

COMO CITAR ESTE ARTIGO: AZEVEDO FILHO, M. S., TAVARES JUNIOR, J. M. A Poética Confessional em *The Bell Jar*, de Sylvia Plath. **Revista Colineares**, Mossoró, v. 05, n. 02, p. 18-32, Jul/Dez, 2018.

A POÉTICA CONFSSIONAL EM THE BELL JAR, DE SYLVIA PLATH

THE POETICS OF CONFESSION IN SYLVIA PLATH'S *THE BELL JAR*

Moisés Silva de Azevedo Filho³
José Mariano Tavares Junior⁴

RESUMO:

O presente artigo visa abordar o romance *The Bell Jar*, de Sylvia Plath, sob a perspectiva de uma poética confessional e autobiográfica. Para tanto, nosso objetivo principal será investigar a presença da autora dentro do texto literário, e de que maneiras eventos reais são transfigurados em matéria ficcional. Tendo estes objetivos em vista, trechos do romance serão analisados e discutidos com base em pressupostos teóricos de autores como Beach (2003), De Man (1985) e Derrida (1984).

Palavras-Chave: Confessional. Autobiografia. *The Bell Jar*. Sylvia Plath.

ABSTRACT:

The present article aims at approaching Sylvia Plath's novel, *The Bell Jar*, under the perspective of a confessional and autobiographical poetics. For this end, our main objective is to investigate the author's presence in the literary text, and in what ways real events are transfigured into fictional matter. Having these goals in mind, excerpts of the novel will be analysed and discussed on the basis of theoretical assumptions proposed by authors such as Beach (2003), De Man (1985), and Derrida (1984).

Keywords: Confessional. Autobiography. *The Bell Jar*. Sylvia Plath.

1 INTRODUÇÃO

O termo “confessional” teria sido originalmente empregado no ambiente literário em meados de 1959, quando o crítico M. L. Rosenthal escreveu um artigo sobre o livro de poemas *Life Studies*, do poeta estadunidense Robert Lowell,

³ Graduando em Letras (Língua Inglesa e Suas Respectivas Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: moisesfilho013@gmail.com.

⁴ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor adjunto de literaturas anglófonas do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. E-mail: marianotavares@gmail.com.

intitulado *Poetry as Confession*. Lowell havia escrito seu então recente trabalho após passar três meses internado no *McLean Hospital*, para tratar de um colapso mental, e Rosenthal (1959) viu seus poemas como um espelhamento de seus conflitos internos e atribulações, chamando-os de “confissões”.

Livrando-se das máscaras que escondem o si mesmo do poeta, em *Life Studies*, Lowell empregava uma voz aparentemente mais direta e usava, entre outros temas extremamente pessoais, sua experiência enquanto comandante das forças armadas, suas dificuldades de relacionamento com seu pai e esposa e sua própria doença mental, como matéria poética. A partir do artigo de Rosenthal, portanto, o termo “confessional” seria utilizado para classificar poemas de tal natureza e serviria de rótulo para identificar toda uma geração de poetas norte-americanos que incluiria, além do próprio Lowell, nomes como Anne Sexton, Elizabeth Bishop, W. D. Snodgrass e John Berryman, além de Sylvia Plath.

Tida como uma das escritoras mais influentes na poesia norte americana do século XX, a partir da publicação de seu livro *Ariel*, Sylvia Plath teve sua obra fervorosamente estudada nos âmbitos acadêmicos e literários, um interesse que persiste e se amplifica até os dias de hoje. Em princípio, o fascínio exercido por seus poemas surge após seu suicídio em Londres, no começo de 1963, em um apartamento onde também morou seu poeta favorito, William Butler Yeats. Ansiosos por entender as circunstâncias de sua morte, críticos literários e leitores pareceram, ao menos num primeiro momento, acreditar na possibilidade de que seus poemas pudessem ocultar as circunstâncias e os motivos que a levaram ao autoextermínio. Deste modo, a recepção de sua obra literária estaria aliada a um interesse paralelo, sempre crescente, por sua trajetória pessoal.

Partindo do pressuposto de que Plath pertence ao chamado grupo de poetas “confessionalistas” (como todo rótulo, sempre sujeito a controvérsias), este artigo propõe investigar o texto de *The Bell Jar*, único romance escrito por Sylvia Plath, como tendo natureza análoga àquela atribuída a seus poemas, ou seja, uma natureza confessional e, inevitavelmente, autobiográfica. Em vista disso, na primeira parte do nosso estudo, faremos uma introdução teórica no que tange à poesia confessional, segundo Beach (2003). Na sequência, abordaremos o romance alvo e selecionaremos alguns trechos para a análise, sempre sob a ótica do confessional, interligando-os com alguns conceitos sobre autobiografia propostos, sobretudo, por De Man (1985) e Derrida (1984). Por fim, serão feitas algumas reflexões finais acerca da pesquisa e da importância do tema para o meio acadêmico.

2 EM TORNO DO CONFSSIONAL

O movimento literário norte-americano, denominado de poesia confessional, surgiu durante o segundo período pós-guerra, no final dos anos 1950, com a publicação de *Life Studies*, de Robert Lowell, e perdurou até a metade da década de 1960. O crítico literário americano M. L. Rosenthal (1959) foi o primeiro a utilizar o termo “confessional”, ao examinar a poética de Lowell, dando início a uma série de discussões acerca do uso deste.

