o autor britânico. Quanto a essa frase infeliz, gostaria de poder comentar que não passa de uma frase de autoria masculina, já ultrapassada. Mas, ao que tudo indica (e é minha aposta), muitos ainda veem nela uma verdade absoluta. Agora, do ponto de vista da análise aqui proposta, a frase é útil, já que ela é fruto e denúncia dos constructos sociais de gênero e de certos mitos que regulam as mulheres, as mães e o fenômeno da maternidade.

A narrativa patriarcal dominante destinou às mulheres e seus corpos a maternidade como destino único e indeclinável, dando-as uma função e limitando-as a ela, porém a revestindo de uma manta sagrada e romantizada para convencer a sociedade de que todas mulheres nasceram para ser mães. Assim, um fenômeno social e culturalmente compulsório

(ainda que indubitavelmente com componentes e processos biológicos<sup>6</sup> em muitos casos) passou a carregar a ilusão de sentido inato à mulher: não é o caso de escolher, somos nosso útero – *tota mulier in utero*. Essa mistificação abstrata, mas com consequências e punições reais, sedimentou-se de tal forma que ainda é pouco aceitável falar do fenômeno de maneira crítica. Há uma censura velada, mas ativa, de interesse patriarcal, reforçada por preceitos religiosos, biológicos e essencialistas, que tenta impedir a discussão do tema e a divulgação de experiências e visões plurais de maternidade. Por conseguinte, escolhas de vida que rejeitem, total ou parcialmente, o modelo da família tradicional e da prole biológica, são também condenadas.

Às mulheres também foi destinado o lugar de sexo frágil, de corpo inferior, de corpo dependente, de corpo naturalmente submisso e devoto aos homens. Consequentemente, já que, sob a ótica patriarcal, as mulheres são reduzidas a seus corpos, tornam-se, enquanto categoria, frágeis, inferiores, dependentes, submissas e devotas à categoria oposta; destinadas à servilidade, à disposição de outrem. Quanto a esse corpo feminino destinado à devoção masculina, Simone de Beauvoir oportunamente remonta ao Mito da Virgem Maria: “Sendo a Virgem Maria a imagem mais perfeita, mais geralmente venerada da mulher regenerada e consagrada ao Bem. [...] Através dela, aplacam-se os desejos: ela é o que é dado ao homem para satisfazê-lo.” (1980, p. 224).

Ainda no que tange a essa dita inferioridade feminina, a autora aponta que “A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc. [...]” (1980, p. 17). Portanto, não só os discursos biomédicos contribuem para legitimar opressões de gênero, como também, as religiões e os escritos filosóficos (entre outros), os quais costumam ser escritos por homens e sua frequente lógica patriarcal. Exemplifico com uma colocação de Pitágoras sobre a essência do homem e da mulher: “Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher.” (PITÁGORAS apud BEAUVOIR, 1980). É a lógica já mencionada do

---

<sup>6</sup> “A maternidade torna difícil a simples rejeição da questão biológica; isto nos força a pensar sobre a importância do corpo e os riscos das definições essencialistas formuladas não só pelo homem, mas também por algumas teóricas do feminismo.” (STEVENS, 2005, p. 66).

Outro, o polo negativo, que é a mulher, mas que existe em oposição a um polo neutro e positivo ao mesmo tempo, que é o homem:

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade (BEAUVOIR, 1980, p. 9).

Desse modo, à luz de Beauvoir, pode-se dizer que a opressão de gênero vai além de uma simples dicotomia. Os homens, sob a ótica patriarcal, seriam a base, o marco zero, além do polo positivo. Às mulheres cabe o espaço do erro intrínseco. Nesse sentido, sob essa ótica patriarcal, não há como as mulheres “acertarem”, pois jamais chegarão ao ponto de partida: jamais serão homens.

### 2.3 Motivações e práticas de controle

Com base nos estudos de autoras que buscam trazer à tona lados silenciados na história, como os das mulheres, e analisar os processos socioculturais a partir de perspectivas não dominantes, os motivos norteadores da produção sistemática de mecanismos opressores de gênero ficam mais evidentes. Nesse sentido, um trecho do ensaio de Woolf parece oportuno. A autora, ao comentar sobre um certo “[...] professor Von X., empenhado em escrever sua obra monumental intitulada *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*” (1990, p. 40), discorre sobre as possíveis razões que teriam levado o tal professor a escrever, sob o domínio da raiva<sup>7</sup>, sobre as mulheres. À primeira vista, essa raiva e as razões para o texto não pareciam fazer sentido para Woolf, afinal

**O mais transitório dos visitantes deste planeta, pensei, que apanhasse esse jornal não poderia deixar de perceber, mesmo a partir desse testemunho disperso, que a Inglaterra está sob o domínio de um patriarcado.** Ninguém de posse de suas faculdades poderia deixar de detectar a dominação do professor. Dele

<sup>7</sup> “Como explicar a raiva dos catedráticos? Por que estariam zangados? Sim, pois, quando se tratava de analisar a impressão deixada por esses livros, havia sempre um elemento de calor [...] Mas havia um outro elemento muitas vezes presente e que não podia ser imediatamente identificado. Raiva, denominei-o. Mas era uma raiva que se tornara secreta e se misturara com todo tipo de outras emoções. A julgar por seus efeitos singulares, era uma raiva disfarçada e complexa, não raiva simples e franca.” (WOOLF, 1990, p. 41).

eram o poder, o dinheiro e a influência. Era ele o proprietário do jornal e seu redator e redator-assistente. Ele era o ministro do Exterior e o juiz. [...] **Com exceção da neblina, ele parecia controlar tudo. E mesmo assim, estava com raiva.** [...] será que a raiva, indaguei-me, é de algum modo o duende familiar que acompanha o poder? Os ricos, por exemplo, estão sempre zangados por suspeitarem que os pobres querem apoderar-se de sua riqueza. Os professores ou patriarcas, como talvez fosse mais exato chamá-los, talvez estivessem zangados em parte por essa razão, mas em parte por outra situada de modo um pouco menos óbvio na superfície. [...] **Possivelmente, quando o professor insistia com ênfase demais na inferioridade das mulheres, não estava preocupado com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade** (WOOLF, 1990, p. 42-44, grifos meus).

Dessa forma, o controle às mulheres e a seus corpos, a disseminação da ideia de uma inferioridade feminina e a sedimentação dessa ideia enquanto constructo social surgem como ferramentas do poder patriarcal. Ainda hoje, essas ferramentas parecem operar a favor do patriarcado. As mulheres são enclausuradas, social e culturalmente, em seus próprios corpos, já que corpos são mais fáceis de controlar que pessoas em corpos. No entanto, não se trata apenas de uma estratégia eficaz de controle de uma categoria: o corpo feminino carrega um potencial (re)produtivo, e, portanto, uma ameaça potencial à dominação patriarcal. Beauvoir aponta que “É como Mãe que a mulher é temível; é na maternidade que é preciso transfigurá-la e escravizá-la.” (1980, p. 214).

Silvia Federici analisa “a ‘transição’ do feudalismo para o capitalismo a partir do ponto de vista das mulheres, do corpo e da acumulação primitiva” (2017, p. 25) e aponta eventos e práticas em que, naquele momento de transição entre modelos socioeconômicos, as mulheres e seus corpos foram usados a favor de interesses patriarcais. O “[...] corpo feminino foi transformado em instrumento para a reprodução do trabalho e para a expansão da força de trabalho, tratado como uma máquina natural de criação, funcionando de acordo com ritmos que estavam fora do controle das mulheres.” (FEDERICI, 2017, p. 178). A autora questiona então razões escusas por trás da ideia hegemônica de maternidade “[...] Por que a procriação deveria ser um 'fato da natureza' e não uma atividade historicamente determinada, carregada de interesses e relações de poder diversas?” (FEDERICI, 2017, p. 179).

Federici propõe que o controle aos corpos femininos estava a serviço não só de um regime social opressor com base em categorias de gênero, como dos processos de acumulação e formação do proletariado moderno, em que as mulheres se tornam máquinas (re)produtivas

de mão de obra (FEDERICI, 2017, p. 30). Esse controle se dava através de mecanismos e práticas de ordem estatal e social, endossados pelo pensamento hegemônico patriarcal e preceitos religiosos e filosóficos. Entre eles, a autora cita a mudança do paradigma de castidade proposto pela Reforma Protestante:

Rejeitando a tradicional exaltação cristã da castidade, os reformadores valorizavam o casamento, a sexualidade e até mesmo as mulheres, por sua capacidade reprodutiva. As mulheres são 'necessárias para produzir o crescimento da raça humana', reconheceu Lutero, refletindo que, 'quaisquer que sejam suas debilidades, as mulheres possuem uma virtude que anula todas elas: possuem um útero e podem dar à luz'<sup>8</sup> (FEDERICI, 2017, p. 171).

Além disso, sublinha um conjunto de medidas estatais pró-natalistas, já presentes desde antes do auge mercantilista na França e na Inglaterra, que

[...] combinadas com a assistência pública, formaram o embrião de uma política reprodutiva capitalista. Aprovaram-se leis que bonificavam o casamento e penalizavam o celibato, inspiradas nas que foram adotadas no final do Império Romano com o mesmo propósito. Foi dada uma nova importância à família enquanto instituição-chave que assegurava a transmissão da propriedade e a reprodução da força de trabalho. Simultaneamente, observa-se o início do registro demográfico e da intervenção do Estado na supervisão da sexualidade, da procriação e da vida familiar (FEDERICI, 2017, p. 173-174).

Porém, segundo a autora, a principal iniciativa estatal visando o aumento populacional foi “lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução” (FEDERICI, 2017, p. 174). Ainda segundo Federici, essa guerra se realizou principalmente na caça às bruxas, que demonizava métodos contraceptivos e sexualidades não procriativas, mas não somente: os crimes reprodutivos (concepção, aborto e infanticídio) passaram a ter penas mais severas, especialmente para as mulheres (2017, p. 174). Finalmente, a autora afirma que “[...] foram adotadas novas formas de vigilância para assegurar que as mulheres não interrompessem a gravidez [...]” (2017, p. 176). A obrigatoriedade do registro de cada gravidez; a condenação da mãe à morte caso o bebê morresse antes do batismo; durante o parto, a proteção à vida da

---

<sup>8</sup> (KING, 1991, p. 115 apud FEDERICI, 2017, p. 171).

criança em detrimento da mãe, além da condenação das mães que não fizessem força ou demonstrassem afeição suficientemente; estão entre algumas delas (2017).

A esse respeito, cabe mencionar que o controle dos corpos femininos e de sua capacidade reprodutiva esteve presente também em outros modelos socioeconômicos. Por exemplo, conforme Beauvoir,

Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proibem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio. São exatamente essas velhas coações do patriarcado que a U.R.S.S. ressuscitou; reavivou as teorias paternalistas do casamento; e com isso foi levada a pedir novamente à mulher que se torne objeto erótico: um discurso recente convidava as cidadãs soviéticas a cuidarem dos vestidos, a usarem maquilagem, a se mostrarem faceiras para reter seus maridos e incentivar-lhes o desejo (1980, p. 79).

Por fim, ao mesmo tempo que os corpos das mulheres foram regulados e explorados enquanto instrumento reprodutor de mão de obra, os novos caminhos criados para a emancipação feminina através do trabalho e do acesso ao capital, com a Revolução Industrial, também foram motivos para preocupação do ponto de vista patriarcal. O patriarcado poderia, assim, perder seu controle absoluto sobre a esfera financeira. Segundo Beauvoir:

No século XIX, a querela do feminismo torna-se novamente uma querela de sectários; uma das consequências da revolução industrial é a participação da mulher no trabalho produtor: nesse momento as reivindicações feministas saem do terreno teórico, encontram fundamentos econômicos; seus adversários fazem-se mais agressivos. Embora os bens de raiz se achem em parte abalados, a burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça; mesmo dentro da classe operária os homens tentaram frear essa libertação [...] (1980, p. 17).

A emancipação feminina tornou-se, portanto, uma ameaça direta a um sistema socioeconômico baseado, em parte, na submissão de uma categoria de gênero à outra, e de classes sociais a outras, etc. A entrada das mulheres no mercado de trabalho e na parcela da população produtora de renda afeta a engrenagem socioeconômica patriarcal, para a qual seria mais interessante que as mulheres ficassem em casa, sem produzir capital, sem receber e, de

certa forma, garantindo a manutenção dos bens privados a partir da manutenção da família tradicional e seu lar.

## 2.4 Desmistificando a maternidade

A maternidade como fato puramente biológico (e, assim, compulsório), a boa mãe inata às mulheres, *tota mulier in utero*, são algumas das ramificações dos mitos da maternidade ou da visão hegemônica de maternidade, que passam, necessariamente, pelo constructo social de gênero e pela categoria histórica ‘mulher’. Em uma espécie de rede de fenômenos retroalimentativos, tanto as mistificações da maternidade têm origem nos preceitos alienantes e reducionistas da categoria ‘mulher’, quanto têm contribuído, de maneira ativa e contínua, para a sedimentação de tais preceitos.

As mulheres não nascem mães: elas se tornam, e acredito que, com frequência, tornam-se mães também influenciadas pelo discurso hegemônico de que todas mulheres são, natural e intrinsecamente, maternais. Elisabeth Badinter questiona se "Não teremos, com excessiva frequência, tendência a confundir determinismo social e imperativo biológico? Os valores de uma sociedade são por vezes tão imperiosos que têm um peso incalculável sobre os nossos desejos." (1985, p. 16). Ainda segundo a autora, “[...] os discursos tão peremptórios e autoritários pronunciados sobre a condição materna criaram em outras mulheres uma espécie de mal-estar inconsciente. A pressão ideológica foi tal que elas se sentiram obrigadas a ser mães sem desejá-lo realmente.” (1985, p. 255).

Essa pressão ideológica para as mulheres serem mães se dá, como proposto anteriormente, através de padrões socioculturais – constructos sociais, mitos socioculturais enraizados em preceitos filosóficos, religiosos e biomédicos a serviço do patriarcado. Mas ela se dá também através dos mecanismos de controle e práticas estatais punitivas. Com isso em conta, não parece exagero apontar a maternidade como um fenômeno compulsório, cujos imperativos se realizam em diferentes níveis: o do imperativo social e do status da família tradicional; o de que a mulher só é mulher de verdade, se mãe; o de como se dá a reprodução humana e de como a maternidade é vista e narrada.

A visão hegemônica de maternidade é também uma visão idealizada de que, assim como toda mulher nasceu para ser mãe, toda mãe é desejosa de e está disposta às mazelas maternas como a de uma gestação, sem reclamar, sem jamais mudar de ideia ou questionar-se, sem jamais querer algo a mais. Possivelmente, essas noções são desdobramentos de mitos mais instrumentalizados e institucionalizados, no sentido que foram divulgados como parte de dogmas religiosos e de discursos biomédicos, como é o caso dos mitos do destino biológico feminino, do Amor Materno e da Boa Mãe. Esses mitos trazem a ideia de que a maternidade seria um privilégio – um comentário: é estranho como um fenômeno compulsório, ferozmente requerido pelo patriarcado e por este também usado como argumento da inferioridade feminina, consegue ser revestido de privilégio. Mas é um privilégio muitas vezes doloroso. “Ser mãe é padecer no paraíso”, já diz o ditado popular.

A respeito dos mitos do Amor Materno e da Boa Mãe, Badinter aponta que:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada. Convictos de que a boa mãe é uma realidade entre outras, partimos à procura das diferentes faces da maternidade, mesmo as que hoje são rejeitadas, provavelmente porque nos amedrontam (1985, p. 22-23).

Além de argumentar que tais mitos têm, em sua origem, a ideia de que existiria uma natureza humana, uma essência intrínseca que muda apenas em sua superfície:

Mais precisamente, os defensores do amor materno 'imutável quanto ao fundo' são evidentemente os que postulam a existência de uma natureza humana que só se modifica na 'superfície'. A cultura não passa de um epifenômeno. Aos seus olhos, a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. A mãe indiferente é um desafio lançado à natureza, a anormal por excelência (BADINTER, 1985, p. 15).

Por fim, os mitos relacionados à maternidade utilizam-se ainda de outros mecanismos, como a culpa, instrumento regulatório e punitivo, que é creditado, no imaginário



sociocultural, como um sentimento, um componente psíquico inerentemente biológico. Porém, da mesma forma como a maternidade não é apenas um processo fisiológico, a culpa é também construída culturalmente, mediante dogmas religiosos, e é usada como artifício de controle social, notadamente, das mulheres.

Desde o último terço do século XVIII, no contexto ocidental, a culpa caracteriza um importante elemento da construção da imagem materna, atuando também como recurso coercivo para que a mulher exerça uma maternidade a mais próxima possível da que é socialmente estabelecida como desejável – uma mãe que assume total ou maior parte da responsabilidade pelos filhos, dedicada, amorosa, que oculta sentimentos conflitantes e se penaliza por seus erros (BADINTER, 2011 apud SOUZA, 2018, p. 102-103).

