



SEÇÃO LIVRE

Anne Sexton: relações interpessoais e a autobiografia na poesia confessional

Anne Sexton: private relationships and autobiography in confessional poetry

Anne Sexton: relaciones interpersonales y autobiografía en la poesía confesional

Mariana Soletti da Silva¹

orcid.org/0000-0002-8186-2985
mariana.soletti@edu.pucrs.br

Recebido em: 2 mar. 2023.

Aprovado em: 10 jul. 2023.

Publicado em: 13 dez 2023.

Resumo: O presente artigo busca compreender e analisar aspectos autobiográficos no poema "Mother and Daughter", escrito por Anne Sexton (1928–1974), norte-americana que se consolidou como uma das principais vozes da poesia confessional do século XX. Em um contexto hodierno, podemos afirmar que a pertinência deste trabalho é extremamente significativa: na era da autobiografia, em que a primeira pessoa do singular e a falta de privacidade emergem, assim como outrora emergiram na época da poesia confessional. Para fundamentar nossas colocações, recorreremos a estudos de Philippe Lejeune (2008), Manuel Alberca (2007), Dominique Combe (2010), Michel Collot (2018) e Mariana Soletti da Silva (2021), bem como à biografia de Anne Sexton, escrita por Diane Wood Middlebrook (1994), à coletânea completa dos poemas de Sexton, publicada em 1999, e outros textos que tratam especificamente da autora, da poesia confessional e das questões pertinentes à análise do poema.

Palavras-chave: autobiografia; poesia confessional; pacto autobiográfico; Anne Sexton.

Abstract: This article seeks to understand and analyze autobiographical aspects in the poem *Mother and Daughter*, written by Anne Sexton (1928–1974), an American who established herself as one of the main voices of confessional poetry in the 20th century. In a contemporary context, we can consider the pertinence of this work extremely significant: in the era of autobiography, the first person singular and the lack of privacy emerge as they once did in the era of confessional poetry. We will use studies by Philippe Lejeune (2008), Manuel Alberca (2007), Dominique Combe (2010), Michel Collot (2018) and Mariana Soletti da Silva (2021), as well as the biography of Anne Sexton, written by Diane Wood Middlebrook (1994), the complete collection of poems by Sexton, published in 1999, other texts that deal specifically with the author, confessional poetry, and issues pertinent to the analysis of the poem.

Keywords: autobiography; confessional poetry; autobiographic pact; Anne Sexton.

Resumen: Este artículo busca comprender y analizar aspectos autobiográficos en el poema *Mother and Daughter*, escrito por Anne Sexton (1928–1974), una estadounidense que se consagró como una de las principales voces de la poesía confesional del siglo XX. En un contexto contemporáneo, podemos decir que la pertinencia de esta obra es sumamente significativa: en la era de la autobiografía, la primera persona del singular y la falta de intimidad emergen como lo hicieron en la era de la poesía confesional. Para realizar nuestras declaraciones, utilizaremos estudios de Philippe Lejeune (2008), Manuel Alberca (2007), Dominique Combe (2010), Michel Collot (2018) y Mariana Soletti da Silva (2021), así como la biografía de Anne Sexton, escrita por Diane Wood Middlebrook (1994), la colección completa de poemas de Anne Sexton, publicada en 1999, y otros textos que tratan específicamente de la autora, la poesía confesional y cuestiones pertinentes al análisis del poema.

Palabras clave: autobiografía; poesía confesional; pacto autobiográfico; Anne Sexton.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil.

A autobiografia

Estamos na era da autobiografia. Enquanto percebemos cada vez mais uma falta de privacidade, com algoritmos captando nossos interesses para fins capitalistas e a automatização de nossas casas, que acendem e desligam luzes sozinhas, a primeira pessoa do singular ressurgiu como mais um aparato de exposição. Alguns autores, como Manuel Alberca (2008, p. 44), diriam que

no hay compromiso ni deber autobiográfico ni ninguno de sus molestos inconvenientes, sólo una estrategia creativa que fluctúa entre lo inventado y lo real, entre lo novelesco y lo autobiográfico, en la que poder seguir alimentando el ego.

No entanto, os estudos das autobiografias começaram há muito tempo, desde as *Confissões* de Santo Agostinho, cujo lançamento data de 400 d.C. O desenvolvimento da autobiografia ocorre simultaneamente com acontecimentos do mundo, ao passo que o indivíduo se insere na sociedade com novas sensações de liberdade e alienações. A formação da burguesia e o conceito de individualidade, que advém do Romantismo, portanto, são essenciais para o entendimento dessa forma de linguagem.

Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), inicia sua reflexão sobre o que seria a "verdadeira literatura" e o autobiográfico. De antemão, percebemos que a autobiografia contém um discurso literário, mas também é um ato social, ao passo que apresenta menor aporte teórico e mais aporte cultural. O tema comum, evidentemente, é contar a vida de alguém, sendo "uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (Lejeune, 2008, p. 16, grifo nosso). Ora, se, por definição, a autobiografia é escrita em prosa, o autor considera o poema autobiográfico inicialmente como um "gênero vizinho" (Lejeune, 2008, p. 18), mas revê e faz reconsiderações em versões atualizadas da sua obra.

Ao passo que considera a primeira pessoa

do singular como uma referência possuída no discurso, remetendo ao ato de estar falando, Lejeune (2008) trabalha os conceitos de exatidão, informação, fidelidade e significação. Para ele, o espaço autobiográfico é definido exteriormente, pelas considerações culturais, e não teóricas, tratando de uma "intenção confessa" de o leitor buscar compreender os acontecimentos factíveis e transpô-los para a sua recepção (Lejeune, 2008, p. 62). Mais do que isso, em uma provocação, indaga a si próprio sobre a *qualidade de poeta* daquele que "reivindica a vida como fonte", tal como se a expusesse sem nenhum trabalho de linguagem e de maneira "preguiçosa e exibicionista" (Lejeune, 2008, p. 101).² Como resposta conciliatória, entende que é preciso

ir além desses debates. Descartar a autobiografia ou querer fazer parte dela impede de pensar no que ela é, nem um bem nem um mal. A poesia não está em toda parte, a autobiografia também não. Uma pode ser instrumento da outra. Não há mal nenhum em reconhecer que são duas coisas diferentes e, ao mesmo tempo, admitir-se a possibilidade de que têm muitas interseções. Pode-se tomar o termo autobiografia num sentido amplo e vago, ou estrito e preciso (Lejeune, 2008, p. 103).

