

ANA HELENA LEOPOLSKI MENDES

**O CONFSSIONAL:
DE SYLVIA PLATH E ANNE SEXTON A STEVIE NICKS**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Letras, Curso de Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof. Dra. Luci Collin

CURITIBA

2008

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT	4
INTRODUÇÃO	5
1 ATRAÇÃO E REPULSA: A IMAGÉTICA DE PLATH	10
2 O SIMBOLISMO DE SEXTON E A BUSCA PELO <i>SELF</i>	19
2.1 A ÁGUA E AS PALAVRAS.....	20
2.2 A IDENTIDADE FEMININA.....	24
2.3 A CRIANÇA.....	26
3 NICKS E O CONFSSIONALISMO DE PLATH E SEXTON	28
3.1 A IDENTIDADE FEMININA E A LUA.....	28
3.2 O MAR.....	34
3.3 O ESPELHO.....	40
3.4 A CRIANÇA.....	44
CONCLUSÃO	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53
ANEXO	55

RESUMO

Análise e comparação dos poemas de Sylvia Plath e Anne Sexton, especialmente das publicações *Ariel* e *The Awful Rowing Toward God*, com as letras das músicas da cantora popular Stevie Nicks, com o propósito de apontar possíveis semelhanças entre os estilos das artistas e criar uma ligação entre a produção musical contemporânea e a tradição literária a que pertencem as duas poetisas. Apresenta um levantamento de algumas das imagens e símbolos que aparecem tanto nas obras de Plath e Sexton quanto na produção lírica de Nicks, interpretando e associando os poemas e letras a partir deles. Apóia-se inicialmente na proximidade do tom confessional característico dos textos de Plath e Sexton presente na dicção poética de Nicks, bem como no extenso uso de imagens e símbolos identificáveis nos textos das três artistas.

Palavras-chave: Poesia norte-americana; Confessionalismo; Música popular; Literatura comparada

ABSTRACT

Through the analysis and comparison of the poetry of Sylvia Plath and Anne Sexton, specifically from *Ariel* and *The Awful Rowing Toward God*, respectively, to the song lyrics composed by pop singer Stevie Nicks, this paper aims to point out similarities in the styles of the three artists, thus creating a connection between the artistic production of Nicks and the poetic tradition that preceded it. This connection is created mainly through the comparison of some of the images and symbols their poetic productions have in common; both the interpretation of the poems and the association between the poets and Nicks are considered under that light. The analysis supports itself on the proximity between the confessional tone present in the works of all three women, as well as on the extensive use of imagery and symbols also common to Plath, Sexton and Nicks.

Key words: Confessional poetry; Pop music; Compared literature; North-American poetry

INTRODUÇÃO

Nas décadas de 1960 e 1970 concentram-se as publicações das poetas norte-americanas Sylvia Plath e Anne Sexton¹, cujos estilos desenvolveram-se a partir das obras de W. D. Snodgrass e Robert Lowell. Em um de seus livros, *Life Studies*, Lowell apresenta um estilo deliberadamente íntimo e “desinibido” em termos de temática, uma vez que não hesita em explorar temas considerados tabus ou demasiadamente íntimos e pessoais. Nos casos tanto de Lowell quanto de Plath e Sexton, a questão do desequilíbrio ou doença mental é colocada; Plath e Sexton tratam livremente de assuntos como suicídio, morte e incesto, bem como de questões mais essencialmente femininas e tradicionalmente vistas como negativas ou tabus, como aborto, menstruação, e mesmo sexo sob um ponto de vista feminino.

O estilo foi nomeado pelo crítico M. L. Rosenthal de “confessional” devido à relação única de cumplicidade que a obra estabelece com o leitor; esta lembra a relação desenvolvida em um ambiente religioso, por exemplo, em que um indivíduo expõe-se intelectual e emocionalmente de maneira a obter algum tipo de redenção por parte de uma outra pessoa. Tanto Plath quanto Sexton, que tiveram contato com Lowell pessoalmente num ambiente acadêmico, além de terem sido expostas à sua obra, absorvem a técnica e adaptam-na a suas próprias necessidades temáticas e estilísticas. Ambas as poetas tiveram históricos de fragilidade mental, o que, além de tê-las aproximado através de uma amizade, aproxima também suas respectivas produções, sob um ponto de vista temático. O estilo confessional parece ser particularmente adequado ao lidar com assuntos de tal sorte; o próprio Lowell era conhecido pela instabilidade emocional e mental (MIDDLEBROOK, 1992, p. 108-109).

Além de questões consideradas tabu, como a morte, o suicídio e a própria idéia de doença mental, Plath e Sexton lidam em seus textos com questões relacionadas a identidade feminina, noção de maternidade, o papel da própria poesia sob um ponto de vista pessoal e profissional, etc. Muitos dos textos têm, de fato, relação com fatos biográficos – nos casos de ambas as escritoras; entretanto, a idéia da criação e lapidação de um tom propositalmente

¹ Neste trabalho convencionou-se que os nomes dos autores aparecem por inteiro em sua primeira citação, e apenas o sobrenome nas citações subsequentes.

confessional foi o que, de início, atraiu Sexton em parte da poesia de Snodgrass, e foi o elemento mais marcante de *Life Studies* em termos de influência estilística de uma maneira mais geral. Apesar dessa busca por um determinado tipo de realismo nos poemas, Sexton e Plath fazem extenso uso de imagens e símbolos, adaptando-os cada uma a seu estilo pessoal.

Stephanie Lynn Nicks (apelidada 'Stevie'), nascida em 26 de maio de 1948, em Phoenix, Arizona, nos EUA, começa a surgir de maneira significativa na cena musical no início da década de 1970, quando forma uma dupla musical com o namorado, o guitarrista Lindsey Buckingham, nomeada simplesmente Buckingham Nicks. O primeiro LP, um lançamento homônimo de 1973, não alcançou o sucesso comercial desejado, mas chamou a atenção da banda de blues britânica Fleetwood Mac, existente desde a década anterior. O baterista Mick Fleetwood, ao procurar por um novo guitarrista para a banda, ouve a faixa “Frozen Love” do LP *Buckingham Nicks* e convida a dupla para juntar-se à banda. O estilo musical desta evolui para pop/rock e os cinco membros (a banda contava também com o casal John e Christine McVie) atingem um sucesso vertiginoso a partir dos dois primeiros lançamentos, *Fleetwood Mac*, de 1975, e *Rumours*, de 1977².

Nicks, Buckingham e Christine McVie ocupavam a posição de vocalistas, e os álbuns musicais da banda são compostos por algumas composições de cada um dos três. Nicks sempre gozou de maior aceitação e carinho por parte do público, talvez por conta de seus estilos musical, lírico e estético únicos, bem como o carisma que sempre demonstrou no palco. Em 1981, Nicks lança seu primeiro LP solo, *Bella Donna*, que, segundo a cantora, teve sua gênese puramente pela necessidade de expressão: apenas uma pequena porção das composições de Nicks eram aproveitadas pela banda. O álbum foi bem sucedido, e, durante a década de 1980, Nicks constrói uma sólida reputação como artista solo, além de sua participação na banda. *Wild Heart* foi lançado em 1982; *Rock a Little* em 1985; *The Other Side of the Mirror*, em 1989. Em 1987, Buckingham deixa a banda, e Nicks faz o mesmo em 1990. O início da década de 1990 marca um período criativamente medíocre para Nicks, que então lidava com problemas pessoais; além de uma coletânea lançada em 1991 (*Timespace*), em comemoração aos dez anos desde o lançamento de *Bella Donna*, sua produção resume-se a *Street Angel* (1994), considerado por muitos como inferior aos seus trabalhos anteriores.

² A discografia completa de Nicks, tanto como integrante de Fleetwood Mac quanto como artista solo, aparece em anexo.

Em 1997, a banda se junta novamente para a turnê “The Dance”, que origina um DVD; Nicks lança outra coletânea, *Enchanted*, em 1998, e um álbum de inéditas, *Trouble In Shangri-La*, em 2001.

Um dos traços mais marcantes do estilo lírico de Nicks é a franqueza com que expõe e trata de aspectos pessoais da própria vida; um dos fatores principais no sucesso de *Rumours* foi o apelo da situação emocional dos membros da banda: os dois casais separavam-se e Fleetwood também via o final de seu casamento. O maior sucesso do álbum, “Dreams”, é uma composição de Nicks supostamente sobre Buckingham (este, por sua vez, compõe “Go Your Own Way”, colocando o próprio ponto de vista sobre o fim do relacionamento com Nicks). Mesmo em sua produção solo, Nicks não hesita em tratar de temas íntimos nas letras de suas músicas, e, eventualmente, confirma a relação de determinadas composições com fatos específicos da própria vida.

Um aspecto importante relacionado à comparação de poemas publicados em livros e textos originalmente acompanhados por música é justamente a relevância de tal comparação: até que ponto letras de música podem ser consideradas poemas? (Seria possível, até mesmo, ir ainda mais adiante no questionamento e explorar a própria definição de poesia; aqui, entretanto, iremos nos ater a adquirir um posicionamento na questão da comparação de poemas com letras de música.) Felipe Fortuna, no artigo intitulado “Eu leio e você canta”, explora a questão, mencionando também o aspecto comercial atualmente associado à música, que acaba por desvalorizá-la sob um ponto de vista artístico mais purista. Fortuna ainda argumenta que “[a] insistência em considerar a 'letra de música' um objeto a ser cogitado no cânone literário deveria, por outro lado, dar início à revisão imediata das antologias de poemas no Brasil” (FORTUNA, 2008), e menciona a opinião do poeta e compositor brasileiro Arnaldo Antunes de que “'letra de música é indissociável da melodia. Canção é canção'” (FORTUNA, 2008).

A própria Nicks, no entanto, associa livremente as idéias de letra de música e poema, de tal maneira que chega a caracterizar-se como poeta, mesmo sem jamais ter publicado um livro de poemas. Em entrevista ao radialista norte-americano Jim Ladd, em 1983, Nicks faz a seguinte consideração: “I came here for a reason. I didn't come here to be a mother. I didn't come here to be a nun and I did not come here to be a cleaning lady. I came here to be a poet.” Na edição de maio de 2003 da revista *Performing Songwriter*, Nicks coloca ainda:

“Sometimes I pull my lyrics right straight out of my journals. (...) See, I wrote prose on the right hand side, then on the left, I'll write poetry and lyrics. (...) I'll go through and make the prose into poetry, and that's how I get my songs.” É possível adicionar ao posicionamento da própria compositora evidências obtidas do texto em si: algumas das composições de Nicks, como “Sisters of the Moon” e “Mirror, Mirror” (ambas serão analisadas neste trabalho), contêm versos ou estrofes inteiras que não aparecem em suas versões musicais, mas são mantidas nos encartes dos discos. Isso pode sugerir não apenas uma atenção especial dedicada à porção verbal das músicas, como também uma intenção específica de que o público a que são expostas as músicas tenha a experiência *de leitura* das palavras cuidadosamente escolhidas para comporem a letra de uma música – experiência que lembra muito a que o leitor tem com o poema escrito no papel. A letra da música tem, portanto, para Nicks, um valor próprio. É válido, ainda, lembrar que mesmo a origem da poesia é ligada à música, de maneira que a dissociação entre elas é que foi posterior à associação, não o contrário; boa parte dos textos poéticos greco-romanos que atualmente existem em versão impressa para leitura era, originalmente, acompanhada por música e recitada ou cantada diante de um público.

Assim, tendo em vista a produção lírica de Nicks isoladamente, sem consideração significativa do aspecto musical e do contexto histórico e cultural em que existe, é possível encontrar similaridades entre o estilo de Nicks e o de Plath e Sexton, chamado de “confessional”. A partir da comparação de símbolos e imagens presentes nas produções das duas poetisas, principal e especificamente em *Ariel* (1965), de Plath, e *The Awful Rowing Toward God* (1975), de Sexton (selecionados pela relevância, no caso de Plath, e pela proximidade na maturidade da produção, no caso de Sexton – ambas as obras foram as últimas organizadas pelas poetisas ainda em vida), esta análise tem como objetivo apontar tais similaridades entre produções líricas que, em última instância, pertencem a meios e épocas distintas.

O trabalho estrutura-se da seguinte forma: no capítulo 1, discutimos os símbolos e imagens significativos encontrados em *Ariel*, de Sylvia Plath. A seleção de tais elementos foi feita com a comparação à produção de Nicks em mente, de maneira que a relevância deles foi julgada dessa forma. Embora a metodologia a princípio consista no agrupamento dos poemas a partir da semelhança entre as imagens encontradas neles, no caso de Plath a

segmentação foi feita de maneira um tanto distinta: por conta da variedade de símbolos que aparecem em um mesmo poema, julgamos ser mais vantajosa a classificação por poema, em vez de por símbolo. Apesar da forte ênfase em *Ariel*, poemas de outras obras foram incluídos quando relevantes para a análise desenvolvida aqui.

