

## SOBRE USOS PÚBLICOS E PRIVADOS: O PSEUDÔNIMO COMO ESTRATÉGIA DE NEGOCIAÇÃO EM SYLVIA PLATH E ADÍLIA LOPES

---

Ana Beatriz Affonso Penna<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo examina a relação intertextual entre Sylvia Plath e Adília Lopes, centrando-se no romance *A Redoma de Vidro* (1963) e na estratégia do pseudônimo comum a ambas as autoras. Analisa-se como Victoria Lucas, de Plath, e Adília Lopes funcionam como ferramentas para construir uma persona autoral em certo grau distinta da identidade civil, permitindo negociar as expectativas de gênero associadas à assinatura feminina. Por meio deste recurso, as autoras exploram temas tabus como a saúde mental e a sexualidade, estabelecendo um distanciamento produtivo entre a vida e a obra. O estudo demonstra como o pseudônimo opera como mecanismo de resistência contra leituras biografistas redutoras, afirmando a autonomia da criação literária perante constrangimentos sociais e críticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adília Lopes; Sylvia Plath; Pseudonímia; Estudos de Gênero.

---

No processo de pesquisa e escrita da minha tese de doutorado sobre as referências à Sylvia Plath na poesia de Adília Lopes, no momento do recorte do *corpus* de Plath a ser analisado mais atentamente, optei pela lírica da autora em função do objetivo da tese em analisar a arquitetura de uma assinatura em feminino dos sujeitos poéticos de Plath e Lopes, principalmente no tocante à relação de influência de Plath sobre Adília Lopes. Outra

---

<sup>1</sup> Docente do Setor de Educação Profissional e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Brasil. E-mail: anabeatriz.a.penna@gmail.com. ORCID: 0009-0003-3758-8207.

preocupação minha naquele momento era uma certa contenção no uso de dados biográficos que fossem acessíveis sem ser pela obra literária de ambas as autoras. Como mencionei em minha tese<sup>2</sup>, ambas as escritoras tiveram, por vezes, suas obras lidas de forma rente à biografia, especialmente Sylvia Plath, estratégia esta de interpretação literária muito usual quando em presença de autoras mulheres e, por vezes, redutora do trabalho estético empreendido em suas obras. A fim de evitar uma postura que cerceia o exercício do fingimento poético para as poetisas mulheres, decidi, em alguma medida, por um caminho de deliberada ignorância biográfica, justamente pelo aspecto sensível no tratamento desse tópico, ainda mais quando a sexualidade e a saúde mental se tornam lugares, inclusive, de exploração midiática das imagens das respectivas escritoras. Como consequência dessa opção por uma pesquisa sobre a influência da lírica de Plath em Adília Lopes e por uma moderação no uso de recursos biográficos, o romance *A Redoma de Vidro* não constituiu um dos pilares da minha análise comparativa em minha tese de doutorado.

No entanto, passados alguns anos, creio que seja fundamental retornar à *A Redoma de Vidro* de Sylvia Plath. Afinal, no livro de estreia, *Um jogo bastante perigoso* (1985), é justamente um fragmento da novela de Plath, transformado em versos, que abre a publicação de Adília Lopes. A escolha de Plath por publicar o livro originalmente sob o pseudônimo Victoria Lucas foi documentada pela sua biógrafa Heather Clark em *Red Comet: the Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath*, revelando a consciência da escritora sobre elementos de identificação autobiográfica presentes em seu texto e o receio de a autora magoar a família, particularmente a sua mãe, Aurelia Plath, ou de enfrentar potenciais ações por difamação. Ainda, havia o propósito de proteger a sua então nascente carreira poética, uma vez que a ficcionalização do seu próprio colapso mental e emocional, durante o verão de 1953, retratava personagens e eventos próximos da realidade (Steinberg, 2012, p. 104) e Plath

---

<sup>2</sup> PENNA, Ana Beatriz Affonso. *Problemas de gênero, problemas de escrita: estudos das remissões intertextuais à Sylvia Plath na poética de Adília Lopes*. 2019. 194 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/11600/Vers%c3%a3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 ago. 2025.

temia consequências pessoais e profissionais, como nota o crítico Peter K. Steinberg em seu artigo “Textual Variations in The Bell Jar Publications”. A sua reputação estabelecida como poeta, com a coleção *O Colosso e outros Poemas*, poderia ser manchada pela natureza mais sombria e confessional de um romance, considerado na época, por essas características, um gênero de estatuto inferior, sendo o pseudônimo Victoria Lucas um escudo, uma tentativa de distanciar-se da narrativa crua de Esther Greenwood e de proteger sua identidade poética.

De fato, a revelação do conteúdo do livro devastou a sua mãe, Aurelia, que, ao descobrir a representação da sua vida familiar no romance, tentou ativamente impedir a sua publicação nos Estados Unidos, apelando à editora Harper & Row com o argumento de que o livro causaria um sofrimento imensurável à família e aos amigos retratados, um pedido que atrasou a edição norte-americana em vários anos (Badia, 2006, p. 126). A morte trágica de Plath em fevereiro de 1963, poucas semanas após o lançamento no Reino Unido, transformou por completo a percepção da obra. O pseudônimo Victoria Lucas foi abandonado para a edição inglesa de 1966 pela editora Faber & Faber e para a edição americana de 1971, sendo o livro então publicado sob o nome civil da autora, o que transformou *A Redoma de Vidro* de um romance obscuro num fenômeno cultural e num documento central do legado de Plath, mas também intensificando uma controvérsia, uma vez que o livro foi simultaneamente aclamado pela sua brutal honestidade sobre a depressão e a opressão sexual feminina e criticado pelas suas ramificações biográficas.