Quanto à noção de um instinto materno essencialista e perene, Badinter também nos propõe uma outra perspectiva: "Em vez de instinto, não seria melhor falar de uma fabulosa pressão social para que a mulher só possa se realizar na maternidade?" (1985, p. 355). A autora exemplifica a fragilidade conceitual de tais sentimentos com o incalculável número de mães que deixam seus filhos sob cuidado de outras pessoas para irem trabalhar:

Parece, portanto, que não há comportamento materno suficientemente unificado para que se possa falar de instinto ou atitude materna 'em si'. As mulheres que se recusam a sacrificar ambições e desejos ao maior bem-estar do filho são demasiado numerosas para serem classificadas como exceções patológicas que confirmariam a regra (1985, p. 346).

Mesmo que pouco representativos das mulheres reais e das mães reais, os constructos sociais de gênero e de maternidade, como visto, são articulados pelo patriarcado através de vários mecanismos regulatórios e punitivos. Além disso, estão presentes na cultura e nos discursos dominantes, alicerçados nas instituições sociais, econômicas e políticas. Assim, às mulheres que ousam fugir dessa lógica hegemônica, seja por optarem por não serem mães ou por não serem mães biológicas; seja por optarem pela maternidade, mas com ressalvas, abertas ao erro, atentas, ressignificando o fenômeno e narrando suas experiências imperfeitas, lhes é ainda destinado o diagnóstico do erro, do defeito, da anomalia: "[...] se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pela conduta das mulheres de carne e osso, estas é que estão erradas. Declara-se que as mulheres não são femininas e não que a Feminilidade é uma entidade." (BEAUVOIR, 1980, p. 299). Ora, acredito que já está mais do que na hora dos

conceitos, das entidades, dos mitos e das categorias dobrarem-se à pluralidade real das pessoas, acolhendo-as e as representando, por elas sendo definidas, e não a elas definindo.

### 3 *THREE WOMEN*

O poema *Three Women* (Três Mulheres), de Sylvia Plath, escrito como peça para rádio em 1962<sup>9</sup>, apresenta, através de três vozes poéticas intercaladas, três diferentes experiências maternas que coincidem por se passarem na mesma ala da maternidade de um hospital. A primeira voz é a de uma mulher que dá à luz a um filho desejado; a segunda, a de uma mulher que passa por um aborto espontâneo, situação já antes vivida pela persona; a terceira voz apresenta a decisão de uma mulher de entregar seu bebê, fruto de uma gravidez não planejada, à adoção.

Na obra, a partir das diferentes vivências das três personas, é possível identificar e inferir diferentes visões da maternidade e/ou da não maternidade. Os processos mentais, físicos e emocionais que essas mulheres ficcionais vivem antes, durante e após os procedimentos e consultas no hospital divergem de persona para persona. Contudo, esses processos e visões oscilam também em uma mesma persona ao longo da temporalidade do poema. Finalmente, a análise proposta aqui é, evidentemente, uma proposta, uma interpretação minha de um poema não meu, o que, é claro, marca apenas uma de suas possibilidades de leitura.

Ademais, um comentário: a configuração original do poema apresenta as três vozes de maneira intercalada e não linear, porém, para fins didáticos, aqui proponho uma análise das vozes separadamente, buscando maior clareza e coesão. A tradução para o português brasileiro aqui apresentada é de Marina Della Valle (2007)<sup>10</sup>. A versão original do poema de Plath, assim como sua tradução para o português brasileiro de Della Valle constam integralmente na seção Anexos deste trabalho.

#### 3.1 Primeira voz

---

<sup>9</sup> Publicado na obra póstuma *The Collected Poems* (PLATH, 1981, p. 176), editada por Ted Hughes.

<sup>10</sup> DELLA VALLE, M.; PLATH, S. "Três Mulheres": Sylvia Plath e a maternidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, [S. I.], n. 8, p. 9-45, 2007. DOI: 10.11606/issn.2359-5388.i8p9-45. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49425>>. Acesso em: 31 out. 2021.

A primeira voz do poema *Três Mulheres* (2007) apresenta uma visão predominantemente positiva da maternidade, sem a presença significativa de problematizações sobre a experiência. Na maioria dos casos, a persona mostra-se apaziguada enquanto nova mãe, disposta ao que de difícil e/ou ruim possa surgir por ter um filho. O que proponho aqui é que ela vê e vive a maternidade através de uma perspectiva mais hegemônica do fenômeno, em que a mãe incorpora seu destino biológico. Ela demonstra acreditar na maternidade enquanto parte intrínseca e intuitiva em si, por ser mulher. Conforme Badinter, no que tange ao Mito da Boa Mãe, a nossa sociedade como um todo está convicta de que toda mulher “é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe” (1985, p. 15). São também identificáveis, no eu lírico da primeira voz, traços religiosos e míticos, por um lado, relacionados ao ‘sagrado feminino’, à natureza e às mitologias pagãs/politeístas; por outro, relacionados à religião católica e ao Mito da Virgem Maria.

Na tradução de Marina Della Valle (2007) do poema de Sylvia Plath (1981), nos excertos: “Sou lenta como o mundo. Tão paciente, / Girando em meu tempo, sóis e estrelas / Me olham com atenção. / O interesse da lua é mais pessoal:”<sup>11</sup> (2007, p. 13) e “Ela apenas está pasma diante da fertilidade.”<sup>12</sup> (2007, p. 13), há uma associação entre a gravidez da persona e os movimentos de rotação, lembrando a influência lunar sobre o plantio e a fertilidade do solo no decorrer do ano e entre as fases da lua. Assim, uma gestação humana, experiência individual, é universalizada e inserida como parte do todo, parte de algo maior – o processo reprodutivo se alinha aos demais ciclos reprodutivos terrestres.

Dessa forma, este eu lírico de Plath parece aludir ao *sagrado feminino*, ao arquétipo da deusa, talvez vendo em si mesma uma *ancestralidade feminina e materna*, em que a mãe *incorpora e/ou é* uma espécie de deusa guiada e protegida por elementos da natureza como a lua, a fauna e a flora. Destaca-se ainda o verso “Folhas e pétalas cuidam de mim. Estou pronta.”<sup>13</sup> (2007, p. 14), em que a mãe parece se reconfortar ao pensar que as folhas e pétalas a protegerão no momento do parto. Além disso, em: “Um poder cresce em mim, velha tenacidade. / Estou rompendo como o mundo.”<sup>14</sup> (2007, p. 19), a persona dá a entender que os

---

<sup>11</sup> Primeiro ao quarto verso da primeira estrofe.

<sup>12</sup> Sétimo verso da primeira estrofe.

<sup>13</sup> Sétimo verso da segunda estrofe.

<sup>14</sup> Primeiro e segundo versos da 20ª estrofe.

processos que se passam em seu corpo, também se passam no mundo em uma harmonia natural.

Por outro lado, em alguns trechos, o eu lírico parece também ver a maternidade como uma bênção, mas também uma doação, a mãe, a Virgem que se doa para seu filho e sua missão, seu destino. Algo como “ser mãe é padecer no paraíso”. Nesse sentido, parecem operar crenças e preceitos religiosos, principalmente católicos, sobre a persona. Isso é evidenciado nos versos: “O crepúsculo me envolve num **manto azul**, como uma **Maria**. / Oh cor da distância e do esquecimento! – / Quando será, o segundo em que o Tempo se rompe / E a eternidade o engolfa, **e me afogo totalmente?**”<sup>15</sup> (2007, p. 18, grifos meus). Assim como, no verso “Esfregada e lúrida de **desinfetantes, sacrificial**.”<sup>16</sup> (2007, p. 18, grifos meus), o qual, para além da imagem estéril própria dos procedimentos hospitalares, pode denotar a noção da mulher que se santifica ao se tornar mãe, e assim sacrifica-se, doa-se por completo.

Beauvoir (1980, p. 213-216), ao analisar a origem do Mito da Virgem Maria, aponta como a religião católica, que historicamente responde aos interesses da sociedade patriarcal, ajudou a submeter as mulheres ao papel de mãe através desse mito. Maria é simplificada à maternidade de caráter submisso, apesar de seu poder reprodutivo. Consequentemente ao Mito da Virgem Maria, os desejos e a individualidade da mãe são esquecidos, assim como seu corpo, que se dobra inteiramente ao filho. Segundo a autora,

Se se recusa a Maria o caráter de esposa é para lhe exaltar mais puramente a Mulher-Mãe. Mas é somente aceitando o papel subordinado que lhe é designado que será glorificada. ‘Eu sou a serva do Senhor’. Pela primeira vez na história da humanidade, a mãe ajoelha-se diante do filho; reconhece livremente a própria inferioridade. É a suprema vitória masculina que se consuma no culto de Maria: é a reabilitação da mulher pela realização de sua derrota (1980, p. 215).

Ao mesmo tempo, na primeira voz do poema de Plath, identifiquei também, no que tange aos mitos da maternidade e constructos socioculturais de gênero, a tipificação da mulher enquanto (apenas) mãe. Ao se tornar mãe, a mulher acaba perdendo, anulando, sob essa perspectiva, sua individualidade, tudo o que é, o que foi e o que pode ser para além da maternidade apaga-se. Esse apagamento da persona ocorre, nesta voz do poema, aos olhos da sociedade, como no excerto “Quando saio, **sou um grande acontecimento**. / **Não preciso**

<sup>15</sup> Quarto ao sétimo verso da 15ª estrofe.

<sup>16</sup> Nono verso da 15ª estrofe.

**pensar**, nem mesmo ensaiar.”<sup>17</sup> (2007, p. 14, grifos meus); mas, também, aos próprios olhos da persona. Por exemplo, em: “Sou **muda** e castanha. Uma semente pronta para romper. / O castanho é **o meu eu morto**, e está inchado: / **Não deseja ser mais, ou diferente.**”<sup>18</sup> (2007, p. 17, grifos meus). Nessa parte, o eu lírico chega a comparar-se a uma semente, que morre ao dar à luz, apaga-se por completo.

Porém, durante o parto, novos pensamentos são introduzidos, associados à dor do parto, e a maternidade, pelo menos no seu processo físico, parece ser questionada de relance. Contudo, não há grandes reflexões ou dúvidas existenciais, parecem apenas impressões, sensações que se limitam ao momento extremo e penoso de um parto – ao fim, para o eu lírico, talvez seja mesmo um sacrifício, um *trabalho* a ser cumprido, uma missão. De acordo com Beauvoir:

Com efeito, repetem à mulher desde a infância que ela é feita para engendrar e cantam-lhe o esplendor da maternidade; os inconvenientes de sua condição – regras, doenças etc. – o tédio das tarefas caseiras, tudo é justificado por esse maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo (1967, p. 256).

Dessa maneira, a mãe é um corpo a serviço não apenas de seu filho ou filha, mas da maternidade como um todo. Por exemplo, no excerto: “**Não há milagre mais cruel que este.** / Sou arrastada por cavalos, por cascos de ferro. / Resisto. Resisto até o fim. **Completo um trabalho.**”<sup>19</sup> (2007, p. 19, grifos meus), a ideia de trabalho, função reprodutiva, corpo que serve surge durante as reflexões da persona durante o parto. Isto também está presente no verso “Eu sou usada. Sou convocada ao uso.”<sup>20</sup> (2007, p. 19). Além disso, a maternidade biológica é novamente inserida em um contexto santificado – um milagre. Porém, a crueldade, a brutalidade dos processos físicos vêm à tona. Essa brutalidade está também presente nos versos: “Sou o centro de uma **atrocidade.**”<sup>21</sup> (2007, p. 19, grifo meu) e “Pode tamanha inocência matar e matar? **Suga minha vida.**”<sup>22</sup> (2007, p. 19, grifos meus), verso em que o ato de dar à luz, e talvez a própria maternidade, é comparável ao parasitismo.

---

<sup>17</sup> Primeiro e segundo versos da segunda estrofe.

<sup>18</sup> Primeiro ao terceiro verso da 15ª estrofe.

<sup>19</sup> Primeiro ao terceiro verso da 18ª estrofe.

<sup>20</sup> Quinto verso da 20ª estrofe.

<sup>21</sup> Sexto verso da 18ª estrofe.

<sup>22</sup> Primeiro verso da 19ª estrofe.

Após o nascimento do bebê, a persona tem duas linhas principais de pensamento conflitantes: por um lado, a preocupação e o desejo de proteger o filho de tudo e performar adequada e perfeitamente o que seria seu papel de mãe. É o caso dos seguintes versos: “Por quanto tempo posso ser parede, barrando o vento? / Por quanto tempo posso / Suavizar o sol com a sombra da mão? / Interceptar os raios azuis duma lua fria?”<sup>23</sup> (2007, p. 26) e “Por quanto tempo podem minhas mãos / Serem curativos para a dor dele, e minhas palavras / Pássaros brilhantes no céu, consolando, consolando?”<sup>24</sup> (2007, p. 26).

Por outro lado, o medo, o receio e o desconhecimento, não só de sua nova condição, como, até mesmo, de seu filho, como se pode inferir, por exemplo, do excerto: “**Quem é ele, esse menino azul, furioso,** / Estranho e brilhante, como se lançado de uma estrela? / **Ele olha com tanta raiva!** / Voou para dentro do quarto, um berro no calcanhar. / A cor azul se empalidece. Ele é humano afinal.”<sup>25</sup> (2007, p. 20, grifos meus). Já, no excerto, “É uma coisa horrível / Estar tão aberta: é como se meu coração / Pusesse um rosto e andasse pelo mundo.”<sup>26</sup> (2007, p. 26), o eu lírico comenta sobre seu coração, suas preocupações se deslocarem para seu filho, um outro ser vivo independente.

Ao fim, ela opta por ignorar esses medos e questionamentos, impondo a si mesma que seja simples novamente, que medite sobre a normalidade. Buscando ignorar, até mesmo, os pesadelos que tem à noite com crianças assustadoras. Isso se passa na 43<sup>a</sup> estrofe:

Estou tranquilizada. Tranquilizada.  
 Essas cores vivas do quarto de criança,  
 Os patinhos falantes, as ovelhas felizes.  
 Sou simples novamente. Acredito em milagres.  
 Não acredito naquelas crianças terríveis  
 Que machucam meus sonhos com olhos brancos, mãos sem dedos.  
 Elas não são minhas. Não me pertencem.  
 Devo meditar sobre a normalidade.  
 Devo meditar sobre meu filhinho.  
 Ele não anda. Não fala uma palavra.  
 Ainda está em faixas brancas.  
 Mas ele é rosa e perfeito. Sorri sempre.

<sup>23</sup> Primeiro ao quarto verso da 39<sup>a</sup> estrofe.

<sup>24</sup> Segundo ao quarto verso da 40<sup>a</sup> estrofe.

<sup>25</sup> Primeiro ao quinto verso da 22<sup>a</sup> estrofe.

<sup>26</sup> Quinto ao sétimo verso da 40<sup>a</sup> estrofe.

Forrei seu quarto com grandes rosas,  
Pintei coraçõezinhos em tudo (2007, p. 27).

O eu lírico reflete ainda sobre o que deseja para seu filho, na 44ª estrofe (e última da primeira voz),

Eu não desejo que ele seja excepcional.  
É a exceção que interessa ao diabo.  
É a exceção que escala o morro triste  
Ou se senta no deserto e quebra o coração de sua mãe.  
Eu quero que ele seja comum,  
Que me ame como eu o amo,  
Que se case com o que e onde quiser (2007, p. 27-28).

Ainda que normal e afetuoso, tal postura também pode ser considerada problemática: no Mito da Boa Mãe, toda a mãe é *boa*, perfeitamente desempenha seu papel e sabe/age para o melhor de seu filho em qualquer situação. Mas, parece-me, isso também pode ser “um tiro que sai pela culatra”: às vezes, como todo ser humano, mães falham; elas também podem projetar em seus filhos seus próprios desejos e anseios, ignorando ou esquecendo a individualidade do filho. Porém, já diz o ditado, “mãe sempre sabe”, e, assim, a questão parece ser pouco problematizada, ou não problematizada suficientemente. Ao mesmo tempo, como vimos, as mães tendem a perder sua individualidade, condicionadas e submetidas a constructos e mitos socioculturais sobre as mulheres e a maternidade. A mãe então pode perder sua individualidade e, simultaneamente, pode não ver a individualidade do filho.

### 3.2 Segunda voz

A segunda voz do poema de Plath aborda o desejo frustrado da persona de ter um filho naturalmente, sofrendo, mais uma vez, um aborto espontâneo. Do momento em que percebe que está abortando, em seu trabalho, passando pelo hospital, e então de volta a sua vida cotidiana, ela narra sua intensa dor e decepção por ter perdido o bebê, assim como, pode-se dizer, passa por uma crise existencial. O eu lírico experiencia uma espécie de despersonalização, tendo que se re-conhecer enquanto pessoa, mulher, esposa. São abordadas



questões de gênero, dicotomias físicas, e evidenciam-se efeitos nocivos da tipificação sociocultural do que significaria ser uma mulher.