No capítulo 2, a mesma discussão é feita sobre os poemas de *The Awful Rowing Toward God*, de Anne Sexton. Os poemas de Sexton permitem mais facilmente a classificação por imagens e símbolos, de maneira que esta foi aplicada aqui. Assim como no caso de Plath, alguns poemas de Sexton publicados em outras obras, especificamente em *To Bedlam And Part Way Back* (1960) e *All My Pretty Ones* (1962), foram incluídos. Finalmente, no capítulo 3, há a exposição das composições de Nicks que julgamos relevantes e a comparação destas com os poemas de Plath e Sexton previamente explorados. A seleção das letras de Nicks foi feita tendo em mente tanto as imagens e símbolos encontrados nos poemas das duas poetisas quanto a participação de outros compositores nas letras: foram consideradas somente as letras compostas exclusivamente por Nicks. As fontes para as letras de Nicks são tanto o site oficial da cantora, www.nicksfix.com, quanto os encartes dos álbuns, quando disponíveis; ocasionalmente, as próprias gravações foram utilizadas como fontes.

Em seguida, desenvolvemos a conclusão do trabalho, e incluímos em anexo a discografia completa de Nicks, bem como as principais gravações das letras consideradas nesta pesquisa.

1 ATRAÇÃO E REPULSA: A IMAGÉTICA DE PLATH

Um dos elementos mais marcantes na poesia de Sylvia Plath é a capacidade da poeta de criar cadeias de imagens e metáforas que são tão eficientes quanto inusitadas. O crítico americano Harold Bloom, no texto de abertura do livro intitulado simplesmente *Sylvia Plath*, comenta que muitos de seus colegas na crítica literária elogiam essa qualidade dos poemas de Plath (embora o próprio Bloom não se inclua prontamente nesse grupo). O crítico coloca que “[Irving Howe] grants her ‘a gift for the single, isolate image,’ and I myself cannot locate any such images of poetic value.” (BLOOM, 1989, p. vii) Apesar da reserva, Bloom reconhece a existência dessa percepção da poesia de Plath, e Irving Howe, mencionado por Bloom e cujo texto é o primeiro na compilação de textos críticos sobre Plath a que se propõe o livro, também admite ter reservas quanto à apreciação da produção de Plath (HOWE, 1989, p. 5).

Tendo isso em mente, é possível adotar um olhar sobre a poesia de Sylvia Plath que procure isolar as imagens que surgem nos poemas, procurando, ao longo de uma seleção de poemas, as que aparecem proeminente ou repetidamente, e o sentido que tomam essas imagens em relação ao seu contexto ao serem usadas pela poeta. O último livro de Plath, *Ariel*, publicado logo em seguida à morte da poeta, é considerado por muitos como sendo o mais bem realizado e maduro de seus trabalhos, além de ser tido como uma unidade coerente, embora a maioria dos poemas possam ser vistos isoladamente. Por causa dessa coerência e da maturidade da obra, *Ariel* foi escolhido como representante da produção de Plath e fonte principal da coleta do material para este trabalho.

Já a partir do primeiro dos poemas, “Morning Song”, a presença do mar é marcante:

(...)

All night your moth-breath
Flickers among the flat pink roses. I wake to listen:
A far sea moves in my ear.

(...)

(PLATH, 2007, p. 30)

A princípio de maneira súbita, a imagem surge no verso “A far sea moves in my ear”. A idéia de mar é colocada juntamente com a idéia de distância; esta, por sua vez, sugere uma vaga vastidão. Paradoxalmente, o mar “moves in my ear”, o que sugere uma posição íntima, de proximidade, talvez de exclusividade – o eu poético é o único a escutar o movimento do

mar. O conjunto da imagem pode lembrar o elemento da concha, um objeto fechado e relativamente pequeno, mas que contém todo o mar dentro de si. O exterior da concha está à vista de qualquer um, mas seu interior é fechado; mesmo quando se olha para ele, é impossível vê-lo todo – e, logo, é impossível ver a origem do som do mar. A idéia de mistério associada ao mar surge nas entrelinhas. A distância do mar, explicitada pelo adjetivo “far”, pode representar a distância que o eu poético sente entre a sua realidade e a realidade do restante do mundo; é ele quem ouve o mar “in my ear”, e é ele também quem mergulha no mistério – da psique, do coração, das palavras, da mente, ou do mar. Se a vastidão deste pode parecer assustadora, não impede, por outro lado, a decisão do eu poético de nela se jogar sem reservas.

Em “The Couriers”:

(...)

Frost on a leaf, the immaculate
Cauldron, talking and crackling

All to itself on the top of each
Of nine black Alps.

A disturbance in mirrors,
The sea shattering its grey one ----

Love, love, my season.

(PLATH, 2007, p. 32)

A imagem do espelho é recorrente na poesia de Plath – não apenas em *Ariel*, mas em poemas anteriores também, como o próprio “Mirror”. O espelho é a reflexão completa e verdadeira, que, a princípio, não julga e nem distorce. Aqui, surge “a disturbance” – esta pode representar algo que interfere na auto-imagem do eu lírico, que a faz mudar ou refazer-se completamente. Para os espelhos, é apenas uma “disturbance”; não julgamento ou comoção por parte deles. Dentro do poema, este verso e os imediatamente anteriores e posteriores sugerem um jogo de imagens que não são explicitamente conectadas entre si. O verso seguinte, “The sea shattering its grey one---”, retoma a imagem do mar e faz uma referência que pode ser compreendida como uma continuação direta do verso anterior, ou algo novo que não fica explícito no poema. O mar despedaça “its grey one” – seu espelho? O espelho é “grey”, o que pode representar neutralidade, peso, negatividade, ou até mesmo o

vazio – afinal, todos os espelhos são, a princípio, prateados. A ação atribuída ao mar é uma de violência, que possivelmente relaciona-se com o movimento descrito no poema anterior.

O verso seguinte, “Love, love, my season” já é uma outra estrofe, e finaliza o poema solitariamente. Há uma repetição; a palavra “love” pode ser interpretada como substantivo ou vocativo, e nos dois casos ela pode, talvez, ser vista como insistência ou obsessão. O amor é “my season”; na tradução de Rodrigo Garcia Lopes (p. 33), “season” é “estação”. Sob esse ponto de vista, o verso pode ser interpretado como uma noção de que o eu poético floresce ou se coloca com mais facilidade dentro do universo desse amor. Se “season” for, no entanto, visto como agente de amadurecimento (uma idéia que poderia ser explicitada como “love has seasoned me”), o eu poético admite ser este “love” (sentimento ou indivíduo) importante no próprio crescimento e amadurecimento – é, portanto, valorizado.

O poema seguinte, “The Rabbit Catcher”, traz novamente a imagem do mar:

It was a place of force—
 The wind gagging my mouth with my own blown hair,
 Tearing off my voice, and the sea
 Blinding me with its lights, the lives of the dead
 Unreeling in it, spreading like oil.
 (...)
 How they awaited him, those little deaths!
 They waited like sweethearts. They excited him.
 And we, too, had a relationship—
 Tight wires between us,
 Pegs too deep to uproot, and a mind like a ring
 Sliding shut on some quick thing,
 The constriction killing me also.

(PLATH, 2007, p. 34)

O primeiro verso não deixa dúvidas que o mar, assim como o vento, representam ameaças, ou, no mínimo, não são inofensivos ao eu poético. Este sofre fisicamente com a presença dos dois elementos, e o mar é cheio de luzes, que são “the lives of the dead” e que brilham o suficiente para cegar o eu poético. “[T]he lives of the dead” pode representar tanto os espíritos dos mortos, o que sugeriria que o mar é o local ou um dos locais para onde se dirigem os espíritos após a morte física, ou a idéia de que o mar foi quem tomou essas vidas, o que, em última instância causou a morte dos indivíduos em questão. Tanto uma interpretação quanto a outra colocam uma face ameaçadora no mar; a primeira sugere um receio da morte em si, que seria uma conseqüência da proximidade com este mar; a segunda, por sua vez, sugere um medo do próprio mar como agente da morte. A relação do

mar com a morte, entretanto, é clara. A imagem seguinte coloca que essas vidas espalham-se no mar: uma infestação. O afogamento no mar representa o afogamento na própria morte. O eu poético também refere-se a um “him”, e, em seguida, usa os pronomes “we” e “us”, o que sugere uma situação de interlocução entre esse eu e um terceiro.

Em “Thalidomite” aparece, pela primeira vez, a lua:

O half moon—
 Half-brain, luminosity—
 Negro, masked like a white,
 Your dark
 Amputations crawl and appall—
 Spidery, unsafe.

(...)

(PLATH, 2007, p. 36)

Aqui, ela é “half-moon”. Esta é vista como negativa, “spidery, unsafe”, tem “dark amputations” que “crawl and appal”. É escura, apesar do disfarce branco: “[n]egro, masked like a white”. Apesar disso, o eu poético invoca essa lua: “o, half-moon”. Tradicionalmente, a lua é vista como símbolo do feminino; em antigas religiões pagãs, a lua representa a Deusa primordial, também representada pelo negro, pela escuridão – que remetem à origem de todas as coisas, o útero dessa Deusa (STARHAWK, 2001, p. 125-126). Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT (1990, p. 564), em seu *Dicionário de símbolos*,

[n]a mitologia, folclore, contos populares e poesia, [a lua] diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe (Mater magna). Essa corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe carinho, mãe-universo afetivo.

A invocação e maldição dessa lua por parte do eu lírico podem ser resultados de uma necessidade de contato com o feminino absoluto, mas que é, por sua vez, temperada pelo medo – da escuridão, o desconhecido, e da própria imagem.

“The Applicant” tem não uma imagem, propriamente dita, mas um tom de amargura, de ironia, e de rejeição dedicado a uma noção estereotipada, ou talvez mesmo idealizada, de papel feminino na sociedade.

(...)

Now your head, excuse me, is empty.
 I have the ticket for that.

Come here, sweetie, out of the closet.
Well, what do you think of that ?
Naked as paper to start

But in twenty-five years she'll be silver,
In fifty, gold.
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk , talk.

(...)

(PLATH, 2007, p. 38, 40)

Não fica claro quem é que idealiza essa mulher; entretanto, a idéia de casamento é explícita, bem como a desaprovação do eu poético para com as características esperadas dessa mulher idealizada: “[n]ow your head, excuse me, is empty”. Ainda, “[a] living doll, everywhere you look. / It can sew, it can cook, / It can talk, talk, talk.” Tanto a repetição quanto a caracterização dessa mulher como “living doll” (e o subsequente tratamento pelo pronome neutro “it”) não apenas sugerem uma ironia quase raivosa, como o posicionamento de rejeição do eu lírico. Em “The Jailer”, o eu poético é vítima de um outro “he”, e a emoção presente é bem crua (“I wish him dead or away”):

(...)

And he, for this subversion
Hurts me, he
With his armory of fakery,

(...)

I imagine him
Impotent as distant thunder,
(...)
I wish him dead or away.

(...)

What would the light
Do without eyes to knife, what would he
Do, do do without me.

(PLATH, 2007, p. 62)

De modo simultâneo há uma relação de poder entre o eu do poema e essa presença masculina: “what would he / Do, do do without me”. A perversão desse relacionamento está no fato de que o opressor não existe sem a vítima; da mesma forma, a rejeição do ideal feminino alheio em “The Applicant” pode se originar da própria conformidade que parte do

eu poético tem em relação a esse ideal.

A lua surge novamente em “Barren Woman”:

(...)

In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself,
Nun-hearted and blind to the world.

(...)

The moon lays a hand on my forehead,
Blank-faced and mum as a nurse.

(PLATH, 2007, p. 42)

O gesto de bênção da lua é torcido pelo fato de que é concedido a uma mulher estéril, que não tem a própria sexualidade desenvolvida (“nun-hearted”), e que, sob uma perspectiva relativamente negativa, conseqüentemente não se desenvolve plenamente como mulher. Aqui, a escuridão da lua representa não a fertilidade, mas a esterilidade, a falta, a escolha do não; a mulher que pertence a esse universo, por escolha consciente ou não, é abençoada pela lua. Em “Elm”, a relação entre esterilidade e a lua é colocada novamente:

(...)

Is it the sea you hear in me,
Its dissatisfactions?

(...)