Mariana Soletti da Silva (2021, p. 347) comenta, com brevidade, o início do *eu* na poesia lírica, abarcando sua definição até o confessionalismo:

Jonathan Culler (2015), em *Theory of the Lyric*, é um autor que busca historicizar os exemplos de poesia lírica ao longo das décadas. Por mais que o pronome eu de Píndaro, grande poeta que cantava as vitórias dos gregos como ninguém, pudesse significar a ascensão de uma individualidade singular, nada mais era do que um mediador, que servia como voz coletiva e agente social platônico. É apenas no período da baixa latinidade, por meio da qual conhecemos a poética medieval e seus sonetos, muitos sobre o amor não-correspondido e a mulher enquanto musa inalcançável, que o acadêmico infere que tais textos emanavam de um sujeito.

Há um ponto central nas teorias da poesia – a devida importância dada ao sujeito e o seu tipo de exteriorização. À Georg Wilhelm Friedrich Hegel (apud Soletti da Silva, 2021, p. 348), por exemplo,

² Outrossim, esses adjetivos, inclusive no que tange à exposição crua dos acontecimentos, são associados à poesia confessional também, como veremos posteriormente neste artigo.

é essa a "exteriorização do eu, na perspectiva do eu é [...] a principal condição para a subjetividade lírica". A mescla entre o sujeito lírico e o sujeito empírico acontece somente no século XVIII, quando o Romantismo inaugura a *confessionalidade* do sujeito, ainda o transpondo para um *ato social*, corroborando a ideia de Hegel de que há uma reverberação do coletivo no sujeito. É esse sujeito o fio condutor da experiência na poesia, principalmente depois do Romantismo.

Nesse sentido, Manuel Albarca (2007, p. 22) comenta:

Al arrumbarse lo público, también lo individual se tambaleará, pus el referente de la oposición de lo público daba sentido y equilibrio a lo privado. Al desaparecer la dialéctica entre esos dos conceptos sociales básicos y contradictorios, al borrarse sus fronteras, otras parejas como interior/exterior, normal/anormal, ficción/realidad, memoria/desmemoria, etc., vieron menoscabada también su funcionalidad [...] En los siglos precedentes, el individuo estaba constreñido por el imperio del deber, fuera éste de inspiración religiosa o laica, incluso crecía o se afirmaba en la lucha y oposición a su omnimoda presencia. En la actualidad nos encontramos quizá en el otro extremo del péndulo, pues nada le está vetado en la práctica a éste, al no interponérsele apenas cortapisas morales ni de conducta. El individualismo, de ser un motor de cambio y de dinamismo social, ha devenido en la actualidad en un ejercicio vacío y ombliguista, al carecer de referencias morales ni reglas estables.

Para Lejeune (2008), a utilização do *eu* em poemas e canções expressam um sentimento que os receptores buscam exteriorizar, mas não conseguem. Dessa forma, adotam as palavras para si como uma forma de reconhecimento, o que cria a suposição de que o poeta também experimenta o que experimentamos. O próprio sonho do leitor, na visão do teórico, seria de "colher confidências, entrar no ateliê do artista" (Lejeune, 2008, p. 113). A ideia de "prazer de emoção compartilhada" é reconhecida no caso do "Soneto d'Arvers", uma autobiografia em poesia que teria sido uma imitação de um soneto italiano (Lejeune, 2008, p. 105).

Ora, qual é a grande diferença em sabermos da factualidade dos acontecimentos no sentido imitativo da literatura? Para Lejeune (2008, p. 112), isso não tem importância. A vida do sujeito empírico "não nos diz respeito", ao passo que "não

sabemos nada sobre ele, nada além de seu 'eu'", havendo aqui uma clara diferença entre o autor empírico e o autor textual, o *eu* da linguagem. Ademais, o autor deixa claro que são os leitores quem fazem "a alquimia" do poema, tornando o receptor um agente ativo na construção das respostas às palavras do poema (Lejeune, 2008, p. 113).

Para Mikhail Bakhtin (apud Remédios, 2004, p. 280), um empreendimento autobiográfico pode ser lido como um

signo social. Assim, a obra possui um sujeito-autor mergulhado na linguagem, que lhe possibilita não só expressar seus sentimentos e ideias, mas também, através da memória, voltar ao passado, projetar-se no futuro pela imaginação e dialogar consigo mesmo e com outros sujeitos. Na história de vida, o sujeito-autor em constante diálogo mergulha na linguagem por meio da qual expressa suas ideias e sentimentos, mas também define sua identidade e o valor artístico do texto avisado a partir da relação eu-outro que afeta a ficcionalidade das expressões do eu.

Sendo assim, como a construção do "eu" através da linguagem antecede a comunicação, é sua (re)construção, através do diálogo passado/presente, que representa a busca de uma existência. Essa ação pode chamar-se *rememoração*, sendo um processo imprescindível para a construção do *eu* autobiográfico. Também pode ser chamada de "mediação", quando configuramos "acontecimentos dispersos" de nossas vidas e damos-lhes "uma interpretação pessoal. É como se a vida só tomasse figura, e um sujeito identidade como sujeito, após o entrelaçamento dos vários episódios de sua vida, de forma a construir uma narrativa com sentido" (Gomes, 1999, p. 52).

De acordo com Michel Collot (2018), há um ser projetado para o exterior na poesia lírica, de forma que esse sujeito só se compreende plenamente quando coincide consigo mesmo: a projeção de um sujeito poético é oriunda da relação sujeito-objeto com os mundos interior e exterior. Para Dominique Combe (2010), o *eu* pode ser visto em dois: o sujeito real, empírico, e o eu lírico, como sujeito de enunciação. Indo ao encontro das considerações hegelianas, ele infere que "a subjetividade lírica, por natureza introvertida, é

essencialmente narcisista" (Combe, 2010, p. 105). Outrossim, haja vista a disseminação do conceito de da subjetividade depois do Romantismo, o sujeito poético concreto, ou seja, o poeta, torna-se o foco da poesia lírica. Combe (2010), no mesmo estudo, entende a expressão imediata do *eu* como definição pétrea da poesia lírica.

