

A poesia de Anne Sexton e a indústria cultural

The poetry by Anne Sexton
and the Cultural Industry

Olga Kempinska
UFF

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e84233>

Resumo

Este artigo busca interpretar a importância da reflexão poética acerca da indústria cultural na obra de Anne Sexton. Não raramente comparada à Sylvia Plath, Sexton elabora, com efeito, uma dicção poética fortemente marcada pelo neo-surrealismo, ao procurar pelos elementos do discurso da indústria cultural, tais como o conto maravilhoso, a linguagem das marcas. Nesse sentido, a poesia de Sexton revela também seus traços não românticos e mais atentos à poética do objeto surrealista remanescente do acaso. A poética do horror, inerente ao caráter indizível da situação surrealista do objeto, participa dessa dicção poética dilacerada pela violência simbólica. Estabelecendo uma relação com a função mágico-religiosa, a linguagem da indústria cultural reivindica também o impacto real na realidade.

Palavras-chave: Anne Sexton; indústria cultural; neo-surrealismo; conto maravilhoso; marca

Abstract

This article seeks to interpret the importance of the poetic reflection about the Cultural Industry in Anne Sexton's work. Frequently compared to Sylvia Plath, Sexton elaborates, in effect, a poetic diction marked by neo-surrealism, seeking the elements of the discourse of the cultural industry, such as the horoscope, the tale, the language of the marks. In this sense, Sexton's poetry also reveals his non-romantic traits and attentive to the poetics of the surrealist object originated in the ready-made. The poetics of horror, inherent to the unutterable character of the surrealist situation of the object participates in this poetic diction torn apart by symbolic violence. By establishing a relationship with the magical-religious function, the language of the cultural industry also claims the real impact on reality.

Keywords: Anne Sexton; Cultural Industry; Neo-surrealism; Tale; Brand

Ao estabelecer a sociedade, os homens só renunciaram a uma parte da independência na qual a natureza os havia criado para obter as vantagens que resultam da submissão a uma autoridade legítima e de acordo com a razão.
Anônimo, *Verbetes políticos da Enciclopédia*.

*enquanto escrevia, o mundo parecia deslocar-se,
e quando eu chegava ao fim das linhas escritas,
sabia que estava tudo feito,
sentia que deveria morrer
mas, como se vê, nunca o mais simples atingiu em mim a sua própria profundidade*
Herberto Helder

“Mas quando o homem muda sem trégua, / Por que ao passado nada mudar?”¹ perguntava Alfred de Musset em 1840 no poema ao leitor, que assinalava a decalagem temporal da experiência subjetiva e, com isso, a preocupação essencialmente cronológica e melancólica de seus poemas. O tempo é, de fato, um elemento recorrente do lirismo romântico, sendo considerado como radicalmente individual e inevitavelmente histórico, pois os poetas se tornam não raramente “pessimistas de fundo”², apesar de seu engajamento político. O romantismo exalta, destarte, a dicção de um “eu” entregue à contemplação da temporalidade e de seus próprios movimentos subjetivos, em uma relação dramatizada de para com o tempo histórico. Frequentemente lida como romântica no sentido de “confessional”, “melancólica” e estranhamente “masculina”, a poesia de Anne Sexton pode ser considerada também como um protesto contra essas formas da subjetividade. No presente artigo, busco evidenciar o caráter não romântico da obra de Sexton, atenta à linguagem pós-surrealista não em seu sentido pós-romântico, mas antes, no de se estar entregue ao regime dos “objetos”, das linguagens prontas voltadas para a representação do maravilhoso, também em seus aspectos horríficos.

Pois a visão surrealista consiste na percepção da irredutibilidade das contradições³, que depende de uma subversão radical do sentido da visão em suas dimensões cotidianas, subtraídas aos grandes movimentos do tempo histórico. Sem dúvida, há também uma contradição entre esse sentido da visão e da linguagem surrealistas cujas espetaculares incoerências levaram à associação com o autismo e o engajamento do movimento no comunismo. Nesse sentido, o primeiro poema-objeto, que combina os recursos da poesia e da visualidade especulando sobre seu poder da exaltação recíproca, havia sido elaborado por Breton ainda em 1929⁴. Seus aspectos