Historicamente, portanto, o ponto de partida do modelo de escrita confessional é atribuído à publicação do livro de poemas *Life Studies*, de Robert

Lowell, em 1959. Segundo Beach (2003), a transição de uma poética moldada na complexidade do *New Criticism* para uma mais coloquial e auto-revelatória, na obra de Lowell, ocasionou uma mudança notória na maneira de escrever poesia na América. O poeta adotava, a partir de então, uma nova prática de produção onde seus textos lidavam diretamente com suas experiências pessoais. Alvarez (1999) comenta a brusca mudança nos trabalhos de Lowell:

A seu modo, *Life Studies* era uma obra tão corajosa quanto *The Waste Land*. Afinal, o livro veio a público no auge dos reservados anos 50, a era do doutrinário *New Criticism*, da *International Fallacy*, e do todo elaborado e inquebrantável dogma segundo o qual a poesia nada tem a ver com o homem que a fez. Em sua época, Lowell fora o queridinho do movimento, com seu complexo simbolismo católico, sua linguagem eliotiana-elisabetana densamente urdida, e sua infalível habilidade de imprimir um ritmo próprio e particular a cada verso. Mais tarde, depois de um silêncio de quase dez anos, Lowell deu as costas a tudo isso. Os símbolos desapareceram, a linguagem tornou-se clara e coloquial, os temas passaram a ser profunda e persistentemente pessoais. Ele escrevia como um homem que sofrera colapsos e que se via acossado a cada crise por fantasmas familiares; e escrevia sem evasivas. Mais ainda que antes, era impossível ignorar a presença angustiada de Lowell, mas agora ele estava se expondo de uma maneira que violava todos os princípios do *New Criticism*: havia urgência em vez de impessoalidade, vulnerabilidade em vez de refinada ironia dândi (ALVAREZ *apud* TAVARES JUNIOR, 2011, p. 54).

Considerando essa ruptura evidente no modo de escrita, o confessional serviu de modelo para escritores que escolhessem abrir mão da complexidade e da formalidade de escrita anterior – o *New Criticism*, que focava apenas na poética e não na sua relação com os leitores, para quem a literatura é voltada – em favor de um modelo mais pessoal e direto. Essa mesma mudança também seria perceptível nas carreiras literárias de poetas como John Berryman, Randall Jarrell, James Wright, entre outros.

Os poemas confessionais também eram conhecidos pelo conteúdo autobiográfico como temática, ou seja, as experiências reais vividas pelos autores eram usadas como matéria poética. Na perspectiva do poema confessional, os temas mais recorrentes eram problemas com relacionamentos, vida doméstica, infidelidade sexual, abandono infantil e colapsos mentais resultantes de profundas mágoas emocionais adquiridas na infância.

De acordo com Beach (2003), o apelo da poesia confessional estava diretamente relacionado à vida tempestuosa dos poetas. Dentro dessa perspectiva, poetas do movimento como John Berryman, Anne Sexton e Sylvia Plath cometeram suicídio e Randall Jarrell tentou suicídio. Outros tiveram problemas com alcoolismo (Robert Lowell, Elizabeth Bishop e John Berryman), colapsos mentais e depressões (Lowell, Berryman, Bishop, Sylvia Plath e Anne Sexton) e divórcios (Lowell, Jarrell, Sexton, Plath e W. D. Snodgrass).

As obras consideradas pela crítica como sendo as principais publicações do ciclo confessional são: *Life Studies* (1959), de Robert Lowell; *Heart's Needle* (1959) de W. D. Snodgrass; *To The Bedlam and Part Way Back* (1960) e *All My Pretty ones* (1962), de Anne Sexton; *Ariel* (1965), de Sylvia Plath e *77 Dream Songs*, de John Berryman. Outros poetas, também contemporâneos, como Theodore Roethke, Delmore Scharwtz, Elizabeth Bishop e Randall Jarrell também tiveram seus trabalhos rotulados como ajustados ao modelo confessional.

Para elucidar melhor esse modelo de escrita, analisaremos trechos do poema *Heart's Needle* (1959), do poeta confessional W. D. Snodgrass, publicado na mesma época que *Life Studies*, de Lowell. No poema, de maneira aparentemente direta e sem rodeios, Snodgrass parece se referir à experiência pessoal de um conflito familiar.

É inverno novamente e está nevando:
Apesar de você ainda estar lá
Você está crescendo
Como uma estranha para mim.

(SNODGRASS, 1959, tradução nossa).

Após se divorciar de sua primeira esposa, Snodgrass ficou longe de sua filha, Cythia, por muito tempo. Ou seja, *Heart's Needle* está voltado para o divórcio, uma das temáticas do confessional, segundo Beach (2003). Em outro trecho do mesmo poema, o poeta escreve sobre as memórias dos momentos que teve com sua filha, quando pequena, a quem o poema é dedicado:

Quando você tinha crescido o suficiente para andar
Fomos alimentar
Os coelhos no parque
Vimos os pares de macaquinhos, enjaulados,
Comendo seus salgadinhos.