Philippe Lejeune (2008) estabelece a relação autor-narrador-personagem como imprescindível à assimilação do pacto. Nesse sentido, percebemos uma clara diferença entre a autobiografia em prosa e a autobiografia em poesia. Mesmo que haja identificação entre o poeta, o eu lírico e a personagem confundidos no emprego da primeira pessoa, o "eu lírico" parece "se contrapor diretamente ao lirismo autobiográfico e, particularmente, contra a possibilidade de uma poesia autobiográfica em sentido estrito" (Combe, 2010, p. 120).

Ao justificar a prioridade da prosa, Lejeune (2008, p. 75) faz uma provocação sobre transparência referencial e preocupação estética, trazendo "casos marginais" que desafiam sua primeira argumentação – "emprego de um 'eu' claramente autobiográfico, garantido pelo nome próprio do autor, em lugar do 'eu' lírico tradicional". Contudo, em uma das revisitações da sua produção, 25 anos depois de sua primeira publicação, Lejeune (2008) parece reconsiderar certas colocações, principalmente no que tange à obrigatoriedade de a biografia ser proseada.

De maneira complementar,

à medida que a concepção "biografista", à qual se opõe a teoria do "eu lírico", identifica o sujeito ao autor e a seu "personagem", ela acaba por estender o gênero do poema autobiográfico à poesia lírica como um todo, de forma que *As Flores do Mal* só se distinguiriam de *As Contemplações* por uma questão de grau e não de natureza – com Victor Hugo assumindo uma postura pessoal e referencial que Baudelaire, em suma, sublimaria. Inversamente, a tese "separadora" poria em questão não somente a possibilidade de uma poesia "pessoal", mas também de uma autobiografia em versos subordinando toda poesia à ficção (Combe, 2010, p. 121).

Posto isso, Lejeune (2008, p. 116) também entende que "a poesia escapa da autobiografia

e foge na ponta dos pés". Nem mesmo a crítica genética, responsável por examinar a origem e os paratextos de uma produção literária, deveria fazer com que a poesia fosse obrigada a "confessar-se". Mesmo que os mecanismos autobiográficos possam ser percebidos como "fabricações", existe uma parcela de responsabilidade dos leitores de "desvendar o que se passa entre uma fábrica e outra" (Lejeune, 2008, p. 115).

Segundo o preceito de poesia e autobiografia de Michel Leiris (apud Lejeune, 2008, p. 117), há uma relação de sucessão e de oposição, colocando-se "em segundo plano a narrativa e a argumentação" e adotando "como motor principal as associações de ideias e de palavras". Também, "fazer, partindo de unidades de sentido muito maiores que as palavras, o mesmo trabalho poético de decomposição-recomposição, que permite abrir e explorar, sem nunca reduzir nem concluir [...] banindo a ficção" (Lejeune, 2008, p. 118). "Deixar-se levar pela onda das palavras" é o que pede o autor, enquanto a colaboração leitora ainda é muito benquista para a elaboração do fac-símile de *verdade* que temos (ou melhor, o único que conseguimos ter) através da linguagem (Lejeune, 2008, p. 118).

Mas precisamos deixar claro que, mesmo com similaridades como os aspectos citados acima, o confessionalismo não é plenamente comparado à autobiografia. Na próxima seção, isso será mais bem discutido.

A poesia confessional como autobiografia

Como irmão distante do Romantismo, por conta da individualização do texto e a recusa da despersonalização da poesia, os poetas que se abriram em seus textos, a poesia confessional revela os mais íntimos sentimentos. Portanto, seus poetas eram considerados psicologicamente instáveis, principalmente as mulheres (Nelson, 2013).

O confessionalismo não é sinônimo de autobiografia. Contudo, há muitas tentativas de explicar os elos entre a autobiografia e a poesia confessional. Barsoom Fikry Barsoom Gad

(2016, p. 12) realiza um extenso estudo sobre a crítica positiva e negativa do termo *confessional*, atrelado historicamente a experiências do autor empírico, e não do autor textual:

Acknowledging the positive role of autobiography in the literary field, scholars like James Olney manage to defend autobiographical poetry and put it side by side with the approved literary genres. In his criticism, Olney probes the relation of a writer's life to his or her writings. He sees little distinction between autobiography and other genres such as poetry. In fact, he sees both autobiography and other genres as acts of creation. He argues that "Man has always cast his autobiography and has done it in that form to which his private spirit impelled him, often, however, calling the product not an autobiography but a lifework . . . whether it be history or poetry, psychology or theology, political economy or natural science" (3). Another characteristic feature, that individuates the modern Confessional mode in general and links the whole group together, is the massive reliance on some innovative memory. Most Confessional poets are strongly motivated to recall past personal events especially those painful ones. Yet, the memory they adopt is not mere recalling events; this memory is subjected to some analyses and changes. That is to say, while Confessional poets are recalling events and emotions, they shape and create new fictional narratives out of their past life struggles. Also, in the process of recalling, they may add some details or omit other ones to originate their Confessional art. Thus, in Confessional poetry, one notices some surprising unity between memory and creativity.

Como gênese,

o termo "poesia confessional" apareceu pela primeira vez em 1959, pelo crítico M. L. Rosenthal, que citou, junto ao objeto principal, Robert Lowell, Sylvia Plath, John Berryman, Anne Sexton. É entendido que o confessionalismo nem sempre é considerado um "movimento" na época porque, diferente dos Beats, por exemplo, tais poetas nunca se sentiram parte de um. Se entendermos o confessionalismo enquanto tal, para a autora, ele acabou na metade dos anos 1970 (Soletti da Silva, 2021, p. 351).

O confessionalismo pode ser contrastado em relação à autobiografia pois se entende urgência nas revelações; o conteúdo continuaria o mesmo, íntimo, mas a forma direta "criaria uma falsa intimidade necessária para a recepção dos escritos" (Soletti da Silva, 2021, p. 351).

Ademais,

Confessional poets balance strong emotions with imagery, using the personal to express reaction to common situations or emotions. Imagery becomes the element that balances the personal, as imagery uses archetypal and dream material (Al-Shamiri, 2012, p. 3).

Usam-se, portanto, experiências humanas compartilháveis a todos para externalizar o poético. Como exemplo de temáticas, são citados relacionamentos, o desenvolvimento da sexualidade e da parentalidade, a infância e a morte. Essa tarefa pode ser muito árdua para o poeta, que sofre para dizer o que precisa (Al-Shamiri, 2012). Esse é um aspecto semelhante aos propostos por Lejeune (2008) ao falar de autobiografia.