1 MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*, 1951, p. 17.

2 BALDENSPERGER, Fernand. “Préface”, 1950, p. 10.

3 Cf. BAUDUIN, Tessel M. *Surrealism and the Occult*, 2014.

4 Cf. BRETON, André. *Je vois, j’imagine*, 1991.

horríficos surgem da mobilização de uma oposição entre a observação e a alucinação, assim como entre o olho cego e o olho vidente. A simples oposição entre o olho fechado, durante o sono, ao exterior e aberto ao interior se desdobra, com efeito, em um contraste entre o olhar verdadeiro e o olhar falso, assim como na diferença entre querer-ver e realmente ver e não é de surpreender que um dos poemas de André Breton tenha como seu título “Fata Morgana”⁵. Pois a imagem invertida, a miragem e o problema do ângulo da visão são uma verdadeira obsessão do surrealismo, assim como de Sexton, que atuou como uma *fashion model*.

1. O horror e o maravilhoso em “Hansel and Gretel”

No poema “Hansel and Gretel”, do livro *Transformations*, de 1971, Sexton retorna ao conto maravilhoso, usando de uma inspiração pós-surrealista, que investigou as mais diversas formas do maravilhoso compreendidas como mantendo uma relação com a verdade das emoções, ou seja, engajando a totalidade da vida emocional do sujeito. O uso dos elementos da indústria cultural parece, com efeito, fazer parte da resiliência, uma das características da vida profissional não desejada haver em uma mulher americana daquela época⁶. Não sem ironia, essa característica, que recorre à imagem do retorno a uma forma inicial depois de uma deformação, será posteriormente uma das mais esperadas dos *yuppies* dos inícios dos anos 2000. Na penúltima estrofe do macabro poema de Sexton, surge a referência à indústria cultural, assinalada pela evocação da Coca-Cola:

(...)
The witch looked upon her
with new eyes and thought:
Why not this saucy lass
for un hors d'oeuvre?
She explained to Gretel
that she must climb into the oven
to see if she would fit.
Gretel spoke at last:
Ja, Fräulein, show me how it can be done.
The witch thought this fair
and climbed in to show the way.

5 BRETON, André. *Poems of André Breton*, 2014, p. 190: “Il faut chasser le vieil aveugle des lichens du mur d'église / Détruire jusqu'au dernier les horribles petits folios déteints jaunes verts bleus roses / Ornés d'une fleur variable et exsangue / Qu'il vous invite à detacher de sa poitrine / un à un contre quelques sous”.

6 Cf. CROWTHER, Gail. *Three Martini Afternoon at the Ritz*, 2021.

It was a matter of gymnastics.
Gretel,
seeing her moment in history,
shut fast the oven,
locked fast the door,
fast as Houdini,
and turned the oven on to bake.
The witch turned as red
as the Jap flag.
Her blood began to boil up
like Coca-Cola.
Her eyes began to melt.
She was done for.
Altogether a memorable incident.

A bruxa a olhou
com novos olhos e pensou:
Por que essa moça descarada não
seria uma entrada?
Explicou a Gretel
que precisa subir ao forno
para ver se caberia.
Gretel disse afinal:
Ja, Fräulein, mostre-me como se faz.
A bruxa pensou que estava certa
e subiu para mostrar o jeito.
Era apenas um exercício.
Gretel,
vendo o momento,
rápido fechou o forno,
rápido trancou a porta,
rápido como Houdini
e ligou o forno para assar.
A bruxa ficou vermelha
como a bandeira japa.
Seu sangue começou a ferver
como Coca-Cola.
Seus olhos começaram a derreter.
E se foi.
Incidente muito memorável.
(...)⁷

7 SEXTON, Anne. *The Complete Poems*, 1981, p. 289. Trad. minha.

A importância da visão e da representação do olho adquirem no texto de Sexton uma dimensão horrífica. Pouco associado com o domínio da poesia e muito explorado no contexto de diversas produções da indústria cultural da pior qualidade, o horror desempenhou, com efeito, um papel muito importante também no surrealismo. As origens góticas do movimento foram, aliás, repetidamente afirmadas, remetendo ao papel da negatividade em sua relação com o ver, o sentir, o saber e o dizer. O irrepresentável – a não ser por meio das linguagens prontas tais como a marca e a bandeira –, o medo em seu estado desprovido de qualquer ambivalência do prazer negativo, os limites do conhecimento que fazem o discurso descambar em uma história para crianças, e o indizível tematizado pelo verso “Gretel spoke at last”, todos esses elementos do poema de Sexton participam do efeito horrífico.