Indo para casa, olhávamos
As estrelas lentamente nos acompanhando abaixo da abóboda do céu.
Você disse "Vamos pegar uma que mais estiver baixa,
Descascá-la
E cozinhá-la para o nosso jantar."⁵

(SNODGRASS, 1959, tradução nossa).

O poema explora as angústias de um pai que, depois do divórcio, acabou sendo separado da filha, causando-lhe um sentimento de perda. Pelo tom propositadamente pessoal e coloquial da escrita, entende-se que o poeta transmite um pouco de sua experiência e de seus sentimentos atrelando, assim, certa natureza autobiográfica ao poema. Durante uma entrevista para a revista literária

⁵ *When you were old enough to walk/we went to feed the rabbits in the park milkweed/ saw the paired monkeys, under lock/ consume each other's salt/ Going home we watched the slowstars follow us down Heaven's vault/ You said, let's catch one that comes low,/ pull off its skin/ and cook it for our dinner.*

The Paris Review, em 1994, Snodgrass comentou sobre o aspecto confessional imputado a seu trabalho em *Hearts Needle*. Nela, o poeta relata que nunca se importou com o termo, afirmando que este parecia aludir a algum tipo de poeta religioso. O escritor também comenta que seus poemas foram chamados de confessionais por escrever sobre fatos de sua vida e “particularmente, sobre perder uma filha em um divórcio” (SNODGRASS *apud* PIPOS, 2012, p. 82, tradução nossa).

No poema *Wanting to Die* (1981), Anne Sexton, também comumente ajustada sob o mesmo ideal, captura a essência da poesia confessional a partir do momento em que expressa pensamentos sobre sua obsessão pela morte e sua batalha contínua com o suicídio:

Já que você pergunta, na maioria dos dias eu não consigo lembrar.
Eu caminho com minhas roupas, sem as marcas daquela viagem.
Então o inominável desejo retorna.⁶

(SEXTON, 1981, p.142, tradução nossa).

Nota-se que nessa estrofe, Sexton introduz seu estado mental e seus pensamentos suicidas enquanto caminha pela vida, sentindo-se vazia. A “viagem” seria uma metáfora do caminhar em direção ao suicídio e de seu desejo pela morte, que nunca cessa.

A poeta também personifica o suicídio dando-lhe características de um ser vivo, como se ele tivesse vontades próprias que ela não consegue controlar. Em dado momento, construindo uma forte alusão ao suicídio como uma forma de arte, Sexton revela suas próprias inquietações e suas práticas com relação ao autoextermínio, referindo-se a um certo tipo artesanato, próprio dos suicidas, comparando-o ao de um carpinteiro:

Mas os suicidas têm uma linguagem especial.
Como carpinteiros eles querem saber com as quais ferramentas.
Jamais se perguntam por que construir.⁷

(SEXTON, 1981, p.142, tradução nossa).

No fim do poema, a poeta tenta justificar suas razões para contemplar o suicídio, retomando seus pensamentos sobre a morte, uma presença constantemente a sua espera, “ano após ano”⁸ (SEXTON, 1981, p.142, tradução nossa). Insinuando e revelando suas lutas constantes contra o suicídio, Sexton traz à tona antigas mágoas, revivendo velhas memórias e emoções. A morte se torna sua única opção de alívio, como a única solução para seus problemas, a única possibilidade de alcançar a paz e atenuar a dor e a angústia constantes. Por fim, ela

⁶ *Since you ask, most days I cannot remember. I walk in my clothing, unmarked by that voyage. Then the almost unnameable lust returns.*

⁷ *But suicides have a special language. Like carpenters they want to know which tools. They never ask why build.*

⁸ *and yet she waits for me, year after year.*

escreve sobre o quão rápida e repentina a morte pode chegar, acabando subitamente com sua vida:

Deixando a página do livro cuidadosamente aberta,
algo não dito, o telefone fora do gancho
e o amor, o que quer que seja, uma infecção.⁹
(SEXTON, 1981, p.142, tradução nossa)

Sexton termina o poema, escrevendo sobre palavras não ditas e coisas não feitas, ou seja, tudo que ela deixa para trás leva consigo, deixando-as em anonimato.

A temática de distúrbios mentais e obsessão pela morte é uma das favoritas entre os poetas Lowell, Plath e Sexton. Como já apontado anteriormente, outros poetas confessionais também tiveram problemas parecidos. Note-se que são assuntos/conflitos extremamente íntimos, domésticos, porém, a poesia, nessa condição, seria um lugar de confissão, como bem sugeriu Rosenthal (1959). Talvez essa seja uma das razões pela qual o crítico resolveu utilizar o termo.

Seja como “movimento”, como fenômeno artístico espontâneo e não organizado ou ainda como um sinal de seu próprio tempo, a poesia confessional representou uma mudança significativa na maneira de escrever que muitos poetas praticavam no fim da década de 1950. Os elementos autobiográficos presentes no texto, a distância abreviada entre enunciador e leitor, o intenso tom emocional e a estrutura narrativa se tornaram pontos referenciais do novo estilo de escrita. A poesia confessional proporcionava ao poeta expressar sentimentos, pensamentos e emoções sem reprimir as dores oriundas de experiências traumáticas.