David Perkins (1979, p. 410) complementa:

Confession indicates a poetry, in which the expression is personal, or is conventionally accepted as personal, and reveals experience or emotions that are more or less shocking, hatred of one's parents, children, spouse, or self, lust voyeurism, suicidal fantasies, madness, horror and fascination with death.

Nenhum tópico, portanto, está fora dos limites da poesia confessional, de modo que a conexão com o que é de mais íntimo torna-se uma espécie de revelação do *self* do artista, o que o distingue de outras poesias (Al-Shamiri, 2012).

Dado seu contexto, o sujeito coloca-se como parte da cultura quando percebe que é no seu nascimento que as noções de privacidade e coletivo se tornam nebulosas. A Guerra Fria e os adventos da tecnologia, como novas técnicas de espionagem, transformam-se em analogias em âmbito privado, na poesia – que trataria também do coletivo, como previu Hegel (2001). Com os autores expondo-se, trazem para si o poder da palavra: "a morte da privacidade, ironicamente, chega de fora para dentro" (Soletti da Silva, 2021, p. 352).

Para Dominique Nelson (2013), toda a questão sociopolítica emerge na sensibilidade do corpo do artista. O poeta faz cirurgias de risco em si mesmo, procurando o cerne da questão daquilo que mais o incomoda. Paradoxalmente, pensamos que poetas confessionais fazem culto à individualidade, mas são privados desta, visto que

estão constantemente expostos, demonstrando vulnerabilidade, falta de autonomia e limitações criativas em si próprios. Al-Shamiri (2012, p. 5) discute como é preciso ter coragem, por parte do poeta, para trazer temas tão "extremistas", de modo que

After discussing each of the distinguishing characteristics of confessional poetry, Philips concludes that these poets are a "magnificent" group who has "penetrated to the heart of darkness; that is American life" (179). He compares the confessional poets to the discontented and alienated post-war American youth, and claims that these poets are especially "alienated".

Quando Anne Sexton lançou sua coletânea *All my pretty ones*, em 1962, chamou a atenção do crítico Charles Simmons o poema "A operação", pois o tratamento do corpo feminino, em específico, traria à tona

semelhanças temáticas entre Sexton e Simone de Beauvoir, cujo pioneiro tratado feminista *O Segundo sexo* fora recentemente publicado em inglês. "Mrs. Sexton canta com assustadora intensidade os sentimentos que Simone de Beauvoir discute desapaixonadamente". Com referência à "A operação", Simmons observou: "Até recentemente nem mulheres nem homens faziam literatura com essa espécie de experiência. Agora que isso é possível, as mulheres têm usado a opção mais que os homens. Algumas delas, na verdade, parece que aguardavam nas coxias a oportunidade de dizer, afinal, o que não se diz. Nem todo mundo aprecia essa espécie de literatura, embora muitas vezes ela seja – como é o caso de "A operação", clara, comovente e humana, qualidades que se imaginaria garantir boa literatura" (Middlebrook, 1994, p. 171).

Na realidade, o que ele tem é o texto: somente através das palavras, como visto anteriormente, revela sua verdade. Portanto, nada mais justo do que manipular o tom, a rima e o ritmo da linguagem como mais um artefato de cunho autobiográfico, mesmo que o confessionalismo não seja *exatamente* encaixado neste guarda-chuva.

La ocultación del autor y su calculado o involuntario desvelamiento posterior, que presiden este tipo de relatos, responden a dos razones principales: la necesidad y el juego. En épocas de preceptos morales más severos o de libertadores o costumbres personales rigurosamente vigiladas, a veces sencillamente por pudor o

elección personal, el escondite fue quizá una necesidad para poder disimular los secretos, para contar o reivindicar, criticar o ridiculizar lo que de manera abierta resultado arriesgado. Por tanto, esconderse tras un yo impreciso o anónimo permitía expresar la intimidad sin someterse al compromiso público ni al juicio ni a la mirada indiscreta y despiadada del otro (Alberca, 2007, p. 79-80).

Segundo Maxime Kumin (apud Sexton, 1999, p. xxi), naquele momento, "the use of *le moi* was being cultivated in fashionable literary journals everywhere". Robert Lowell, o professor do seminário de literatura que Sexton participou, na Universidade de Boston, moldou o seu estilo literário da poesia confessional. Às terças-feiras, das 14h às 16h, os alunos discutiam seus originais datilografados, entregando cópias em papel carbono. Havia presença de mulheres na turma – até Sylvia Plath juntou-se a eles posteriormente. Todavia, a relação do professor com as escritoras mulheres era tortuosa: com exceção de Elizabeth Bishop, mulheres eram classificadas como poetas de baixa qualidade, o que contrastava com a sexualização da presença delas no curso. *Estudos de vida*, de Robert Lowell, inaugurou a tradição da poesia confessional, abordando "assuntos peculiares, privados, tabus, tal como o desequilíbrio mental" – o que fez o próprio tutor comparar-se a sua tutelada:

Penso especialmente na poeta Anne Sexton, que escreve também sobre as suas experiências como mãe; uma mãe que teve um esgotamento nervoso, como jovem extremamente emocional e sensível que era. Seus poemas têm uma maravilhosa engenhosidade e, todavia, alcançaram uma espécie de profundidade emocional e psicológica que acho bastante nova e estimulante (Lowell apud Middlebrook, 1994, p. 110).

Os episódios de colapso nervoso, então, estão no cerne da produção confessional para o maior expoente do estilo (Middlebrook, 1994), uma necessidade de intensidade e fixação de ideias que poderiam remontar à ideia de melancolia aristotélica. Isso se dá de maneira similar com autoras de sua época, como Adrienne Rich e Sylvia Plath, que também escreviam sobre casamento e maternidade e que também expunham

seus sintomas no papel, em uma clara luta para conciliar o que pedem para mulheres e o que pede uma carreira literária. Aqui, há uma grande diferença entre a escrita de Sexton e a de Lowell, por mais que os dois sejam tidos como poetas confessionais.