Nos versos: “Quanto vi aquilo, a pequena nascente vermelha, não acreditei. / Observei os homens passando por mim no escritório. Tão retos!”<sup>27</sup> (2007, p. 14), a persona relembra o momento em que percebeu a *nascente vermelha*, o aborto. Destaca-se aqui a palavra ‘retos’ (*flat*<sup>28</sup> no original em inglês) usada para descrever os homens: é parte de uma metáfora muito interessante utilizada por Plath para apresentar dicotomias físicas (e talvez até sociocomportamentais) entre homens e mulheres (cis). Essa metáfora dicotômica também será usada na terceira voz, em que as mulheres grávidas seriam descritas como *mountainous* (montanhosas).

Desde que a persona identifica o aborto espontâneo, seu “monólogo” passa a ser permeado por recortes imagéticos relacionados a morte, doença, falhas e faltas, anomalias. Por exemplo, em: “**Vi a morte nas árvores nuas, uma privação. / Não podia acreditar. É assim tão difícil / Para o espírito conceber um rosto, uma boca?**”<sup>29</sup> (2007, p. 14, grifos meus), há uma exasperação da persona por não conseguir fisicamente manter a gravidez, talvez uma despersonalização que, é possível, surge da concepção que ela, ou as mulheres em geral, apenas validam-se através da maternidade, da gestação, e do *dar à luz*. Isso pode ser identificado também nos excertos: “Estou morrendo aqui sentada. Perco uma dimensão.”<sup>30</sup> (2007, p. 14), em que o aborto espontâneo é também uma morte da persona, e em: “[...] Deixo a desejar.”<sup>31</sup> (2007, p. 15), em que ela coloca-se como inferior, deixando a desejar, por não conseguir completar a gestação.

É bastante importante a autoimagem anômala e doentia que o eu lírico assume após a perda do feto, como na sexta estrofe,

<sup>27</sup> Primeiro ao segundo verso da terceira estrofe.

<sup>28</sup> Vale a pena ler a explicação da tradutora Marina Della Valle para sua solução terminológica: “Meu maior desafio na tradução de ‘Three Women’ foi o uso da palavra ‘flat’, que permeia os monólogos e atua como uma espécie de chave nas **diferenças entre os mundos das mulheres grávidas – descritas como ‘mountainous’, em contraste com os homens, sempre descritos como ‘flat’**. O termo ‘flat’ tem uma grande variedade de significados amplamente usados ao longo da peça. [...] Essa escolha deve muito ao estudo dos mitos usados por Plath na peça [...] A escolha de ‘reto’ responde à oposição entre homens e mulheres grávidas colocadas por Plath em vários pontos da peça. **‘Reto’ traz também o termo ‘retidão’, que nos remete à retidão de caráter, o que me pareceu desejável, sobretudo no segundo monólogo da Segunda voz [...]**” (2007, p. 11-12, grifos meus.).

<sup>29</sup> Quarto ao sexto verso da quarta estrofe.

<sup>30</sup> Segundo verso da quinta estrofe.

<sup>31</sup> Sétimo verso da quinta estrofe.

Isso é uma doença que levo para casa, é uma morte.  
 Insisto, é uma morte. É o ar,  
 As partículas de destruição que aspiro? Sou eu um pulso  
 Que míngua e míngua frente ao anjo frio?  
 É este meu amante, então? Esta morte, esta morte?  
 Quando criança, amei um nome carcomido por líquen.  
 É este o pecado, esse velho e morto amor pela morte? (2007, p. 15).

E, como se pode ver, o eu lírico se culpa, personificando a culpa por um mal funcionamento biológico que, evidentemente, escapa de seu controle (assim como a qualquer ser humano). Contudo, a culpa por sofrer abortos espontâneos não se restringe ao eu lírico dessa voz do poema, sendo também bastante comum em nossa sociedade. A culpabilidade feminina quanto à maternidade serve à sociedade patriarcal, servindo como instrumento de controle social e de punição psicológica. Além de isentar os homens, os pais, da questão. Badinter aponta que “[...] o século XX transformou o conceito de responsabilidade materna no de culpa materna.” (1985, p. 179).

Nesse sentido, é possível que a culpa materna também atinja as mulheres que, como essa persona do poema, não conseguem completar sua gravidez por questões biológicas. Do mesmo modo como, segundo Badinter (1985, p. 211, 312), as mães são culpabilizadas por problemas futuros dos filhos, por não terem sido mães boas e dedicadas o suficiente, as mulheres que não conseguem gestar podem ser igualmente culpabilizadas por isso. A persona da segunda voz parece ter internalizado esse mecanismo social e, desse modo, se vê e se culpa através dele.

Também são levantadas, na sexta estrofe, questões de cunho religioso, o pecado e o sistema pecado-punição comumente pregado pela religião católica, por exemplo. Eva, a representação bíblica para a primeira mulher da humanidade, é símbolo do pecado. A ela foram atrelados todos os erros, o negativo, o espaço de ‘Outro’. Conforme Beauvoir,

O Mal é uma realidade absoluta e a carne, um pecado. E, naturalmente, como nunca a mulher deixa de ser o Outro, não se considera que homem e mulher sejam reciprocamente carne: a carne, que é para o cristão o Outro inimigo, não se distingue da mulher. Nela é que se encarnam as tentações da terra, do sexo, do demônio (1980, p. 210-211).

Mas, então, frente ao pecado de Eva, uma punição é lançada: “[...] maldição bíblica – ‘Tu darás à luz na dor’, diz Deus a Eva, expulsa do Éden” (PERROT, 2007, p. 74). A partir disso, o sistema pecado-punição sedimenta-se nos discursos e práticas católicas, eventualmente funcionando como ferramenta de controle social a favor do patriarcado. A caça às bruxas, por exemplo, foi justificada moralmente a partir do preceito do “pecado original” das mulheres. De acordo com Federici,

[...] essa guerra contra as mulheres, que se manteve durante um período de pelo menos dois séculos, constituiu um ponto decisivo na história das mulheres na Europa, o ‘pecado original’ no processo de degradação social que as mulheres sofreram com a chegada do capitalismo, o que o conforma, portanto, como um fenômeno ao qual devemos retornar de forma reiterada se quisermos compreender a misoginia que ainda caracteriza a prática institucional e as relações entre homens e mulheres (2017, p. 292).

Nesse sentido, a história da dominação de gênero em nossa sociedade passa também pelo simbolismo religioso que coloca as mulheres enquanto eternas pecadoras e, portanto, “dignas” de punição. Quando o eu lírico da segunda voz de *Três Mulheres* questiona-se se seu aborto espontâneo teria sido causado por ter pecado, no sétimo verso da sexta estrofe (2007, p. 15), parece reproduzir essa noção pecado-punição. O pecado, nesse caso, talvez fosse o de não cumprir seu ‘destino biológico’. Ainda que, originalmente, a punição destinada à Eva seja parir com dor, como apontado por Perrot (2007, p. 14), é possível que a ideia de pecado, aliada a de destino biológico, estejam tão atreladas aos discursos dominantes que, por sua vez, no imaginário do eu lírico, seja também pecado não parir.

Na décima estrofe, já no hospital, onde a persona vai para confirmar o aborto e fazer a curetagem, o trauma intenso que ela sente por perder seu desejado bebê é expressado através da construção imagética da cor branca, estéril, do vazio e da patologização. Sobre o termo ‘estéril’, nesse caso, cabe bem o duplo sentido de um ambiente estéril, como o do hospital, e da infertilidade. A décima estrofe:

É um mundo de neve. Não estou em casa.  
Estes lençóis são tão brancos. As faces sem traços.  
Nuas e impossíveis, como as faces dos meus filhos,  
Doentinhos que se esquivam dos meus braços.  
Outras crianças não me tocam: são terríveis.

Têm cor demais, vida demais. Não são quietas,  
 Quietas, como os pequenos vazios que eu carrego (2007, p. 16).

Após, o eu lírico comenta o quanto vinha tentando fazer tudo certo, seguir a norma, priorizando a gestação, cuidando, amando. Mesmo assim, seus desejos foram frustrados, conforme os seguintes versos: “Eu tive minhas chances. **Tentei e tentei.** / Costurei a vida dentro de mim como um órgão raro, / **E andei cuidadosamente, precariamente, como algo raro.**” (2007, p. 16, grifos meus)<sup>32</sup> e “**Tentei não pensar muito. Tentei ser natural.** / Tentei ficar **cega** de amor, **como as outras mulheres,** / Cega em minha cama, com meu doce **cego,**”<sup>33</sup> (2007, p. 16, grifos meus). Nessa estrofe, identifiquei mais de um sentido possível no que ela relata. Talvez ela esteja exausta, decepcionada, mordaz por ter feito tudo que a sociedade lhe disse para fazer para ser feliz, para ser mãe, e ter visto que não funcionou; talvez isso apenas aumente seu desgosto para consigo mesma, e a faça se enxergar ainda mais defeituosa.

Questões de gênero são também apontadas, o controle de um gênero sobre o outro, a definição do padrão e da retidão<sup>34</sup> a partir da realidade dominante e hegemônica<sup>35</sup>. Com ironia, o eu lírico compara homens a deuses, a santidade Pai e Filho *versus* pais e filhos, e conjectura que, por não poderem ser montanhosos, definem como santos e retos, corretos, a si mesmos. Há também, novamente, referência a imagens religiosas, como os dois homens da Santíssima Trindade do Cristianismo, vide o excerto: “Têm tanta inveja de tudo que não é reto! Deuses invejosos / **Tornariam o mundo reto por serem retos.** / Eu vejo o Pai conversando com o Filho. / **Tal retidão só pode ser santa.**”<sup>36</sup> (2007, p. 17, grifos meus). A dicotomia homens retos *versus* mulheres montanhosas está presente também em: “**Vamos endireitar** e lavar a grosseria dessas almas”<sup>37</sup> (2007, p. 17, grifo meu), em que a persona cita o que homens diriam de mulheres montanhosas.

A persona acusa-se, culpa-se por ter perdido o bebê até mesmo em seus sonhos, como em: “**Sou acusada. Sonho com massacres.** / Sou um jardim de agonias vermelhas e pretas. Eu as bebo, / **Com ódio de mim,** ódio e medo. [...]”<sup>38</sup> (2007, p. 20, grifos meus). A

<sup>32</sup> Primeiro ao terceiro verso da 11ª estrofe.

<sup>33</sup> Quarto ao sexto verso da 11ª estrofe.

<sup>34</sup> Utilizei aqui ‘retidão’ a partir da feliz reflexão feita por Marina Della Valle (2007, p. 11-12) ao falar sobre suas escolhas terminológicas. Ver nota de rodapé 11 deste trabalho.

<sup>35</sup> Ver conceito do ‘Outro’ proposto por Simone de Beauvoir (1980, p. 10). Neste trabalho, ver a página 15.

<sup>36</sup> Segundo ao quinto verso da 13ª estrofe.

<sup>37</sup> Sétimo verso da 13ª estrofe.

<sup>38</sup> Primeiro ao terceiro verso da 21ª estrofe.

personalização da culpa também é identificável nesse verso: “O sol se pôs. Eu morro. **Fabrico uma morte.**”<sup>39</sup> (2007, p. 20, grifo meu). Nas estrofes que seguem, ela mergulha em pensamentos e sentimentos depressivos, em um luto perpétuo (2007, p. 21) por sua perda. A vinda mensal da menstruação é sentida como um fracasso, o que demonstra, novamente, a culpabilização e a personalização dessa culpa por parte da persona, ainda que se tratem de processos biológicos. Ela diz criar cadáveres<sup>40</sup> ao menstruar: “É ela quem arrasta o mar **negro-sangue** por aí / **Mês após mês, com suas vozes de fracasso.** / Estou indefesa como o mar na ponta de seu fio. / Inquieta. Inquieta e **inútil.** Eu, também, **crio cadáveres.**”<sup>41</sup> (2007, p. 21, grifos meus).

Ressalto o adjetivo que ela usa para se definir, no sétimo verso, “inútil”, o que ajuda a confirmar a tese de que a persona acredita na necessidade de gerar um filho – ao invés de um cadáver – para ser útil, para sua existência ser válida. É uma visão muito problemática, mas infelizmente muito comum, pois enraizada nos mitos e constructos a que as mulheres são submetidas, como busquei trazer no capítulo anterior. O eu lírico não se sente útil, tampouco consegue sentir-se/considerar-se mulher ou, por conseguinte, humana, como se pode inferir do seguinte excerto: “**Eu me vejo como uma sombra, nem homem nem mulher,** / Nem mulher feliz por ser como homem, nem homem”<sup>42</sup> (2007, p. 21, grifos meus). Ainda que um sentimento de um eu lírico, é possível traçar um fio comum com sentimentos de mulheres reais, frente aos padrões socioculturais que reduzem-nas a corpos que devem cumprir uma missão principal: reproduzir.

Mais ao fim do poema, o eu lírico parece encontrar um certo bem estar, vendo-se um pouco sem a lente patriarcal que a patologiza, vide os versos: “Não serei acusada, não serei acusada.”<sup>43</sup> (2007, p. 22) e “Eu não sou feia. Sou até bonita. / O espelho me devolve uma mulher sem deformidade.”<sup>44</sup> (2007, p. 23). Após isso, na narrativa temporal do poema, as dores da persona são normalizadas pelas enfermeiras, nos versos: “**Isso é comum,** elas dizem. / **É comum na minha vida e na vida de outras.** / Sou uma em cinco, algo assim. Não sou caso perdido. / **Sou bonita como uma estatística.** Aqui está meu batom.”<sup>45</sup> (2007, p. 24,

<sup>39</sup> O 14º verso da 21ª estrofe.

<sup>40</sup> Do mesmo modo como, no 14º verso da 21ª estrofe, fabricaria uma morte ao sofrer um aborto espontâneo.

<sup>41</sup> Quarto ao sétimo verso da 25ª estrofe.

<sup>42</sup> Segundo ao terceiro verso da 26ª estrofe.

<sup>43</sup> Sexto verso da 27ª estrofe.

<sup>44</sup> Primeiro ao segundo verso da 33ª estrofe.

<sup>45</sup> Quarto ao sétimo verso da 33ª estrofe.

grifos meus). E ela é, então, novamente transformada em deformidade. Dessa vez, pelos outros: “Nem preciso de uma folga, posso trabalhar hoje. / **Posso amar meu marido, que vai entender. / Vai me amar através do borrão da minha deformidade. / Como se eu tivesse perdido um olho, uma perna, uma língua.**”<sup>46</sup> (2007, p. 24). A persona é colocada sob um olhar de pena, complacente, e que coloca o esposo como moderador da questão. O consolo seria, sob essa perspectiva, o esposo, em sua superioridade, aceitar a persona apesar de sua “falha”. Assim, tanto as dores do eu lírico são minimizadas e normalizadas, quanto o protagonismo da mãe, mulher que passa pelo aborto, sujeito principal do ocorrido, é deslocado para o pai, o homem.

Finalmente, as estrofes da segunda voz seguem ao retratar a cura do trauma do eu lírico, que volta a ver beleza no cotidiano, com metáforas que aludem à renovação e à fertilidade da natureza, como no verso “Há muito mais o que fazer. [...]”<sup>47</sup> (2007, p. 29), em que a persona vê o futuro de forma positiva. Além disso, destaco o seguinte excerto: “Eu me encontro novamente. **Não sou nenhuma sombra** / Embora haja uma sombra saindo dos meus pés. **Sou uma esposa.** / A cidade espera, dolorida. As folhinhas de relva / Racham a pedra, e são verdes de vida.”<sup>48</sup> (2007, p. 29, grifos meus). Nesse excerto, parte da última estrofe da segunda voz, Plath convida-nos novamente à reflexão e nos dá uma última sacudida: tudo parece bem, as folhinhas de relva..., mas elas racham a pedra... Bem, aqui cabem inúmeras interpretações. Porém, gostaria de salientar a oposição *não sou nenhuma sombra/sou uma esposa*. O eu lírico, se não mais se vê como uma sombra, uma nulidade por não poder dar à luz, ela ainda parece validar sua existência a partir de uma lógica patriarcal. Ela não é uma sombra, pois é uma esposa. Ela existe e se define por ser uma esposa. Não é uma sombra, mas sua individualidade, por sua vez, permanece opaca.

### 3.3 Terceira voz

A terceira voz do poema tem uma linguagem um pouco mais direta, concisa. Como é de praxe na obra de Plath, estão presentes estruturas linguísticas ricas e belamente costuradas,

<sup>46</sup> Quarto ao sétimo verso da 34ª estrofe.

<sup>47</sup> Segundo verso da 48ª estrofe.