Esta controvérsia, incluindo a tentativa bem-sucedida da sua mãe de impedir a edição norte-americana durante quase uma década, contribuiu para criar uma aura mítica em torno da obra. Esta aura biográfica, embora eu a tenha tentado colocar entre parênteses na minha análise, é indissociável do modo como a figura de Plath é depois mobilizada e poeticamente recriada por Adília Lopes, ainda que a personagem Esther Greenwood e a sua “redoma de vidro” tenham se tornado um símbolo poderoso de opressão e doença mental que transcende a biografia. Assim, este regresso à *A Redoma de Vidro* não significa uma abdicação dos meus pressupostos iniciais, mas antes um alargamento do olhar que reconhece que a influência de Plath sobre Lopes não se exerce apenas no plano estritamente poético, mas também por meio de seu complexo legado biográfico e cultural.

No capítulo “The Bell Jar and other prose”, Janet Badia dedica-se a uma análise da posição crítica da prosa de Sylvia Plath, delineando uma histórica marginalização deste *corpus* dentro dos estudos plathianos, atribuindo este fenômeno a uma confluência de fatores, incluindo a preponderância crítica conferida à sua poesia e uma persistente tendência biografista que lê a ficção primariamente como um reflexo transparente da vida da autora. Badia estrutura a sua análise em torno da recepção crítica de *A Redoma de Vidro*, detalhando as suas fases distintas, documentando as reações iniciais ao livro, que frequentemente o caracterizavam como um “romance de estreia” de mérito limitado, e traçando a sua reavaliação póstuma, impulsionada pelo seu *status* crescente como um texto cultural dentro dos movimentos feministas, examinando assim como a crítica, em muitos casos, perpetuou uma dicotomia problemática ao enquadrar a poesia de Plath como universal e artisticamente transformada, enquanto a sua prosa era categorizada como confessional e literal.

Além disso, o capítulo de Badia situa o romance no contexto mais amplo da escrita em prosa de Plath, que inclui contos e diários, argumentando que uma leitura isolada do romance é insuficiente, propondo que temas e estratégias narrativas, como a sátira social, a exploração do conformismo de gênero no pós-guerra americano e a representação de crises de identidade, sejam desenvolvidos de forma mais completa quando a sua prosa é considerada como um corpo de trabalho integrado, estendendo a análise para além do cânone estabelecido, considerando também esboços e trabalhos não publicados, para oferecer um panorama mais abrangente das suas ambições e práticas narrativas.

Finalmente, Badia aborda o legado cultural complexo do romance, reconhecendo a sua centralidade nos estudos de gênero e na cultura de massa, mas também notando as ramificações controversas desta fama, observando que a associação indelével entre a protagonista Esther Greenwood e a figura autoral de Sylvia Plath frequentemente resulta numa leitura simplificada que pode obscurecer as dimensões ficcionais, satíricas e culturalmente críticas do texto. Assim, o capítulo conclui que a história crítica de *A Redoma de Vidro* serve como um caso paradigmático dos desafios enfrentados pela ficção que opera na interseção entre a experiência vivida e a criação artística, particularmente quando associada a uma autora mulher.

Dito isso, meu ponto de partida para analisar a relação entre o romance de Sylvia Plath e a obra de Adília Lopes reside justamente no uso do pseudônimo. Embora ambos os casos envolvam um nome literário, a natureza dessa adoção ressoa significados vários. Victoria Lucas, usado por Plath para publicar *A Redoma de Vidro* no Reino Unido, era uma tentativa de ocultar uma identidade que, no entanto, era parcialmente de conhecimento no meio literário londrino. Já Adília Lopes, pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, opera de modo diferente: trata-se de uma identidade assumida e exposta, que conviveu publicamente com a pessoa real. De acordo com a explicação dada pela poeta em entrevistas, o nome surgiu de forma quase casual, escolhido por um amigo para um concurso literário. No entanto, Adília rapidamente se tornou indissociável, porém não coincidente com Maria José, reforçando que o pseudônimo é uma persona híbrida, e não um disfarce. Segundo Rosa Maria Martelo em seu artigo “A luva e a mão (uma história de salvação)”, Adília Lopes consolidou-se como uma subjetividade autoral, produzida pela poesia, mas que transcende o discurso literário. Ela não apenas se tornou inseparável de Maria José, como reivindicou e reescreveu a sua biografia, apropriando-se de suas memórias e fotos de infância em sua obra mais tardia. Décadas após sua criação, o nome autoral não coincidia, mas absorvia e reconfigurava a identidade civil, transformando o que era visto como personagem em narrativa autobiográfica certificada, borrando os limites entre a persona literária e o eu biográfico:

No uso habitual da pseudonímia, o nome de autor(a) exclui do sistema literário o nome civil. Assim, e para dar um exemplo, pseudônimos como José Régio ou Eugénio de Andrade rasuram os nomes civis José Maria dos Reis Pereira e José Fontinhas, a ponto de muitos dos leitores dos dois poetas lhes desconhecem totalmente os nomes de baptismo. No caso de Adília Lopes, o que comparece na obra é uma firma (Adília & Maria José), e não chega a haver rasura do nome civil. A hibridez genológica da obra, com registos que oscilam entre a poesia e a simples notação de prosa autobiográfica, memorialística ou diarística, é o resultado formal de uma narrativa segundo a qual Adília Lopes, a salvífica luva discursiva da poesia,

resgata Maria José da sua identidade civil em crise facultando-lhe uma vida nova e livre enquanto poetisa. Ora, a obra da poetisa Adília é, antes de tudo o mais, a narrativa do processo desse salvamento (que tem duas protagonistas, não uma); por isso, a escrita organiza-se em função da poesia (lirismo) e do contar da emergência da poesia na vida como acontecimento ou acto (autobiografia), tornando-se genologicamente híbrida (Martelo, 2019, p. 62).