O que o crítico Charles Simmons expôs anteriormente é destacado por Middlebrook (1994, p. 116):

O luto pela masculinidade desacreditada que ressoa em Estudos de vida tem sua contrapartida na fúria culpada contra as mães em geral que começava a ficar patente na poesia feminina [...] Esta geração de mulheres poetas privilegiadas começava a produzir todo um imaginário expressivo de sua relutância em renunciar à consideração social. Havia em sua poesia um protesto contra a identificação da feminilidade com a maternidade [...] Porque Lowell fizera da domesticidade não-idealizada um tema em Estudos de vida, uma certa linguagem crítica evoluiu para estimar sua validade como tema para uma arte séria, e isso também teve seu papel em tornar o assunto acessível a poetas do texto feminino. Quando o crítico M. L. Rosenthal desenvolveu sua análise de Lowell como tese central de um livro sobre o que chamou poesia 'confessional', incluindo avaliações de Sexton e Plath, o círculo a que elas pertencem ganhou um movimento próprio.

O retorno ao passado através de conceitos psicanalíticos, reforçando a importância da memória a fim de expurgarmos nossos demônios, é um dos rótulos da poesia confessional. Não obstante, a exposição do eu lírico é contraditória: esses poemas não são originados da vergonha em afirmar (ou afirmar, negando) o recalcado. Eles são instrumentos de autoconhecimento, à medida que

os poemas líricos eram um veículo de todo apropriado à exploração de insights freudianos das maneiras pelas quais a vida de família conferia uma estrutura permanente à experiência individual, fortificante, mas também deformadora. A poesia de Lowell, Plath, Sexton e Rich invertia as categorias 'público' e 'privado'. Além disso, esses poetas descobriram que os papéis estabelecidos na vida familiar eram modelados pelo que nós chamamos hoje de ideologias do gênero (sexo). Eles 'confessavam' sentir-se esmagados pela energia de potencialidade negada pela diferença sexual e pelas pressões para se amoldar a ela (Middlebrook, 1994, p. 116).

Para tanto, enfatiza-se o uso do *eu* na poesia, de modo que ele demonstra como a poesia confessional é

intensely personal, highly subjective. 'I' in the poem is the poet and nobody else. The themes are nakedly embarrassing and focus too exclusively upon the pain, anguish and ugliness of life at the expense of its pleasure and beauty (Al-Shamiri, 2012, p. 4).

É interessante pontuar como a recepção da obra dos dois autores foi um tanto diferente – Elizabeth Bishop considerava Sexton como "egocêntrica", ao passo que o trabalho de Lowell era considerado "dolorosamente aplicável a todo tipo de leitor" (Middlebrook, 1994, p. 129). James Dickey, em crítica de *All my Pretty Ones* para a *New York Times Book Review*, discordou fortemente da insistência na evocação de experiências físicas e corporais, "como se isso conferisse maior realidade à obra" – o que Diane Wood Middlebrook (1994, p. 171-172) ironicamente comparou com a própria obra do autor, que "logo revelaria obsessões semelhantes". Ora, por que os pesos são diferentes? Infere-se que, se *Estudos de vida* se tornou referência para a poesia confessional, foram as poetas mulheres as protagonistas no campo da crítica literária.

Segundo Susana Correia (2018), a poesia confessional de Anne Sexton foi muito mais do que autobiográfica – e sim política, devido às suas características confessionais.

Assim,

O papel da poesia tonara-se político, pois cabia agora ao gênero lírico encontrar o elo de ligação entre os eventos históricos e o significado das vidas pessoais de todos os americanos; de todas as americanas. É neste sentido que a poesia de Plath e Sexton, mais do que meramente autobiográfica, se concretiza como iminentemente política, pelo ataque direto às ansiedades militares e à ideologia da contenção, como resistência à política oficial de um país. Ao relacionar a narrativa pessoal com o trauma nacional, a poesia destas mulheres dava uma nova voz a um novo movimento de subversão do consenso nacional, derrubando os discursos dominantes da América da Guerra Fria (Correia, 2018, p. 68).

Anne Sexton: a autobiografia na poesia

Nessa seção, trataremos de momentos da vida de Anne Sexton que são pertinentes para a análise do poema confessional *Mother and Daughter* (*The Book of Folly*, 1972). A sua trajetória como escritora, uma então dona de casa que se descobre poeta, é secundária nesta explicação. O nosso intuito é esclarecer momentos-chave da vida pessoal da autora, para que demonstremos como estes aparecem no trabalho de linguagem.

Anne Grey Sexton nasceu em 9 de novembro de 1928 em Newton, Massachusetts. Seus pais, Ralph e Mary Gray Staples Harvey, viveram os *roaring twenties* em meio a celebrações pomposas. Evidentemente, cabe lembrar que a família de Anne era privilegiada economicamente – o seu avô paterno era um banqueiro bem-sucedido, cujas morais estritas reverberaram profundamente na criação de Anne por parte do pai. Visto como o filho rebelde, foi depois da Primeira Guerra Mundial, quando passou a caixeiro viajante e começou a ganhar polpudas comissões, o pai tornou-se apto a casar e sustentar uma família. Em 1922, apaixonou-se pela mãe de Anne, Mary Gray Staples. Tiveram três filhas: Jane, Blanche e Anne (Middlebrook, 1994).

Enquanto Blanche recebia a atenção da maioria da família, Anne era extremamente ligada à sua tia-avó Anna Ladd Dingley, chamada por todos de Nana. Esse é tido como um “valioso ponto de referência emocional” para a autora, tendo sido uma mulher transgressora para o seu tempo (Middlebrook, 1994, p. 26-27). Nana cuidava das crianças – “carregava as meninas no colo e cuidava delas horas e horas, e fazia-lhes maravilhosas massagens nas costas com talco perfumado”, assim, angariando confiança acerca das vulnerabilidades das irmãs (Middlebrook, 1994, p. 27).