<sup>48</sup> Quinto ao oitavo verso da 49ª estrofe.

sutis e sombrias ao mesmo tempo, além de imagens poéticas e metafóricas em que o ambiente se funde aos sentimentos do eu lírico. Porém, em comparação com as duas primeiras vozes de *Three Women*, há uma espécie de *secura* no monólogo da terceira voz. Talvez, porque a persona aqui parece perturbar-se menos, seus sentimentos são menos espalhafatosos e dúbios; talvez porque ela dá à luz um filho que não quer. E é esse o tema principal da terceira voz: uma jovem grávida de um filho não planejado, que o pare no hospital e o deixa para adoção. Ainda assim, ela passa por angústias, e alguns momentos de hesitação são mencionados.

Essa voz inicia com um verso ambíguo: “Eu me lembro do momento em que tive certeza.”<sup>49</sup> (2007, p. 15), pois a persona pode estar se referindo a dois momentos diferentes, aquele em que teve certeza de que estava grávida, ou aquele em que teve certeza de que o daria para adoção. De todo modo, ela está bastante desconfortável em si mesma, não se reconhece agora grávida, vide os versos: “**O rosto no lago era belo, mas não era meu – / Tinha um ar pretensioso, como tudo mais, / Eu só via perigos: pombos e palavras, / Estrelas e chuvas de ouro – concepções, concepções!**”<sup>50</sup> (2007, p. 15, grifos meus).

Então, ainda pensando sobre a gravidez enquanto via sua imagem refletida no lago, a persona reflete: “**Eu não estava pronta.** As nuvens brancas subindo / Me arrastavam para longe em quatro direções. / **Eu não estava pronta.** / Não tinha reverência.”<sup>51</sup> (2007, p. 16, grifos meus). Ela não estava pronta para ser mãe, mas tinha tentado se iludir, não sofrer as consequências de sua gravidez não planejada. No excerto “Pensei que podia negar a consequência – / Mas era tarde demais. Tarde demais, **e o rosto / Foi se formando com amor, como se eu estivesse pronta**”<sup>52</sup> (2007, p. 16, grifos meus), é interessante notar como ela se desassocia novamente de seu reflexo, vendo nele um rosto amoroso, talvez maternal, mas que não corresponde a seu sentimento, de que não está pronta.

A 16<sup>a</sup> estrofe fala sobre como a persona agora parecia ser reduzida a sua imagem, a sua barriga de grávida. No hospital, o ambiente é hostil, e os médicos orbitam entre as grávidas como se elas fossem de outro planeta e não iguais, seres humanos. O ambiente é, além de hostil, masculinizado: não há médicas (o que, para época do poema, era comum). O eu lírico acredita que os médicos veem seus corpos, *retos*, sem útero, como um tipo de saúde,

<sup>49</sup> Primeiro verso da sétima estrofe.

<sup>50</sup> Terceiro ao sexto verso da sétima estrofe.

<sup>51</sup> Primeiro ao quarto verso da nona estrofe.

<sup>52</sup> Quinto ao sétimo verso da nona estrofe.

um privilégio talvez, ou, quem sabe, até mesmo um sinal de sua superioridade. Por fim, ela questiona como seria se eles, os homens, os médicos, também pudessem ser surpreendidos com uma gravidez não planejada. Por certo, a maternidade seria vista e atendida de forma diferente. A 16ª estrofe, então,

Agora sou montanha, entre mulheres montanhosas.  
Os doutores andam entre nós como se nosso tamanho  
Apavorasse a mente. Sorriem como tolos.  
Eles têm culpa pelo que sou, e sabem disso.  
Eles abraçam sua retidão como se fosse um tipo de saúde.  
E se eles fossem surpreendidos, como eu fui?  
Ficariam doidos com isso (2007, p. 18).

Além disso, nos versos: “Vi a câmara branca com seus instrumentos. / É um lugar de berros. Não é feliz.”<sup>53</sup> (2007, p. 18), a sala de parto parece uma sentença, uma agressão. O parto, ainda que seja de senso comum um momento doloroso, também costuma ser relacionado a um momento belo, sublime e feliz, nascimento de uma vida. Mas, nesse caso do poema, é tenebroso. Então, alguém diz à persona, apontando a sala de parto: “É para onde você irá quando estiver pronta”<sup>54</sup> (2007, p. 18); mas, a persona contrapõe, não está pronta para nada daquilo: “Não estou pronta para nada que aconteça / **Devia ter assassinado essa coisa, que me assassina.**”<sup>55</sup> (2007, p. 18, grifos meus). Este último verso, grifado, é intenso, e pode ser chocante ou ofensivo, no entanto demonstra não só o arrependimento do eu lírico por não ter terminado sua gravidez anteriormente, abortando, mas principalmente o quanto uma gravidez pode ser nociva para a gestante, se não desejada e/ou planejada.

Idealmente, a mulher deveria poder arbitrar sobre seu corpo, e uma gravidez seria sempre uma escolha. Badinter (1985), ao apresentar o Mito do Amor Materno, aponta que essa compulsoriedade da maternidade afeta negativamente a criança também. A autora discorre sobre as mulheres que, impelidas pela pressão ideológica, são mães sem, de fato, desejarem a maternidade:

[...] Assim, viveram sua maternidade sob o signo da culpa e da frustração. Talvez tenham feito o máximo esforço para imitar a boa mãe, mas, não encontrando nisso a

<sup>53</sup> Segundo ao terceiro verso da 17ª estrofe.

<sup>54</sup> O quarto verso da 17ª estrofe. É um modo de dizer comum em salas de maternidade, antes do parto, especialmente nos Estados Unidos.

<sup>55</sup> Sexto ao sétimo verso da 17ª estrofe.



própria satisfação, estragaram sua vida e a de seus filhos. Aí está, provavelmente, a origem comum da infelicidade e, mais tarde da neurose, de muitas crianças e de suas mães. (1985, p. 255).

Como vimos, mesmo a maternidade escolhida e pensada tem suas mazelas, continua sendo difícil, por vezes satisfatória, em outras, não; mas as chances de a relação mãe-filho, o desenvolvimento da criança, sua vida e a vida da mãe serem positivos e saudáveis aumenta muito se a maternidade não for compulsória.

Assim como nas vozes anteriores, os sonhos do eu lírico são um “espaço” em que a culpa por sua decisão de deixar o bebê para adoção aflora. Esse é um novo elemento nesta persona. Conforme estudos de gênero já mencionados no capítulo anterior<sup>56</sup>, a culpa é, em geral, muito mais um artifício punitivo e de controle das mulheres, inscrito em dogmas religiosos e constructos de gênero, do que um sentimento em si. Sentir culpa não significa necessariamente estar arrependido de uma decisão, ou ter dúvidas sobre ela. No caso da persona da terceira voz, minha análise é de que ela não está arrependida, sabe que não quer, pelo menos naquele momento, ter uma filha.

No que tange à questão, destaco o excerto: “**Eu a vejo em meu sonho, minha menina vermelha, terrível.** / Ela chora através do vidro que nos separa. / **Ela chora, e está furiosa.** / **Seu choro é um gancho** que arranha feito gato. / **É com esses ganchos que ela alcança minha atenção.**”<sup>57</sup> (2007, p. 22, grifos meus). Além do seguinte excerto, em que a persona descreve a “boca escancarada” da bebê que deu à luz: “E da boca aberta **emite gritos afiados** / **Lanhando meu sono com flechas,** / Lanhando meu sono e entrando em meu flanco. / Minha filha não tem dentes. Sua boca é imensa. / **Profere cada som sinistro que não pode ser bom.**”<sup>58</sup> (2007, p. 22, grifos meus). No sonho, a bebê fere-a, agarra-se a ela através do choro, gerando nela uma culpa. Além disso, o eu lírico também parece ter medo da bebê: a imagem é macabra, o feto que fere e profere sons sinistros.

Na 35ª estrofe, a persona se despede da bebê, deixando-a para adoção: “Ela é uma ilhazinha, **adormecida e em paz,** / Sou um navio branco que apupa: Adeus, adeus. / O dia está ardente, **bem fúnebre.**”<sup>59</sup> (2007, p. 24, grifos meus). Há o clima de despedida, de luto,

<sup>56</sup> Neste trabalho, p. 23-24.

<sup>57</sup> Primeiro ao quarto verso da 28ª estrofe.

<sup>58</sup> Terceiro ao sétimo verso da 29ª estrofe.

<sup>59</sup> Primeiro ao terceiro verso da 35ª estrofe.

mas há também uma certa paz. A persona mostra-se terna e feliz para com os bebês do berçário: sabe que não será bom, nem para ela, nem para a bebê se ficarem juntas, e deixá-la é também cuidado, preocupação nesse caso. Quanto ao seguinte excerto, “**As flores** nesse cômodo são **vermelhas** e tropicais. / **Viveram toda a vida atrás do vidro, cuidadas com ternura.**”<sup>60</sup> (2007, p. 24, grifos meus), acredito que as flores vermelhas podem ser lidas como uma metáfora para os bebês, cuidados e protegidos por detrás dos vidros das incubadoras neonatais, do berçário.

A persona então recolhe seus pertences antes de ir embora do hospital, mas não sai ilesa. Sente um vazio, está vulnerável, carrega uma ferida não só física, do parto, como existencial. Nesse sentido, a 36ª estrofe é significativa, em que a persona reflete que *há bem pouco o que colocar na mala*<sup>61</sup>:

As roupas de uma gorda que eu não conheço.  
Pente e escova de cabelo. Um vazio.  
De repente estou tão vulnerável.  
Sou uma ferida saindo do hospital.  
Sou uma ferida que eles deixam ir.  
Deixo minha saúde para trás. Deixo alguém  
Que iria se aderir a mim: retiro seus dedos, como curativos: vou (2007, p. 25).

A partir da 41ª estrofe, a vida de estudante universitária é retomada, e a persona está se curando da ferida da bebê que deixou. Em vez dos gritos da bebê que o *lanhavam* em seu sonho<sup>62</sup>, agora os livros se encaixam em seu flanco, como se lê em: “Os livros que carrego se encaixam em meu flanco / Tive uma velha ferida, um dia, mas está se curando. / Sonhei com uma ilha, vermelha de choro. / Era só um sonho, não significou nada.”<sup>63</sup> (2007, p. 26). A persona não parece arrependida de sua decisão, vide o excerto: “É tão lindo que eu não tenha vínculos! / Sou solitária como a relva. O que estou perdendo? / Encontrarei um dia, seja lá o que for?”<sup>64</sup> (2007, p. 28). Ela, contudo, questiona o que perdeu com sua decisão, saberá um dia? As dúvidas seguem com ela, uma certa tristeza. Deixar um filho para adoção não deve ser fácil, mesmo que seja o que se queira e/ou se deva fazer. Nesse sentido, a 46ª estrofe,

<sup>60</sup> Quarto ao quinto verso da 35ª estrofe.

<sup>61</sup> Sétimo verso da 35ª estrofe (2007, p. 24).

<sup>62</sup> No quinto verso da 29ª estrofe (2007, p. 22).

<sup>63</sup> Quarto ao sétimo verso da 41ª estrofe.

<sup>64</sup> Sexto ao sétimo verso da 45ª estrofe.

última da terceira voz, encerra-se com os versos: “Que pássaro é esse que grita / Com tanta tristeza na voz? / Sou jovem como sempre, diz. O que estou perdendo?”<sup>65</sup> (2007, p. 28).

As três vozes do poema *Três Mulheres* retratam, portanto, três diferentes experiências e visões da maternidade: a mãe que dá à luz seu desejado filho; a mulher que tenta dar à luz um filho seu de forma natural, mas tem seguidos abortos espontâneos; a mulher que dá à luz uma filha não planejada e, por isso, deixa-a para adoção. Diferentes personas, com diferentes histórias, opiniões e escolhas, porém, que têm em comum a temática da maternidade, trazendo à tona a complexidade do fenômeno. Mesmo que nem todas elas queiram ou possam ter filhos, a maternidade é trazida de maneira relativa, multifacetada. Não há perfeição ou dicotomias totais: todas as vozes enfrentam dificuldades, dúvidas, medos, tristezas e alegrias, todas questionam a si mesmas enquanto mulheres e enquanto mães/não mães. Em comum, há também o cenário do hospital, os procedimentos médicos, os processos físicos dolorosos. Além disso, são identificáveis influências e efeitos dos mitos da maternidade e dos constructos de gênero que operam e regulam a cultura e a sociedade. Nesse sentido, a pluralidade de visões sobre a maternidade, sejam ficcionais ou reais, é muito benéfica, mostrando-nos a importância do respeito à individualidade, à diversidade e às escolhas individuais.

---

<sup>65</sup> Quinto ao sétimo verso da 46ª estrofe.

#### 4 **ARIEL E A RESTAURAÇÃO DO MANUSCRITO DE PLATH**

*Ariel*, o livro de poesia através do qual Sylvia Plath tornou-se amplamente conhecida, foi publicado pela primeira vez em 1965, de maneira póstuma, tendo sido organizado pelo ex-marido da autora e também poeta, Ted Hughes. Entretanto, essa primeira edição publicada não seguia o manuscrito idealizado e separado por Plath antes de seu trágico suicídio em 1963. Segundo Rodrigo Garcia Lopes, tradutor, juntamente à Cristina Macedo, da versão de *Ariel* para o português brasileiro aqui utilizado:

A safra de poemas de altíssima qualidade e dicção inconfundível que ela nos legou nos últimos doze meses de vida (25 apenas em outubro de 1962) resultaria num clássico da poesia contemporânea: *Ariel* (1965). [...] No entanto, o que os leitores não sabiam é que o *Ariel* publicado em 1965 era sensivelmente diferente do volume originalmente idealizado pela autora. Sylvia Plath, sempre detalhista com a organização de seus livros, havia deixado, no apartamento em Londres em que veio a falecer, o manuscrito de *Ariel* pronto para publicação e caprichosamente organizado. O volume continha quarenta poemas [...] Ironicamente, Ted Hughes, no *Ariel* publicado dois anos após a morte da poeta, eliminou do arranjo original treze poemas que considerou ‘pessoalmente agressivos’ e incluiu outros treze, a maioria escrita em 1963 [...] além de mudar a sequência, mutilando o *Ariel* original (2018, p. 7-8).

Ainda segundo Lopes, apenas em dezembro de 2004, 41 anos após a morte de Plath, é publicado pelas editoras *Harper Collins* e *Faber and Faber*, através da iniciativa de Frieda Hughes, filha da autora e também poeta, o livro *Ariel: edição restaurada* (2018, p. 11). Finalmente a organização original, com a seleção de poemas ordenados por Sylvia Plath, além do *fac-símile do manuscrito original* (LOPES, 2018, p. 11), vieram a público. A edição de *Ariel* (2018)<sup>66</sup> aqui utilizada, bilíngue, publicada pela Verus Editora, segue essa edição em conformidade com os desejos da autora.

##### 4.1 **Maternidade em *Ariel***

---

<sup>66</sup> Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo.

Na edição restaurada de *Ariel* (2018) aqui utilizada, constam os 40 poemas selecionados por Sylvia Plath em seu manuscrito. Destes, o tema da maternidade está especialmente presente em quatro poemas: *Morning Song* (Canção da manhã), *Barren Woman* (Mulher estéril), *Nick and the Candlestick* (Nick e o castiçal) e *You're* (Você é). Esses serão os poemas analisados nas próximas subseções. Mas não somente neles a maternidade é utilizada figurativamente, pois termos e metáforas relacionados ao fenômeno, como bebês, aparecem ao longo de outros poemas do livro também.

No poema *The Rabbit Catcher* (O caçador de coelhos), que se passa em uma floresta assustadora e predatória, um pouco à imagem da fábula da Chapeuzinho Vermelho, o eu lírico parece ser a presa do caçador, a presa de um homem abusivo. Nesse contexto, a autora utiliza as contrações de parto para descrever como armadilhas (provavelmente, de caça) se fechavam subitamente: “E as armadilhas quase se apagavam – / Zeros, fechando-se no nada, / Bem perto, como contrações de parto”<sup>67</sup> (2018, p. 35). Nesse sentido, a experiência do parto vivida pela própria autora, que deu à luz a dois filhos de seu então marido, Ted Hughes, é possivelmente usada para criar o contexto imagético de seus poemas. Não só a analogia às contrações de parto serve à representação dos movimentos súbitos, intensos, violentos de uma armadilha; como, a meu ver, também funcionam como uma marca autoral e de estilo de Plath, particularmente em *Ariel*. Muitas vezes considerada uma poeta confessional, acredito que esses artifícios de Plath servem como um marcador da experiência feminina na literatura. Por exemplo, comparar contrações a um objeto de caça, de certa forma, expõe também a potência de um parto.