Além do aspecto lúdico e casual da sua origem, Adília também revela um fundo familiar que motivou a escolha do nome, ecoando, ainda que de forma singular, a motivação familiar que também esteve presente na escolha de Victoria Lucas por Plath. “Eu dava-me mal com o meu nome. Tinha problemas com os meus pais e o meu verdadeiro nome, o do bilhete de identidade, era o dos meus pais [...] precisava de um nome escolhido por mim e queria que tudo na capa do meu livro fosse escolha minha”, contou a poeta em 2005 em entrevista a Carlos Vaz Marques. Assim, ambos os pseudónimos, embora utilizados de maneiras diversas – um para esconder e outro para revelar –, partem, de certa maneira, de uma matriz comum: a complexa relação entre a vida privada, a dinâmica familiar e a persona autoral das escritoras.

Nos fragmentos de “Conselhos às mal-casadas”, de Bernardo Soares, em *O Livro do Desassossego*, lê-se que “o homem superior não tem necessidade de nenhuma mulher. Não precisa de posse sexual para a sua volúpia. Ora a mulher, mesmo superior, não aceita isto: a mulher é essencialmente sexual” (Pessoa, 1999, p. 427). De tal premissa, gostaria de sugerir o seguinte: se, para Soares, a mulher não pode ser dissociada de sua sexualidade – e, portanto, de sua corporalidade –, então sua suposta incapacidade de sublimar o desejo no plano intelectual a impediria também de transmutá-lo em plena experiência estética. Dessa forma, a mulher estaria condenada a permanecer estritamente colada ao corpo e à vida imediata, o que, por consequência, a impossibilitaria de alcançar voos imaginativos mais solitários e elevados.

Ainda com a declaração de Bernardo Soares em meu pensamento, fica-me difícil esquecer a questão da heteronímia pessoana, uma vez que é Bernardo Soares um efeito de voz que deriva do fingimento poético. A noção de fingimento poético, celebrada nos versos

de Pessoa, desloca a poesia do campo da confissão para o da encenação. Segundo essa perspectiva, a obra não é um reflexo direto da subjetividade do autor, mas uma construção na qual emoções e experiências são simuladas. Dessa forma, estabelece-se uma distância entre o “eu” que escreve e o “eu” que habita o poema, desestabilizando a crença romântica de que a voz lírica é uma extensão transparente do sujeito biográfico (Martins, 2014, p. 229). Como afirma Pessoa em “Tábua bibliográfica”, publicada em 1928, no número 17 da *Revista Presença*:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu (Pessoa, 2022. p. 119-120).

No entanto, a reflexão anterior de Bernardo Soares, ao postular uma essência sexual insuperável na figura feminina, permite entrever uma limitação que a afastaria do cerne do projeto estético pessoano. Partindo da premissa soareseana de que a mulher estaria irremediavelmente vinculada ao domínio do corporal e do imediato, infere-se que ela encontraria um obstáculo intransponível para realizar a operação de sublimação requerida pela criação artística segundo os moldes do fingimento. Este, como delineia Fernando Pessoa em “Autopsicografia”, não é um mero relato confessional, mas uma transmutação da emoção vivida. O processo exige um distanciamento da “dor que deveras sente” (Pessoa, 1965, p. 64) para forjar uma nova dor, esteticamente válida porque conscientemente fingida. Se a mulher, na ótica deste raciocínio, não consegue desprender-se da volúpia concreta e da sensação pura para intelectualizá-la, então ela permaneceria cativa do reino da “ingenuidade da vida” a que se refere José Gil ao analisar o poema “Autopsicografia” de Pessoa (Gil, 1987, p. 232). Desta forma, ela ficaria excluída da possibilidade de exercer a “arte da insinceridade” (p. 231) que é, paradoxalmente, o caminho pessoano para uma verdade artística superior. A incapacidade

de estabelecer essa distância crítica, essencial para o “desconhecer-se conscientemente” a que Soares remete como marca do pensamento abstrato e característica que diferencia o homem superior do vulgar (Pessoa, 1999, p. 123), como também para o trabalho do artifício, confiná-la-ia à periferia da experiência estética mais elevada, impossibilitada de converter o sentimento na sensação intelectualizada que define o poeta como um soberano fingidor.

Esse pensamento que condena a mulher a uma existência presa às demandas de um corpo sexuado foi alvo de críticas consistentes por parte da saudosa poeta, professora e crítica Ana Luísa Amaral, justamente por ser uma crença ainda arraigada na sociedade. Em seu livro de ensaios *Arder a palavra: e outros incêndios* (2017), a poeta e crítica evidencia os constrangimentos de recepção associados a uma assinatura feminina, observando – em diálogo com Isabel Allegro de Magalhães – que importantes romancistas portuguesas contemporâneas recusam sistematicamente a categorização de suas obras como “sexualmente marcadas” ou “femininas” (Amaral, 2017, p. 46). Ao negarem que sua experiência corporal determine a escrita, essas autoras colocam em relevo uma assimetria crucial, sintetizada no questionamento irônico de Amaral: “quantos homens poetas conseguimos contar, em qualquer língua, preocupados com este insignificante pormenor?” (p. 48). Isto é, para quantos escritores homens a condição sexualmente marcada é colocada criticamente como elemento condicionante de suas escritas?