É certo que a poesia confessional, pelo fato de os poetas escreverem sobre experiências pessoais, trazia em si uma essência fortemente autobiográfica. No entanto, é preciso ter em mente o que se diz respeito do status do texto autobiográfico. De acordo com De Man (1984), a autobiografia não é um gênero em si, mas uma estratégia de leitura ou de entendimento do texto. Isto é, a categorização de um texto como sendo de cunho autobiográfico não se concretiza apenas na assinatura do autor pois a capacidade de percepção do leitor para identificá-lo como tal também é fundamental para a construção de sentidos. Desse modo, os traços que separam autobiografia e ficção são, como aponta Tavares Junior (2011, p. 57), uma decisão motivada pelas “circunstâncias de recepção e pela impossibilidade de convergência e verificação plena entre um evento e sua representação estético-verbal”.

Dentro dessa visão, o texto autobiográfico é, como sugere De Man (1984, p. 70) “uma estratégia de leitura ou de entendimento presente, em maior ou menor grau, em todos os textos” e só se concretiza num dado cenário no qual os dois sujeitos envolvidos no processo – a saber, autor e leitor –, estejam alinhados e empenhados por reflexões, orientações e necessidades individuais.

Seguindo uma linha de raciocínio análoga à de De Man, na perspectiva de Derrida (1985, p. 19), a subscrição do texto autobiográfico permanecerá sempre

⁹ *leaving the page of the book carelessly open, something unsaid, the phone off the hook and the love, whatever it was, an infection.*

uma “linha de crédito aberta”, um status que só se consolida muito tempo depois do ato de escrita quando o outro, no caso, o leitor, conseguir acessar a assinatura e construir seus próprios sentidos. Logo, o que se entende por autobiográfico é uma condição imaterial invariavelmente, condicionada ao ato de recepção do texto, somente se concretizando do lado do destinatário. Ou seja, “do lado dele ou dela cujo ouvido for apurado o suficiente para escutar meu nome, por exemplo, ou para entender minha assinatura” (DERRIDA, 1985, p. 51).

3 SYLVIA PLATH E A POESIA CONFSSIONAL

Com efeito, Sylvia Plath foi, juntamente com Anne Sexton, aluna do poeta pioneiro do confessionalismo, Robert Lowell, na Universidade de Boston. Plath havia se interessado por *Life Studies*, principalmente pelo fato do poeta ter escrito sobre suas experiências em um hospital psiquiátrico. A autora teria se sentido, a partir de então, encorajada a escrever de uma maneira mais libertadora e auto-reveladora.

O livro de poemas *Ariel*, editado postumamente por seu marido, o poeta britânico Ted Hughes, viria a ser considerado uma das principais obras da chamada poesia confessional. Publicado em 1965, o livro traz uma coleção de poemas que a Plath escrevera, em sua maioria, pouco tempo antes de cometer suicídio, após a separação do casal. Uma das temáticas mais presentes na poética de *Ariel* era a obsessão pela morte, como no poema *Lady Lazarus*, onde uma mulher que possui a capacidade de voltar à vida, acaba se tornando um tipo de atração bizarra para as pessoas: “Eu fiz de novo/ um ano em cada dez/ eu dou um jeito”¹⁰ (PLATH, 1981, p. 244, tradução nossa). No trecho destacado, percebe-se que a enunciadora tenta suicídio a cada dez anos como uma espécie de ritual e, mais adiante, infere que esta prática a acompanhará por toda a vida: “Eu tenho apenas trinta anos/ e como um gato eu tenho nove vidas para morrer”¹¹ (PLATH, 1981, p. 244, tradução nossa).

No dizer do próprio sujeito lírico, a performance, que ela executa em frente a uma multidão ávida por vê-la morrer, revive o que seria sua terceira tentativa de autoextermínio: “Esta é a número três/ Que besteira/ aniquilar-se a cada década”¹² (PLATH, 1965, p. 245, tradução nossa). De acordo com Bloom (2001), *Lady Lazarus* havia sido escrito dias depois de Plath tentar o suicídio ao provocar, deliberadamente, um acidente com seu carro. Pode-se inferir, portanto, que a autora cria uma espécie de espelhamento entre sua própria figura e a *persona* lírica que atua no poema, pois, até aquele momento, ela mesma havia, assim apontam registros autobiográficos e estudos sobre sua vida e obra, tentado o suicídio por duas vezes, antes do episódio do carro (supostamente a terceira tentativa, aos trinta anos): a primeira quando criança, quando contava por volta de dez anos e a segunda aos vinte anos, após ingerir pílulas para dormir.

Decerto, a obra poética de Sylvia Plath foi pontuada por experiências reais, o que acabou por categorizá-la dentro do arcabouço confessional. Entretanto, sua poética se diferencia da tese propriamente confessionalista a partir do momento em

¹⁰ *I have done it again./ One year in every ten/ I manage it.*

¹¹ *I am only thirty./ And like the cat I have nine times to die.*

¹² *This is number three./ What a trash/ to annihilate each decade.*

que seus poemas carregam, apesar da matéria factual, uma atmosfera performática e teatral. Como coloca Beach (2003), a poeta costumava criar, em seus escritos, *personas* fictícias apenas baseadas em suas próprias experiências, diferentemente de Lowell, por exemplo, onde a voz poética era uma mera versão dele mesmo. Em outros termos, Plath “vivia em volta de máscaras, cercada de *personas* que se confundiam, mostrando apenas relances de suas individualidades” (SILVA; ALBUQUERQUE, 2012, p. 2).