Já em *Tulips* (Tulipas), “[...] inspirado diretamente em sua internação num hospital para uma operação de apendicite.” (2018, p. 202), a persona, deitada na cama do hospital em que está internada, observa as tulipas vermelhas no cômodo. As flores a agriem e, para representar seu desconforto, compara-as a *um bebê terrível* (2018, p. 55), nos versos: “**Tulipas são vermelhas demais, me machucam.** / Mesmo através do celofane as ouço respirando / De leve, **através de suas faixas brancas, como um bebê terrível**”<sup>68</sup> (2018, p. 55, grifos meus).

---

<sup>67</sup> Quarto ao quinto verso da terceira estrofe e o primeiro verso da quarta estrofe.

<sup>68</sup> Primeiro ao terceiro verso da sexta estrofe.

Como possíveis intertextualidades desse verso com outros de *Three Women*, poema de Plath analisado, neste trabalho, na seção anterior, estão os seguintes versos da primeira voz<sup>69</sup>: “Não acredito naquelas **crianças terríveis** / Que machucam meus sonhos com olhos brancos, mãos sem dedos”<sup>70</sup> (2007, p. 27, grifos meus). No trecho, a mãe tem pesadelos com crianças terríveis, momento em que seus receios quanto à maternidade vêm à tona. Além disso, nos versos “Ele não anda. Não fala uma palavra. / Ainda está em **faixas brancas**.”<sup>71</sup> (2007, p. 27, grifos meus), as faixas brancas, em que recém nascidos eram geralmente enrolados antigamente, marcam o contexto da maternidade. No excerto: “**Uma lótus vermelha se abre em sua vasilha de sangue**; / Estão me costurando com seda, como se eu fosse tecido.”<sup>72</sup> (2007, p. 20, grifos meus), o eu lírico usa a imagem de uma lótus vermelha, uma flor, para descrever um momento do parto. Por fim, nesse verso da terceira voz<sup>73</sup>: “Eu a vejo em meu sonho, **minha menina vermelha, terrível**.”<sup>74</sup> (2007, p. 22, grifos meus), novamente o mesmo adjetivo, ‘terrível’, é usado para caracterizar uma bebê como forma de dar voz aos medos e culpas do eu lírico após deixar sua filha para adoção. Assim, é recorrente na obra de Plath o uso da cor vermelha, da cor de sangue, para recriar contextos de parto e de maternidade. Os bebês terríveis dos pesadelos, por sua vez, ajudam a criar a noção de culpa e apreensões presentes no inconsciente das personas.

Por outro lado, o poema *Thalidomide* (Talidomida) diz respeito a uma gestante e seu fluxo de pensamentos quanto à má formação dos fetos, cujas mães tomaram o medicamento talidomida. Foi uma tragédia médica que acometeu uma geração inteira, a chamada *geração talidomida* ou *bebês da talidomida*. A substância, inicialmente era “[...] comercializada como droga de ação hipnóticosedativa, ou seja, utilizada para sedação, anti-inflamatório e hipnótico. Na ocasião, como os procedimentos de testes não eram tão rígidos, o medicamento passou a ser indicado a mulheres grávidas” (FIOCRUZ<sup>75</sup> apud SIAT<sup>76</sup>, 2012)<sup>77</sup> contra enjoo.

Nesse poema (2018, p. 37), as fantasias do eu lírico se manifestam em imagens que remetem às malformações causadas pela droga em versos como: “**Semicérebro**, luminosidade

<sup>69</sup> Aquela em que a mãe dá à luz a um bebê desejado e parece bastante presa aos mitos da maternidade.

<sup>70</sup> Quinto ao sexto verso da quarta estrofe de *Três Mulheres*.

<sup>71</sup> 10º ao 11º verso da quarta estrofe.

<sup>72</sup> Sexto ao sétimo verso da 22ª estrofe da primeira voz.

<sup>73</sup> Aquela em que a persona dá à luz a uma bebê não planejada e a deixa para adoção.

<sup>74</sup> Primeiro verso da 29ª estrofe.

<sup>75</sup> Fundação Oswaldo Cruz.

<sup>76</sup> Sistema de Informações sobre Agentes Teratogênicos.

<sup>77</sup> Disponível em <<https://siat.ufba.br/node/475>>. Acesso em 25 out. 2021.

—<sup>78</sup>; “Amputações rastejam e assustam —<sup>79</sup> e “Nós nas omoplatas, os”<sup>80</sup>. Uma das malformações mais comuns causadas pela droga é a atrofia dos membros superiores (mas também inferiores, entre outros). A persona alude também ao “Âmnio sangrento das ausências.”<sup>81</sup> e se indigna com *a branca secreção da indiferença*<sup>82</sup>. O poema se encerra, nas três últimas estrofes, com a imagem do feto fugindo e abortando como gotas de mercúrio (2018, p. 37). A poeta usa a metáfora de um termômetro que cai e se espatifa no chão para um bebê que se “desintegra” sob o efeito da talidomida.

Esse poema de Plath parece ser uma crítica a práticas médicas como um todo. Com frequência, em sua obra, hospitais, médicos e enfermeiras são retratados como frios, insensíveis e desumanos em seu trato com as personas pacientes. A tragédia da talidomida poderia, de fato, ter sido evitada se os processos de análise e testes de medicamentos fossem mais rigorosos. Mas, além disso, são frequentes, até hoje, relatos de violência obstétrica e desrespeito e/ou menor preocupação/cuidado com as mulheres e, em especial, mulheres grávidas. Como abordado na seção dois deste trabalho, já na idade média ocorriam práticas de violência obstétrica, que serviam como mecanismos de controle social do gênero feminino (FEDERICI, 2017, p. 177).

Ademais, há ainda outros poemas do livro *Ariel*, como *A Secret* (Um segredo) (2018, p. 57, 59) em que um segredo entre um casal, possivelmente um caso extraconjugal, é comparado a um bebê ilegítimo. Ou, então, *Death & Co.* (Morte & Cia.) (2018, p. 85), em que, nos versos “Me diz como são doces / Os bebês na geladeira / Do hospital, um simples”<sup>83</sup> (2018, p. 85), os bebês no necrotério hospitalar ajudam a criar o tom mórbido e de estranhamento do poema. Assim, a autora consegue dar um tom de terror aos seus poemas, ressignificando símbolos, geralmente associados às mulheres e às mães, tornando-os sombrios e assustadores. Esse recurso literário bastante característico de Plath – principalmente em *Ariel* e demais produções artísticas escritas no período precedente a sua morte – dá profundidade e complexidade a temas “femininos” que, muitas vezes, são resumidos a

<sup>78</sup> Primeiro verso da segunda estrofe (2018, p. 37, grifo meu).

<sup>79</sup> Segundo verso da terceira estrofe (2018, p. 37).

<sup>80</sup> Primeiro verso da sétima estrofe (2018, p. 37).

<sup>81</sup> Primeiro verso da nona estrofe (2018, p. 37).

<sup>82</sup> Do segundo verso da 11ª estrofe ao primeiro verso da 12ª estrofe (2018, p. 37).

<sup>83</sup> Terceiro ao quinto verso da terceira estrofe.

estereótipos e mitos. Ela se apropria de processos biológicos e vivências comuns às mulheres, desconstruindo-os.

#### 4.2 *Morning Song e You're*

Por outro lado, o tema da maternidade também aparece de maneira alegre e lúdica em *Ariel*, destacando-se os poemas *Canção da manhã*, escrito por Plath para sua filha, Frieda Hughes (2018, p. 201) e *Você é*, o qual retrata uma gravidez da autora (2018, p. 206). Em *Canção da manhã* é retratado um nascimento e as primeiras horas que seguem, descrevendo o bebê e os pensamentos da mãe:

##### **Canção da manhã**

**O amor** faz você funcionar como **redondo relógio de ouro**.

A parteira bateu em seus pés, e seu grito nu

Tomou lugar entre os elementos.

Nossas vozes ecoam, **exaltando sua chegada. Estátua nova**

**Num museu arejado**, sua nudez

Assombra nossa segurança. Ficamos ao redor, brancos como paredes.

**Sou sua mãe**

Tanto quanto a nuvem que destila um espelho que reflete seu lento

Desaparecimento na mão do vento.

A noite toda **seu hálito de mariposa**

**Flutua entre rosas lisas**. Acordo e ouço:

Longe, um mar se move em meu ouvido.

Um grito, e cambaleio para fora da cama, **vaca obesa e florida**

Em minha camisola vitoriana.

Sua boca se abre, limpa como a de um gato. A janela

Embranquece e engole suas **estrelas** torpes. E agora você ensaia

Seu punhado de notas;

**As vogais claras sobem como balões** (2018, p. 31, grifos meus).



As escolhas lexicais são alegres e remontam, mais de uma vez, a esferas: *redondo relógio de ouro; vaca obesa e florida* (talvez uma certa intertextualidade<sup>84</sup> com as *mulheres montanhosas*<sup>85</sup> do poema *Três Mulheres*); *balões*. As cores, tão importantes e presentes na construção imagética e metafórica da poética de Plath, nesse poema são de tons claros, reluzentes. *Canção da manhã* parece assim abrir *Ariel* de maneira otimista, e a maternidade é nele retratada como algo desejado, doce, afetuoso. Nele não parecem haver questionamentos, medos ou arrependimentos. Pelo contrário, certos traços do Mito do Amor Materno (BADINTER, 1985) parecem estar presentes no eu lírico e, talvez, não de maneira crítica – uma quebra de padrão para Plath nesse caso.

No primeiro verso da primeira estrofe “**O amor faz** você funcionar como redondo relógio de ouro.” (2018, p. 31, grifos meus), há uma espécie de idealização, de romantização de processos biológicos, como os primeiros sinais de vida de um bebê. A ideia do amor como força motora, e mesmo o tom otimista e lúdico do poema retratam o nascimento e seus momentos seguintes de forma plenamente positiva. O amor ali parece retratado como intrínseco, o que, como já vimos, é discutível. De acordo com Elisabeth Badinter,

Não poderíamos pensar que se tivesse havido algum amor materno por ocasião do nascimento, ele se teria estiolado à falta de cuidados? Será absurdo dizer que à falta de ocasiões propícias ao apego, o sentimento simplesmente não poderia nascer? Responder-me-ão que levanto por minha vez a hipótese discutível de que o amor materno não é inato. É exato: acredito que ele é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhe dispensamos (1985, p. 13-14).

Desse modo, o poema traz o nascimento e os acontecimentos e sentimentos que seguem a partir de uma perspectiva de encanto, sem muito apego a um retrato realista da situação como presente em outros poemas da autora. Porém, nem por isso esse relato é menos importante: a pluralidade de narrativas cria espaços de discussão mais inclusivos e honestos. A maternidade é um fenômeno complexo e multifacetado, e Plath parece conseguir abarcar muitas dessas facetas em sua obra como um todo. Ainda assim, para fins da análise aqui proposta, é relevante a identificação sistemática da presença de mitos da maternidade em sua

---

<sup>84</sup> Também com outro poema de Plath, *Metaphors* (1981).

<sup>85</sup> Ver página 31 deste trabalho.

poética, mesmo quando (como parece ser o caso de *Canção da manhã* e *Você é*), talvez principalmente quando, retratados não de maneira crítica, mas naturalizada.

Por sua vez, no poema *Você é*, a persona é uma gestante que, através de várias metáforas, vai construindo a imagem de seu bebê e dando voz a sua expectativa, sua espera por seu bebê ainda por nascer:

**Você é**

Um palhaço, mais feliz com as mãos no chão,  
Pés apontados para as estrelas, cabeça de lua,  
Com guelras de peixe. Polegares virados  
Com bom senso, como um pássaro dodô.  
Enrolado em si mesmo como bobina,  
Pescando seu escuro como fazem as corujas.  
Mudo como um nabo, desde o Quatro de Julho  
Até o Primeiro de Abril,  
Quase no ponto, ah, meu pão de ló.

Vago como cerração e procurado como carta.  
Mais distante que a Austrália.  
Atlas curvado, nosso camarão viajado.  
Recolhido como flor em botão e à vontade  
Como sardinha em lata.  
Cesto de enguias ondulantes.  
Saltitante como feijão mexicano.  
Correto, como soma bem-feita.  
Uma lousa limpa, e nela seu próprio rosto (2018, p. 159).

No verso “Quase no ponto, ah, meu pão de ló.”<sup>86</sup> (2018, p. 159), o afeto e a sutileza da linguagem com que a gestante explicita tal expectativa são comoventes. A primeira estrofe, especialmente, é muito visual e parece uma “leitura” de ultrassom afetuosa, como nos excertos: “**Pés apontados para as estrelas**, cabeça de lua, / Com guelras de peixe. **Polegares virados**”<sup>87</sup> (2018, p. 159, grifos meus) e “Enrolado em si mesmo como uma bobina,”<sup>88</sup> (2018, p. 159).

<sup>86</sup> Nono verso da primeira estrofe.

<sup>87</sup> Segundo ao terceiro verso da primeira estrofe.

<sup>88</sup> Quinto verso da primeira estrofe.

Nesse poema, assim como visto em *Canção da manhã*, a maternidade, os sentimentos maternos são postos como perenes, intrínsecos e unilaterais – o eu lírico não cria espaço para um diálogo no sentido de discutir o fenômeno de maneira mais ampla. A construção imagética é mesmo comovente, mas é um véu, uma lente única colocada sobre a maternidade. As expectativas da mãe parecem refletir uma ótica externa, a ótica hegemônica da maternidade perfeita e da prole perfeita, do amor materno intrínseco, das relações mãe-filho harmoniosas e imunes a erros. Na segunda estrofe, essa questão da espera fica mais aparente, em: “Vago como cerração e procurado<sup>89</sup> como carta. / Mais distante que a Austrália.”<sup>90</sup> (2018, p. 159).

Há um novo elemento introduzido também em *vago como cerração*, já que, de fato, a persona ainda não conhece seu bebê, apenas o idealiza. Assim, para além da posição do bebê no útero e suas formas que podem ser vistas via exames de imagem, todo o resto que a mãe pensa ser seu filho, são apenas projeções. Nesse sentido, o verso “Correto, como soma bem-feita.”<sup>91</sup> (2018, p. 159), pode se referir também a uma visão idealizada do bebê. Futuramente, tais idealizações podem se transformar em projeções nocivas, eventualmente doentias, sobre o filho, não correspondentes à individualidade deste. De novo, o Mito da Boa Mãe conversa com o caso, já que, com certa frequência, filhos e filhas são afetados negativamente pela falsa ideia de que todas as mães sabem tudo sobre seus filhos. Ou, ainda, por expectativas impossíveis e/ou irreais postas sobre os filhos, gerando frustração, e, às vezes, traumas para ambos os lados.

#### 4.3 *Barren Woman*

No poema *Mulher estéril*, a persona, biologicamente incapaz de ter filhos, vai construindo sua autoimagem, marcada por sua esterilidade, através de imagens mitológicas e

---

<sup>89</sup> No original, em inglês “*looked for*” (2018, p. 158): outra tradução possível para essa expressão idiomática seria ‘esperado’/ ‘aguardado’, desse modo, corroborando a ideia de expectativa intensa da personagem por seu filho nascer.

<sup>90</sup> Primeiro ao segundo verso da segunda estrofe.

<sup>91</sup> Oitavo verso da segunda estrofe.

construções arquitetônicas. Ela, vazia, improdutiva, pálida, quase que como morta em suas metáforas, *versus* a grandiosidade, a força, a saúde e o poder da arena de deuses gregos.

#### **Mulher estéril**

Vazia, ecoo até o mínimo passo,  
 Museu sem estátuas, grandioso, com pilares, pórticos, rotundas.  
 Em meu pátio uma fonte salta e mergulha em si mesma,  
 Casta e cega para o mundo. Lírios de mármore  
 Exalam sua palidez feito perfume.

Me imagino com um grande público,  
 Mãe de uma branca Nike e vários Apolos de olhos nus.  
 Em vez disso, os mortos me ferem com atenções, nada pode acontecer.  
 A lua pousa a mão em minha testa,  
 Pálida e silenciosa como uma enfermeira (2018, p. 43).

No primeiro verso do poema, “Vazia, ecoo até o mínimo passo,” (2018, p. 43), o eu lírico parece perder seu valor, sua essência por não poder gerar filhos em seu útero. Aqui, constructos de gênero, a construção histórica da categoria ‘mulheres’ e a presença de mitos como o Mito da Virgem Maria (BEAUVOIR, 1980), em que as mulheres apenas validam-se através da maternidade, parecem operar na visão da persona sobre si mesma.

Em seguida, em: “Museu sem estátuas, grandioso, com pilares, pórticos, rotundas.”<sup>92</sup> (2018, p. 43), Plath utiliza-se de construções arquitetônicas, todas vazias, ocas e/ou abertas para representar o vazio sentido pelo eu lírico. Em pelo menos mais outro poema da poeta a noção de museu com ou sem estátuas, possivelmente mulheres com ou sem filhos, também está presente. É o caso de *Canção da manhã*<sup>93</sup> (2018, p. 31).