Este questionamento revela um paradoxo fundamental. Por um lado, existe uma poderosa reivindicação política em representar a experiência de um corpo historicamente marginalizado – e é natural que movimentos de contestação assumam a função de conferir visibilidade a essas vivências. Afinal, a assunção da primeira pessoa por uma escritora representa a ruptura de uma ordem literária estabelecida. Nessa tradição, a mulher ocupou predominantemente a posição de objeto (a “terceira pessoa” – sobre quem se escreve) ou de interlocutora (a “segunda pessoa” – a quem se fala). O direito ao “eu”, portanto, não é um mero recurso estilístico, mas a tomada de um lugar da enunciação que lhe foi sistematicamente negado na literatura. Por outro lado, a expectativa social de que escritoras produzam, obrigatoriamente, uma literatura identitária gera uma redução equivocada de seu potencial estético. É contra essa redução que as vozes de Sylvia Plath e Adília Lopes emergem

quando ambas, cada uma à sua maneira, ostensivamente, recusam uma leitura estritamente biográfica de suas obras.

Na referida entrevista a Carlos Vaz Marques, Adília Lopes afirma: “Uso a minha experiência, mas com recuo, com distância. Com máscara. A linguagem é sempre uma máscara. Em princípio nada é confessional” (Lopes, 2005a, n.p.). Já na entrevista que Adília Lopes concedeu aos alunos de Português da Escola José Gomes Ferreira, a poeta declara sobre o uso do pseudônimo:

Senti, instintivamente, que os textos que escrevia se afastavam de mim, não eram bem eu, como uma máscara, uma caraça. Adília Lopes não é bem Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Confesso hoje que gostava de ter escrito textos de Maria José Oliveira, mas isso não foi e ainda não é possível. Uma pessoa não é um nome nem é uma máscara, não é uma personagem. Eu não me sinto duas pessoas (Lopes, 2005b, n.p.).

Embora esses dois fragmentos de entrevista tenham sido dados em momento anterior aos mais recentes livros da autora, em que se observa o uso de fotografias de Maria José quando criança, acompanhadas de legendas que a identificam como Adília, eles já expressavam a impossível coincidência entre a linguagem e a interioridade senciente de uma pessoa.

Já Sylvia Plath, em entrevista a Peter Orr, em 1962, diz o seguinte:

Acho que meus poemas imediatamente saem das experiências sensuais e emocionais que tenho, mas devo dizer que não posso simpatizar com esses gritos do coração que são informados por nada, exceto uma agulha ou uma faca, ou seja o que for. Eu acredito que se deve ser capaz de controlar e manipular experiências, mesmo as mais tremendas, como a loucura, ser torturado, esse tipo de experiência, e deve-se ser capaz de manipular essas experiências com uma mente inteligente e informada. Eu penso que a experiência pessoal é muito importante, mas certamente não deveria ser uma espécie de caixa fechada e de aparência espelhada, uma experiência

narcisista. Eu acredito que deve ser relevante, e relevante para coisas mais amplas, as coisas maiores, como Hiroshima e Dachau (daarau) e assim por diante<sup>3</sup> (Plath, 1966, n. p.).

Assim, a escolha pelos pseudônimos parece funcionar como um recurso para evidenciar esse distanciamento entre escrita e vida. E é curioso que Plath na entrevista mencione justamente a loucura como exemplo, já que parte considerável de *A Redoma de Vidro* ficcionaliza seu colapso mental e sua internação psiquiátrica. Por meio desse distanciamento, o pseudônimo atua como uma espécie de persona, que permite às autoras recorrerem a tópicos aliançados com uma base biográfica e explorarem temas tabus – como a saúde mental e a sexualidade – sem serem imediatamente reduzidas a um diagnóstico ou julgamento moral. No caso de Adília Lopes, que também adota um pseudônimo, a estratégia não apenas mascara, como também desloca a autora para um espaço de liberdade performativa, em que a voz poética pode subverter expectativas de gênero e desafiar convenções literárias. Dessa forma, o projeto estético de Sylvia Plath e Adília Lopes demonstra intentar desviar-se dos constrangimentos impostos por preconceitos e pressões – sejam eles familiares, sejam sociais, ou ainda, estatais – que pesam rotineiramente sobre a vida simbólica e social das mulheres.

Algo muito usual na história literária<sup>4</sup>, em que pseudônimos foram utilizados, de forma recorrente, com múltiplos propósitos. Serviam, por um lado, como proteção: para fugir a críticas que poderiam abalar não apenas a autora, mas toda a sua família; e, por outro, como estratégia: para driblar preconceitos editoriais enraizados e, até mesmo, para segmentar audiências – criando expectativas específicas, seja para proteger uma marca autoral principal, seja para conferir ao texto uma aura de mistério capaz de impulsionar vendas (um exemplo curioso e contemporâneo é o de Joanne Rowling, orientada a usar as

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

<sup>4</sup> A dimensão e o peso desse fenômeno ficam evidentes em obras de referência como a de Adrian Room. Ao catalogar e analisar a origem de milhares de pseudônimos, sua pesquisa demonstra que o recurso à pseudonímia por autores, do classicismo à contemporaneidade, ocorre por motivos que abrangem desde a subversão de cânones até a criação de personas autorais distintas (ROOM, Adrian. *Dictionary of Pseudonyms: 13.000 Assumed Names and Their Origins*. 5. ed. Jefferson: McFarland & Company, 2010).

iniciais J.K. para não afastar leitores masculinos ao escrever a saga Harry Potter<sup>5</sup>). No entanto, para além dessas razões pragmáticas, o pseudônimo operava – e opera – em outro nível: o de ferramenta de emancipação criativa. Era esse distanciamento, afinal, que permitia – e ainda permite – às autoras negociarem, subverterem e reinventarem sua própria identidade no espaço público.