Apesar de os Harvey terem passado pela Grande Depressão sem graves consequências e a Segunda Guerra Mundial ter impulsionado os negócios da família, o patriarca tornou-se alcoólatra. As mudanças de humor da mãe, junto ao vício em álcool, também assustavam as irmãs. Mais: a genética pressupunha tantos transtornos

mentais que até o avô paterno de Anne teve, à época, um colapso nervoso. A chegada de Nana na casa dos Harvey acalmou os ânimos da família por um tempo; “deitadas lado a lado debaixo da colcha de barras azuis de Nana, esta acariciava as costas da menina, contava-lhe histórias ou lhe falava do passado” (Middlebrook, 1995, p. 29). Entretanto, o próprio laço de Anne com a tia-avó tornou-se inviável depois de certo tempo por conta de problemas mentais. Isso acarretou traumas jamais resolvidos pela autora, que seriam transpostos a sua poesia:

Anne lembra-se de que ela a chamava “horrível e nojenta” e uma vez a atacou com uma lima de unhas. E uma noite, diante dos olhos horrorizados da sobrinha-neta, teve de ser levada para um hospital para doentes mentais. Melhorou com um tratamento de choques e pôde voltar para casa. “Não parecia louca”, recordava-se Anne, “apenas doente” [...]. Depois que Anne Sexton teve seu próprio esgotamento nervoso, temeu acabar seus dias como Nana, numa instituição para doentes mentais. Pior que isso: considerava-se pessoalmente responsável pelo colapso da tia-avó e achava que Nana, depois de dizer que ela “não era Anne”, mas uma impostora “horrível e nojenta”, rogara-lhe uma praga, sentenciando-a a terminar do mesmo jeito. A raiva de Nana ficou em Sexton como um sintoma alarmante, que ela descrevia como uma “minúscula voz” dentro de sua cabeça, “gritando-lhe de muito longe”, dizendo-lhe o quanto ela era detestável e muitas vezes instando com ela para que se matasse. “Eu nunca devia ter abandonado Nana. Ela não teria adoecido. E eu teria sido eu mesma”. Segundo essa lógica, sua doença era uma forma de lealdade a Nana, inútil, mas irresistível. “Eu preferiria voltar para Nana antes que ela ficasse doente a sarar, eu mesma. Esse é toda a questão. Se eu ficasse mesmo louca eu poderia voltar para Nana”. Perder Nana significava para Anne perder a noção de quem ela de fato era. Sexton estava convencida de que a única pessoa boa que ela jamais fora era a Anne que Nana havia amado (Middlebrook, 1994, p. 29-30).

No momento em que engravidou de Kayo Sexton pela primeira vez, passou um tempo com Nana novamente, já que esta havia recuperado sua sanidade. A tia-avó agora tinha um diário. Lido posteriormente à sua morte, 16 anos depois, Anne Sexton culpou-se profundamente pelos momentos em que julgou ter “abandonado” a mulher. Linda Gray Sexton nasceu em 21 de julho de 1953; dois anos depois, nasceu Joyce Ladd

Sexton, cujo nome do meio era uma homenagem a Nana (Middlebrook, 1994).

Em meio a um puerpério levado às últimas consequências, sua relação com a filha mais velha, Linda, ganhou ares macabros: batia tanto na filha que cogitava matá-la, assim como Joy, ou até mesmo suicidar-se:

Segundo a descrição feita por ela à dra. Brunner-Orne, Kayo adormecera no sofá da sala depois do jantar, e Anne foi sozinha pôr as crianças para dormir. Sentindo-se absurdamente só e desesperada, resolveu matar-se. Tirou de uma gaveta especial um pequeno retrato oval de Nana e o diário que Nana mantivera na clínica, notando mais uma vez como a letra da tia-avó era parecida com a sua. Do armarinho dos remédios, apanhou o vidro dos comprimidos que a dra. Brunner-Orne lhe recebera para dormir (Middlebrook, 1994, p. 45).

Depois de uma tentativa factual de suicídio, as famílias de Anne e de Kayo se prontificaram a ficar com as crianças para que Anne se curasse. No entanto, o esgotamento de Sexton já refletia em Kayo e na relação dos dois. Apegada à mãe, que também era doente, ainda idealizava Nana e dependia extremamente do marido – o via como “uma Nana masculina! Coisa maravilhosa, psicologicamente falando Vivo dizendo a Kayo para dizer que me ama, que sou uma boa garota, e odeio quando mostra desaprovação” (Middlebrook, 1994, p. 48). A reprovação do marido – principalmente de seu comportamento adúltero – vinha em ataques furiosos, como quando atacava a mulher a gritos, socos ou a estrangulava, o que “satisfazia muitas de suas necessidades mais profundas. “Oh, meu deus, ele me ama tanto depois que me bate, ele fica tão arrependido!” (Middlebrook, 1994, p. 154).

Quando já consolidada no círculo de mulheres poetas, voltou a ter fortes crises suicidas, sendo perseguida pela ideia de que Nana tentava comunicar-se com ela. No mesmo momento, terminou a produção de sua peça *A cura*, que continha uma personagem inspirada em Nana (pela qual a personagem principal tem um amor infantilizante) e na filha, Linda. A construção desta ia ao encontro do desenvolvimento da filha enquanto pessoa e mulher, de forma que “o advento da fe-

minilidade é que precipita o desastre da sedução pelo pai e que revela um erotismo culpado por trás do carinho da tia-avó”, denotando a “fantasia da mãe em torno do despertar sexual da filha” (Middlebrook, 1994, p. 215).

O problema é que seus sentimentos eróticos em relação à filha não ficaram restritos ao uso artístico. Quando Anne não conseguia dormir, ia à cama da filha e masturbava-se ao seu lado, de forma que, ainda não trabalhando em seus traumas em relação à tia-avó, havia “a compulsão de repetir sua própria história, redistribuindo os papéis” (Middlebrook, 1994, p. 217). Na adolescência, conforme começava a relacionar-se com outras pessoas, Linda aprendia a pôr limites na relação mãe e filha acerca de temas como métodos contraceptivos e menstruação, o que Sexton considerou como uma traição.

Em um texto furioso e confrontador, “Mother and Daughter” foi publicado em *The Book of Folly* (1972), quando Anne Sexton já havia ganhado o Prêmio Pulitzer e estava consolidada como uma das grandes vozes da poesia contemporânea norte-americana. O poema foi escrito quando Sexton já sentia os efeitos da idade, de forma que não ostentava a mesma figura de antigamente. Linda, sua filha, começou a utilizar a pílula anticoncepcional. Anne, que nutria sentimentos conflitantes por ela, incomodou-se, porque via na proteção da filha a iminente experimentação sexual. Sua preocupação (uma palavra que pode ser considerada como um eufemismo, dadas as circunstâncias) é compatível com o florescimento do corpo e da mente da filha, que se tornaria uma mulher adulta.

Linda, you are leaving your old body now.
It lies flat, an old butterfly,
all arm, all leg, all wing, loose as an old dress
(Sexton, 1999, p. 305).