Já do terceiro ao quinto verso da primeira estrofe, a noção da mulher enquanto corpo produtivo (FEDERICI, 2017) parece estar presente, já que o eu lírico salta e mergulha em si mesmo – ou seja, encerra-se em si mesmo –, é *casta e cega para o mundo* – não tem valor (produtivo). Além disso, nessa parte são utilizadas metáforas que podem também remeter a morte e a cemitérios, em *lírios de mármore e palidez*.

<sup>92</sup> Segundo verso da primeira estrofe.

<sup>93</sup> Do primeiro ao segundo verso da segunda estrofe de *Canção da manhã*: “Nossas vozes ecoam, exaltando sua chegada. **Estátua nova / Num museu arejado**, sua nudez” (2018, p. 31, grifos meus).

Por fim, na segunda e última estrofe, a persona se imagina *com um grande público*, talvez como se estivesse em uma arena, e ela é mãe de deuses da mitologia grega. A persona se vê como mãe de Nike, símbolo da vitória, da força e da velocidade; e de vários Apolos, símbolo das artes, da justiça e da cura, filho de Zeus e uma das divindades solares. Mas, sua realidade é a de ausências, como se observa no seguinte verso: “[...] os mortos me ferem com atenções, nada pode acontecer.”<sup>94</sup> (2018, p. 43). Esse trecho trata-se, possivelmente, de uma analogia à incapacidade da persona de gerar vidas. Já, no excerto “A lua pousa a mão em minha testa, / Pálida e silenciosa como uma enfermeira”<sup>95</sup> (2018, p. 43), a lua, figura frequentemente utilizada por Plath como símbolo da fertilidade (conforme visto na análise do poema *Three Women*, na seção três deste trabalho), é comparada a uma enfermeira com seu olhar complacente e empático, com certa superioridade geralmente acompanhada de pena. Em suma, a realização, a plenitude e também a validade do eu lírico, uma mulher, é retratada como diretamente relacionada à maternidade. Aquela que não pode ser mãe, é menos, é vazia, é fraca, não tem valor, está praticamente morta aos olhos do mundo.

#### 4.4 *Nick and the Candlestick*

Nick e o castiçal foi escrito por Plath em homenagem a seu filho Nicholas<sup>96</sup>. De acordo com as notas<sup>97</sup> organizadas e editadas por Ted Hughes em *The Collected Poems* (1981, p. 294), Plath, em uma leitura para BBC Radio, explica que o poema é sobre uma mãe que amamenta seu filho à luz de vela e nele vê uma beleza que ameniza um pouco as mazelas do mundo. Mais especificamente, o poema tem como cenário uma mina em que a mãe amamenta seu filho à luz de um castiçal. Possivelmente, a mina é uma metáfora para a maternidade, em especial a mãe que cuida do filho sozinha<sup>98</sup>. Considerando-se as escolhas lexicais da autora

<sup>94</sup> Terceiro verso da segunda estrofe.

<sup>95</sup> Quarto ao quinto verso da segunda estrofe.

<sup>96</sup> Notas em *Ariel* (2018, p. 204).

<sup>97</sup> **Nota 196** da seção *Notes on Poems 1956-1963* em *The Collected Poems* (1981, p. 294): “NICK AND THE CANDLESTICK. 'In this poem,' she said in a reading prepared for BBC radio, '... a mother nurses her baby son by candlelight and finds in him a beauty which, while it may not ward off the world's ill, does redeem her share of it.'”.

<sup>98</sup> As informações sobre a separação da autora de seu marido Ted Hughes são inexatas, mas é possível que já estivesse ocorrendo por essa época. Este poema, no manuscrito original, foi datado de 24 de outubro de 1962 (2018, p. 204).

nesse poema, a maternidade é como uma caverna escura, por vezes assustadora, penosa, mórbida. Porém, o filho, ao mesmo tempo que é amamentado à luz do castiçal, é também a própria luz.

No poema, há uma desconstrução da maternidade, pois esta não é apresentada como fácil. É dolorosa, obscura por vezes, uma mina a ser cavada, explorada, conhecida. O ambiente é hostil, cercado e habitado não apenas por ameaças, como por crenças antigas, ecos nocivos. É interessante perceber como a mãe, no poema, está só com seu filho, mas não está, de fato, só. E, nesse caso, não é bom: ela está acompanhada de dificuldades, desconhecimentos e julgamentos. Porém, o filho lhe dá força, calor, esperança. A imagem construída é bela e positiva, ainda que, à primeira vista, fria e assustadora. Parece, em geral, realista no que tange à maternidade.

#### **Nick e o castiçal**

Sou um mineiro. A luz arde azul.

Estalagmites de cera

Gotejam e engrossam, lágrimas

Que o ventre terrestre

Transpira de seu tédio mortal.

Bafejos de morcego negro

Me envolvem, xales em farrapos,

Frios homicídios.

Soldam-se a mim como chumbos.

Velha caverna de pingentes

De cálcio, de ecos antigos.

Até as salamandras são brancas,

Aqueles homens santos.

E os peixes, os peixes –

Cristo! São vidraças de gelo,

Vício de facas,

Uma piranha

Religião, recebendo

Sua primeira comunhão de meus dedos ávidos.

A vela

Ofega e recupera sua baixa altitude,

Suas chamas se animam,

Oh, meu amor, como foi parar aqui?

Oh, embrião

Me lembrando, mesmo em sonho,

Sua posição em cruz.

O sangue floresce puro

Em você, rubi.

A dor

Ao acordar não é a sua.

Amor, amor,

Forrei nossa caverna com rosas,

Com tapetes macios –

Última moda vitoriana.

Que as estrelas mergulhem

Em seu escuro endereço,

Que os átomos

Mercúricos, mutilantes

Pinguem no terrível poço,

Você é aquele

Sólido onde os espaços se apoiam, invejosos.

Você é o bebê no celeiro (2018, p. 107, 109).

Tendo em vista os poemas de *Ariel* apresentados e analisados neste trabalho, a maternidade está presente de maneira relevante nesse livro de poemas de Plath, ainda que não em todos poemas, e nem sempre com a mesma intensidade. Nesse sentido, em *Ariel*, a maternidade é, por vezes, uma experiência bela, sublime e lúdica, em especial em *Canção da manhã* e *Você é*, por outras, é campo onde angústias, terrores e culpas afloram, por exemplo em *Mulher estéril*. Contudo, metáforas relacionadas a bebês, hospitais e partos são utilizadas por Plath também em outros poemas do livro, colocando símbolos tipicamente femininos e doces em cenários de horror e sombras. A autora, portanto, apropria-se de elementos atribuídos a um universo feminino frágil, mas acolhedor, tornando-o perverso às vezes, mas

também real, honesto e desmistificado. Desse modo, as representações da maternidade em *Ariel* são diversificadas, plurais, participando positivamente da construção de espaços sociais e artísticos mais inclusivos para a complexidade própria do fenômeno da maternidade.



## 5 CONCLUSÃO

A maternidade é um fenômeno que não se limita a processos biológicos físico-hormonais, assim como não se limita às tipificações sociais de gênero. A maternidade pode ser vista e vivida de muitas formas diferentes, não cabendo em mitos culturais e constructos sociais reducionistas e estereotipados. Entretanto, ao longo da história de nossa sociedade, ela tem sido manipulada e regulada a partir de interesses patriarcais inseridos em práticas e discursos biomédicos, religiosos, institucionais, entre outros. Essa hegemonização do fenômeno mostra-se nociva, pois condiciona escolhas e vivências individuais a interesses externos e predatórios.

A apropriação e retirada da maternidade da esfera particular para a esfera pública, tornando-se assim fenômeno social, político e cultural, responde a diversas razões. Mas parece responder especialmente ao fato de nossa sociedade se basear em opressões, como a de gênero. A maternidade não envolve necessariamente mulheres cis gestantes, contudo, neste trabalho, voltei-me para esse contexto. O interesse patriarcal, conforme visto, ao controlar a maternidade, busca, assim, o controle das mulheres<sup>99</sup> e de sua capacidade (re)produtiva de capital. Esse controle se dá através de muitos mecanismos e discursos que reduzem mulheres a seus corpos e, principalmente, a seus úteros. Esses mesmos discursos reduzem as mulheres, pessoas singulares, diversas, a um certo conceito de ‘mulher’ ou da ‘mulher de verdade’.

Segundo Simone de Beauvoir (1980), ‘mulher’ é uma categoria histórica, mas não uma ‘essência’ intrínseca a todos os sujeitos sociais demarcados por ela. A autora defende a diferenciação entre corpo/sexo e gênero, desbancando a noção de que os corpos femininos significariam algum tipo de padrão essencial e biológico a quem ocupa esses corpos. Judith Butler (2019) retoma Beauvoir, propondo que os gêneros são atos performáticos e, portanto, compulsórios, assim como todos estereótipos que os envolvem. Beauvoir, ainda em sua obra de referência, *O Segundo Sexo*, aponta para a tipificação falaciosa das mulheres enquanto corpos com úteros (“*tota mulier in utero*”). Além disso, discorre criticamente sobre os Mito do Eterno Feminino e Mito da Virgem Maria, que passam pelo conceito falso de que todas as mulheres são femininas e maternais, ou, pelo menos, todas as mulheres de verdade.

---

<sup>99</sup> A partir daqui, por questões do escopo do estudo, volto a referir a mulheres cis ao usar o termo ‘mulheres’.

No que tange às práticas e mecanismos de controle da maternidade e, por conseguinte, das mulheres, Federici (2017) propõe que a capacidade reprodutiva das mulheres é uma capacidade de produção de mão-de-obra e, dessa forma, o interesse patriarcal em manipular a maternidade passa diretamente pelas questões de acumulação primitiva de capital. A autora elucida que os corpos femininos foram usados sistematicamente para esse fim, manipulados de acordo com os interesses estatais – no fundo, interesses do patriarcado, visto que, em uma sociedade patriarcal, as instituições também estão sob seu domínio – de aumentar ou diminuir a taxa de natalidade, por exemplo. E esse domínio se dá através de mecanismos punitivos e de controle, como a criminalização do aborto e de contraceptivos, a criminalização das sexualidades não procriativas, a transformação do parto em um ambiente médico e masculinizado, entre outros.

Finalmente, a partir da redução das mulheres a seus úteros, juntamente aos mecanismos estatais punitivos e de controle da maternidade, discursos socioculturais também serviram e servem ao controle do fenômeno em questão. Esses discursos, enraizados nos constructos de gênero, baseados em dogmas religiosos e biomédicos, são divulgados e reificados a nível institucional e, então, a nível social. Assim, mitos como o da Boa Mãe e do Amor Materno, conforme apontado por Elisabeth Badinter (1985), foram adentrando o imaginário e as crenças da sociedade, sedimentando noções hegemônicas e reducionistas sobre a maternidade. A sedimentação dessas crenças, como vimos, é extremamente danosa, pois exclui diversas possibilidades de ser mãe, de maternar e de ser mulher. Nem todas as mulheres serão mães, nem todas o podem, nem todas o conseguem ou nem todas o desejam. Mas não é só isso: nem todas as mulheres que forem mães viverão, sentirão e pensarão a maternidade da mesma forma. Sem contar que, nem todas as pessoas que maternam são mulheres, e assim por diante. O fenômeno é muito plural e complexo, e não cabe em nenhum rótulo.

Além disso, o fato de as múltiplas maternidades reais não caberem na noção hegemônica do fenômeno pode ser muito cruel e doloroso. Afinal, padrões não apenas nos estrangulam, eles também criam expectativas inalcançáveis. Nesse sentido, a divulgação progressiva de diferentes vivências, visões e escolhas relativas à maternidade contribuem para uma sociedade mais empática e inclusiva, assim como para uma maior aceitação das existências reais, que não cabem na norma.

Os poemas de Sylvia Plath sobre a maternidade analisados neste trabalho, *Três Mulheres* e a seleção de alguns poemas de *Ariel*, são relevantes socialmente, visto que expõem experiências maternas plurais. Em *Ariel*, os poemas que mencionam ou tem por tema a maternidade são diversos: a maternidade idealizada e lúdica em *Canção da Manhã e Você é*; os desafios e medos profundos da mãe solteira em *Nick e o Castiçal*; os efeitos nocivos dos constructos de gênero e da compulsoriedade da maternidade para a persona infértil em *Mulher estéril*, entre outros.

Em *Três Mulheres*, na primeira voz, há a mãe que dá à luz a um filho desejado, eu lírico, em geral, submetido aos mitos da maternidade e conceitos hegemônicos, mas, ocasionalmente, questionando-os. Mesmo quando não os questiona, sua “narrativa” é sintomática, pois expõe uma certa alienação. No poema, na segunda voz, há a mulher que deseja muito gestar um filho, mas segue sofrendo abortos espontâneos. Sua autoimagem é muito influenciada por sua dificuldade biológica, como se sua essência, quem ela é, fosse atrelada a isso. Já na terceira voz, o eu lírico é uma estudante que engravida sem planejar e, após parir, deixa sua filha para adoção. Essa persona é importante, porque nos mostra uma escolha socialmente pouco aceita, a de deixar sua filha para adoção. Ela, mesmo estando certa de sua escolha, sente culpa. A culpa é também parte dos mitos da maternidade e um instrumento de controle social.

Por fim, sendo a maternidade um fenômeno tão plural e pessoal, é de extrema importância que, enquanto sociedade, deixemos de lado conceitos reducionistas e estereotipados, baseados em preconceitos e interesses externos. A sociedade precisa ser capaz de abranger, acolher, respeitar e proteger sua própria diversidade, de ser espaço onde as diversas existências possam ser ouvidas e cultivadas integralmente. A divulgação e valorização das diferentes vozes, sejam na arte, como as de Sylvia Plath, sejam em meio acadêmico, como as autoras teóricas citadas, sejam no dia-a-dia contribuem para tanto. Além disso, o presente trabalho é, como já dito, apenas uma possibilidade de leitura e análise e, assim, perdura a necessidade de mais estudos e discussões sobre o tema e sobre a pluralidade como um todo.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma História Única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 64 p.
- BADINTER, Elisabeth. **Um Amor Conquistado**: o mito do amor materno. Tradução Waltensir Dutra. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. 500 p.
- \_\_\_\_\_. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 309 p.
- BUTLER, Judith. Atos Performativos e a Formação dos Gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução Léa Sússekind Viveiros de Castro. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 212-230.
- DELLA VALLE, Marina. “Três Mulheres”: Sylvia Plath e a maternidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 8 (Especial Mulher), p. 9-45, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i8p9-45>>. Acesso em 31 out. 2021.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 464 p.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo, Contexto, 2007. 187 p.
- PETERSEN, Mariana Chaves. **Motherhood, Body and Science in Sylvia Plath’s Three Women**. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/130008>>. Acesso em 31 out. 2021.
- PLATH, Sylvia. **A Redoma de Vidro**. Tradução Chico Mattoso. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. 280 p.

\_\_\_\_\_. **Ariel**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes, Cristina Macedo. 4. ed. Campinas: Verus, 2018. 208 p.

\_\_\_\_\_. **The Collected Poems**. Editor Ted Hughes. Nova Iorque: Harper & Row, 1981. 351 p.

SISTEMA DE INFORMAÇÕES SOBRE AGENTES TERATOGENICOS. **Documentário conta histórias das vítimas do medicamento Talidomida**. Bahia: UFBA, 2012. Disponível em: < <https://siat.ufba.br/node/475>>. Acesso em 25 out. 2021.

SOUZA, Ana Luiza de Figueiredo. Contos da Maternidade: as novas dinâmicas maternas na literatura brasileira contemporânea. **Revista Cadernos da Escola de Comunicação**, Curitiba, v. 16, n. 1, p. 96-111, jan./dez. 2018. Disponível em: <<https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/cadernoscomunicacao/issue/view/12>>. Acesso em 31 out. 2021.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Resignificando a Maternidade: psicanálise e literatura. **Gênero**: revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero, Niterói, v. 5, n. 2, p. 65-79, 2005. Disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3781>>. Acesso em 31 out. 2021.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1990. 141 p.

**ANEXO A – *Three Women* de Sylvia Plath**

***Three Women* (1981)<sup>100</sup>**

A Poem for Three Voices

*Setting: A Maternity Ward and round about*

FIRST VOICE:

I am slow as the world. I am very patient,  
 Turning through my time, the suns and stars  
 Regarding me with attention.  
 The moon's concern is more personal:  
 She passes and repasses, luminous as a nurse.  
 Is she sorry for what will happen? I do not think so.  
 She is simply astonished at fertility.

When I walk out, I am a great event.  
 I do not have to think, or even rehearse.  
 What happens in me will happen without attention.  
 The pheasant stands on the hill;  
 He is arranging his brown feathers.  
 I cannot help smiling at what it is I know.  
 Leaves and petals attend me. I am ready.

SECOND VOICE:

When I first saw it, the small red seep, I did not believe it.  
 I watched 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,  
 That flat, flat, flatness from which ideas, destructions,

---

<sup>100</sup> PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. Editor Ted Hughes. Nova Iorque: Harper & Row, 1981. 351 p.

Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed,  
 Endlessly proceed--and the cold angels, the abstractions.  
 I sat at my desk in my stockings, my high heels,

And the man I work for laughed: 'Have you seen something awful?  
 You are so white, suddenly.' And I said nothing.  
 I saw death in the bare trees, a deprivation.  
 I could not believe it. Is it so difficult  
 For the spirit to conceive a face, a mouth?  
 The letters proceed from these black keys, and these black keys proceed  
 From my alphabetical fingers, ordering parts,

Parts, bits, cogs, the shining multiples.  
 I am dying as I sit. I lose a dimension.  
 Trains roar in my ears, departures, departures!  
 The silver track of time empties into the distance,  
 The white sky empties of its promise, like a cup.  
 These are my feet, these mechanical echoes.  
 Tap, tap, tap, steel pegs. I am found wanting.

This is a disease I carry home, this is a death.  
 Again, this is a death. Is it the air,  
 The particles of destruction I suck up? Am I a pulse  
 That wanes and wanes, facing the cold angel?  
 Is this my lover then? This death, this death?  
 As a child I loved a lichen-bitten name.  
 Is this the one sin then, this old dead love of death?

THIRD VOICE:

I remember the minute when I knew for sure.

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,  
 Every little word hooked to every little word, and act to act.  
 A hot blue day had budded into something.

I wasn't ready. The white clouds rearing  
 Aside were dragging me in four directions.  
 I wasn't ready.  
 I had no reverence.  
 I thought I could deny the consequence –  
 But it was too late for that. It was too late, and the face  
 Went on shaping itself with love, as if I was ready.

#### SECOND VOICE:

It is a world of snow now. I am not at home.  
 How white these sheets are. The faces have no features.  
 They are bald and impossible, like the faces of my children,  
 Those little sick ones that elude my arms.  
 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 emptinesses I carry.

I have had my chances. 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 not to think too hard. I have tried to be natural.

I have tried to be blind in love, like other women,

Blind in my bed, with my dear blind sweet one,

Not looking, through the thick dark, for the face of another.

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.

And then there were other faces. The faces of nations,

Governments, parliaments, societies,

The faceless faces of important men.

It is these men 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 but be holy.

'Let us make a heaven,' they say.

'Let us flatten and launder the grossness from these souls.'

FIRST VOICE:

I am calm. I am calm. It is the calm before something awful:

The yellow minute before the wind walks, when the leaves

Turn up their hands, their pallors. It is so quiet here.

The sheets, the faces, are white and stopped, like clocks.  
 Voices stand back and flatten. Their visible hieroglyphs  
 Flatten to parchment screens to keep the wind off.  
 They paint such secrets in Arabic, Chinese!

I am dumb and brown. I am a seed about to break.  
 The brownness is my dead self, and it is sullen:  
 It does not wish to be more, or different.  
 Dusk hoods me in blue now, like a Mary.  
 O color of distance and forgetfulness! –  
 When will it be, the second when Time breaks  
 And eternity engulfs it, and I drown utterly?

I talk to myself, myself only, set apart –  
 Swabbed and lurid with disinfectants, sacrificial.  
 Waiting lies heavy 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  
 Face the voices that overwhelm, the terrible element.

### THIRD VOICE:

I am a mountain now, among mountainy women.  
 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.  
 And what if they found themselves surprised, as I did?  
 They would go mad with it.

And what if two lives leaked between my thighs?  
 I have seen the white clean chamber with its instruments.  
 It is a place of shrieks. It is not happy.  
 'This is where you will come when you are ready.'  
 The night lights are flat red moons. They are dull with blood.  
 I am not ready for anything to happen.  
 I should have murdered this, that murders me.

FIRST VOICE:

There is no miracle more cruel than this.  
 I am dragged by the horses, the iron hooves.  
 I last. I last it out. I accomplish a work.  
 Dark tunnel, through which hurtle the visitations,  
 The visitations, the manifestations, the startled faces.  
 I am the center of an atrocity.  
 What pains, what sorrows must I be mothering?  
  
 Can such innocence kill and kill? It milks my life.  
 The trees wither in the street. The rain is corrosive.  
 I taste it on my tongue, and the workable horrors,  
 The horrors that stand and idle, the slighted godmothers  
 With their hearts that tick and tick, with their satchels of instruments.  
 I shall be a wall and a roof, protecting.  
 I shall be a sky and a hill of good: O let me be!

A power is growing on me, an old tenacity.  
 I am breaking apart like the world. There is this blackness,  
 This ram of blackness. I fold my hands on a mountain.  
 The air is thick. It is thick with this working.  
 I am used. I am drummed into use.

My eyes are squeezed by this blackness.

I see nothing.

SECOND VOICE:

I am accused. I dream of massacres.

I am a garden of black and red agonies. I drink them,

Hating myself, hating and fearing. And now the world conceives

Its end and runs toward 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.

She is the vampire of us all. So she supports us,

Fattens 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.

Eat them, eat them, eat them in the end.

The sun is down. I die. I make a death.

FIRST VOICE:

Who is he, this blue, furious boy,

Shiny and strange, as if he had hurtled from a star?

He is looking so angrily!

He flew into the room, a shriek at his heel.

The blue color pales. He is human after all.

A red lotus opens in its bowl of blood;

They are stitching me up with silk, as if I were a material.

What did my fingers do before they held him?

What did my heart do, with its love?  
 I have never seen a thing so clear.  
 His lids are like the lilac-flower  
 And soft as a moth, his breath.  
 I shall not let go.  
 There is no guile or warp in him. May he keep so.

SECOND VOICE:

There is the moon in the high window. It is over.  
 How winter fills my soul! And that chalk light  
 Laying its scales on the windows, the windows of empty offices,  
 Empty schoolrooms, empty churches. O so much emptiness!  
 There is this cessation. This terrible cessation of everything.  
 These bodies mounded around me now, these polar sleepers –  
 What blue, moony ray ices their dreams?

I feel it enter me, cold, alien, like an instrument.  
 And that mad, hard face at the end of it, that O-mouth  
 Open in its gape of perpetual grieving.  
 It is she that drags the blood-black sea around  
 Month after month, with its voices of failure.  
 I am helpless as the sea at the end of her string.  
 I am restless. Restless and useless. I, too, create corpses.

I shall move north. I shall move into a long blackness.  
 I see myself as a shadow, neither man nor woman,  
 Neither a woman, happy to be like a man, nor a man  
 Blunt and flat enough to feel no lack. I feel a lack.  
 I hold my fingers up, ten white pickets.  
 See, the darkness is leaking from the cracks.

I cannot contain it. I cannot contain my life.

I shall be a heroine of the peripheral.

I shall not be accused by isolate buttons,

Holes in the heels of socks, the white mute faces

Of unanswered letters, confined in a letter case.

I shall not be accused, I shall not be accused.

The clock shall not find me wanting, nor these stars

That rivet in place abyss after abyss.

THIRD VOICE:

I see her in my sleep, my red, terrible girl.

She is crying through the glass that separates us.

She is crying, and she is furious.

Her cries are hooks that catch and grate like cats.

It is by these hooks she climbs to my notice.

She is crying at the dark, or at the stars

That at such a distance from us shine and whirl.

I think her little head is carved in wood,

A red, hard wood, eyes shut and mouth wide open.

And from the open mouth issue sharp cries

Scratching at my sleep like arrows,

Scratching at my sleep, and entering my side.

My daughter has no teeth. Her mouth is wide.

It utters such dark sounds it cannot be good.

FIRST VOICE:

What is it that flings these innocent souls at us?

Look, they are so exhausted, they are all flat out

In their canvas-sided cots, names tied to their wrists,  
The little silver trophies they've come so far for.  
There are some with thick black hair, there are some bald.  
Their skin tints are pink or sallow, brown or red;  
They are beginning to remember their differences.

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 on to 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.

Can nothingness be so prodigal?  
Here is my son.  
His wide eye is that general, flat blue.  
He is turning to me like a little, blind, bright plant.  
One cry. It is the hook I hang on.  
And I am a river of milk.  
I am a warm hill.

SECOND VOICE:

I am not ugly. I am even beautiful.  
The mirror gives back a woman without deformity.  
The nurses give back my clothes, and an identity.  
It is usual, they say, for such a thing to happen.  
It is usual in my life, and the lives of others.  
I am one in five, something like that. I am not hopeless.  
I am beautiful as a statistic. Here is my lipstick.

I draw on the old mouth.

The red mouth I put by with my identity

A day ago, two days, three days ago. It was a Friday.

I do not even need a holiday; I can go to work today.

I can love my husband, who will understand.

Who will love me through the blur of my deformity

As if I had lost an eye, a leg, a tongue.

And so I stand, a little sightless. So I walk

Away on wheels, instead of legs, they serve as well.

And learn to speak with fingers, not a tongue.

The body is resourceful.

The body of a starfish can grow back its arms

And newts are prodigal in legs. And may I be

As prodigal in what lacks me.

THIRD VOICE:

She is a small island, asleep and peaceful,

And I am a white ship hooting: Goodbye, goodbye.

The day is blazing. It is very mournful.

The flowers in this room are red and tropical.

They have lived behind glass all their lives, they have been cared for  
tenderly.

Now they face a winter of white sheets, white faces.

There is very little to go into my suitcase.

There are the clothes of a fat woman I do not know.

There is my comb and brush. There is an emptiness.

I am so vulnerable suddenly.



I am a wound walking out of hospital.  
 I am a wound that they are letting go.  
 I leave my health behind. I leave someone  
 Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go.

SECOND VOICE:

I am myself again. There are no loose ends.  
 I am bled white as wax, I have no attachments.  
 I am flat and virginal, which means nothing has happened,  
 Nothing that cannot be erased, ripped up and scrapped, begun again.  
 There little black twigs do not think to bud,  
 Nor do these dry, dry gutters dream of rain.  
 This woman who meets me in windows – she is neat.

So neat she is transparent, like a spirit.  
 How shyly she superimposes her neat self  
 On the inferno of African oranges, the heel-hung pigs.  
 She is deferring to reality.  
 It is I. It is I –  
 Tasting the bitterness between my teeth.  
 The incalculable malice of the everyday.

FIRST VOICE:

How long can I be a wall, keeping the wind off?  
 How long can I be  
 Gentling the sun with the shade of my hand,  
 Intercepting the blue bolts of a cold moon?  
 The voices of loneliness, the voices of sorrow  
 Lap at my back ineluctably.  
 How shall it soften them, this little lullaby?

How long can I be a wall around my green property?

How long can my hands

Be a bandage to his hurt, and my words

Bright birds in the sky, consoling, consoling?

It is a terrible thing

To be so open: it is as if my heart

Put on a face and walked into the world.

THIRD VOICE:

Today the colleges are drunk with spring.

My black gown is a little funeral:

It shows I am serious.

The books I carry wedge into my side.

I had an old wound once, but it is healing.

I had a dream of an island, red with cries.

It was a dream, and did not mean a thing.

FIRST VOICE:

Dawn flowers in the great elm outside the house.

The swifts are back. They are shrieking like paper rockets.

I hear the sound of the hours

Widen and die in the hedgerows. 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.

I am simple again. I believe in miracles.  
I do not believe in those terrible children  
Who injure my sleep with their white eyes, their fingerless hands.  
They are not mine. They do not belong to me.

I shall meditate upon normality.  
I shall meditate upon my little son.  
He does not walk. He does not speak a word.  
He is still swaddled in white bands.  
But he is pink and perfect. He smiles so frequently.  
I have papered his room with big roses,  
I have painted little hearts on everything.

I do not will him to be exceptional.  
It is the exception that interests the devil.  
It is the exception that climbs the sorrowful hill  
Or sits in the desert and hurts his mother's heart.  
I will him to be common,  
To love me as I love him,  
And to marry what he wants and where he will.

THIRD VOICE:

Hot noon in the meadows. The buttercups  
Swelter and melt, and the lovers  
Pass by, pass by.  
They are black and flat as shadows.  
It is so beautiful to have no attachments!  
I am solitary as grass. What is it I miss?  
Shall I ever find it, whatever it is?

The swans are gone. Still the river  
 Remembers how white they were.  
 It strives after them with its lights.  
 It finds their shapes in a cloud.  
 What is that bird that cries  
 With such sorrow in its voice?  
 I am young as ever, it says. What is it I miss?

SECOND VOICE:

I am at home in the lamplight. The evenings are lengthening.  
 I am mending a silk slip: my husband is reading.  
 How beautifully the light includes these things.  
 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,  
 A tenderness that did not tire, something healing.

I wait and ache. I think I have been healing.  
 There is a great deal else to do. My hands  
 Can stitch lace neatly on to this material. My husband  
 Can turn and turn the pages of a book.  
 And so we are at home together, after hours.  
 It is only time that weighs upon our hands.  
 It is only time, and that is not material.

The streets may turn to paper suddenly, but I recover  
 From the long fall, and find myself in bed,  
 Safe on the mattress, hands braced, as for a fall.  
 I find myself again. I am no shadow  
 Though there is a shadow starting from my feet. I am a wife.

The city waits and aches. The little grasses  
Crack through stone, and they are green with life.

ANEXO B – *Três Mulheres*, de Sylvia Plath, tradução Marina Della Valle

*Três Mulheres* (2018)<sup>101</sup>

Um Poema Para Três Vozes

(Tradução de Marina Della Valle)

*Cenário: a maternidade de um hospital e adjacências*

PRIMEIRA VOZ:

Sou lenta como o mundo. Tão paciente,  
 Girando em meu tempo, sóis e estrelas  
 Me olham com atenção.  
 O interesse da lua é mais pessoal:  
 Ela passa e repassa, luminosa como uma enfermeira.  
 Será que ela sente pena pelo que virá? Acho que não.  
 Ela apenas está pasma diante da fertilidade.  
 Quando saio, sou um grande acontecimento.  
 Não preciso pensar, nem mesmo ensaiar.  
 O que acontecerá comigo dispensa cuidados.  
 Há um faisão sobre a colina;  
 Está ajeitando as penas castanhas.  
 Não posso evitar um sorriso sabendo o que sei.  
 Folhas e pétalas cuidam de mim. Estou pronta.

SEGUNDA VOZ:

Quanto vi aquilo, a pequena nascente vermelha, não acreditei.  
 Observei os homens passando por mim no escritório. Tão retos!  
 Tinha algo de papelão neles, e agora eu peguei  
 A retidão reta reta de onde idéias, destruições,

---

<sup>101</sup> DELLA VALLE, Marina. “Três Mulheres”: Sylvia Plath e a maternidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 8 (Especial Mulher), p. 9-45, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i8p9-45>>. Acesso em 31 out. 2021.

Escavadoras, guilhotinas e câmaras brancas de berros provêm,  
Interminavelmente - e os anjos frios, as abstrações.

Eu me sentei à minha mesa, de salto alto, meia fina,

E o homem para quem trabalho riu. "Viu alguma coisa  
                  horrível?

Você ficou tão branca de repente." Eu não disse nada.

Vi a morte nas árvores nuas, uma privação.

Não podia acreditar. É assim tão difícil

Para o espírito conceber um rosto, uma boca?

As letras saindo das teclas negras, e as teclas negras

Saindo dos meus dedos alfabéticos, ordenando peças,

Peças, freios, rodas dentadas, os múltiplos brilhantes.

Estou morrendo aqui sentada. Perco uma dimensão.

Trens rugem nos meus ouvidos, partidas, partidas!

A linha prata do tempo se esvazia na distância,

O céu branco se esvazia de suas promessas, feito taça.

Esses são meus pés, esses ecos mecânicos.

Bate, bate, bate, estacas de aço. Deixo a desejar.

Isso é uma doença que levo para casa, é uma morte.

Insisto, é uma morte. É o ar,

As partículas de destruição que aspiro? Sou eu um pulso

Que minguia e minguia frente ao anjo frio?

É este meu amante, então? Esta morte, esta morte?

Quando criança, amei um nome carcomido por líquen.

É este o pecado, esse velho e morto amor pela morte?

TERCEIRA VOZ:

Eu me lembro do momento em que tive certeza.

Os salgueiros num desalento,

O rosto no lago era belo, mas não era meu -

Tinha um ar pretensioso, como tudo mais,

Eu só via perigos: pombos e palavras,  
Estrelas e chuvas de ouro - concepções, concepções!  
Eu me lembro de uma asa branca, fria  
  
E o grande cisne, com seu ar terrível,  
Vindo em minha direção, feito um castelo, de cima do rio.  
Há uma serpente nos cisnes.  
Passou deslizando. No olho dele um intento negro.  
Vi o mundo nesse olho - pequeno, negro, mau,  
Cada palavrinha enganchada em outra, ato no ato.  
Um dia quente e azul floresceu noutra coisa.  
  