Na poesia mais recente, o motivo da bruxa encontrou uma elaboração nos poemas da autora sulista Ava Leavell Haymon, no livro *Why the House is Made of Gingerbread*. Assim, no texto “What Smoke Knows?”, há algumas semelhanças com a representação proposta por Sexton:

It is over. The fire,
when it comes at last, a relief.
The pose had been flammable as gauze,
a black rag skirt, the shawl
and broom. Her skin like parchment
anyway, browns first in spots
then flashes into light and heat.

Acabou. O fogo,
quando vem enfim, um alívio.
A modelo era inflamável como a gaze,
uma saia preta de retalhos, o xale
e a vassoura. Sua pele tal o pergaminho
de todo modo, começa a escurecer em pontos
depois queima em luz e calor.⁸

Ainda assim, Leavel Haymon lança mão de um maravilhoso surrealista menos violento do que aquele manifesto no poema de Sexton, que usou da convenção do objeto surrealista ao citar visualmente a bandeira e a marca. A personificação do fogo, que também corresponde aos limites do saber humano é, com efeito, menos relacionada

8 LEAVELL H. Ava. *Why the House is Made of Gingerbread*. 2010, e-book. Trad. minha.

ao indizível específico do objeto surrealista em seus aspectos horríficos. Pois o poema questiona também o horror inerente à experiência do lugar, tão característica do Southern Gothic. “Lotus, Georgia, é o pior lugar do mundo, pior que qualquer campo de batalha”⁹. As narrativas de Toni Morrison, dentre as quais *Voltar para a casa* e *Amada*, representam a situação de se estar estranho ao lar (*unbomehly*), no sentido atribuído a essa noção por Homi Bhabha¹⁰ e, com isso, distinto do conhecido conceito freudiano do estranho. Há, de fato, na experiência de *unbomehly* uma concretude sociológica ausente da psicanálise. Assim, a representação de Morrison utiliza também a distinção entre os vocábulos “*house*” e “*home*”, assinalando que este segundo corresponde a uma comunidade intelectual e espiritual¹¹. No poema de Leavell, retorna a perturbadora concretude evocada pelo vocábulo “*house*”, tornando, destarte, menos vagas as alusões à opressão simbólica do sujeito, expulso da sala e da cozinha para a invisibilidade do sótão ou do *closet*. A monstruosidade se torna um dos elementos da representação, lembrando a importância das reflexões sobre a tradição gótica: Sandra Gilbert, Susan Gubar e Eve K. Sedgwick, dentre outras¹². Notemos ainda que a versão dos irmãos Grimm não oferece representação visual alguma da cena da bruxa queimada no forno: “Então Gretel a empurrou de forma que ela foi toda para dentro, fechou a porta de ferro e colocou a trava. Então começou a uivar terrivelmente; mas Gretel já fugiu correndo, e a maldita bruxa deve ter queimado desgraçadamente”¹³.

Na última estrofe, o poema de Sexton evoca o sagrado, de certa forma remetendo também às formas do pensamento mágico, no qual “o pensamento sofre seu primeiro desvio demonstrável na direção de uma eclipse de sua capacidade de ser esteticamente receptivo à diferença. Alguns traços do pensamento estético, contudo, permanecem.”¹⁴ Ao estabelecer uma tensão com as funções conativa e estética, o pensamento mágico corresponde à estética do horror, na qual a ambivalência do prazer negativo é rejeitada em prol da pura negatividade. As rimas internas “*glad / dead*”, “*father / mother*” contribuem para esse efeito:

9 MORRISON, Toni. *Voltar para casa*, 2016, p. 77.

10 Cf. BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*, 1998, p. 29: “A atividade negadora é, de fato, a intervenção do ‘além’ que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o ‘fazer-se presente’ começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo – o estranhamento [*unhomeliness*] – que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais”.