Ao falar que a filha “deixa seu corpo antigo”, entende-se que Linda sai do seu casulo. A metáfora da borboleta, que tem uma vida muito curta depois de experimentar flores com seus pés, copular e procriar, demonstra como a mãe tem um olhar moralizante (e hipócrita) perante a transformação de seu corpo e de sua mente.

A utilização do nome próprio, "Linda", logo no início do poema, denota a urgência da poeta de confessar – enquanto autobiografia – o seu drama familiar. Linda é o nome da filha de Anne. Se é "Linda", não é "Anne" – "a oposição conceito/inexistência de conceito adquire sentido na oposição entre nome comum e nome próprio", de acordo com Benveniste (apud Lejeune, 2008, p. 25). Entretanto, mesmo enquanto *nome comum*, "Linda" expressa um sentimento da subjetividade do próprio sujeito empírico, aqui exercendo seu trabalho de linguagem enquanto sujeito poético.

I reach out toward it but
my fingers turn to cankers
and I am motherwarm and used,
just as your childhood is used (Sexton, 1999,
p. 305).

Na passagem acima, de maneira um tanto manipuladora, o eu lírico coloca-se em uma posição mais vulnerável do que a própria "Linda", que está sofrendo as transformações. Sim, ela transforma-se, mas o eu lírico também: em vez de florescer, este apodrece por dentro, visto que seus dedos se tornam "cancros". Seu apodrecimento está atrelado à tal transformação de "Linda", pois sua infância foi deixada para trás, o que, automaticamente, faz com que o exercício de maternidade desta mãe também seja ultrapassado.

Devido à depressão pós-parto de Anne Sexton, poder-se-ia sugerir uma revolta da mãe que, depois de ter se doado plenamente à filha, sente-se descartada. Tal como se esta tivesse preenchido sua falta temporariamente, e agora se sentisse vazia novamente. Lembra Maria Rita Kehl (2016, p. 49) que "o círculo apropriado à mulher é a família e na vida privada, a mulher reina sobre a família", de forma que um filho serve com uma substituição secundária ao falo, à falta absoluta. Corroborando à crise de meia-idade de Anne Sexton,

esse é o sentido das "posições definitivas" ocupadas pela libido da mulher de trinta anos: a própria feminilidade, tão arduamente constituída, já não tem nenhuma outra função a não ser satisfazer-se indiretamente por meio da maternidade. O que nos coloca a questão da produção social da fixação erótica dos filhos à mãe: se a mulher só produz (para a cultura)

filhos, ela só se produz como mãe. Que outro significante representava a mulher na cultura ocidental até o advento da psicanálise? Hoje, devemos nos perguntar se o único significante que se pode acrescentar ao de "mãe", para as mulheres da cultura pós-freudiana, seria o de "histérica" – além do de "puta" (Kehl, 2016, p. 176).

Ao decorrer do poema, o eu lírico continua trazendo metáforas sobre o desabrochar, como nos versos posteriores aos mostrados anteriormente: eles dizem respeito a um movimento de fechamento e de abertura (da concha, do regimento, da fissura). Isso, obviamente, tem forte conotação sexual, mas diz respeito também a um mecanismo de defesa, como a formação das pérolas pelas ostras – há a distância dada por Linda ao tratamento com a mãe, que não sabia de sua vida sexual:

Question you about this
and you hold up pearls.
Question you about this
and you pass by armies.
Question you about this –
you with your big clock going,
its hands wider than jackstraws –
and you'll set up a continent (Sexton, 1999, p.
305-306).

De antemão, aparece uma informação inegavelmente verdadeira: "Now that you are eighteen", pois Linda, de fato, tinha dezoito anos em 1972 (Sexton, 1999, p. 306). O sujeito poético enumera todas as características herdadas pela filha, com um intertexto implícito de *The Double Image*, poema publicado em seu primeiro livro, *To Bedlam and Part Way Back* (1960). Neste texto, Sexton fala sobre a época que estava impossibilitada de cuidar das filhas por causa de suas crises nervosas, comparando-a com a própria mãe, evocando-a de maneira idêntica. "Como um corajoso e comovente exemplo de poema 'confessional', [...] dentro da linha autobiográfica do poema [...], há uma segunda rede de significados que expande suas referências, fazendo dele uma relevante contribuição à literatura da psicologia feminina" (Middlebrook, 1994, p. 94). Isso porque a semelhança com a mãe advém de um complexo de Édipo entre mãe e filha:

Antes que o 'complexo' se instale, na compreensão de que apenas desponta ainda, tanto para a menina quanto para o menino, de que a mãe não lhes pertence com exclusividade. Um desenvolvimento bem-sucedido da personalidade exige que a criança reprima e reorienta essa fixação erótica ("meu amor arruinado/minha primeira imagem"), substituindo Mãe e Filha por alguma versão de Romeu e Julieta³. A perda desse primeiro amor é presumivelmente 'mais dilacerante' por não poder ser evitada (Middlebrook, 1994, p. 95).

O tom de ressentimento continua, enquanto o eu lírico incessantemente pergunta à "Linda" tal como se a interrogasse, pois não tem as respostas fora da poesia. Ademais, torna-se passivo-agressivo, jogando-a para a *matilha* masculina que está recebendo uma dedicação desejada pela mãe:

Keep on, keep on, keep on,
carrying keepsakes to the boys,
carrying powders to the boys,
carrying, my Linda, blood to
the bloodletter (Sexton, 1999, p. 306).

Volta-se a pontuar que o poema é para a filha, com a presença da anáfora "Linda, you are leaving/ your old body now" (Sexton, 1999, p. 306). Mais uma vez, o eu lírico queixa-se de como a maternidade a usurpou de suas individualidades, de forma que, em um "estreitamento do rio", mãe e filha encontram-se para que somente uma delas se sobressaia – neste caso, Linda:

You've picked my pocket clean
and you've racked up all my
poker chips and left me empty
and, as the river between us
narrows, you do calisthenics,
that *womanly leggy semaphore* (Sexton, 1999, p. 306, grifo nosso).

O tom manipulativo continua no final do poema, pois não só os questionamentos perduram, mas a denúncia de que o eu lírico está progressivamente morrendo, enquanto Linda prospera e vive seus melhores anos. Novamente, quando o sujeito poético trata de chamar a própria filha de "ladra", diz que a mesma, depois da morte da mãe, "comerá frutas", uma clara alusão à sexualidade ativa da filha:

Question you about this
and you will see my death
drooling at these gray lips
while you, my burglar, will eat
fruit and pass the time of day (Sexton, 1999, p. 306-307).