4 O CONFSSIONAL E O AUTOBIOGRÁFICO EM *THE BELL JAR*

Em janeiro de 1963, um romance, intitulado *The Bell Jar*, foi publicado em Londres por uma autora estreada de nome Victoria Lucas. A obra, narrada em primeira pessoa pela protagonista Esther Greenwood, reconta a trajetória de uma jovem enfrentando aquela que seria a fase mais complicada de sua vida: a transição da adolescência para a vida adulta.

Aluna brilhante, Esther havia obtido, juntamente com outras onze garotas, um estágio como editora-chefe em uma revista de moda feminina em Nova Iorque, para onde conseqüentemente parte, ainda sem muita experiência de vida. Uma vez em Nova Iorque, Greenwood inicia estreita amizade com Doreen, sua colega de quarto. Certa noite, as duas saem com uns rapazes e, no fim do encontro, um deles as convida para visitar sua casa. Lá, o anfitrião volta toda sua atenção para Doreen. Deixada de lado por ambos, Esther se sente desconfortável e decide ir embora. Começava aí a desilusão da protagonista com as pessoas ao seu redor.

Constantemente elogiada por sua inteligência, sua chefe JC a lembra de que ela poderá vir a ser uma mulher extremamente bem-sucedida, se souber aproveitar as oportunidades. Durante uma seção de fotos promovida pela revista na qual as estudantes deveriam posar envoltas em um ambiente que evocasse as suas futuras profissões, quando questionada pelo fotógrafo sobre suas aspirações profissionais, ela respondeu que queria ser poeta e, então, organizaram para que ela posasse na companhia de livros. No mês em que passa na cidade de Nova Iorque, Esther se sente completamente insatisfeita a respeito do que achava que seria a melhor fase de sua vida e, ao se desencantar, aos poucos começa a mergulhar em uma depressão.

Na volta para casa, Esther reflete sobre qual carreira deveria seguir. Por ser muito inteligente, ela tinha capacidade para muitas coisas, mas não consegue se decidir e isso começa a se tornar um grande problema. Apesar dos conselhos da mãe, que insiste que ela se prepare para casar e ter filhos, a protagonista não desperta o mínimo interesse por esse estilo de vida, pois não quer depender de ninguém. Essa insatisfação rapidamente evolui para “uma problemática, um sufocamento de seus ideais, culminando em um alarmante declínio mental” (PUFF, 2010, p.12).

Esther então começa a entrar em profunda depressão, o que a faz parar de ler e escrever e a impede até mesmo de dormir ou comer. Apesar das frustradas tentativas de suicídio anteriores, como tentar se afogar no mar durante uma ida à praia com amigos ou tentar se enforcar, usando as próprias mãos para apertar a corda em seu pescoço, ela planeja mais uma vez o autoextermínio. Após se

esconder no porão de sua casa, ela ingere uma grande quantidade de pílulas sedativas, cujo efeito é imediato e desmorona inconsciente em um minúsculo espaço dentro da parede.

Dias depois, após ser descoberta por seu irmão, semiconsciente, Esther é levada ao hospital. Posteriormente, é internada em uma clínica psiquiátrica com a ajuda financeira de uma famosa escritora chamada Philomena Guinea que, coincidentemente, também fora internada por distúrbios mentais. Durante a internação na clínica, a protagonista é submetida a violentas sessões de eletroconvulsoterapia. O romance se encerra com a recuperação satisfatória da protagonista, que se vê pronta para enfrentar o mundo novamente após passar, talvez, pelos piores momentos de sua vida. Apesar de se sentir bem, física e mentalmente, Esther conclui que a “redoma de vidro” que a sufocava está apenas suspensa, ou seja, ela acredita que a mesma redoma poderá baixar novamente, trazendo de volta todo o sufocamento que outrora lhe trouxera.

Buscando encontrar o tom confessional em *The Bell Jar*, o presente artigo centra-se na análise de alguns dos eventos presentes no livro, afim de correspondê-los àqueles vividos pela autora, Sylvia Plath, firmando-os como de natureza autobiográfica. O romance é narrado em primeira pessoa pela protagonista Esther Greenwood, que confessa seus conflitos pessoais, convivência com a depressão, tentativas de suicídio e internações em clínicas psiquiátricas, resultantes dos desafios de enfrentar a complicada transição entre a adolescência e a vida adulta.

Alguns fatos presentes na narrativa de *The Bell Jar* (entre tantos outros) contribuem para o surgimento da crença de que a autora estivesse se desnudando em seu romance. Um dos fatos mais conhecidos sobre a poeta, que marcou bastante sua vida e que influenciou alguns de seus poemas, tanto na adolescência quando na fase adulta, foi a morte de seu pai, Otto Plath, quando ela acabara de completar oito anos. No romance, Esther menciona que seu pai falecera quando ela contava nove anos. Esta é, talvez, entre tantas outras, uma das impressões que o leitor tem de que a autora estaria replicando partes da vida real em seu romance.