The moon, also, is merciless: she would drag me
Cruelly, being barren.
Her radiance scathes me. Or perhaps I have caught her.

(...)

Clouds pass and disperse.
Are those the faces of love, those pale irretrievables
Is it for such I agitate my heart?

(...)

(PLATH, 2007, p. 68)

Não é claro se a característica de ser estéril é atribuída à lua ou ao “I” que se coloca no verso; a primeira hipótese parece mais coerente se vista sob a ótica de “Barren Woman”, bem como a associação da lua a qualidades como a falta de misericórdia e a crueldade. O eu do poema é vítima, também dessa lua. A menção de que a lua é “barren”, da maneira como é feita no verso, sugere um tom de explicação; talvez a lua vitimize esse eu por conta dessa

esterilidade. Inveja, possivelmente?

Ainda em “Elm”, há também o mar: “is it the sea you hear in me, / Its dissatisfactions?” O mar exige algo desse eu poético? Ou é ele quem atribui suas próprias “dissatisfactions” ao mar, que é vasto, distante, e sem individualidade específica? Torna-se vítima do mar, também? Em “Lesbos”, o mar novamente representa o desconhecido: “He is hugging his ball and chain down by the gate / That opens to the sea” (PLATH, 2007, p. 92) – o portão da casa (a que remete a referência a um casal) divide o comum, o conhecido, o cotidiano do mundo externo, que aqui é comparado ao mar. O elemento da perseguição ao amor é, também, visível em “Elm”: “Clouds pass and disperse. / Are those the faces of Love, those pale irretrievables? / Is it for such I agitate my heart?”

Em “Purdah”, “The Moon and The Yew Tree”, e “The Rival”, a lua aparece mais algumas vezes; nos dois primeiros, surge uma relação de parentesco entre o eu do poema e a lua. No primeiro, ela é “my / indefatigable cousin” (idem, p. 132), mas é ainda caracterizada negativamente (“with her cancerous pallors”). Possivelmente a noção de inveja ou rivalidade por parte da lua seja reforçada por esse súbito parentesco. No segundo, é “my mother”, mas “not sweet like Mary” (idem, p. 136). A atmosfera do poema e, conseqüentemente, da lua, que dele participa, é “mystical”, “[f]umey, spirituous mists inhabit this place” (idem, p. 136); tais descrições reforçam muito a idéia de mistério à qual a lua é associada previamente nos poemas.

A caracterização da lua como mãe da forma como é feita sugere um relacionamento difícil entre mãe e filha; o próprio eu poético tem como negativa a imagem tanto da lua quanto da mãe, que para ele são a mesma. A rejeição da figura da mãe (ou a impressão de rejeição por parte da mãe) representa, também, a rejeição da própria identidade feminina e da fertilidade (que, por sua vez, é tida como essencial para o estabelecimento dessa identidade). Em um paradoxo psicológico, a lua representa a esterilidade e a mãe simultaneamente; o eu poético é atraído por ela e, ao mesmo tempo, sente repulsa e medo. A infertilidade na figura da mãe pode ser, simbolicamente, uma infertilidade amorosa: a mãe, para o eu deste poema, nunca foi uma fonte de amor – logo, é associada à frieza e escuridão da lua. Em “The Rival”, a lua é “something beautiful, but annihilating” (PLATH, 2007, p. 150), verso que reforça a relação entre atração e repulsa por parte do eu lírico. É, também, “a

great light borrower” (idem, p. 150), em que a idéia de uma lua invejosa pode surgir, também – embora o dono da luz que a lua empresta é, implicitamente, outro indivíduo que não o eu poético.

Em “Purdah” existem, também, outras referências a espelhos: “I gleam like a mirror” e “the bridegroom arrives, / Lord of the mirrors.” (PLATH, 2007, p. 132). A primeira parece ser uma ênfase: o espelho reflete a luz muito mais claramente do que qualquer outra superfície. A segunda associa o masculino com os espelhos; não somente a imagem em um espelho, mas esse homem, o noivo, é “Lord of the mirrors.” Talvez a relação entre vários espelhos sugira a idéia de truques, de ilusão – que são, por sua vez, associados à presença masculina no poema (especificamente, à contraparte masculina dentro do casamento). “The Rival” traz o verso “walking about in Africa, maybe, but thinking of me” (idem, p. 150), que remete à idéia de viagem, de indivíduo nômade ou cosmopolita, e à relação de dominação do eu poético com essa outra pessoa, que já surgiu em poemas anteriores. A distância, aqui, não corta os laços emocionais. “Letter in November”, por sua vez, tem um claro interlocutor: “Love”, usado aqui como vocativo e referindo-se a um indivíduo: “Love, the world / Suddenly turns, turns color.” (idem, p. 144). A inclusão da palavra ‘love’ como referência a alguém coloca o amor como tema; a idéia de carta acaba sendo identificada como declaração.

Por fim, em “Stings” e “Wintering”, ocorre uma personalização de animais (neste caso, em específico, abelhas) que são, então, vistos como mulheres. Em “Stings”, a abelha-rainha é uma personagem forte e cheia de vingança, e inegavelmente feminina:

(...)
Is there any queen at all in it?

If there is, she is old,
Her wings torn shawls, her long body
Rubbed of its plush ----
Poor and bare and unqueenly and even shameful.

(...)

Now she is flying
More terrible than she ever was, red
Scar in the sky, red comet
Over the engine that killed her ----
The mausoleum, the wax house.

(PLATH, 2007, p. 172, 174)

A caracterização física da personagem também é notável por contribuir na criação de uma imagem clara: “(...) she is old, / Her wings torn shawls, her long body / Rubbed of its plush--- / Poor and bare and unqueenly and even shameful”. (A lua também faz uma aparição paralela: “(...) the moon, for its ivory powders, scours the sea”. A caracterização é, também, feminina, como sugere a idéia de vaidade no verso.) Em “Wintering”, a personalização das abelhas é mais geral: “The bees are all women, / Maids, and the long Royal Queen” (PLATH, 2007, p. 178). Tais comparações podem sugerir uma identificação por parte do eu poético com uma idéia de feminino mais vaga e grupal; uma sociedade fechada, quase exclusiva.

2 O SIMBOLISMO DE SEXTON E A BUSCA PELO SELF

Anne Sexton é com freqüência comparada à contemporânea Sylvia Plath por conta do estilo marcadamente confessional das produções poéticas das duas poetisas. De fato, ambas foram alunas no curso de Robert Lowell na Boston University entre 1958 e 1959, e chegaram a comunicar-se através de cartas durante os anos seguintes ao curso, durante os quais Sexton residia em Boston e Plath na Inglaterra (MIDDLEBROOK, 1992, p. 103-108). Sexton, entretanto, desenvolveu o gosto pelo estilo confessional ao entrar em contato, principalmente, com o poema “Heart’s Needle”, de W. D. Snodgrass (idem, p. 76, 77); sua própria produção inicial, por sua vez, exerceu influência sobre Plath e o trabalho que esta desenvolveu em *Ariel* (idem, p. 105). Por conta do sucesso deste, cujo lançamento seguiu o suicídio de Plath, em 1963, tornou-se um dos principais parâmetros de comparação em termos de estilo, e Sexton passou a ter uma importância relativamente secundária. Diane Middlebrook, biógrafa de Sexton, coloca que, “in an ironic reversal of position, Plath’s *Ariel* set the standard by which Anne Sexton’s work came to be measured – by Robert Lowell, among others.” (idem, p. 113).

Apesar disso, a produção de Sexton foi extensa, em comparação à de Plath; *To Bedlam and Part Way Back* foi lançado em 1960, e *The Awful Rowing Toward God*, o último livro organizado diretamente pela poeta, foi publicado postumamente, em 1975. Pela similaridade das situações de *The Awful Rowing* e *Ariel* (ambos são os últimos livros de suas respectivas autoras, organizados previamente às suas mortes e publicados postumamente), o primeiro foi escolhido como base principal para coleta e análise dos símbolos e imagens que surgem na poesia de Sexton.

Como é, talvez, sugerido pelo próprio título do livro, o tom predominante durante todo o livro é o espiritual ou religioso; quase todos os poemas fazem menções a Deus, à relação do eu poético com esse Deus, e a questões como morte, alma, anjos, redenção, salvação, etc. - quase sempre associadas a sentimentos de frustração e de diminuição do próprio eu do poema. Em “Rowing”, o poema de abertura, ele descreve: “(...) God was there like an island I had not rowed to” (SEXTON, 1999, p. 417). Em seguida, em “The Civil War”, declara: “I will take a crowbar / and pry out the broken / pieces of God in me.” (idem, p. 418). Em “Two Hands”, há uma retomada ao mito da criação, com “[f]rom the sea came a hand /

(...) / and God reached out of His mouth / and called it man.” (idem, p. 421), e em “The Sickness Unto Death” a idéia é “God went out of me / as if the sea dried up like sandpaper, / (...) / God went out of my fingers. / They became stone.” (idem, p. 441). Não obstante, sob esse tom formam-se diversas imagens recorrentes que combinam-se de várias maneiras tanto entre si quanto com as idéias de Deus e espiritualidade que insistentemente aparecem.

2.1 A ÁGUA E AS PALAVRAS

Em “Rowing”, a imagem da água é clara logo no título; ao longo dos versos, desenvolve-se como a imagem oposta à que busca o eu poético; representa, de algumas maneiras, uma ameaça e algo de que se deve escapar. Como o verso já citado explicita, a imagem de Deus é associada à de uma ilha – uma pequena área de terra em meio a uma imensidão de água, em cuja direção o eu poético rema sem parar (“This story ends with me still rowing”). É possível que Deus seja associado à idéia de morte, e esta seja vista como um objetivo a ser alcançado; neste caso, a água de onde o eu lírico pretende escapar simboliza o que há de real, a vida empírica em si, que o rodeia, avassala (“undersea all the time”). Se Deus é a ilha, a noção de Deus e mar são mutuamente exclusivas. No entanto, em “Two Hands”, o homem e a mulher são retratados como criaturas que saem do mar, e são, em seguida, nomeadas por Deus. Fica implícito que Deus é outro, que não o mar; é possível, entretanto, que ambos sejam a mesma entidade, uma vez que em nenhum momento o eu poético afirma o contrário. De qualquer maneira, a relação entre as idéias de mar e de Deus existe, seja ela de identificação ou de oposição.

A referência ao mar é feita através de “the surf” em “The Children”, e este “carries [the children's] cries away”, e depois “pushes their cries back” (idem, p. 419). A imagem do vai-vem sugere instabilidade, ou então uma noção de indiferença: as ondas não levam embora o que é ruim com o objetivo de aliviar quem sofre; fazem apenas o movimento, e o mesmo movimento traz, mais uma vez, o que foi levado de início. Essa imagem é consistente com a montada anteriormente; o sofrimento do eu poético enquanto rema não é resultado direto de uma ação proposital do mar, mas sim da inaptidão dele de se adaptar ao ambiente da água. Em “The Room of My Life”, o eu lírico descreve seu ambiente físico, personificando objetos; aqui, “the doors / [are] opening and closing like sea clams” (idem, p. 422), uma imagem que reforça a idéia da vida do eu poético como imersão completa no mar. Além

disso, “[m]y objects dream and wear new costumes, / compelled to, it seems, by all the words in my hands / and the sea that bangs in my throat.” (idem, p. 422) Há uma relação entre a pressão que exerce o mar e as palavras que lhe estão nas mãos, e entre estes e a não-inanimação dos objetos que rodeiam o eu poético. O mar, violento, estimula a voz que reside na garganta e esta estimula todo o resto; a realidade do poeta exerce uma opressão que resulta nas palavras e na personificação dos objetos.

“When Man Enters Woman” traz uma associação da idéia de homem com a idéia de mar, e da idéia de mulher com a de terra firme: “When man / enters woman, / like the surf biting the shore, / again and again” (idem, p. 428). Considerando a caracterização do mar como a parte agressiva, esta noção é arrastada para a idéia de homem ou de masculino, de maneira geral, embora não necessariamente sob um aspecto negativo. “The Fish that Walked” parece contrariar a oposição entre Deus e mar como entidades diferentes; aqui, o eu poético diz ao peixe que encontra, “I long for your country, fish.”, e associa o mar a “some country / that I have misplaced”, descrevendo também “the salt of God’s belly / where I floated in a cup of darkness.” (idem, p. 429) A menção do sal como característica da parte central de uma imagem física de Deus parece sugerir a identificação dele com o mar, e este, por sua vez, com uma meta relativamente perdida do eu poético. Não é a imagem das ondas, violentas, que surge, desta vez, mas a da leveza, “grace” e “rhythm” da água – do fundo do mar. Uma idéia de conforto como resultado do embalo do mar, talvez. Por outro lado, “The Wall” retorna à noção anterior de que o mar seria o não-Deus, a criação desse Deus: “[i]t is like the sea which is the kitchen of God”. A idéia de que as pessoas seriam contidas nesse mar é reforçada, e o verso anterior traz uma outra imagem de água com “[i]t is like the well that never dries up.” (idem, p. 445). O último poema do livro, “The Rowing Endeth”, funciona como um tipo de continuação a “Rowing”; aqui, a imagem da água não é desenvolvida completamente, mas fica implícita com “I’m mooring my rowboat / at the dock of the island called God.” (idem, p. 473).