Eu não estava pronta. As nuvens brancas subindo  
Me arrastavam para longe em quatro direções.  
Eu não estava pronta.  
Não tinha reverência.  
Pensei que podia negar a consequência -  
Mas era tarde demais. Tarde demais, e o rosto  
Foi se formando com amor, como se eu estivesse pronta

SEGUNDA VOZ:

É um mundo de neve. Não estou em casa.  
Estes lençóis são tão brancos. As faces sem traços.  
Nuas e impossíveis, como as faces dos meus filhos,  
Doentinhos que se esquivam dos meus braços.  
Outras crianças não me tocam: são terríveis.  
Têm cor demais, vida demais. Não são quietas,  
Quietas, como os pequenos vazios que eu carrego.  
  
Eu tive minhas chances. Tentei e tentei.  
Costurei a vida dentro de mim como um órgão raro,  
E andei cuidadosamente, precariamente, como algo raro.  
Tentei não pensar muito. Tentei ser natural.  
Tentei ficar cega de amor, como as outras mulheres,



Cega em minha cama, com meu doce cego,  
Sem procurar, na escuridão densa, o rosto do outro.

Não procurei. Mas o rosto ainda estava lá,  
O rosto do que não nasceu e amava suas perfeições,  
O rosto do que morreu e só podia ser perfeito,  
Em sua paz fácil, só assim podia se manter santo.  
E então os outros rostos. Rostos de nações,  
Governos, parlamentos, sociedades,  
Os rostos sem rosto dos homens importantes.

São esses os homens que me preocupam:  
Têm tanta inveja de tudo que não é reto! Deuses invejosos  
Tornariam o mundo reto por serem retos.  
Eu vejo o Pai conversando com o Filho.  
Tal retidão só pode ser santa.  
"Vamos fazer um céu", dizem.  
"Vamos endireitar e lavar a grosseria dessas almas".

#### PRIMEIRA VOZ:

Estou calma, estou calma. É a calma antes de algo horrível:  
O minuto amarelo antes do caminhar do vento, e as folhas  
Erguem suas mãos, sua palidez. É tão quieto aqui.  
Os lençóis, os rostos, brancos e parados feito relógios.  
Vozes recuam e se esvaziam. Seus hieroglifos visíveis  
Se achatam em telas de pergaminho para barrar o vento.  
Pintam cada segredo em árabe, chinês!

Sou muda e castanha. Uma semente pronta para romper.  
O castanho é o meu eu morto, e está inchado:  
Não deseja ser mais, ou diferente.  
O crepúsculo me envolve num manto azul, como uma Maria.  
Oh cor da distância e do esquecimento! –  
Quando será, o segundo em que o Tempo se rompe

E a eternidade o engolfa, e me afogo totalmente?  
 Eu falo comigo, só comigo, à parte –  
 Esfregada e lúrida de desinfetantes, sacrificial.  
 A espera pesa minhas pálpebras. Pesa feito sono,  
 Um grande mar. Longe, longe, sinto o primeiro repuxo  
 Sua carga de agonia em minha direção, inescapável, maré.  
 E eu, uma concha, ecoando nessa praia branca  
 Frente às vozes que sobrepujam, o terrível elemento.

TERCEIRA VOZ:

Agora sou montanha, entre mulheres montanhosas.  
 Os doutores andam entre nós como se nosso tamanho  
 Apavorasse a mente. Sorriem como tolos.  
 Eles têm culpa pelo que sou, e sabem disso.  
 Eles abraçam sua retidão como se fosse um tipo de saúde.  
 E se eles fossem surpreendidos, como eu fui?  
 Ficariam doidos com isso.

E se duas vidas vazassem por entre minhas coxas?  
 Vi a câmara branca com seus instrumentos.  
 É um lugar de berros. Não é feliz.  
 'É para onde você irá quando estiver pronta.'  
 As luzes da noite são luas retas, vermelhas. Baças de sangue.  
 Não estou pronta para nada que aconteça.  
 Devia ter assassinado essa coisa, que me assassina.

PRIMEIRA VOZ:

Não há milagre mais cruel que este.  
 Sou arrastada por cavalos, por cascos de ferro.  
 Resisto. Resisto até o fim. Completo um trabalho.  
 Túnel escuro, pelo qual são lançadas as visitasões,  
 As visitasões, as manifestações, os rostos em sobressalto.

Sou o centro de uma atrocidade.  
Que dores, que tristezas devo estar criando?  
Pode tamanha inocência matar e matar? Suga minha vida.  
As árvores na rua definham. A chuva é corrosiva.  
Provo-a na língua, e os horrores viáveis,  
Os horrores que levantam indolentes, madrinhas  
desconsideradas  
Com corações que batem e batem, maletas de instrumentos.  
Eu devo ser parede e teto, protegendo.  
Devo ser céu e colina de bondade: que eu seja!  
Um poder cresce em mim, velha tenacidade.  
Estou rompendo como o mundo. Há um negrume,  
Ariete de negrume. Minhas mãos cingem uma montanha.  
O ar está denso. Está denso com esse trabalho.  
Eu sou usada. Sou convocada ao uso.  
Esse negrume aperta os meus olhos.  
Não vejo nada.

SEGUNDA VOZ:

Sou acusada. Sonho com massacres.  
Sou um jardim de agonias vermelhas e pretas. Eu as bebo,  
Com ódio de mim, ódio e medo. Agora o mundo concebe  
Seu fim e corre para ele, braços abertos com amor.  
É um amor pela morte que adocece tudo.  
Um sol morto mancha o papel de jornal. É vermelho.  
Eu perco vida após vida. A terra negra as bebe.  
Ela é a vampira de todos nós. Então ela nos sustenta,  
Nos engorda, é boa. A boca dela é vermelha.  
Eu a conheço. Conheço intimamente –  
Velha cara do inverno, velha estéril, velha bomba-relógio.  
Homens a usaram cruelmente. Ela vai devorá-los.

Devorá-los, devorá-los, devorá-los no final.  
O sol se pôs. Eu morro. Fabrico uma morte.

PRIMEIRA VOZ:

Quem é ele, esse menino azul, furioso,  
Estranho e brilhante, como se lançado de uma estrela?  
Ele olha com tanta raiva!  
Voou para dentro do quarto, um berro no calcanhar.  
A cor azul se empalidece. Ele é humano afinal.  
Uma lótus vermelha se abre em sua vasilha de sangue;  
Estão me costurando com seda, como se eu fosse tecido.  
Que faziam os meus dedos antes de segurá-lo?  
Que fazia meu coração com seu amor?  
Nunca vi nada tão claro.  
Suas pálpebras são como lilases  
Seu hálito, suave como mariposa.  
Não vou desistir.  
Não há nele malícia ou perversão. Que ele se mantenha assim.

SEGUNDA VOZ:

A lua se mostra na janela alta. Acabou.  
Como o inverno toma minha alma! E essa luz de giz  
Deitando escamas nas janelas, janelas de escritórios vazios,  
Salas de aula vazias, igrejas vazias. Oh tanto vazio!  
Essa interrupção. Essa terrível interrupção de tudo.  
Esses corpos me cercam, dormentes polares –  
Que raio azul, lunar, gela os seus sonhos?  
Ele me penetra, frio, forasteiro, feito instrumento.  
E esse rosto duro e louco no fim dele, a boca em O  
Aberta numa lacuna de luto perpétuo.  
É ela quem arrasta o mar negro-sangue por aí  
Mês após mês, com suas vozes de fracasso.

Estou indefesa como o mar na ponta de seu fio.

Inquieta. Inquieta e inútil. Eu, também, crio cadáveres.

Eu devo ir para o norte. Para um longo negrume.

Eu me vejo como uma sombra, nem homem nem mulher,

Nem mulher feliz por ser como homem, nem homem

Chato e estúpido a ponto de não sentir uma carência. Sinto  
uma carência.

Boto os dedos para cima, dez estacas brancas.

Veja, a escuridão está vazando pelas frestas.

Não posso contê-la. Não posso conter minha vida.

Serei a heroína do periférico.

Não serei acusada por botões isolados,

Buracos nos calcanhares das meias, as faces brancas e mudas

Das cartas sem respostas confinadas na caixa de  
correspondência.

Não serei acusada, não serei acusada.

O relógio não pensará que deixo a desejar, nem essas estrelas

Que se fixam no lugar, abismo após abismo.

TERCEIRA VOZ:

Eu a vejo em meu sonho, minha menina vermelha, terrível.

Ela chora através do vidro que nos separa. Ela chora, e está furiosa.

Seu choro é um gancho que arranha feito gato.

É com esses ganchos que ela alcança minha atenção.

Ela chora para o escuro, para as estrelas

Que brilham e rodopiam a essa distância.

Acho que sua cabecinha é esculpida em madeira,

Madeira dura e vermelha, olhos fechados, boca escancarada.

E da boca aberta emite gritos afiados

Lanhando meu sono como flechas,

Lanhando meu sono e entrando em meu flanco.

Minha filha não tem dentes. Sua boca é imensa.  
Profere cada som sinistro que não pode ser bom.

PRIMEIRA VOZ:

Quem é que nos atira essas almas inocentes?  
Veja, estão tão exaustas, todas adormecidas,  
Em seus berços ladeados de lona, nomes atados nos punhos,  
Os trofeuzinhos prateados pelos quais vieram de tão longe.  
Algumas com uma cabeleira negra, algumas carecas.  
Os matizes de suas peles rosa ou lívida, marrom ou vermelha;  
Começam a se lembrar de suas diferenças.

Acho que são feitas d'água, não têm expressão.  
Suas feições dormem, como luz em água parada.  
Verdadeiros monges e freiras, com vestes idênticas,  
Eu as vejo chovendo sobre o mundo feito estrelas –  
Índia, África, América, coisinhas milagrosas,  
Imagenzinhas puras. Cheiram a leite.  
As solas dos pés intactas. Caminhantes do ar.

Pode o nada ser tão pródigo?  
Aqui está meu filho.  
Seu olho arregalado daquele azul vulgar, comum.  
Ele se vira para mim como uma plantinha cega e brilhante.  
Um grito. É o gancho onde me seguro.  
Eu sou um rio de leite.  
Sou uma colina morna.

SEGUNDA VOZ:

Eu não sou feia. Sou até bonita.  
O espelho me devolve uma mulher sem deformidade.  
As enfermeiras me devolvem as roupas e a identidade.  
Isso é comum, elas dizem.  
É comum na minha vida e na vida de outras.

Sou uma em cinco, algo assim. Não sou caso perdido.  
Sou bonita como uma estatística. Aqui está meu batom.

Eu desenho a velha boca.

A boca vermelha que guardei com minha identidade

Um dia, dois, três dias atrás. Era uma sexta.

Nem preciso de uma folga, posso trabalhar hoje.

Posso amar meu marido, que vai entender.

Vai me amar através do borrão da minha deformidade

Como se eu tivesse perdido um olho, uma perna, uma língua.

Assim me levanto, meio cega. Assim caminho

Sobre rodas, não sobre pernas, elas também servem.

Aprendo a falar com os dedos, não uma língua.

O corpo é cheio de recursos.

O corpo da estrela-do-mar brota de volta um braço

As salamandras são pródigas com pernas. Que eu seja

Assim tão pródiga com o que me falta.

TERCEIRA VOZ:

Ela é uma ilhazinha, adormecida e em paz,

Sou um navio branco que apupa: Adeus, adeus.

O dia está ardente, bem fúnebre.

As flores nesse cômodo são vermelhas e tropicais.

Viveram toda a vida atrás do vidro, cuidadas com ternura.

Agora enfrentam um inverno de lençóis brancos, rostos brancos.

Há bem pouco o que colocar na mala.

As roupas de uma gorda que eu não conheço.

Pente e escova de cabelo. Um vazio.

De repente estou tão vulnerável.

Sou uma ferida saindo do hospital.

Sou uma ferida que eles deixam ir.

Deixo minha saúde para trás. Deixo alguém  
Que iria se aderir a mim: retiro seus dedos, como curativos: vou.

SEGUNDA VOZ:

Sou eu mesma novamente. Sem pendências.  
Sangrei até ficar branca como cera. Sem compromissos.  
Sou reta e virginal, o que significa que nada aconteceu,  
Nada que não possa ser apagado, arrancado e rasgado,  
recomeçado.  
Esses galhos pretos não pensam em dar botões,  
Nem essas calhas secas sonham com chuva.  
Esta mulher que me encontra nas janelas – ela é asseada.  
Tão asseada que é transparente, como espírito.  
Com que timidez sobrepõe seu ser arrumado  
Sobre o inferno das laranjas africanas, porcos dependurados.  
Ela se defere à realidade.  
Sou eu. Sou eu –  
Sentindo o gosto da amargura entre os dentes.  
A incalculável malícia de todos os dias.

PRIMEIRA VOZ:

Por quanto tempo posso ser parede, barrando o vento?  
Por quanto tempo posso  
Suavizar o sol com a sombra da mão?  
Interceptar os raios azuis duma lua fria?  
As vozes da solidão, as vozes da tristeza  
Ondeam sobre minhas costas, inevitáveis.  
Como pode suavizá-las, essa cantigazinha de ninar?  
Por quanto tempo posso ser o muro da minha propriedade verde?  
Por quanto tempo podem minhas mãos  
Serem curativos para a dor dele, e minhas palavras  
Pássaros brilhantes no céu, consolando, consolando?



É uma coisa horrível  
Estar tão aberta: é como se meu coração  
Pusesse um rosto e andasse pelo mundo.

TERCEIRA VOZ:

Hoje as faculdades estão inebriadas pela primavera.  
Minha toga negra é um pequeno funeral:  
Mostra que sou séria.  
Os livros que carrego se encaixam em meu flanco  
Tive uma velha ferida, um dia, mas está se curando.  
Sonhei com uma ilha, vermelha de choro.  
Era só um sonho, não significou nada.

PRIMEIRA VOZ:

A aurora floresce no grande olmo do lado de casa.  
As andorinhas voltaram. Gritam como foguetes de papel.  
Ouço o som das horas  
Se ampliar e morrer nas cercas-vivas. Ouço o mugir das vacas.  
As cores se reabastecem. O sapé molhado  
Fumega ao sol.  
Narcisos abrem seus rostos brancos no pomar.  
  
Estou tranquilizada. Tranquilizada.  
Essas cores vivas do quarto de criança,  
Os patinhos falantes, as ovelhas felizes.  
Sou simples novamente. Acredito em milagres.  
Não acredito naquelas crianças terríveis  
Que machucam meus sonhos com olhos brancos, mãos sem dedos.  
Elas não são minhas. Não me pertencem.  
Devo meditar sobre a normalidade.  
Devo meditar sobre meu filhinho.  
Ele não anda. Não fala uma palavra.  
Ainda está atado em faixas brancas.  
Mas ele é rosa e perfeito. Sorri sempre.

Forrei seu quarto com grandes rosas,  
Pintei coraçõezinhos em tudo.

Eu não desejo que ele seja excepcional.  
É a exceção que interessa ao diabo.  
É a exceção que escala o morro triste  
Ou se senta no deserto e quebra o coração de sua mãe.  
Eu quero que ele seja comum,  
Que me ame como eu o amo,  
Que se case com o que e onde quiser.

TERCEIRA VOZ:

Tarde quente no campo. Os botões-de-ouro  
Transpiram e derretem, e os amantes  
Passam por mim, passam por mim.  
Negros e vazios como sombras.  
É tão lindo que eu não tenha vínculos!  
Sou solitária como a relva. O que estou perdendo?  
Encontrarei um dia, seja lá o que for?  
  
Os cisnes se foram. O rio ainda se lembra  
De como eram brancos.  
Busca por eles com suas luzes.  
Encontra suas formas numa nuvem.  
Que pássaro é esse que grita  
Com tanta tristeza na voz?  
Sou jovem como sempre, diz. O que estou perdendo?

SEGUNDA VOZ:

Estou em casa, ao lado do abajur. As noites se alongam.  
Remendo uma anágua de seda: meu marido lê.  
A luz abrange essas coisas com tanta beleza.  
Há um tipo de fumaça no ar da primavera,  
Fumaça cobrindo o parque, as estatuazinhas

De rosa, como se uma ternura acordasse,  
Uma ternura que não cansa, algo que cura.

Espero dolorida. Acho que vim me curando.  
Há muito mais o que fazer. Minhas mãos  
Podem costurar com elegância renda nesse material. Meu marido  
Pode virar e virar as páginas de um livro.  
Assim ficamos juntos em casa, após horas.  
É só o tempo que pesa sobre nossas mãos.  
É só o tempo, que não é material.

As ruas podem virar papel de repente, mas me recupero  
Da grande queda, e me encontro na cama,  
Segura no colchão, braços entrelaçados, como que para uma  
queda.

Eu me encontro novamente. Não sou nenhuma sombra  
Embora haja uma sombra saindo dos meus pés. Sou uma esposa.  
A cidade espera, dolorida. As folhinhas de relva  
Racham a pedra, e são verdes de vida.