Neste artigo, serão analisados alguns trechos de *The Bell Jar*, a fim de classificá-los como de caráter confessional e/ou autobiográfico. As passagens destacadas para análise foram o período em que Esther estagiou na revista *Ladies' Day*, a tentativa de suicídio com pílulas para dormir e sua recuperação por meio de sessões de eletrochoque.

Logo nas primeiras páginas do livro, a protagonista conta que está morando em um hotel exclusivamente para meninas, com as quais estagia na *Ladies' Day*: “Tínhamos ganhado o concurso de uma revista de moda, escrevendo ensaios e contos e poemas e slogans, e como prêmio, nos deram um estágio de um mês em Nova York, tudo pago” (PLATH, 2014, p. 9). Nesse trecho, é possível perceber o uso de uma linguagem bastante coloquial como, por exemplo, a repetição da conjunção ‘e’. Segundo Beach (2003), o modo de escrita proposta por Lowell deixava de lado a complexidade em favor de uma escrita mais relaxada, uma linguagem mais informal. Na passagem acima, a autora aparenta abandonar qualquer escrita que pareça ser intrincada para o leitor. Percebe-se, de fato, a presença de um dos aspectos do modelo da poesia confessional.

Beach (2003) também acentua que os poemas confessionais eram apresentados geralmente em primeira pessoa, o que fazia com que a distância entre enunciador e autor estivesse aparentemente reduzida. Com essa afirmação, o tom presente em *The Bell Jar* se assemelha ao do texto confessional, ou seja, em primeira pessoa, o enunciador sugere estar escrevendo em um diário, como no fragmento a seguir, no qual Esther chega ao hotel após uma noite com a amiga Doreen e seus amigos: “Não havia uma viva alma no corredor. Entrei no quarto. Estava cheio de fumaça. Primeiro achei que a fumaça tinha se materializado do nada, como uma espécie de julgamento final, mas então lembrei que era o cigarro de Doreen” (PLATH, 2014, p. 25).

Depois de algumas semanas em Nova York, Esther vai para a casa da mãe e, aos poucos, vai se desencantando com as possibilidades de carreira que planeja para o futuro. A narradora menciona ser escritora e tentar escrever um romance, mas um bloqueio criativo a faz desistir. Então, pensa em ser garçonzete ou babá. Tais pensamentos sobre que profissões seguir, mesclados à frustração do término recente da relação com o ex-namorado, agravam sua situação mental deteriorante que, com o passar dos dias, a levam a sofrer um colapso mental resultando em mais uma tentativa de autoextermínio.

Um dia antes de tentar suicídio, Esther vai ao cemitério visitar o túmulo do pai. A narradora conta que sua mãe não deixou que ela e o irmão fossem ao enterro por serem muito jovens. Ela também conta um pouco sobre como era seu pai, acentuando que este veio de um vilarejo pacato na fronteira da Prússia, era especialista em insetos na universidade e se tornou luterano em Wisconsin, abandonando a religião pouco tempo depois e convertendo-se em um “ateu amargo” (PLATH, 2014, p. 185). Ao chegar ao túmulo do pai, Esther reflete:

Eu não entendia por que estava chorando tanto. Foi aí que me lembrei que nunca tinha chorado pela morte do meu pai. Minha mãe também não tinha chorado. Tinha apenas aberto um sorriso e falado que era até bom que ele tivesse morrido, porque se continuasse vivo teria sido inválido até o fim da vida, e isso ele era algo que ele não suportaria – teria preferido morrer. Encostei meu rosto na superfície lisa do mármore e chorei minha perda sob a chuva fria e salgada (PLATH, 2014, p. 187).

Segundo Middlebrook (2003), o modelo confessional lidava com temáticas tais como o abandono infantil e mágoas emocionais profundas adquiridas na juventude. No célebre poema *Daddy*, por exemplo, a voz enunciativa, criada por Plath, dirige-se a uma figura paterna, descrita como uma estátua fria, intocável e distante. Com a morte deste, em lugar de tristeza, ela se sente ainda mais abandonada e furiosa.

Na passagem citada acima, Esther percebe que o fato de o pai ter morrido quando ela era criança acabou deixando sua família desamparada. Ela ainda lembra que, se estivesse vivo, ele poderia ter lhe ensinado tudo sobre insetos, alemão, grego e latim, ou até a ter se tornado luterano. Porém, com sua ausência, Esther acabou tendo que se adaptar a uma outra realidade na qual tinha que conviver com a ausência paterna.