Embora a questão da espiritualidade e a imagem da água sejam, talvez, os mais significativos dos elementos presentes em *The Awful Rowing*, muitas outras imagens recorrem ao longo dos poemas. Em “The Dead Heart” e “Words”, por exemplo, surge a idéia do poder da palavra; no primeiro, o eu poético descreve seu próprio coração que caracteriza como “dead”, mas “yet once it was agreeable, / opening and closing like a clam” (novamente

aparece uma pequena conexão com elementos marinhos). É na última estrofe que se mostra a explicação:

How did it die?
 I called it EVIL.
 I said to it, your poems stink like vomit.
 (...)
 It died on the word EVIL.
 I did it with my tongue.
 (...)
 [it] is like a sharp knife:
 it kills
 without drawing blood.

(SEXTON, 1999, p. 440)

A presença da metapoesia é clara quando se menciona os “poems” do coração morto; entretanto, as palavras a que se refere o eu poético não são explicitamente as que existem dentro de um poema, e sim as de (auto)crítica, (auto)julgamento, não-aceitação, etc. Contando a própria história quase como uma fábula, o eu lírico deixa implícita uma moral relativa ao poder das palavras e o cuidado que se deve ter com elas. Em “Words”, as palavras tomam a posição de tema central do poema. Novamente, não é de poesia em si que se fala, e aqui não há nem uma menção direta a poesia ou a poemas. O eu poético discorre sobre o valor que dá às palavras e como elas o afetam:

Be careful of words,
 (...)
 [...] they can be both daisies and bruises.

Yet I am in love with words.
 They are doves falling out of the ceiling.
 They are six holy oranges sitting in my lap.
 (...)

Yet often they fail me.
 I have so much I want to say,
 (...)
 But the words aren't good enough[;]
 (...)
 Sometimes I fly like an eagle
 but with the wings of a wren.

(...)
 Words and eggs must be handled with care.
 Once broken they are impossible
 things to repair.

(SEXTON, 1999, p. 463-464)

O eu poético menciona “stories” que deseja contar, mas que não encontra palavras para expressar adequadamente; essas histórias podem representar os poemas e o papel que têm na vida de quem os compõe. Assim como em “The Dead Heart”, há uma noção de que o eu poético considera-se incapaz de se expressar plenamente através das palavras, mas coloca certa quantidade de culpa em elementos externos a si próprio, como o coração ou as próprias palavras (“the wrongs ones kiss me”). Assim como as palavras que mataram o coração em “The Dead Heart”, as de “Words” também causam “bruises”; aqui, entretanto, também têm um quê de fragilidade, pois podem partir-se, e então são “impossible / things to repair”. Acima de tudo, ambos os poemas destacam a questão da responsabilidade ao se lidar com palavras, pois estas são preciosas, frágeis, temperamentais, e perigosas. O vago tom de fábula ou lição de moral presente nos dois poemas apóia essa idéia: o eu poético procura avisar ou ensinar aos outros a partir da própria experiência.

“Welcome Morning” sutilmente coloca um outro aspecto do papel da palavra: o de permanência. Há menção de “give thanks” a Deus pelos elementos mais corriqueiros do dia-a-dia, e então:

(...)

So while I think of it,
let me paint a thank-you on my palm
for this God, this laughter of the morning,
lest it go unspoken.

The Joy that isn't shared, I've heard,
dies young.

(SEXTON, 1999, p. 455)

O agradecimento é a palavra, e através dela fica registrado qualquer acontecimento – caso contrário, ele “dies young”. A oração toma o lugar do poema como caminho da palavra, mas, ao mesmo tempo, é referida dentro de um poema – ele próprio passa a ser o agradecimento, e a oração é contida nele. No poema “To John, Who Begs Me Not To Enquire Further”, de *To Bedlam and Part Way Back*, essa mesma noção de papel da palavra aparece, mas no sentido de dar sentido à própria vida ou de servir como exemplo, identificação ou inspiração para outros:

Not that it was beautiful,
but that, in the end, there was
a certain sense of order there;

something worth learning in that narrow diary of my mind[.]

(...)

Not that it was beautiful,
but that I found some order there.
There ought to be something special
for someone
in this kind of hope.

(...)

although your fear is anyone's fear,
like an invisible veil between us all...
and sometimes in private,
my kitchen, your kitchen,
my face, your face.

(SEXTON, 1999, p. 34-35)

2.2 A IDENTIDADE FEMININA

Outra questão importante é a da caracterização de uma imagem de mulher idealizada, no sentido de que é não-empírica e, de certa forma, arquetípica – que é, em seguida, aplicada ao eu poético ou a personagens que são a projeção dele, de alguma forma. Em “The Witch's Life”, ele começa citando um rosto da sua infância, “(...) an old woman in our neighbourhood / whom we called The Witch”; logo em seguida, explicita sua preocupação: “I (...) wonder if I am becoming her.” Segue-se uma descrição das características que este eu julga serem parecidas com as da “Witch”:

My shoes turn up like a jester's.
Clumps of my hair, as I write this,
curl up individually like toes.
I am shoveling the children out,
scoop after scoop.
Only my books anoint me,
and a few friends,
those who reach into my veins.
Maybe I am becoming a hermit,
opening the door for only
a few special animals?
Maybe my skull is too crowded
and it has no opening through which
to feed it soup?

(...)

Yes. It is the witch's life,
climbing the primordial climb,

a dream within a dream,
then sitting here
holding a basket of fire.

(SEXTON, 1999, p. 423-424)

Uma imagem empírica torna-se mítica, através de uma inversão no processo de raciocínio: em vez de exemplificação da idéia ou conceito, temos a conceitualização a partir do exemplo. O eu poético explicitamente se identifica com essa *persona* feminina da bruxa, descrita com tantos detalhes sólidos de sua vida. O tom melancólico transforma a imagem negativa da bruxa em triste, e a identificação, voluntária, do eu com essa imagem inverte a expectativa de repulsa a algo negativo, que seria, talvez, a reação mais tradicional. Essa identificação personaliza a figura da bruxa e torna-a mais desejável. Em “What the Bird With The Human Head Knew”, “I walked many days, / past witches that eat grandmothers knitting booties” (p. 459). O poema descreva a busca do eu poético por Deus (“I went to the bird / with the human head, / and asked, / Please, Sir, / where is God?”), e a caminhada é o início dessa jornada; se vista como uma jornada de auto-conhecimento, a idéia de passar bruxas no caminho pode ser considerada uma situação de auto-observação.

Um dos poemas mais conhecidos de *To Bedlam*, “Her Kind”, também traz a mesma idéia:

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night;
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light:
lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind.

I have found the warm caves in the woods,
filled them with skillets, carvings, shelves,
closets, silks, innumerable goods;
fixed the suppers for the worms and the elves:
whining, rearranging the disaligned.
A woman like that is misunderstood.
I have been her kind.

I have ridden in your cart, driver,
waved my nude arms at villages going by,
learning the last bright routes, survivor
where your flames still bite my thigh
and my ribs crack where your wheels wind.
A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind.

(SEXTON, 1999, p. 15-16)

A identificação do eu lírico com a idéia de mulher descrita ao longo do poema é explicitada nos primeiros e últimos versos de cada estrofe, mas o refrão sugere que não são (sempre) a mesma pessoa, embora a intensa identificação exista. A imagem da bruxa, em específico, aparece na primeira estrofe; as seguintes continuam a criar uma idéia de mulher envolta em uma atmosfera mais distante do real. Na segunda estrofe, fica implícita a noção da mulher como organizadora da civilização: é ela quem saiu do selvagem para criar um ambiente doméstico - “the warm caves in the woods” - e aquilo tornou-se o seu mundo. Mas essa mulher é “misunderstood” - ninguém compreende o que ela quis fazer, ou por que o seu mundo, tão elementar, lhe é tão importante. Não obstante, ela persiste – é “survivor / where your flames still bite my thigh”. Talvez mais importante de todas é a característica final – essa mulher aceita a morte tanto quanto a vida. Não significa que não a tema, ou que não ame a vida, mas apenas que não vê a morte como perda da vida ou como derrota – é “not ashamed to die”.

2.3 A CRIANÇA

Em “The Children”, aparece uma imagem importante: a das crianças. Como sugere o título, aqui elas são o tema central do poema, mas não possuem voz nem aparecem diretamente. O eu poético as descreve como vítimas (“The children are all crying in their pens / (...) / their mouths are full of dirty clothes, / the tongues poverty, tears like pus.”) que precisam ser salvas (“We must get help.”); ao mesmo tempo, identifica-se com elas, coloca-se na mesma situação: “Their mouths are immense. / They are swallowing monster hearts. / So is my mouth. / (...) / The place I live in / is a kind of maze / and I keep seeking / the exit or the home.” As crianças são exemplos; o eu do poema inspira-se na “bulldog courage of those children” (p. 419-420). Em *To Bedlam*, o poema “Unknown Girl in the Maternity Ward” descreve a relação entre um bebê recém-nascido e a mãe, que opta pela doação da própria filha (“I hold you / and name you bastard in my arms. / (...) / I choose your only way, my small inheritor / and hand you off” (p. 24-25)). Aqui o movimento é de afastamento emocional forçado, e o poema procura focar a relação entre a mãe e o bebê em uma situação fora do comum. A criança representa inocência e vítima, também, mas é o próprio eu poético que a agride.

“The Abortion”, de *All My Pretty Ones*, retrocede um pouco e aborda a questão do

aborto e as conseqüências emocionais desse procedimento. Novamente, o eu poético é quem é responsável pelo sofrimento da criança, cuja presença é, aqui, sutil e indireta, apenas no último verso e no refrão: “*Somebody who should have been born / is gone.*” Existe a participação de outros no processo (“I met a little man, / (...) / he took the fullness that love began.”), mas o eu do poema não culpa, verdadeiramente, ninguém além de si mesmo.

(...)
Yes, woman, such logic will lead
to loss without death. Or say what you meant,
you coward...this baby that I bleed.

(SEXTON, 1999, p. 61-62)

3 NICKS E O CONFSSIONALISMO DE PLATH E SEXTON

3.1 A IDENTIDADE FEMININA E A LUA

Em algumas das letras de Nicks, aparece uma imagem de uma entidade feminina, a partir da qual se constrói uma atmosfera quase mítica ou arquetípica³; é o que pode ser observado, por exemplo, em “Gold Dust Woman”:

Rock on--gold dust woman
 Take your silver spoon,
 And dig your grave

Heartless challenge
 Pick your path and I'll pray

Wake up in the morning
 See your sunrise--loves--to go down
 Lousy lovers--pick their prey
 But they never cry out loud

Did she make you cry
 Make you break down
 Shatter your illusions of love
 Is it over now--do you know how
 To pick up the pieces and go home.

Rock on--ancient queen
 Follow those who pale
 In your shadow

Rulers make bad lovers
 You better put your kingdom up for sale

Did she make you cry
 Make you break down
 Shatter your illusions of love
 Is it over now--do you know how
 To pick up the pieces and go home.