Segundo declara a professora Sofia Silva em sua tese de doutorado *Reparar brechas. a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, em Adília Lopes “a voz pessoal é na realidade uma colagem de citações, eco de outras vozes” (Silva, 2007, p. 105), de modo que “como ironista, Adília recolhe a palavra de outros, a linguagem de todos os dias, e vai juntando cacos, reparando brechas, para formar o seu discurso próprio” (p. 105), havendo, portanto, em Adília, uma consciência de que sua poesia se faz numa inflexão de linhas textuais: numa dobra.

Já Sylvia Plath, conhecida pela encenação de subjetividades femininas, explora constantemente a instabilidade dos predicados na construção discursiva da mulher. Em sua poética, destaca-se o jogo de duplicidade e volubilidade do eu-lírico, marcado por estruturas de endereçamento que reforçam a constituição dúbia das personas. Essas características refletem um contexto de valorização do discurso psicanalítico entre mulheres brancas de classe média nos EUA dos anos 1950 (Nelson, 2006, p. 33) e das figurações de feminilidade do pós-guerra (Britzolakis, 2006, p. 112). Assim, o tensionamento performático do feminino em Plath – em que as subjetividades frequentemente oscilam à beira da dissolução (Britzolakis, p. 108) – atua reativamente a um conjunto de imagens institucionais e sócio-históricas do que significa “ser mulher” (Britzolakis, p. 112).

É precisamente esse “tensionamento” e instabilidade performática das subjetividades femininas que me faz pensar na estratégia de duplos a que Maria Lúcia Dal Farra refere-se em seu artigo “O vazio feminino do Orpheu: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia”. Diz a autora:

---

<sup>5</sup> Esta informação foi retirada da matéria “Harry Potter and the mystery of J K's lost initial” de Richard Savill, publicada pelo *The Telegraph*. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1349288/Harry-Potter-and-the-mystery-of-J-Ks-lost-initial.html>. Acesso em 10 ago. 2025.

A tópica do eu dividido ou multiplicado está por toda a parte tanto em Pessoa quanto em Cecília Meireles, Judith Teixeira e Florbela Espanca. Em Florbela, a dispersão ou a presença de muita gente dentro de si encarna uma questão que remete às fantasmagorias do feminino, aos desdobramentos culturais da mulher. Florbela é imparavelmente uma e outra e outra: é a irmã, a sedutora, a impossível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a sóror, a pária, a Princesa Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza, a Princesa Encantada. Ela sofre, como se identifica no dito soneto, de um 'pavoroso e atroz mal de ser sozinha': o de trazer 'tantas almas' a rir dentro da sua (Dal Farra, 2016, p. 29).

Essa multiplicidade que Maria Lúcia Dal Farra enxerga em Florbela como remetente às fantasmagorias do feminino, aos desdobramentos culturais da mulher, encontra eco tanto na constituição dos eu-líricos de Lopes e Plath como também na própria construção dos pseudônimos. Não apenas um recurso estilístico, essa multiplicidade também responde àquilo que Luce Irigaray teoriza como a consequência de um projeto cultural masculinista: a mulher é construída como o “outro” que o homem precisa para se definir (Irigaray, 2018). Para a pensadora, a mulher é o que ele não é. Se ele é cultura, ela é natureza. Se ele possui o falo (símbolo de poder e presença), ela é a falta (a castração). Ela é, portanto, o negativo de sua fotografia, o contraste necessário para que sua figura se destaque. A alteridade da mulher é, portanto, uma alteridade relativa e funcional, definida inteiramente em relação ao “Mesmo” (o masculino) (Irigaray, 2018). Quando a filosofia tenta falar “da” mulher, para Irigaray, na verdade, ela está apenas falando de uma projeção do masculino, de seu oposto, de sua falta, de seu mistério – nunca da mulher em sua própria alteridade e positividade (Irigaray, 2018).

Essa multiplicidade na oscilação de características para atender às necessidades de constituição do masculino acaba também por promover uma inadequação permanente dos sujeitos identificados como femininos, uma vez que é impossível um projeto coerente sobre a substância definidora do feminino frente às variações das demandas masculinas que, situacionais, são sempre sócio-históricas. Como consequência, essa inadequação levará à

própria impossibilidade de definir o ente mulher. No entanto, é justamente nessa inadequação – nessa recusa a ser uma só – que reside uma potência subversiva. Ao multiplicar-se em pseudônimos, vozes e personas, as escritoras não apenas escapam aos predicativos rigidamente atribuídos à mulher, mas também explicitam a própria impossibilidade de qualquer definição estável do “feminino”. O uso dos pseudônimos por Plath e Lopes servirá então a um projeto de fragmentação que evade a captura por uma identidade fixa, protegendo também as autoras de uma coesão biográfica para a interpretação das suas obras.

O pseudônimo, nesse sentido, como já mencionado, atuará também como um mecanismo de evasão aos predicativos que são tão mais facilmente – e tão mais severamente – atribuídos às mulheres que ousam escrever. Não se trata de afirmar que escritores homens nunca tenham sido alcunhados como pervertidos, moralmente corruptos ou de espírito doente; a história literária está repleta de casos. No entanto, mesmo dentro de um contexto de inquisição moral dirigida a artistas, coube a eles uma margem consideravelmente maior de benevolência e liberdade para explorar o abjeto, o obscuro e o tabu como experimentação estética legítima. Para a mulher que escreve, contudo, o transgressor não é só o texto – é o próprio corpo que o assina.