Partindo para a tentativa de suicídio da narradora/protagonista, em outro trecho do romance, Esther espera que sua mãe saia de casa para executá-la por ingestão de pílulas sedativas. Quando de posse das pílulas, escreve um bilhete na cozinha comunicando à mãe que sairia para uma longa caminhada. A estudante vai até o porão e lá se esgueira para dentro de um vão minúsculo na parede que, em seguida, cobre com tábuas. Com a ajuda de um copo com água, ingere todas as pílulas de uma vez e efeito imediato a leva a um coma:

[...] A escuridão era espessa como veludo. Peguei o copo e o frasco, abaixei a cabeça e engatinhei cuidadosamente rumo à parede do fundo. [...] Enrolada na capa preta como em minha própria sombra, comecei a tomar as pílulas rapidamente, entre goles de água, uma depois da outra, depois da outra. Inicialmente nada aconteceu, mas quando me aproximei do frasco, luzes vermelhas e azuis começaram a piscar diante dos meus olhos. O frasco escapou dos meus dedos e eu me deitei. O silêncio recuou, revelando as pedrinhas, as conchas e todos os destroços decadentes da minha vida. Então, no limite da visão, ele se recompôs, e numa grande onda, me arremessou para o sono (PLATH, 2014, p.189).

Beach (2003) ressalta que alguns poetas do movimento confessional sofreram colapsos mentais e cometeram (ou tentaram) suicídio. Algumas vezes, o tema da obsessão pela morte ou autoextermínio se faz presente em poemas como *Wanting to die*, de Anne Sexton, ou o já citado *Lady Lazarus*, da própria Sylvia Plath. No romance, a protagonista relata outras tentativas anteriores de autoextermínio, como quando tentou se afogar no mar ou se enforcar, usando cordas puxadas pelas próprias mãos. Percebe-se, então, que a protagonista está obcecada pela autodestruição, o que acaba por levá-la ao desgaste e à desordem mental.

Na maioria dos trechos analisados, é inevitável a reflexão de que tais eventos também possam ter acontecido com a própria autora, que os teria replicado com fidelidade quase exata. Surge daí a hipótese de que, além de confessional, *The Bell Jar* possa também abraçar uma poética autobiográfica.

Partindo do trecho em que Esther menciona que estagia em uma revista de moda feminina em Nova York, é considerável reportar-nos ao período em que Sylvia Plath ganhou uma bolsa de estudos para participar do corpo editorial da revista *Mademoiselle*, cuja sede se encontra, também, em Nova York.

Gill (2006) aponta que quando Plath estudava na Smith College fora, durante algum tempo, editora responsável pelas publicações da *Smith Review*. Em 1952, a poeta venceu uma competição nacional de ficção, para alunas universitárias, promovida pela *Mademoiselle* e, no ano seguinte, viajou para Nova York com outras convidadas onde estagiou por um mês como editora da publicação. As experiências e os resultados das aventuras da jovem estudante da *Smith College* estariam, supostamente, “ficcionalizados” em *The Bell Jar*.

No romance, quando Esther acabara de voltar do estágio na *Ladies' Day* para casa, recebe uma ligação da amiga Jody, com quem planejava morar quando uma certa oficina de escrita de ficção começasse: “Jody queria saber quando eu ia me

mudar. – Eu não vou – eu disse – Não fui aceita no curso’. Houve uma pequena pausa. ‘- Ele é um babaca – disse Jody – Não sabe reconhecer uma coisa boa quando ela aparece. ‘- É exatamente o que eu sinto’” (PLATH, 2014, p. 13).

Segundo Gill (2006), na volta para casa em Wellesley, após um mês em Nova York, Plath recebeu a notícia de que não se saíra bem em um teste para conseguir uma vaga num curso avançado de escrita criativa na *Harvard University*, que seria ministrado pelo contista irlandês Frank O’Connor. Aurelia, mãe da escritora, certa vez escreveu que sua filha ficou visivelmente arrasada com a reprovação.

Essa notícia, unida à exaustão física e mental e à perspectiva de um verão longo e improdutivo nos subúrbios de Boston, aparentou ser a chave para um colapso nervoso. Plath tentou suicídio em agosto de 1953 por overdose de pílulas para dormir, quando sua mãe saiu de casa para assistir a uma peça. Steinberg (2010) salienta que a estudante da Smith College, assim como a protagonista de *The Bell Jar*, escreveu um bilhete informando que sairia para uma longa caminhada. Em seguida, dirigiu-se até o porão, esgueirou-se para dentro de um fundo falso na parede, acomodando-se lá dentro, recolocou as tábuas de madeira que escondiam o vão e tomou o frasco de pílulas.

Tal ritual, supõe-se, teria sido estritamente reproduzido por Esther Greenwood em *The Bell Jar*, desde o recado deixado na mesa da cozinha até se instalar dentro de um vão escuro na parede do porão:

Peguei um envelope azul na mesa de jantar e escrevi cuidadosamente no verso, em letras grandes: *vou dar uma longa caminhada*. [...] Subi as escadas e arrastei uma cadeira até o armário da minha mãe. [...] peguei o frasco de pílulas. Havia mais do que eu esperava. [...] Alguns troncos velhos e apodrecidos bloqueavam a entrada do vão (PLATH, 2014, p. 187-189).

Gill (2006) aponta que Sylvia Plath foi dada como desaparecida após sua mãe chegar em casa e esperá-la até a meia-noite. Sem notícias, resolveu comunicar o desaparecimento às autoridades locais. A “garota da Smith” logo foi parar nas manchetes de jornais de Wellesley que noticiavam seu desaparecimento e a aflição de sua mãe. Dois dias depois, a estudante foi encontrada por seu irmão, Warren, e em seguida hospitalizada. Ao ler sobre o episódio, a escritora americana Olive Higgins Prouty enviou um telegrama a Aurelia Plath informando que gostaria de ajudar financeiramente na recuperação de sua filha.