11 Cf. TABONE, Mark. A. “Dystopia, Utopia and ‘Home’ in Toni Morrison’s *Home*”, 2018, p. 291-308.

12 É impossível evocar nesse estudo todas as interpretações do espaço gótico. De muitas análises resulta que a convenção gótica busca assinalar os espaços inacessíveis, as armadilhas e os espaços assombrados. Esse repertório gótico não é desprovido de contradições, uma vez que a convenção subverte a descrição metafórica em prol da metonímica, desacreditando as imagens da profundidade, e sendo nesse sentido realista.

13 GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Märchen*, 1937, p. 242.

14 SCHOOLMANN, Morton. *Reason and Horror*, 2001, p. 34.

As for Hansel and Gretel,
they escaped and went home to their father.
Their mother,
you'll be glad to hear, was dead.
Only at suppertime
while eating a chicken leg
did our children remember
the woe of the oven,
the smell of the cooking witch,
a little like mutton,
to be served only with burgundy
and fine white linen
like something religious.

Quanto a Hansel e Gretel,
eles fugiram e voltaram para a casa do pai.
Sua mãe,
você vai gostar de saber, morreu.
E só na hora do jantar,
ao comer uma coxa de frango,
lembravam as crianças
o horror do forno,
o cheiro da bruxa a queimar,
um pouco como um cordeiro,
a ser servido só com Borgonha
sobre a toalha fina branca
como algo sagrado.¹⁵

“Na postura mágico-religiosa, os fatos reais não se convertem em signos, mas são signos de maneira substancial; justamente por este motivo são capazes de atuar como aquilo que representam (um amuleto, etc.). Trata-se de signos-símbolos”¹⁶. No caso da função mágico-religiosa, elaborada a partir do conhecido trabalho pioneiro de Vladímir Propp sobre as transformações dos elementos do conto maravilhoso e eliminada na teoria de Roman Jakobson que versa apenas sobre a “função conativa”, predominante na propaganda, a eficácia simbólica remete ao poder encarnado pelo símbolo. A função mágico-religiosa, na qual se dá, com efeito, uma renúncia ao caráter arbitrário do signo, se confunde com a função estética nos casos do ornamento e da arte religiosa. Se o sagrado em suas diferentes formas tanto fascinou os surrealistas e

15 SEXTON, op. cit, p. 289-290. Trad. minha.

16 MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, 1975, p. 147.

Sexton, é justamente pelo seu impacto na realidade. De fato, ao remeter a um sistema de símbolos, que criam fortes motivações, formulando a visão do mundo e revestindo essa visão de um ar de factualidade, a religião faz com que essas motivações pareçam realistas. Como assinala Clifford Geertz, que também usou a noção de sistema, a religião é diferente da arte pelo fato de intervir na realidade, sendo nesse sentido “realmente real”¹⁷ (GEERTZ, 1968, p. 28).

2. A moda em “45 Mercy Street”

In my dream,
drilling into the marrow
of my entire bone,
my real dream,
I'm walking up and down Beacon Hill
searching for a street sign –
namely MERCY STREET.
Not there.

Em meu sonho,
perfurando até o tutano
de meu osso inteiro,
meu real sonho,
fico andando por Beacon Hill
buscando pela placa com o nome –
a saber, MERCY STREET.
Não há.
(...)

I open my pocketbook,
as women do,
and fish swim back and forth
between the dollars and the lipstick.
I pick them out,
one by one
and throw them at the street signs,
and shoot my pocketbook
into the Charles River.
Next I pull the dream off
and slam into the cement wall
of the clumsy calendar
I live in,

17 GEERTZ, Clifford. “Religion as a Cultural System”, 1968, p. 28.

my life,
and its hauled up
notebooks.