(NICKS, 1977)

A imagem da “gold dust woman” não é explícita em sua caracterização; é a partir de referências espalhadas pelo texto que, gradualmente, o leitor tem elementos para construí-la. O próprio nome sugere ilusão, mágica, imprecisão - “gold dust woman” é a “mulher do pó de ouro”, ou do “ouro em pó”. Pode ser interpretada como uma referência à sua origem, o que sustentaria sua caracterização como um ser mítico, semi-existente, ou uma referência a

³ Uma outra composição de Nicks, “Rhiannon”, também desenvolve esse tema; entretanto, não há a presença de um “eu” na letra, de maneira que o tom é mais narrativo que confessional. Não obstante, ela foi incluída no CD em anexo.

uma qualidade inerente sua – ela é quem traz o pó de ouro, quem traz a ilusão, joga a fumaça e os espelhos – semeia o caos. O eu poético menciona “your silver spoon”, o que insere a noção de nobreza ou “berço” (a idéia de que o pó é de ouro, e não apenas dourado, reforça essa noção); mas em seguida, ironicamente, sugere que a “gold dust woman” “dig [her] grave” com a colher. Depois, essa mulher é chamada de “ancient queen”, e que há quem “pale in [her] shadow”, ou seja, seres inferiores, sem a mesma imponência, que se sentem ameaçados pela mera sombra da “gold dust woman”; mas, por outro lado, é ela quem segue essas criaturas [Rock on--ancient Queen/Follow those who pale/In your shadow], em vez de guiá-los, por exemplo. No refrão ocorre uma troca nas referências dos pronomes: “you” refere-se a um outro interlocutor, e “she” refere-se à “gold dust woman”. De acordo com o refrão, ela pode ter causado a destruição emocional desse interlocutor: o eu poético pergunta, um tanto sarcasticamente, “Did she make you cry / Make you break down / Shatter your illusions of love?”, “do you know how / To pick up the pieces and go home?”

A “gold dust woman” é poderosa o suficiente para afugentar o interlocutor do refrão, é imponente como uma “ancient queen”, tem sua “silver spoon”; mas o eu poético vai, aos poucos, minando essa imagem com outras que a contrapõem, como “[r]ulers make bad lovers / You better put your kingdom up for sale” e “[l]ousy lovers—pick their prey / But they never cry out loud”. A idéia é que, talvez, a realeza e o perigo representados pela “gold dust woman” não sejam importantes, em última instância, não valham nada. Ela é uma rainha decadente, cuja imagem é sustentada apenas por ilusões, por títulos, pelo passado. A leitura pode evoluir para a consideração de que a mulher retratada é um alter-ego do eu poético, que surge ocasionalmente com sua capa e seu pó de ouro para encantar e confundir a todos, deixando apenas destruição no seu caminho.

Em “Bella Donna” a imagem é um tanto diferente:

You can ride high atop your pony
 I know you won't fall...
 'cause the whole thing's phoney.
 You can fly swinging from your trapeze
 Scaring all the people...
 but you'll never scare me

Bella donna...
 And we fight...for the northern star

(...)
 And the lady's feeling
 Like the moon that she loved
 Don't you know that the stars are
 A part of us
 And the lady's feeling
 Just like the moon that she loved

 And you say...I never thought it could
 Bella donna
 Come in out of the darkness...

 You are in love with...
 And I'm ready to sail...
 It's just a feeling...
 Sort of captures your soul

 Bella donna...

 And the woman may be awestruck
 And the woman may truly care
 But the woman is so tired...
 So the woman disappears...

 Come in out of the darkness...

 Bella donna...my soul...

 Don't change...baby please don't change
 And you say...
 and your face becomes thin
 You never thought it could
 (...)

(NICKS, 1981)

A personagem é, desta vez, chamada de “Bella donna”, expressão que tem sua origem no italiano, e significa, literalmente, “bela dama”. É, também, o nome de uma planta que, apesar de tóxica, se ministrada em doses corretas pode ter efeitos medicinais; ainda, foi extensamente associada à prática da bruxaria durante a Idade Média, talvez por suas propriedades alucinógenas (LEE, 2008). Aqui, entretanto, não aparece uma imagem negativa; é, mais uma vez, associada à ilusão, ao irreal: “the whole thing's phoney”, e mais uma vez o eu poético quebra essa imagem com colocações como “[b]ut you'll never scare me” e “[i]t's just a feeling”, mas há uma identificação quase carinhosa com essa “Bella donna”. O eu poético junta-se a ela em “[a]nd we fight...for the northern star”, em que “northern star” pode representar um objetivo, um ideal comum, e “the stars are / A part of us”, de todos nós ou do eu poético e da “Bella donna”. No refrão surge uma “lady”, “feeling just like the moon that she loved”: diferentemente dos “eus” dos poemas de Plath, aqui a lua é amada, e não temida (“Just like the moon that she loved”); o feminino que ela representa é compreendido como poder e aceito e absorvido por uma entidade feminina.

Uma terceira presença feminina é chamada, simplesmente, de “woman”, e esta “may truly care”, está “awestruck”, “tired”, e, por fim, “disappears”. Essa presença parece ter uma qualidade de vítima que não está tão claramente presente em nenhuma outra (nem na “gold dust woman”, que diante da própria decadência mantém sua dignidade de “ancient queen”), e enquanto a “Bella donna” e a “lady” do refrão podem ser a mesma entidade, esta “woman” pode ser o próprio eu poético, soterrado pela própria vida e que procura se inspirar na imagem da “Bella donna”. Por outro lado, as referências circenses da primeira estrofe podem sugerir a idéia de que “Bella donna” seria uma *persona* criada pelo próprio eu poético, nascida dentro do espetáculo, “[s]caring all the people”, e “woman” seria a verdadeira pessoa por trás do espetáculo – a mulher que vai se apagando, cujo rosto “becomes thin”, a não ser que procure sua “northern star”.

“Sisters of the Moon” traz novamente o tom mais sombrio:

Intense silence
 As she walked in the room
 Her black robes trailing
 Sister of the moon
 And a black widow spider makes
 More sound than she
 And black moons in those eyes of hers
 Made more sense to me
 Heavy persuasion
 It was hard to breathe
 She was dark at the top of the stairs
 And she called to me

And so I followed
 As friends often do
 I cared not for love, nor money
 I think she knew
 The people, they love her
 And still they are the most cruel

She asked me
 Be my sister, sister of the moon
 Some call her sister of the moon
 Some say illusions are her game
 Wrap her in velvet
 Does anyone, ah, know her name

So we make our choices
 When there is no choice
 And we listen to their voices
 Ignoring our own voice

(NICKS, 1979)

A imagem da “sister of the moon” é, desta vez, trabalhada com mais detalhes: “black robes trailing”, “black moons in those eys of hers”, a insistência na noção do silêncio absoluto – todas qualidades que sugerem o perigo do desconhecido, do escuro, da sombra. Esta entidade, diferentemente da “gold dust woman”, não é decadente, não tem sua imagem minada pelo eu poético; este, na realidade, coloca-se sob a influência dela - “she called to me / And so I followed”. Novamente, a questão da ilusão: “[s]ome say illusions are her game”; a caracterização principal dessa personagem é o fato de que é “sister of the moon” - uma associação muito próxima, familiar, com a própria lua, que em “Bella Donna” tem uma imagem mais positiva. Embora o eu poético não se refira a ela em específico, a caracterização da “sister of the moon” coloca a lua, invariavelmente, na posição de representante da noite e, por consequência, de tudo que é sombrio e desconhecido – inclusive, talvez, a própria noção de feminino. A referência à personagem através de um “título”, o de irmã de alguém, ressurgem em outro verso, quando o eu poético pergunta, “[d]oes anyone know her name?” A última estrofe reforça a idéia de auto-anulação por parte do eu poético, talvez totalmente voluntário, quando ele diz escutar as vozes alheias (de quem?), “[i]gnoring our own voice”.

Estabelecendo uma comparação entre as letras de Nicks apresentadas acima e os poemas de Sexton, vemos que nestes a questão da construção da imagem feminina aparece, principalmente, em “Her Kind”, de *To Bedlam and Part Way Back*, e “The Witch's Life” e “What the Bird With The Human Head Knew”, de *The Awful Rowing Toward God*. No primeiro poema, há uma identificação clara e evidente do eu poético com a imagem de mulher que procura criar; primeiramente como uma “possessed witch”, “braver at night”: essa identificação proposital cria um apelo positivo para uma imagem sombria. Em “Bella Donna”, a imagem da própria bella donna, bem como da noite e da lua são apropriadas da mesma forma; em “Sisters of the Moon”, a inevitável atração do eu poético por parte dessa entidade do desconhecido - “[h]eavy persuasion” - representa a mesma identificação. Sexton continua a descrição: “[a] woman like that is misunderstood.” Nicks, em “Sisters of the Moon”, coloca a mesma idéia, nos versos que dizem, “[s]ome call her sister of the moon / Some say illusions are her game / (...) Does anyone know her name?”

Em “Bella Donna”, o eu poético delicadamente convida a própria “Bella donna” (“my soul”) a vir para a luz: “[c]ome in out of the darkness.” A identificação voluntária dos “eus” tanto de Sexton quanto de Nicks com essas imagens femininas míticas sombrias representa a aceitação da própria identidade como um todo, sem julgar-se e sem ódio dedicado a nenhuma porção da personalidade. O eu poético do poema de Nicks diz à “Bella donna”: “[d]on't change, baby please don't change”; ele implora para que a natureza selvagem e livre representada por “Bella donna” continue a ocupar seu importantíssimo espaço no auto-conhecimento do eu poético como pessoa e como mulher. Sexton, em “The Witch's Life”, coloca a aceitação por parte do eu lírico da sua *persona* bruxa: “[y]es. It is the witch's life, / climbing the primordial climb”. A noção de “primordial climb” é arquetípica e eterna - jamais muda. A auto-descrição um tanto distante e quase irônica de “The Witch's Life” lembra a maneira como o eu lírico refere-se à “gold dust woman” no poema de mesmo nome: a ironia faz com que o leitor não consiga discernir se é quase auto-depreciativa ou extremamente auto-depreciativa.

A seguir, estabelecendo então uma relação entre os textos de Nicks e Plath, vê-se que a imagem é mais sutil; a presença da lua é o que mais marca. Em “Thalidomite”, a “half moon” é “spidery, unsafe”, assim como a “sister of the moon” é mais silenciosa que “a black widow spider”. A associação é da aranha, ou da viúva negra, em específico, com o escuro, a sutileza, fatal, algo em que não se pode confiar. CHEVALIER e GHEERBRANT (1990, p. 563) colocam que a lua “[é] também a padroeira da tecelagem e, nessa qualificação, tem a aranha como atributo.” Se o eu poético de Plath tem receio dessa lua e do que ela representa, e, por isso, a repudia, o eu poético de Nicks sente a atração inegável, quase involuntária – e qual é o apelo da escuridão, do desconhecido, e da noite? Talvez seja a possibilidade de exposição do próprio interior; é quando a verdade se revela, e enquanto um dos “eus” pode não estar pronto para esse encontro, outro pode estar, mesmo sem estar totalmente ciente disso. Em “Barren Woman” e em “Elm”, Plath associa a idéia da lua ao infértil, ao não desenvolvimento da sexualidade:

(...)

The moon lays a hand on my forehead,
Blank-faced and mum as a nurse.

(PLATH, 2007, p. 42)

(...)

The moon, also, is merciless: she would drag me

Cruelly, being barren.

Her radiance scathes me. Or perhaps I have caught her.

(...)

(PLATH, 2007, p. 68)

Na sua rejeição da lua e o que ela representa, o eu poético coloca-se como o oposto dela; atribui o estranhamento que sente ao fato de que a lua é “merciless” e “cruel”, porque é “barren” - ou seja, é como se o eu poético se sentisse prejudicado pela “inveja” que imagina ter a lua, quando na realidade seus conflitos são consigo próprio.

Em Nicks, o eu poético é, também, distanciado da lua, pois a “sister of the moon” vem como se para buscá-lo: “[s]he asked me / Be my sister, sister of the moon”. Ao tornar-se irmã da irmã da lua, torna-se, também, irmã da lua, e, portanto, adquire uma ligação de sangue, visceral, com a sombra – com a escuridão da própria alma. Não há rejeição e nem resistência: o eu lírico cede. Em “The Moon and The Yew Tree”, a lua é caracterizada como “mother”, mas é uma relação negativa e infeliz: “not sweet like Mary”. Novamente, a lua é algo de que o eu poético foge, procura se esconder; mas a relação visceral não o permite, e exige que, invariavelmente, seja encarada. Quando isso acontecer – ou seja, quando o eu lírico encarar a si mesmo –, talvez o que fique da lua seja a sua luz, e não a escuridão que a envolve.

3.2 O MAR

Uma outra imagem recorrente nas letras de Nicks é a da água, que, na maior parte das vezes, aparece na forma de mar. De acordo com CHEVALIER e GHEERBRANT (1990, p. 15-22), a água,

representando a infinidade dos possíveis, [contém] todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. (...) A noção de águas primordiais, de oceano das origens, é quase universal. (...) [A] água é o instrumento da purificação ritual. (...) Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O **mem** (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente[.] (...) Todavia, a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irreduzíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (...) A água pode destruir e engolir, as borrascas destroem as vinhas em flor. Assim, a água

também comporta um poder maléfico. Nesse caso, ela pune os pecadores, mas não atinge os justos[.] (...) As águas amargas do oceano designam a amargura do coração. O homem – dirá Richard de Saint-Victor – deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria[.]