Renato Marques de Oliveira (2005) atesta que Anne Sexton foi a poeta confessional que mais se utilizou de aspectos autobiográficos para moldar a sua poesia, mas que esse molde justamente pressupõe uma edição. Ou seja, por mais que a poesia confessional de Sexton tenha uma aura sincera, há um artifício que a faz aludir à (uma) verdade: "em outros termos, a Poesia Confessional é também uma convenção literária, que fará com que mesmo as inverdades *soem* como verdades" (Oliveira, 2005, p. 410). Consequentemente, inferimos que a imaginação se injeta no real para a criação do seu mundo, onde ela consegue, através de seu sujeito poético, expurgar o demônio de seus traumas familiares.

Considerações finais

Como verdadeira reconciliação entre a autobiografia e a poesia confessional, no que tange à criação da "verdade" que já era discutida pelos autores da autobiografia, "a verdade" das obras de Anne Sexton "repousa não em sua efetiva realidade, mas em sua credibilidade emocional" (Middlebrook, 1994, p. 68).

"Mother and Daughter" conta não só com uma confissão de algo que profundamente perturbava o autor empírico, como o autor textual – neste caso, o eu lírico. O poema transpõe aquilo que pretende o autor empírico *fazer* (ou melhor, *figurar*) da sua realidade, através da linguagem, com anáforas, rimas internas (como "this"/"big"), metáforas e padrões métricos. A intencionalidade poética responde à pergunta feita anteriormente: será que o leitor perde sem saber o que é fictício ou não? Mesmo que a experiência seja indubitavelmente diferente, frente a exacerbação da "paixão compartilhada" supracitada (Lejeune, 2008, p. 105), o trabalho da poeta, ao criar o

³ Lendo "The Double Image" em uma rádio, Anne Sexton comentou que o relacionamento mãe-filha seria "mais dilacerante" que o de Romeu e Julieta.

ambiente de despudor mediante seu eu lírico confessional, possibilita sozinho uma literatura delicada do eu.

Entendemos que, com auxílio de recursos autobiográficos, a poeta consegue “transferir a luta em torno dessas questões para a arte [...] era um uso operacionalmente produtivo de conflitos que ela ainda julgava irreconciliáveis em sua vida” (Middlebrook, 1994, p. 181).

Alberca (2007) trouxe a importância do paratexto de forma que, mesmo que haja um contato unilateral entre autor e leitor, o princípio de identidade pactual pode ser confirmado mediante tal checagem. Na sua ideia de que “toda escrita é autoficção” (Alberca, 2007, p. 64), conservando sua identidade real, mas forjando uma personalidade, a poesia confessional é o *case* perfeito para a sua performance – como Michel Foucault (1992) explica a oficina de linguagem barthesiana. Aliado a isso, o senso performático de Anne Sexton é validado por autores como Oliveira (2005) que, recapitulando, identifica a “truthness” dos poemas confessionais não como a verdade literal, mas como uma identificação entre seu autor e sua voz.

Dessa maneira, corrobora o que é visto nos teóricos da autobiográfica, na poesia de Anne Sexton “a fronteira entre autor empírico e sujeito lírico era frequentemente desestabilizada” (CORREIA, 2018, p. 62). Contudo, sempre somos lembrados de que poeta e eu poético não são o mesmo. Ou seja, o pacto autobiográfico, na poesia confessional, é ambíguo: em sua flexibilidade de estilo e experiências claramente oriundas da vida do poeta estão os aspectos autobiográficos; por outro lado, respeita-se o trabalho de linguagem atingido através do distanciamento adequado e atrelado à produção poética.

Referências

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- AL-SHAMIRI, Safiya Mohammed. *From Confession to Death: A Study in the Poetry of Sylvia Plath and Anne Sexton*. 2012. Dissertação (Mestrado em English Language and Literature) – Yarmouk University, Irbid, 2012. Disponível em: <http://repository.yu.edu.jo/bitstream/123456789/11200/1/595661.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.
- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 113-128, 2010.
- CORREIA, Susana. Confessar a Morte: a Poesia Política de Anne Sexton e Sylvia Plath. *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 59-71, 2018.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.
- GAD, Barsoom Fikry Barsoom. Anne Sexton's Confessional Tradition and Individual Talent. *De Gruyter Open*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 10-26, 2016.
- GOMES, Isabel. *Dossier Paul Ricoeur*. São Paulo: Porto Editora, 1999. (Coleção Dossier Filosofia).
- GUILLOIS-BÉCEL, Laurence. Robert Lowell and Anne Sexton Facing Immoderation. *GRAAT*, Maine, v. 10, p. 56-79, jul. 2011.
- HEGEL, George. *Cursos de Estética - IV*. São Paulo: Edusp, 2001.
- JAHAN, Israt. *Confessional Poetry: Voice of Oppressed Women*. Dhaka: BRAC University, abr. 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/61806249.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- NELSON, Dominique. Confessional Poetry. In: ASHTON, J. *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*. Chicago: University of Illinois, 2013. p. 31-46.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: a morte não é a vida*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- OLIVEIRA, Renato Marques de. Anne Sexton e a poesia confessional. Antologia e tradução comentada. *Sínteses - Revista dos Cursos de Pós-Graduação*, [s. l.], v. 10, p. 403-417, 2005.
- PERKINS, David. *A History of Modern Poetry*. Boston: Belknap, 1979.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. O empreendimento autobiográfico. José Guimarães e Erico Verissimo. In: ZILBERMAN, Regina *et al.* *A pedra e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Humanitas: Editora da UFMG, 2004. p. 277-342.
- RIBEIRO, Aida Maria Jorge. Pura poesia, autobiografia e autoficção em Manuel Bandeira. *Perspectivas Online*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 23-28, 2021.
- SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. New York: Mariner Books, 1999.
- SOLETTI DA SILVA, Mariana. Sylvia Plath: um olhar crítico sob “Olmo”. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 346-360, jan./abr. 2021.

Mariana Soletti da Silva

Graduada em Jornalismo, Letras-Inglês e Letras-Português pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) em Porto Alegre, RS, Brasil; mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Doutoranda em Teoria da Literatura com a linha de pesquisa sobre Literatura, História e Memória na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil.

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação da autora antes da publicação.