Abro minha agenda,
como fazem as mulheres,
e os peixes nadam lá dentro
entre as notas de dólares e o batom.
Tiro-os
um por um
e jogo nas placas das ruas
e atiro minha agenda
dentro de Charles River.
Depois retiro meu sonho
e atiro-o contra o muro de cimento
do calendário sujo
no qual vivo,
minha vida
e suas páginas
transportadas.¹⁸

A indicação dos nomes das ruas fazia parte do repertório dos objetos surrealistas, situados no regime da surrealidade que buscava unir o interior e o exterior. No poema de Sexton, o número 45 se transforma também na idade do sujeito lírico, que conta seu sonho sobre a errância em busca do endereço. Significativamente, além da especificação da roupa usada – um vestido amarelo –, surge também a imagem estereotipada do caos da bolsa feminina, na qual há um batom. Assim, a indagação tipicamente romântica e melancólica do tempo se vê subvertida em prol da exploração visual dos objetos. Em seu ensaio sobre Sexton no contexto da feminilidade americana dos anos 50 e 60 – descrita como ao mesmo tempo mística e mistificada no conhecido livro de Betty Friedan –, intitulado não sem ironia “Are We Fake?”, Kathleen Ossip¹⁹ observa as atitudes exageradas da poeta, que pareciam corresponder às posturas femininas dos filmes dos anos 40. A falsidade específica permitia contudo a Sexton desafiar a visão romântica do poeta (masculino) que expressava as emoções excepcionais e autênticas, confundindo o “eu” lírico com sua própria pessoa.

De fato, em seu muito ambíguo elogio da maquiagem, Charles Baudelaire, um dos precursores do surrealismo – que apontava seus precedentes com uma

18 SEXTON, Anne. *The Complete Poems*, 1981, p. 481-484. Trad. minha.

19 Cf. OSSIP, Kathleen. “Are We Fake?”, 2018.

desenvoltura por vezes surpreendente –, assinalava que esta tornava a mulher mais sobrenatural, dando aos olhos uma “aparência mais decidida de janela aberta para o infinito”²⁰. Baudelaire inaugurou em seus diversos escritos um longo debate sobre a moda, não deixando, contudo, de confundi-la com o dandismo e de colocá-la no âmbito melancólico.

Gilles Lipovetsky situa a moda no âmbito da indústria cultural, que combina a cultura, a publicidade e o divertimento, assinalando que apesar do estudo da história do vestuário e das monografias sobre os criadores de moda, o fenômeno enquanto tal é mal pesquisado. O autor busca discutir com a visão da moda em termos de uma questão superficial e tampouco concorda com sua função limitada à luta pelo prestígio entre as classes sociais. Pois a moda combina a estabilidade do sistema com a versatilidade, sendo, destarte, ocidental por excelência. Há também as contradições internas da moda, estruturada como a Alta Costura, por um lado, e a produção de massa, por outro, que correspondem à oposição entre a criação quase-artística de modelos e a reprodução industrial. Assim, a moda mantém uma relação ambígua com a arte e com os sistemas do poder: “Além disso, impossível não ver os laços de parentesco que unem a Alta Costura ao próprio desígnio da organização burocrática moderna, em sua vontade de reabsorver a alteridade inatingível das formas tradicionais do social em proveito de uma racionalidade operatória, competente e deliberada”²¹.

A dificuldade de se compreender a moda é, de fato, incontestável. Um fenômeno que ajuda a definir a condição humana, a indústria cuja base é uma subversão estética a cada seis meses²², a moda oscila entre o importante e o supérfluo, sendo uma complexa estrutura que ora expõe, ora protege, ora diverte. Cuidadosamente distinguida da elegância ligeira e duradoura, a moda “desrespeita sua época”²³, sendo nesse sentido uma das subversões do conformismo e participando do questionamento da violência simbólica.

Notemos ainda de passagem que, nas poéticas masculinas, a ambígua alusão à moda, à aparência e à plasticidade do meio frequentemente remete ao movimento da *action painting*. Assim, em um texto metapoético, o poeta português Herberto Helder lança mão da expressão “*action-writing*” vislumbrando uma escrita que mata: “cometas agarrados à roupa até dentro / da carne, / onde começa a ferver não a pequena quantidade própria de sono, mas a morte / de olhos concêntricos abertos.”²⁴. Tal

20 BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*, 1995, p. 876.

21 LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*, 2009, p. 109.

22 Cf. JONES, Terry e MAIR, Avril (org.) *Fashion now*, 2005.

23 BABY, Yvonne. *Une garde-robe pour l'élégance*, 2000, p. 8.

24 HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*, 2017, p. 85.

como na obra de Sexton, nesse caso também, o fazer poético explora as possibilidades da violência simbólica.