Um dos primeiros textos, escrito na primeira metade da década de 1970, é “Crystal”:

Do you always trust your first initial feeling[?]
 Special knowledge holds truth bears believing
 I turned around
 And the water was closing all around
 Like a glove
 Like the love that had finally, finally found me
 Then I knew
 In the crystalline knowledge of you
 Drove me thru the mountains
 Thru the crystal-like clear water fountain
 Drove me like a magnet
 To the sea

How the faces of love have changed turning the pages
 And I have changed oh, but you...you remain ageless
 I turned around
 And the water was closing all around
 Like a glove
 Like the love that had finally, finally found me
 Then I knew
 In the crystalline knowledge of you
 Drove me thru the mountains
 Thru the crystal-like clear water fountain
 Drove me like a magnet
 To the sea

(NICKS, 1973)

O mar, apesar de estar “closing all around”, o que poderia ter um efeito claustrofóbico, é visto de maneira muito positiva: “the water was closing all around / Like a glove / Like the love that had finally, finally found me”. O mar, aqui, pode ser interpretado como uma metáfora para uma idéia de amor profundo, total, perfeito; algo por que o eu poético esperava muito ou há muito tempo: o trecho “finally, finally found me” mostra o alívio que sente. A água também tem um poder irresistível sobre o eu lírico, “like a magnet”, que segue “thru the mountains” e outros obstáculos para chegar a “the sea”. Apesar de uma desconfiança inicial, não querendo confiar no “first, initial feeling”, o eu poético surpreende-se (“I turned around”) ao descobrir que foi envolvido por tal amor. O único toque de negatividade vem na segunda estrofe, quando o eu lírico reconhece o próprio envelhecimento, em comparação ao seu interlocutor (“I have changed oh, but you...you remain ageless”); de maneira geral, os versos são positivos.

Posteriormente, em “Trouble In Shangri-La”:

I remember him, he was very young
 No one spoke like him, he was someone
 And I carried on, like I couldn't stop
 All of it for us baby

And you, you got in my way
 Stood between me and my friends
 It was my sin, it was my shame
 You were unconscious to the pain I was in

I hear there's trouble in Shangri-La
 I run through the grass
 I run over the stones
 Down to the sea
 Show me the way back, honey
 I hear there's trouble in Shangri-La
 I run through the grass
 I run over the stones
 Show me the way back...to the sea

With honor be it spoken
 To understand this light that we carry
 And let it light your way
 Of course, you know, I generally take it
 Well I make accommodations for you
 And consider this
 You used to be my love
 I make excuses for you

(...)

You can consume all the beauty in the room, baby
 I know you can, I've seen you do it
 And it brings up the wind
 And it rises around you in pillars of color

But the promise has been broken
 As you walk through the shadow of death
 You try to see no evil
 But you are so heartbroken
 You say, dear God, make it stop!

Before the dawn of separation
 Brings up the wind
 (...)

I guess we don't believe
 That things could go that far
 We all believe in people...
 That we think believe in God
 Somewhere in the night...
 Someone feels the pain
 The ones who walk away
 Try to love again...

(...)

(NICKS, 2001)

Assim, como em “Crystal”, o mar é um objetivo físico a ser alcançado pelo eu poético, que passa por inúmeros obstáculos para chegar a ele: “I run through the grass / I run over the stones / Down to the sea”. Correndo, o eu poético demonstra um desespero para chegar ao mar; este, por sua vez, é uma metáfora para escape, talvez, ou mesmo para tranquilidade e paz. Os opostos sinestésicos representados pela grama e pelas pedras podem sugerir a noção de distância e experiência: a jornada física do eu poético em direção ao mar é simbólica do caminho percorrido por ele durante a vida. Assim como a grama é macia e as pedras machucam-lhe os pés durante o trajeto, os altos e baixos da vida modelam-lhe a alma enquanto ele, por sua vez, não interrompe sua busca pelo mar.

Além do eu lírico, é possível observar duas presenças no poema: uma é tratada por “him”, e outra por “you”. É possível que ambos sejam, na realidade, o mesmo indivíduo, e o eu poético alterna entre a referência a ele na terceira pessoa, como quem conta uma história a alguém (a quem? Ao leitor/ouvinte?), e a referência na segunda pessoa, assumindo um tom acusatório (“[a]nd you, you got in my way / Stood between me and my friends[!]”) e demonstrando um deslocamento de sentimento: de resignado, talvez, para raivoso, para em seguida voltar à resignação, etc. O eu poético começa seu movimento em direção ao mar quando ouve que “there’s trouble in Shangri-La”. Como é descrito por James Hilton em *Lost Horizon*, Shangri-La seria um local utópico, isolado do restante do mundo e repleto de felicidade (HILTON, 2004). Aqui, não fica claro se o eu poético busca esse lugar; na realidade, o refrão sugere, talvez, que ele já estivesse lá, e quando Shangri-La deixa de ser o lugar perfeito e começa a ver “trouble”, o eu poético sente a necessidade de fugir. Não tendo mais nem a imagem do próprio sonho perfeito, ele procura um refúgio – no caso, representado pelo mar, para o qual ele deseja achar “the way back”.

Versos como “(...) you know, I generally take it”, “[W]ell, I make accommodations for you” e “I make excuses for you” sugerem que o “trouble” talvez já tenha começado há muito tempo, mas o eu poético procurou agüentar, talvez tentando sustentar a imagem de perfeição que sua Shangri-La deveria ter. Em seguida, fica mais ou menos claro que os problemas na Shangri-La do eu lírico são causados por um outro indivíduo: “[y]ou can consume all the beauty in the room, baby / I know you can, I’ve seen you do it / And it brings up the wind / And it rises around you in pillars of color”. Os sólidos detalhes da imagem

quebram a noção mítica de Shangri-La, mas a idéia de “wind” e “pillars of color” pode, por outro lado, sustentá-la. Depois, o eu poético adiciona que o que “[b]rings up the wind” é “the dawn of separation”, o que sugere a idéia de um relacionamento romântico. Talvez a Shangri-La seja o amor que o eu poético encontra em “Crystal”, ou uma situação relacionada, como um objetivo comum a tanto o eu poético quanto o objeto do seu amor. Em seguida, o uso de “you” pode ser uma referência ao outro indivíduo no poema ou uma estratégia retórica de identificação: “[a]s you walk through the shadow of death / You try to see no evil / But you are so heartbroken / You say, dear God, make it stop!” Se for, de fato, uma referência ao “him” da primeira estrofe, ou ao “you” da segunda (que podem ser a mesma pessoa), o trecho pode sugerir que o sofrimento não é exclusivo ao eu poético e ele consciência disso, o que demonstra certa empatia.

“I guess we don't believe / Things could go that far” ecoa um sentimento presente em “Bella Donna” - “and your face becomes thin / You never thought it could”: a idéia de uma situação que, aos poucos, vai minando a integridade pessoal do eu poético, em termos emocionais ou até mesmo de saúde física. “We all believe in people / That we think believe in God” é a segunda referência a “God” aqui; o final, “[t]he ones who walk away / Try to love again”, pode ser um sinal de otimismo: os que conseguem “walk away” podem ser os mesmos que “believe in God” – recebem uma segunda chance. Por outro lado, o primeiro trecho sugere que a mesma pessoa que causou ou ajudou a causar a ofensa de que fala o eu poético cria, também, em Deus – ou seja, as pessoas são complexas, têm seus motivos para fazer determinadas decisões, não vivem em uma realidade preta-e-branca: podem crer em Deus e, ainda assim, magoar os outros.

Ao criarmos uma comparação com o texto de Anne Sexton, notamos que, além das referências religiosas que permeiam *The Awful Rowing Toward God*, o primeiro e o último poemas do livro exploram, ambos, o tema da água, e, especificamente, a oposição entre a água e a terra, e o que ela pode representar. Em “Rowing”, o eu poético diz: “(...) God was there like an island I had not rowed to”. Durante todo o poema, ele descreve o ato de remar, em meio ao oceano perigoso (“and now, in my middle age, / (...) / I am rowing, I am rowing, / though the wind pushes me back”), em direção à ilha, que chama de “God”. A terra firme, aqui, representa a salvação, o escape, o divino: o objetivo do eu poético. Em Nicks, a terra

firme é o que o eu poético enfrenta, correndo “through the grass”, “over the stones”; sofrendo com os obstáculos que é obrigado a encarar, para chegar ao mar, à água – que, por sua vez, representa o alívio. A própria Shangri-La é terra: é uma ilha, é o não-água; e, embora possa ter sido perfeito em algum momento, chega a hora em que o eu poético precisa retornar ao que tem no coração como “home”.

Dos poemas de Plath incluídos em *Ariel*, “Morning Song”, “The Couriers”, “The Rabbit Catcher”, “Elm” e “Lesbos” apresentam referências mais ou menos marcantes ao mar. No primeiro, é colocada a noção de distância: “I wake to listen: / A far sea moves in my ear.” No segundo, a relação entre o mar e o espelho é sugerida, com “[a] disturbance in mirrors / The sea shattering its grey one” (PLATH, 2007, p. 32). No movimento de despedaçar, o mar é caracterizado como violento, temperamental, perigoso. “The Rabbit Catcher” já traz uma imagem mais forte; “the sea / Blinding me with its lights, the lives of the dead / Unreeling in it, spreading like oil.” (idem, p. 34) Aqui, o mar prejudica fisicamente o eu poético, ainda que possivelmente represente uma metáfora. As luzes são brilhantes demais, chegam a cegar; o mar, em sua escuridão, suga as vidas dos mortos. A caracterização é de desconhecido, infinito, até misterioso; a reação do eu poético, por sua vez, é de receio e rejeição. Em “Elm”, o eu lírico pergunta a alguém: “[i]s it the sea you hear in me, / Its dissatisfactions?” (idem, p. 67). Presumindo, a partir desses versos, um relacionamento tenso e mal-resolvido, é possível concluir que o eu poético compara-se ao mar e, portanto, identifica-se com as impressões que tem dele, por mais negativas que sejam. Aqui, em específico, menciona as insatisfações do mar; essa idéia pode ser ligada à violência e turbulência do mar, numa interpretação dessas características como sinais de insatisfação. Em “Lesbos”, enfim, a noção do desconhecido aparece novamente: “He is hugging his ball and chain down by the gate / That opens to the sea” (idem, p. 92).

Assim como nos textos de Sexton, o mar é representado por Plath como ameaçador, violento; algo que inspira medo e hesitação no eu poético. Embora o eu poético de Sexton coloca-se em meio ao mar, sendo fisicamente afetado por ele, o de Plath cria uma relação mais remota, embora a caracterização seja semelhante. Em termos espaciais, poderia-se, talvez, colocar os “eus” tanto de Plath quanto de Nicks em terra, formando uma relação com o mar que é, na maior parte das vezes, puramente mental ou emocional. No caso de Nicks, o

eu lírico faz uma associação positiva com a idéia de mar, deixando implícito que sua situação na terra é ruim, comparativamente. O eu poético de Sexton, contrariamente ao de Nicks, deseja chegar à terra, pura e simplesmente, simultaneamente caracterizando sua situação atual como “ao mar”. Plath, por outro lado, associa imagens e sentimentos principalmente negativos ao mar, mas não chega a colocar-se nele, exceto em “The Rabbit Catcher”. Se existe algum lugar que lhe traria paz de espírito, não é ao mar; a terra, em geral, também não lhe traz alegria por si só. O que ele procura?

3.3 O ESPELHO

A presença da imagem do espelho também é marcante em alguns textos de Nicks. Em “Mirror, Mirror”:

And as all this comes to an end
 So go the lilies of the valley
 From this hour on
 Brilliant is your danger
 Darker than the image on the wall
 Is the fear of it all
 But he never said no to you baby
 Mirror, Mirror

Ooh, sometimes you're frightened
 And you don't know why
 There's been a few things
 Well, I know you really loved a lot
 And then one day
 In your bright blue sky
 Well, I never did say why to you...
 Why... You must know...
 He said 'No, not really'

Some of us will...
 Some of us will never see the light
 Some of us will only say,
 'Well, I don't want to fight about it'
 And then one day,
 Well, you really fall in love
 And you never did say
 No to me, did you?
 He said, 'See ya!'

Mirror, mirror
 Mirror, mirror
 Mirror, mirror

Memories fade like the wind
 Oh, and she says,
 'No, this will never come again'
 He says, 'Oh well... who can tell?'

She says...'I think you walk a thin line
 Walk a thin line'
 She said, 'you must know'
 He said 'No, not really...'