A exemplo de ilustração, quando lemos o belíssimo poema “Conheço o sal”, de Jorge de Sena, como já observado criticamente, vemos uma erótica do conhecimento ancorada na fisicalidade, em que o sal funciona como metáfora central, representando o suor, o sabor do corpo amado – fluidos corporais que são produtos de um intenso esforço físico e emocional. Não obstante, é crucial observar que a exploração dos domínios do corpo e do desejo no poema seniano – em sua força de vida e potência metamórfica – raramente conduziu a leituras que reduzissem o texto à expressão de uma libido especificamente heterossexual masculina ou à manifestação da virilidade sexual do autor de carne e osso. E muito menos se recorreu a uma busca por chaves biográficas na sua vida conjugal para decifrar o erotismo de seu projeto estético. Em contraste, no caso de autoras mulheres e escritores LGBTQIAPN+, a experiência biográfica é frequentemente mobilizada como intertexto.

Argumenta-se, por vezes, que são esses próprios poetas que introduzem deliberadamente a dimensão autobiográfica como reivindicação política. Caberia questionar

se isso se trata de uma escolha totalmente livre, ou de uma contumaz interpretação em um campo literário que exige a autenticação da experiência de poetas oriundos de minorias. E mais: não estaria Jorge de Sena igualmente recorrendo a uma experiência heterossexual e masculina como substrato de seu eu-lírico? A referência ao “sal da cintura se encurvando de ancas” (Sena apud Santos, 2006, p. 234) evoca um corpo feminino, assim como os versos “Conheço o sal que resta em minhas mãos / como nas praias o perfume fica / quando a maré desceu e se retrai” (Sena apud Santos, 2006, p. 234) pode remeter a um imaginário fálico, não? Não é Sena, também, um poeta cuja heterossexualidade informa tacitamente a recepção de sua obra? Por que a manifestação do erótico é então nele vista como universal?

Essa disparidade aponta para a existência de um *modus operandi* hermenêutico que persiste em tratar produções de poetas pertencentes a minorias como circunscritas a uma corporalidade específica, para daí depreender seu valor estético ou negá-lo, e não como obras de arte que, ainda que possam partir da experiência singular, possuem formas representacionais partilháveis com uma infinidade de leitores. Como é o testemunho seniano, não? Afinal, a universalidade da literatura não se deve à ausência de especificidades da experiência representacional, mas sim à sua capacidade de comunicação e ressonância, afinal, a constituição subjetiva é este movimento em que “o questionamento de si é precisamente o acolhimento do absolutamente outro” (Lévinas, 1993, p. 53). Como expressa o pensamento bakhtiniano, o eu só se torna um eu quando o outro se volta para o eu na condição de um tu, sendo a dialética entre alteridade e subjetividade a força motriz da literatura (Bakhtin apud Freitas *et al*, 2015, p. 52).

Desse modo, parece-me ser necessária uma vigilância crítica que reconheça os intertextos sexuais do cânone masculino não como expressão do universal abstrato, mas como particularidades contingentes. A opção por jogar com as atribuições do feminino e de uma “pessoalidade” autoral na obra de Sylvia Plath e Adília Lopes não equivale a um repúdio ao fingimento poético nem a um desejo ingênuo de fusão entre vida e obra. Em vez disso, essas marcações de gênero e pistas de personalidade – as quais têm seus limites constantemente tensionados pela reelaboração incessante de elementos potencialmente biográficos pelo entrecimento do texto com experiências de leitura de diferentes gêneros textuais, assim como pelo próprio recurso da pseudonímia – acabam por questionar a

existência de uma personalidade isenta dentro do fingimento poético e a confiabilidade dos vestígios biográficos no texto.

Nesse contexto, como aponto no artigo “Entre Tempos, Centros e Margens”: uma leitura de *Arder a Palavra e Outros Incêndios* de Ana Luísa Amaral”, a ser publicado na revista *Portuguese Cultural Studies*, no número em homenagem à poeta e crítica Ana Luísa Amaral, o poema de Adília Lopes “Este livro/ foi escrito/ por mim”<sup>6</sup> oferece uma lição paradigmática para refletir sobre a relação entre sujeito empírico e escrita, sobretudo quando esta é realizada por mulheres. Os versos afirmam com força a autoria de um eu, mas essa afirmação vem assinada por um pseudônimo. Isto é, o sujeito de carne e osso que escreve só se torna inteligível como uma assinatura na linguagem. E, embora ancorada em um corpo singular, essa assinatura não lhe é simétrica, pois é mediada e necessariamente deformada pelo grande território coletivo e convencional que é a linguagem, sendo este, paradoxalmente, o único meio de acesso representacional à intimidade – seja ela construída por um gesto aparentemente autorrepresentacional, seja por meio dos mais elaborados artifícios do fingimento.

O icônico poema “Papai” de Sylvia Plath também realiza um interessante jogo, em que os alicerces biográficos, portanto, materiais da lírica, são fagocitados pela língua, emergindo como uma criatura verbal distinta da experiência originária. No poema, ao mesmo tempo que é reconhecível a filha histórica que perdeu o pai aos oito anos, assim como o casamento com Ted Hughes (“The vampire who said he was you/ And drank my blood for a year,/ Seven years, if you want to know” [Plath, 2007, p. 156]), vê-se que a persona criada, como argumenta Christina Britzolakis em *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, é um artefato retórico de alta voltagem, uma máscara que intensifica e transfigura a experiência pessoal para explorar temas universais de opressão, luto e liberação (Britzolakis, 1999).

Nos versos “Bit my pretty red heart in two. / I was ten when they buried you. / At twenty I tried to die / And get back, back, back to you” (Plath, 2007, p. 155), identificamos, de fato, referências biográficas reconhecíveis: a tentativa de suicídio de Plath aos vinte anos, em 1953. No entanto, a menção ao enterro do pai, quando a poeta tinha “ten” (dez) anos, não

---

<sup>6</sup> Lopes, 2014, p. 373.

corresponde à realidade – Otto Plath faleceu quando Sylvia tinha oito. Da mesma forma, a possível alusão ao casamento com Ted Hughes, cuja primeira menção é “a year” (um ano), depois ampliada para “seven years” (sete anos), torna ambígua a referência temporal, desestabilizando uma leitura meramente factual. Além disso, embora seu pai fosse alemão e potencialmente simpatizante de movimentos pró-Alemanha, a associação entre sua figura e o imaginário nazista, inclusive com referências ao Holocausto para descrever a relação opressiva, distancia-se de uma correspondência biográfica direta. De modo que o paradoxo, portanto, reside no fato de que a eficácia catastrófica do poema depende de seu reconhecível lastro autobiográfico para, em seguida, transcendê-lo.