Muito mais admirada e traduzida em diferentes línguas, e melhor aceita pela crítica acadêmica, Sylvia Plath, que de acordo com seus contemporâneos apresentava uma personalidade radicalmente diferente da exuberância um tanto desajeitada de Sexton, escreveu o poema intitulado “The Rival”. Esse texto se tornou, não sem ironia, uma das melhores representações de Sexton, poeta brilhante e pessoa cativante, que se transforma em uma anedota na maioria das interpretações bem intencionadas:

If the moon smiled, she would resemble you.
You leave the same impression
Of something beautiful, but annihilating.

Se a lua sorrisse, seria parecida com você.
Você deixa a mesma impressão
De algo belo mas devastador.
(...)²⁵

Conclusão

Assim como a marca, o conto maravilhoso e a moda, o universo da indústria cultural buscava pelo nivelamento das distinções, dotando os fenômenos culturais de massa de um ar de mesmice. Composto de diversos sistemas – da moda, dos objetos e da própria cultura – o universo da indústria cultural escaparia, no entanto, à organização, frequentemente remetendo a uma espécie de caos. Os produtos da indústria cultural compõem, de fato, os sistemas e foi justamente dessa forma não desprovida de caráter paradoxal que foram estudados em alguns de seus aspectos por Jean Baudrillard e por Roland Barthes. Nesses sistemas, há uma coerência que permite a coexistência harmoniosa das tendências completamente opostas: “Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear”²⁶. Ainda assim, a poética do desespero de Sexton, que busca pelo representável em meio ao sofrimento subjetivo e à ameaça das capacidades simbólicas, discutindo com o romantismo em seus aspectos confessionais e metafóricos, encontra justamente na indústria cultural os elementos das imagens que funcionam como os objetos surrealistas. Beirando o intraduzível e arriscando a qualidade estética do texto

25 PLATH, Sylvia. *Ariel*, 1965, p. 48. Trad. minha.

26 ADORNO, W. Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*, 1985, p. 114.

em um comprometimento com os limites da cultura e da poesia, a obra de Sexton desafia também o discurso da crítica e da academia.

Referências Bibliográficas

ADORNO, W. Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BABY, Yvonne. *Une garde-robe pour l'élégance*. Genève: Minerva, 2000.

BALDENSPERGER, Fernand. “Préface”. In. VIGNY, Alfred de. *Œuvres complètes*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1950.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Trad. Vários. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDUIN, Tessel M. *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

BRETON, André. *Je vois, j'imagine*. Paris: Gallimard, 1991.

BRETON, André. *Poems of André Breton. A Bilingual Anthology*. Boston: Black Widow Press, 2014.

BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Trad. M. Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CROWTHER, Gail. *Three Martini Afternoon at the Ritz: The Rebellion of Sylvia Plath and Anne Sexton*. Nova Iorque: Gallery Books, 2021.

DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean. *Verbetes políticos da Enciclopédia*. Trad. M. das Graças de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

GEERTZ, Clifford. “Religion as a Cultural System”. In. BANTON, Michael (org.). *Anthropological Approaches to the Study of Religion*. Londres: Tavistock, 1968, p. 1-46.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Märchen*. Munique: Th. Knauer Nachf., 1937.

HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

HELDER, Herberto. *Poemas canbotos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.

JONES, Terry e MAIR, Avril (org.) *Fashion now*. Colônia: Taschen, 2005.

LEAVELL H. Ava. *Why the House is Made of Gingerbread*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010, e-book.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORRISON, Toni. *Voltar para casa*. Trad. J. R. Siqueria. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1951.

OSSIP, Kathleen. "Are We Fake? Images of Anne Sexton, Twentieth-Century Woman/Poet". In. GOLDEN, Amanda (org.). *This Business of Words*. Gainesville: University Press of Florida, 2018, p. 179-195.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Nova Iorque: Harper & Row, 1965

SCHOOLMANN, Morton. *Reason and Horror. Critical Theory, Democracy and Aesthetic Individuality*. Nova Iorque: Routledge, 2001.

SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

TABONE, Mark. A. "Dystopia, Utopia and 'Home' in Toni Morrison's *Home*". In. *Utopian Studies* 29, 2018, p. 291-308.

Submissão: 15/11/2021

Aceite: 12/12/2021

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e84233>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons

Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.