Then there are the things,
 Misunderstandings...
 Well I know that there's a few things
 That you really loved a lot...
 I know, in spite of what you say,
 One thing that I really wanted,
 I really wanted you...
 This will leave you
 Haunted in your mirror

(NICKS, 1985)

O tom negativo da auto-imagem que o eu poético vê no espelho é insistente; sem rodeios, ele admite que “[d]arker than the image on the wall / is the fear of it all”. O espelho, pendurado na parede, reflete uma imagem que assusta o eu poético; a impressão continua mesmo quando não está diante dela: “sometimes you're frightened”. Embora tenha plena noção do medo que sente, não é claro para ele a origem ou a razão desse medo; refere-se vagamente a ela como “it all”. Logo em seguida, admite estar assustado, mas “[a]nd you don't know why”. A vagueza nas palavras e referências surge a partir da confusão que sente. A utilização da segunda pessoa no verbo – a presença do “you” – pode sugerir a presença de outra pessoa, o que torna o tom acusatório, mas sem que perca o aspecto de identificação: o eu poético fala de si, mas utiliza a segunda pessoa com a intenção – urgente, talvez – de que um outro alguém se identifique com a sua situação, compreenda, ou mesmo que sofra na mesma medida. Há, também, uma noção de mudança repentina, que pode ser relacionada ao medo, sustentada pelos versos “[f]rom this hour on / Brilliant is your danger” e “[a]nd then one day / In your bright blue sky[...]”. A vagueza reticente do segundo remete novamente à confusão de idéia e sentimentos por par te do eu poético. O tom acusatório volta nos últimos versos; como quem deixa uma maldição, um fardo para outra pessoa, o eu poético determina que “[t]his will leave you / Haunted in your mirror”.

Logo na primeira estrofe, aparece o pronome “he”: alguém cuja presença no poema, apesar de indireta, ou seja, apenas referida pelo eu poético, é muito insistente. Esse alguém é apresentado, inicialmente, como quem “never [says] no to you”; o “you”, novamente, pode ser uma outra pessoa ou a imagem visada pelo eu lírico no espelho. Tendo em vista essa segunda possibilidade, o eu poético procura lembrar, talvez, ao seu reflexo a indulgência que

o “he” teve para com ambas as pessoas – tanto o eu poético quanto sua imagem. Ao longo do texto, são relatados diálogos entre o “he” e uma “she”, que, devido à constante alternância com “I”, provavelmente refere-se ao próprio eu poético. As trocas verbais relatadas revelam a tensão entre essas duas pessoas, que contrariam uma à outra.

O cinicismo e amargura do eu poético são notáveis em versos como “Some of us will... / Some of us will never see the light”; notas de arrependimento e tristeza surgem em “[m]emories fade like the wind” e “[t]hen there are things, Misunderstandings... / Well, I know that there's a few things / That you really loved a lot”. Em “[o]ne thing that I really wanted / I really wanted you...”, o eu poético revela ao menos uma das chaves da sua angústia e, possivelmente, considerando o clima retratado no poema entre o homem e a mulher, da sua confusão. O estado desse relacionamento faz com que o eu poético questione a própria identidade; faz com que ele olhe-se no espelho e veja apenas “the fear of it all”. A repetição insistente de “[m]irror, mirror” pode representar, nesse caso, uma procura urgente por parte do eu lírico pela clareza da sua imagem no espelho – pelo auto-conhecimento e paz de espírito que ela pode trazer.

A idéia do espelho como fonte de conhecimento sobre a própria alma ressurgue brevemente em outros textos de Nicks, como “Juliet” e “Landslide”. No primeiro, o verso em questão é “[t]urn to the blue crystal mirror...well, as always, it is truthful”; o eu poético explicita tanto o papel do espelho quanto a própria necessidade de recorrer a ele. Em “Landslide”, há uma invocação:

Oh, mirror in the sky
 What is love[?]
 Can the child within my heart rise above[?]
 Can I sail through the changing ocean tides[?]
 Can I handle the seasons of my life[?]

(NICKS, 1975)

Aqui, o espelho é metafórico, é identificado com a imensidão do céu; o eu lírico coloca suas perguntas sem expressar claramente se espera ou não uma resposta. De fato, a estrofe inteira tem um tom mais retórico do que o encontrado em “Mirror, Mirror”, que é tocado pelo desespero.

Em *Ariel*, “The Couriers” apresenta uma menção a “[a] disturbance in mirrors, / The sea shattering its grey one” (PLATH, 2007, p. 32). O tom é quase apocalíptico: como se os

espelhos fossem objetos (ou, talvez, até mesmo criaturas) em geral inabaláveis, a idéia de “disturbance” relacionada a eles aparece como um sinal negativo de alguma coisa. Não fica claro, no poema, se “its grey one” refere-se aos espelhos – no caso, o espelho cinzento do mar – ou a qualquer outra coisa. A imagem do mar violento, que despedaça o próprio espelho, condiz com a “disturbance” mencionada anteriormente. A água é freqüentemente relacionada com a idéia de espelho, pois em determinadas circunstâncias possui a mesma propriedade de reflexão; a turbulência do mar sugerida pelo verso é a situação contrária à que possibilitaria ao mar exercer um papel de espelho. O poema “Brasilia”, escrito em 1962 mas não incluído em *Ariel*, brevemente retoma a imagem do espelho como inabalável ou inatingível: “O You who eat / People like light rays, leave / This one / Mirror safe, unredeemed” (PLATH, 1993, p. 258-259).

O poema “Mirror”, que, embora também não esteja incluído em *Ariel*, constrói fortemente a imagem do espelho, tem uma particularidade importante: o eu poético é o próprio espelho.

I am silver and exact. I have no preconceptions.
 Whatever I see, I swallow immediately.
 Just as it is, unmisted by love or dislike
 I am not cruel, only truthful –
 The eye of a little god, four-cornered.
 Most of the time I meditate on the opposite wall.
 It is pink, with speckles. I have looked at it so long
 I think it is a part of my heart. But it flickers.
 Faces and darkness separate us over and over.

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

(PLATH, 1993, p. 173-174)

Muitas questões relacionadas à concepção de espelho na poesia de Plath são explicitadas neste poema. A idéia do espelho como eu poético confere uma credibilidade às suas afirmações sobre a própria identidade: não é uma outra pessoa que faz observações pessoais sobre ele, mas o indivíduo 'espelho' que se apresenta – o que apóia a idéia de

espelho como criatura, em vez de apenas um objeto. A neutralidade quase austera dos primeiros versos contrasta com os últimos versos da primeira estrofe, em que o espelho descreve sua relação com a parede oposta. Embora o tom continue sugerindo certa dureza ou exatidão, é complementado por uma dose de melancolia: o espelho afirma ter um coração e que a parede oposta faz parte dele (“I have looked at it so long / I think it is a part of my heart.”). Em seguida, menciona que são freqüentemente separados por “faces and darkness”.

Ao declarar que é, também, um lago (“Now I am a lake.”), o eu lírico do poema explicita a relação entre o espelho e a água: a identidade dos dois é a mesma. A mulher, que nos textos de Nicks é o próprio eu poético, surge na segunda estrofe, descrita pelo espelho. A identidade dela, por sua vez, está profundamente ligada ao espelho e à relação que ela com ele tem; nele, afogou a própria infância (novamente, a ligação profunda entre o espelho na parede e a água), e ele devolve a ela a velhice, que surge como um peixe do fundo do lago (“in me an old woman / Rises toward her day after day, like a terrible fish”). O eu poético afirma que é importante para essa mulher, cimentando ainda mais a relação entre eles: ele contém a sua identidade.

Tanto nos textos de Nicks quanto de Plath, fica clara a relação de dependência entre uma mulher, que pode ser o eu poético ou não, e o seu espelho. Plath, ao criar um personagem a partir do espelho, tece o outro lado do relacionamento, como se desse voz ao mundo espelhado, visível através de um olho divino (“[t]he eye of a little god”). Nicks deixa clara a questão da dependência através do retrato do desespero do seu eu poético. De certa forma, “Mirror, Mirror” e “Mirror” podem ser vistos como complementos da mesma imagem, espelhada.

3.4 A CRIANÇA

A imagem da criança, que também aparece em “The Children”, “Unknown Girl in the Maternity Ward” e “The Abortion”, de Sexton⁴, é abordada por Nicks em alguns textos. Em “Wild Heart”:

⁴ Em *The Collected Poems*, publicado originalmente em 1981, aparece um poema de Plath intitulado “Child”, escrito em 1963, em que a presença da criança fica clara apenas através do título, embora seja possível aproximar o eu poético ao de Nicks e Sexton pela auto-caracterização um tanto negativa. O poema não foi incluído em *Ariel*.

Something in my heart died last night
 Just one more chip off an already broken heart
 I think the heart broke long ago
 That's when I needed you
 When I needed you most

(...)

I run around like a spirit in flight
 Fearlessness is fearlessness
 I will not forget this night
 Dare my wild heart

(...)

In dark sorrow
 They gaze down into the darkest heart

(...)

Fire on fire...rain on my face
 Fever goes higher...what can you do[?]
 Wild in the darkest places of your mind
 That's where I needed you
 Where I needed you most

(...)

Even in the darkest places of your mind
 Wo...are the children[,] are they hopelessly enchanted[?]
 Wild in the darkest places of your mind
 No...don't blame it on me, baby
 Blame it on my wild heart

(NICKS, 1983)

Em um ritmo relativamente caótico, o eu poético de Nicks brinca com as idéias de liberdade/libertação, de destemor, de “coração selvagem”. Existe uma referência a um passado mais escuro, que causou desgosto (“dark sorrow”) a esse eu poético (“[s]omething in my heart died last night”); juntamente a ela aparece uma atitude pessimista (“[j]ust one more chip off an already broken heart”). Há, também, um “you”, alguém que foi, talvez, responsável pela mágoa que sente o eu poético (“[t]hat's where I needed you / Where I needed you most”); no entanto, apesar de expressar a decepção, ele não gasta sua energia referindo-se a esse “you” além disso. Sempre consciente dos próprios segredos, das pequenas escuridões que cultiva no próprio coração, “in the darkest places of your mind”, o eu poético procura, ainda assim, a própria libertação; pede para não ser culpado: “don't blame it on me, baby / Blame it on my wild heart”. Ao perguntar, vagamente e talvez sem um interlocutor específico em mente, se as crianças são “hopelessly enchanted”, ele revela o que, de fato, deseja para si próprio: a liberdade e a inocência das crianças, que são

profundamente encantadas. A imagem das crianças é como um objetivo, um ideal para o eu lírico, que procura abandonar a negatividade em sua vida em favor dessas características, que associa com a infância.

“Gypsy” traz, novamente, o desejo de se tornar uma criança:

So I'm back, to the velvet underground
 Back to the floor, that I love
 To a room with some lace and paper flowers
 Back to the gypsy that I was
 To the gypsy...
 that I was

(...)

To the gypsy that remains
 faces freedom with a little fear
 I have no fear, I have only love
 And if I was a child
 And the child was enough
 Enough for me to love
 Enough to love

She is dancing away from me now
 She was just a wish
 She was just a wish
 And a memory is all
 that is left for you now
 You see your gypsy
 You see your gypsy

(...)

(NICKS, 1982)

A idéia de infância é associada com a ausência do medo, a aceitação total do amor. Assim como em “Wild Heart”, o tom do texto é melancólico; a primeira estrofe invoca nostalgia, uma idéia de volta a uma origem previamente abandonada. O eu poético afirma ser cigano, mas é não claro se a afirmação é literal ou apenas metafórica. É possível que a associação com a idéia geral de povo cigano seja um tanto romantizada: a mesma liberdade que vê nas crianças, o eu poético atribui aos ciganos, e, assim como deseja se apropriar das características infantis em busca de uma libertação, deseja também tornar-se parte dessa noção geral de “gypsy”. O desejo de tornar-se uma criança, entretanto (“And if I was a child / And the child was enough / Enough for me to love”), é distante, e, na estrofe seguinte, a cigana “is dancing away from me now / She was just a wish”. Em última instância, o eu poético tem que lidar com a sua realidade como é.

O eu poético encontra na sua situação e no seu relacionamento com alguém elementos infantis em “Beautiful Child”:

(...)

Sleepless child
 There is so little time
 Your eyes say yes
 But you don't say yes
 I wish that you were mine

You say it will be harder in the morning
 I wait for you to say, just go
 Your hands, held mine so few hours
 And I'm not a child anymore

I'm not a child anymore
 I'm tall enough
 To reach for the stars
 I'm old enough
 To love you from afar
 Too trusting. . .yes?
 But then women usually are

(...)