Dessa forma, uma das heranças centrais que Adília Lopes recebe de Sylvia Plath reside justamente na manipulação desta indecidibilidade crucial: o que nos poemas remete a dados localizáveis na vida de carne e osso e o que é reelaboração estética e mítico-ficcional. Christina Britzolakis afirma que “Plath reinventa o lírico como veículo para uma crise de subjetividade que não pode ser confinada a uma narrativa biográfica”<sup>7</sup> (Britzolakis, 1999, p. 110). Contudo, como aponta Steven Gould Axelrod em sua resenha ao livro de Britzolakis, “o problema que seu livro tanto evidencia quanto evita é que a subjetividade nos textos de Plath também não pode ser *isolada* da narrativa biográfica”<sup>8</sup> (Axelrod, 2000, p. 482). É precisamente este jogo no limiar, que tensiona sem jamais resolver os polos da experiência e da invenção, que constitui uma das principais lições que Adília herda e radicaliza em sua própria poética.

Assim, a obra de Sylvia Plath e a de Adília Lopes, cujas vozes se embaralham a um coro de outras vozes literárias e extraliterárias (como a da propaganda), realiza uma dupla crítica. Primeiro, recusa o confinamento da escrita feminina a um registro específico e supostamente mais preso ao real ou ao sentimental, ao transformar o considerado particular e específico de uma vivência feminina em matéria para uma sofisticada experimentação estética e intertextual sobre a subjetividade. Segundo, questiona a própria noção de uma literatura isenta, em que a abstração intelectual pudesse apagar as marcas contingentes da

---

<sup>7</sup> Tradução da autora.

<sup>8</sup> Tradução da autora.

experiência no mundo. Um exemplo que creio particularmente interessante para o último movimento descrito é o poema “Microbiografias” de Adília Lopes, em que o eu-lírico diz:

Nathaniel Hawthorne  
lavava sempre as mãos  
antes de abrir as cartas de Sophia Peabody  
sua noiva  
(Lopes, 2014, p. 69).

Se analisarmos algumas leituras críticas sobre a poética de mulheres, como, por exemplo, a de Ana Luísa Amaral e da própria Adília Lopes, ver-se-á de forma recorrente uma interpretação que caracteriza essas obras como poéticas de atenção ao mínimo. Ainda que tais declarações não sejam inverdades, é interessante a comparação da representação do doméstico e do cotidiano presentes em tais poetas com a noção de mínimo, portanto, de menor. Pois, sinceramente, o que há de menor no doméstico? Não seria essa identificação com o menor uma perpetuação de uma fobia de gênero que impele o doméstico a uma desvalorização política e econômica?

Mas, no poema de Adília Lopes, o gesto de Nathaniel Hawthorne descrito pelo eu-lírico – lavar as mãos antes de abrir a carta da noiva – ganha um sentido revelador quando cotejado com o título “Microbiografias”. Os versos são breves, resumem uma vida em poucas linhas, e os momentos escolhidos podem parecer triviais. No entanto, quando iluminados pelo título, esses detalhes aparentemente insignificantes condensam a essência de uma vida. No caso de Hawthorne, que vinha de uma tradição familiar puritana (era bisneto de um dos juízes das bruxas de Salem), o simples ato de lavar as mãos antes de tocar na carta da noiva transforma-se, nos versos de Adília, em gesto capaz de resumir toda a sua existência enquanto escritor de mérito reconhecido e pessoa privada. Assim, a poeta subverte uma lógica de valores que privilegia os “grandes” gestos públicos como definidores da personalidade, conferindo densidade e significado ao que poderia ser visto como ínfimo ou menor. Ilumina-se, com a intervenção adiliana, como os nomes canônicos da literatura apresentam bases igualmente particulares e situadas que ancoram o fazer poético, sendo a

grandeza reconhecida de um autor como Hawthorne fundada, em última instância, na materialidade de uma existência singular – uma existência que a poesia de Adília Lopes sabe capturar e monumentalizar em seu aparente mínimo.

Assim, auxiliadas pela pseudonímia, ferramenta que possibilitou às autoras deslocar-se de uma condição de objeto biográfico para a posição de sujeito que finge, transforma e subverte, Sylvia Plath e Adília Lopes, ao embaraçar deliberadamente os rastros entre vida e obra, desafiaram a noção de que a experiência feminina na literatura deve ser confinada ao âmbito do menor, do privado ou do meramente confessional. Seus pseudônimos funcionam, desse modo, como instrumentos de uma literatura que, ao mesmo tempo em que reconhece a inscrição do corpo na escrita, reivindica a mediação estética da experiência e a potência ressonante de sua arte. A escrita estabelece com o corpo que a produz uma relação complexa e necessariamente oblíqua, negociando continuamente os limites entre a marca singular e o código compartilhado. Nesse processo, as particularidades contingentes inerentes ao ato de escrever não devem ser vistas como um obstáculo à recepção da obra de autoras mulheres, mas sim como o caminho para uma leitura que acolha a força comunicante que nelas se realiza.

#### ON PUBLIC AND PRIVATE USES: THE PSEUDONYM AS A NEGOTIATION STRATEGY IN SYLVIA PLATH AND ADÍLIA LOPES

**ABSTRACT:** This article examines the intertextual relationship between Sylvia Plath and Adília Lopes, focusing on the novel *The Bell Jar* and the strategy of the pseudonym common to both authors. It analyzes how Plath's Victoria Lucas and Adília Lopes function as tools to construct an authorial persona, to some degree distinct from their civil identity, allowing them to negotiate the gender expectations associated with the female signature. Through this device, the authors explore taboo themes such as mental health and sexuality, establishing a productive distance between life and work. The study demonstrates how the pseudonym operates as a mechanism of resistance against reductive biographistic readings, affirming the autonomy of literary creation in the face of social and critical constraints.

KEYWORDS: Adília Lopes; Sylvia Plath; Pseudonymity; Gender Studies.

---

## SOBRE USOS PÚBLICOS Y PRIVADOS: EL PSEUDÓNIMO COMO ESTRATEGIA DE NEGOCIACIÓN EN SYLVIA PLATH Y ADÍLIA LOPES

RESUMEN: Este artículo examina la relación intertextual entre Sylvia Plath y Adília Lopes, centrándose en la novela *La campana de cristal* y en la estrategia del pseudónimo común a ambas autoras. Se analiza cómo Victoria Lucas, de Plath, y Adília Lopes funcionan como herramientas para construir una persona autoral en cierto grado distinta de la identidad civil, permitiendo negociar las expectativas de género asociadas a la firma femenina. A través de este recurso, las autoras exploran temas tabú como la salud mental y la sexualidad, estableciendo un distanciamiento productivo entre la vida y la obra. El estudio demuestra cómo el pseudónimo opera como mecanismo de resistencia contra lecturas biografistas reduccionistas, afirmando la autonomía de la creación literaria ante constreñimientos sociales y críticos.

PALABRAS-CLAVE: Adília Lopes; Sylvia Plath; Pseudonimia; Estudios de Género.

---

## REFERÊNCIAS

ALBERGE, Dalya. FBI files on Sylvia Plath's father shed new light on poet. *The Guardian*, Londres, 17 ago. 2012. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/17/sylvia-plath-otto-father-files?newsfeed=true>. Acesso em: 18 dez. 2025.

AMARAL, Ana Luísa. *Arder a Palavra: e Outros Incêndios*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.

AXELROD, Steven Gould. Review of Sylvia Plath and the Theatre of Mourning, by C. Britzolakis. *Criticism*, v. 42, n. 4, p. 481–484, 2000. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/23124207>. Acesso em: 18 dez. 2025.

BADIA, Janet. The Bell Jar and other prose. In: GILL, Jo (org.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 124–138.

BRITZOLAKIS, Christina. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CLARK, Heather. *Red Comet: The Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath*. New York: Alfred A. Knopf, 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O vazio feminino do Orpheu: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, n. 11, p. 13-34, 2017. Disponível em: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/RevistaDM/article/view/226>. Acesso em: 5 ago. 2025.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção *et al.* O sujeito nos textos de Vigotski e do Círculo de Bakhtin: implicações para a prática da pesquisa em educação. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 27, n. 1, p. 50-55, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4998>. Acesso em: 5 ago. 2025.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. Trad. Tânia Navarro Swain. *Labrys, Estudos Feministas*, n. 1-2, jul/dez, p. 1-12, 2002. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnnet.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2025.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

LOPES, Adília. Entrevista com Adília Lopes. [Entrevista cedida a] Carlos Vaz Marques. *Diário de Notícias*, Lisboa, 17/5/ 2005, p. 12-19. Disponível em: [http://www.arlindo-correia.com/adilia\\_lopes\\_guerreiro.html](http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html). Acesso em: 10 ago. 2025.

LOPES, Adília. Entrevista a Adília Lopes. [Entrevista cedida] aos alunos de português da Escola José Gomes Ferreira. Blogue Gaveta de Nuvens. 2005b. Disponível em: <http://gavetadenuvens.blogs.pot.fr/2005/09/entrevista-adlia-lobes.html>. Acesso em: 10 ago. 2025.

MARTELO, Rosa Maria. A luva e a mão (uma história de salvação). *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompotics*, n. 14, p. 49–65, 2019. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/305>. Acesso em: 5 ago. 2025.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

NELSON, Deborah. *Pursuing Privacy in Cold War America*. New York: Columbia University Press, 2001.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *Sobre a heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

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

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1999.

PLATH, Sylvia. ed. *The Poet Speaks: interviews with Contemporary Poets*. [Entrevista cedida a] Peter Orr. John Press and Ian Scott-Kilvert. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. Disponível em: <http://www.sylviaplath.de/plath/orrinterview.html>. Acesso em: 10 ago. 2025.

ROOM, Adrian. *Dictionary of Pseudonyms: 13,000 Assumed Names and Their Origins*. 5. ed. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. 7Letras: Rio de Janeiro, 2006.

SAVILL, Richard. *Harry Potter and the mystery of J K's lost initial*. The Daily Telegraph, Londres, 19 jul. 2000. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1349288/Harry-Potter-and-the-mystery-of-J-Ks-lost-initial.html>. Acesso em: 10 ago. 2025.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. Tese de Doutorado. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0310636\\_07\\_Indice.html](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0310636_07_Indice.html). Acesso em: 10 ago. 2025.

STEINBERG, Peter K. Textual Variations in The Bell Jar Publications. *Plath Profiles*, v. 5, p. 104–139, Summer 2012. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/plath/article/view/4374/3996>. Acesso em: 10 ago. 2025.

---

Submetido em 5 de outubro de 2025

Aprovado em 22 de dezembro de 2025

Publicado em 25 de janeiro de 2026

---