(NICKS, 1979)

A menção de “[s]leepless child” invoca um clima de tensão, preocupação, apenas intensificado por “[t]here is so little time”: a criança que não dorme tem algo errado – um desconforto, uma doença. “I wish that you were mine” sugere uma infantilidade no próprio eu poético, reforçada pela estrofe seguinte, em que alguém segura as mãos do eu poético como quem cuida de uma criança. No último verso da estrofe, ele admite: “I'm not a child anymore”. Em seguida, complementa, “I'm tall enough / To reach for the stars”: a relação de dependência que mantinha com alguém chegou ao fim, embora não fique claro se foi uma decisão do próprio eu poético, ou se o afastamento iniciado pelo outro indivíduo. “I'm old enough / To love you from afar” traz a mesma idéia de “I wish that you were mine” – o egoísmo infantil é controlado uma vez que o eu lírico tem consciência da própria identidade e do estado de ser adulto. Apesar disso, o sentimento continua existindo. “Too trusting...yes? / But then women usually are” cria uma conexão emocional entre o comportamento feminino e o infantil, talvez com a intenção de demonstrar que os sentimentos infantis são inevitáveis, mesmo quando não se é mais uma criança. Aqui, a idéia de criança vulnerável lembra mais o retrato delas feito por Sexton em “The Children” e “Unknown Girl in the Maternity Ward”.

Em “Goodbye Baby”, o tema do aborto é delicadamente colocado:

Don't take me to the tower
 And take my child away
 It was I who was
 The hourglass
 And the sands of time like
 Shattering glass went past me
 Like a tunnel to the sea

And I who went to sleep as two
 Woke up as one now only you remain
 You'll close your eyes and travel back
 To the time when the light went fading fast
 And the words you'll never, never forget, oh no
 As you slipped away

Goodbye baby
 I hope your heart's not broken
 Don't forget me
 Yes I was outspoken
 You were with me all the time
 I'll be with you one day

And I who went to sleep in tears
 Woke up in tears, for all of the years
 And I who never, never said goodbye
 As I slipped away

(...)

(NICKS, 2003)

O eu lírico assume uma atitude relutante em relação ao procedimento por que passará: invoca a imagem da torre, um lugar alto, remoto, talvez escuro – possivelmente representando uma prisão; caracteriza a gravidez como “my child”. A idéia de ampulheta pode estar relacionada com a passagem do tempo, representada tanto pela própria gravidez como pelo tempo necessário para que o aborto seja realizado, e também com a imagem ideal de corpo feminino, em que as curvas estão bem evidentes; a segunda hipótese tem uma forte relação com a idéia de fertilidade e gravidez. A imagem da areia da ampulheta passando (“the sands of time like / Shattering glass went past me”) e sendo perdida pode ser uma referência ao sentimento de vazio do eu poético, representado tanto emocionalmente quanto fisicamente. O eu lírico insiste na idéia de união com seu bebê não-nascido: “[a]nd I who went to sleep as two / Woke up as one”; “[y]ou were with me all the time / I'll be with you one day”. O contraste causado no momento em que são separados tem, então, um impacto maior.

Existe, também, uma insistência na tristeza que experiência causou ao eu poético: “[a]nd I who went to sleep in tears / Woke up in tears, for all of the years / And I who never said goodbye”; “[g]oodbye baby / I hope your heart is not broken”. Entretanto, em nenhum momento há uma expressão de arrependimento, nem qualquer referência a auto-condenação ou auto-punição, nem um pedido de desculpas por parte do eu poético; este encara a experiência como necessária, talvez.

Em “The Abortion”, o eu lírico de Sexton reconta sua experiência com certa frieza, se comparada ao relato emotivo do eu poético de Nicks; na última estrofe, torna-se cruel com a mulher, que trata por “woman” e chama de “coward”. Em ambos os poemas, é perceptível no eu poético uma sensação de peso no coração; fica claro que nem um nem outro interpreta a experiência do aborto como leve ou corriqueira. O eu lírico de Nicks parece ter, desde o início, consciência do que irá fazer/fez, e em nenhum momento nega a profunda tristeza causada pela necessidade de passar por um procedimento como esse; e, embora alguns versos possam sugerir uma sensação de culpa, o “eu” do poema parece, em última instância, estar seguro da própria decisão. O eu lírico de Sexton parece lidar com a própria dúvida e medo através da ausência de consciência total, do relato quase robótico:

Just as the earth puckered its mouth
each bud puffing out from its knot,
I changed my shoes, and then drove south.

Up past the Blue Mountains, where
Pennsylvania humps on endlessly,
(...)

the grass as bristly and stout as chives,
and me wondering when the ground would break,
and me wondering how anything fragile survives;

(...)

Yes, woman, such logic will lead
to loss without death. Or say what you meant,
you coward...this baby that I bleed.

(SEXTON, 1999, p. 61-62)

Paralelo a esse tom, existe um outro, que age como uma consciência; parece ser responsável pela crueldade dos últimos versos, e pelo refrão que interrompe as estrofes para girar na cabeça do eu poético: “*Somebody who should have been born / is gone.*” Essa consciência caracteriza a experiência como “loss without death”; é possível que o eu lírico

sinta um vazio decorrente do aborto, mas não sinta que represente uma morte de verdade – como a sua, talvez.

Assim como o eu poético de Nicks, o de Sexton também procura identificar-se com as crianças, e com o que elas representam para ele. Entretanto, ele as vê, principalmente, como vítimas, como quem precisa ser protegido e defendido, mas que possui “bulldog courage” e passa pelas situações difíceis com êxito. Em Nicks, elas são representantes de um ideal positivo, não tocado pela “dark sorrow” que o eu poético vê no próprio coração. Em “The Abortion” e “Unknown Girl in the Maternity Ward”, poema sobre o abandono de um bebê recém-nascido, o eu poético de Sexton parece sentir culpa relativa ao sofrimento que causou a uma criança; ao admirá-las e procurar absorver algumas das qualidades que vê nelas, pode ser que procure maneiras de expurgar o que interpreta como suas crueldades, ou mesmo apenas erros. O eu lírico de Nicks procura a própria libertação dessa “dark sorrow”, a cura do seu coração partido, e acredita encontrá-las “in the darkest places of your mind”, que caracteriza como “wild”, e nas crianças, “hopelessly enchanted” e, portanto, livres de qualquer escuridão.

CONCLUSÃO

A partir da análise detalhada de determinadas imagens e símbolos presentes tanto nos textos de Plath e Sexton quanto nos de Nicks, procuramos estabelecer relações de estilo e conceitos entre as produções das duas poetisas e de Nicks. Os elementos mais relevantes encontrados e trabalhados foram: a idéia de mulher ou entidade feminina, eventualmente explorada como ideal ou arquetípica; a imagem de lua, que se apresenta como sub-elemento à idéia de entidade feminina; a água ou mar; o espelho; e a criança ou crianças, a que se relaciona a idéia do aborto. As composições de Nicks analisadas foram: “Gold Dust Woman”, “Bella Donna”, e “Sisters of the Moon”, tendo em mente a idéia de mulher/entidade feminina, bem como a presença da lua; “Crystal” e “Trouble in Shangri-La”, que exploram a imagem do mar; “Mirror, Mirror”, “Juliet” e “Landslide”, onde surge o espelho; e “Wild Heart”, “Gypsy”, “Beautiful Child” e “Goodbye Baby”, onde aparecem as crianças e a idéia de aborto.

Independentemente da exposição ou não de Nicks às produções de Plath e Sexton – que, considerando a cronologia das publicações das poetisas e o início da atividade artística pública de Nicks, é perfeitamente possível –, podemos observar que existem relações estilísticas próximas entre as três artistas. Não somente elementos simbólicos e imagéticos específicos aparecem tanto nos textos das poetisas quanto nos de Nicks, como também as interpretações e usos desses elementos apresentam semelhanças. Mesmo quando subelementos, como no caso da oposição entre terra e água presente em “Trouble in Shangri-La”, de Nicks, e “Rowing”, de Sexton, representam idéias opostas, o fato de que é possível identificar tal oposição demonstra a proximidade entre os textos. De maneira similar, os textos de Plath indicam, fundamentalmente, impressões sobre o feminino e a auto-imagem identificáveis, também, nos textos de Nicks, embora a individualidade de cada poeta e das *personas* poéticas criadas por cada uma criem relações distintas entre essas impressões e as reverberações delas em termos de voz poética e visão de mundo.

Em última instância, as próprias imagens públicas das poetisas, em vida, e a de Nicks, desde o início de sua carreira, demonstram um aspecto estilístico do “confessional” e o efeito que pode ter quando a obra é exposta a um grande público; o interesse nas vidas pessoais das três artistas sempre foi importante nas considerações sobre o impacto delas em suas

respectivas áreas e na arte, de maneira geral. O fascínio que Plath e Sexton têm sobre o público que lê suas obras é grande até mesmo nos dias de hoje, em que quase meio século se passou desde a morte da primeira. Da mesma forma, a carreira de Nicks e o carisma responsável pelo interesse do público no que ela vem a produzir devem-se, em grande parte, à fidelidade implícita que a artista oferece ao assumir o estilo confessional. As três artistas, ao disfarçar o relato das experiências reais e a personalidade do próprio poeta como pessoa real atrás do véu da arte, criam o mesmo tipo de relacionamento com os seus respectivos públicos: a cumplicidade implícita e discreta; a ilusão do real visto através da grandiosidade inerente à arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. Editor's Note. In: BLOOM, Harold (org.). *Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera Costa e Silva ... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DEMAIN, Bill. War and Peace and Fleetwood Mac. **Performing Songwriter**, volume 10, maio de 2003.

FORTUNA, Felipe. Eu leio e você canta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 2008.

HILTON, James. *Lost Horizon*. London: Harper Perennial, 2004.

HOWE, Irving. The Plath Celebration: A Partial Dissent. In: BLOOM, Harold (org.). *Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.

LEE, MR. *Solanaceae IV: Atropa belladonna, Deadly Nightshade*. Disponível em: <http://www.rcpe.ac.uk/publications/articles/journal_37_1/R-lee.pdf> Acesso em: 15 set. 2008.

MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. New York: Vintage Books, 1992.

NICKS, Stevie. *Stevie Nicks Songs and Lyrics*. <<http://nicksfix.com/snsongs.htm>> Disponível em 06 Jun. 2008.

NICKS, Stevie. Wild Heart interview with Jim Ladd, 1983. Disponível em <http://bla.fleetwoodmac.net/index.php?page=index_v2&id=185&c=11>. Acesso em: 02 dez. 2008.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.

PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. New York: HarperCollins Publishers, 1993.

SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. New York: Mariner Books, 1999.

STARHAWK. *A dança cósmica das feiticeiras*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2001. p. 125-126.

ANEXO – STEVIE NICKS: DISCOGRAFIA COMPLETA



Buckingham Nicks – 1974



Fleetwood Mac – 1975



Rumours – 1977



Tusk – 1979



Live – 1980



Bella Donna – 1981



Mirage – 1982



The Wild Heart – 1983



Rock a Little - 1985



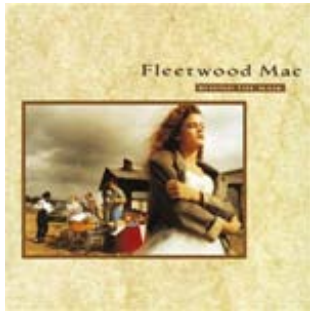
Tango in the Night – 1987



Greatest Hits – 1988



The Other Side of the Mirror – 1989



Behind the Mask – 1990



Timespace – 1991



25 Years: The Chain – 1992



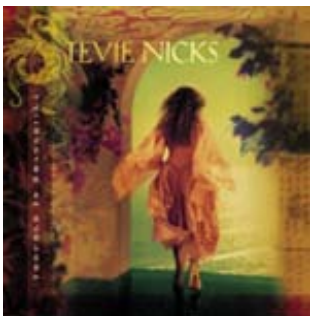
Street Angel – 1994



The Dance – 1997



Enchanted – 1998



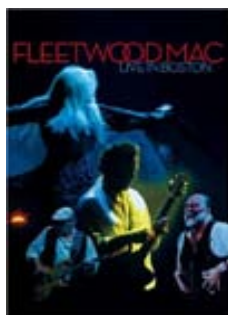
Trouble in Shangri-La – 2001



The Best of Fleetwood Mac – 2002



Say You Will – 2003



Live in Boston – 2004



Crystal Visions: The very best of Stevie Nicks – 2007



The Soundstage Sessions – 2009