Em outro trecho de *The Bell Jar*, durante sua estadia na clínica psiquiátrica, Esther recebe a visita de outra paciente que, por coincidência, é uma velha amiga chamada Joan, que fora ao seu encontro após ter ouvido falar dela nos jornais. Ao indagar à amiga sobre o que ela leu nos jornais, Joan explica:

“- Que a polícia achou que você estava morta e tal. Tenho uma pilha de recortes em algum lugar”. Joan remexeu em sua mala aberta e voltou com um monte de recortes de jornal. “Dá só uma olhada”. BOLSISTA DESAPARECIDA. MÃE AFLITA. Debaixo da foto havia uma reportagem contando que a tal bolsista havia desaparecido [...] e que deixara um bilhete dizendo que daria uma longa caminhada.

Quando a senhorita Greenwood não voltou à meia-noite, dizia a reportagem, sua mãe chamou a polícia local (PLATH, 2014, p. 222).

Segundo Gill (2006), Plath foi internada no hospital psiquiátrico McLean, localizado em Belmont, Massachusetts, por onde também passaram o poeta Robert Lowell e o músico Ray Charles. A estudante ficou sob os cuidados da Dra. Ruth Beuscher que sugeriu sessões de eletroconvulsoterapia (ECT), após terapias convencionais e uso de remédios não contribuírem para um melhoramento de seu estado mental. As sessões de ECT foram aplicadas durante o mês de dezembro de 1953. Tal psiquiatra foi a possível inspiração para a médica de Esther, a Dra. Nolan, em *The Bell Jar*. No romance, a protagonista descreve sua primeira sessão de eletrochoque na clínica no fragmento a seguir:

Me agarrei ao braço da Dra. Nolan, e vez ou outra ela me dava um apertão encorajador. Paramos diante de uma porta verde, onde se lia “eletroterapia”. [...] Recuei e a Dra. Nolan esperou. Então eu disse “Vamos acabar logo com isso”. E entramos. [...] Pelas frestas dos meus olhos, que não ousei abrir completamente por medo que a visão completa me matasse, vi a cama com lençóis brancos e lisos, a máquina atrás da cama e uma pessoa de máscara. “Fale comigo” eu disse. A Dra. Huey começou a falar baixo e calmo comigo enquanto passava a pomada nas minhas têmporas e encaixando os dois eletrodos nos dois lados da minha cabeça. “Vai ficar tudo bem, você não vai sentir nada, basta você morder isso...” ela colocou algo na minha boca e, em pânico, mordi – e a escuridão me apagou (PLATH, 2014, p. 238-39).

Ainda conforme Gill (2006), no começo do ano seguinte, em 1954, Plath apresentou melhoras suficientes para retornar ao Smith College há tempo de se matricular para o segundo semestre do ano acadêmico. Na faculdade, começou a produzir sua tese *The Magic Mirror: A Study of the Double in Dostoevsky's Novel*, a qual foi submetida no ano seguinte.

É quase sempre esperado, ao menos na perspectiva do senso comum, que o desfecho da narrativa de um romance se apresente de maneira definitiva, muitas vezes feliz ou, ao menos, conclusiva. Em *The Bell Jar*, o final não é esclarecedor, fazendo com que se especule, entre leitores, o que de fato sucedera a Esther depois que, aparentemente, teria voltado para casa. Voltou aos estudos? Casou-se? Teve filhos? Tentou o autoextermínio outra vez? O final concludente foi, ao que tudo indica, dispensado pela autora em prol de um desfecho aberto, intangível, mais semelhante ao fluxo da própria vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Executar uma pesquisa no âmbito literário implica lidar com conceitos e particularidades quase sempre delicados, uma vez que certos aspectos de um determinado percurso podem sempre ser classificados como excessivamente abstratos. Em outras palavras, não podemos estabelecer apenas uma dada

perspectiva como exata, ao investigar uma determinada obra, pois sempre podem existir outras interpretações, julgamentos e pontos de vistas sobre a mesma.

Neste trabalho, destacamos algumas das principais concepções sobre a poética confessional e como o uso do termo é alvo constante de questionamentos e controvérsias. Vimos também o quanto Sylvia Plath mostrou-se influenciada por *Life Studies*, de Robert Lowell, e o quanto, em determinado momento de sua produção, interessou-se pelo modelo de escrita confessional, empregando-o, ao menos em parte, subvertendo-o expandindo-o com mecanismos específicos de sua poética original, em seu último trabalho, *Ariel* (1965).

O que foi discutido neste artigo, resultado de uma pesquisa de trabalho de conclusão de curso de graduação em Língua Inglesa, foi a possível perspectiva de que a estrutura narrativa de *The Bell Jar*, único romance da autora, tenha se desenvolvido a partir de um artesanato análogo ao que Plath utilizou em sua poesia e este possa, também, ser abordado como tendo um caráter confessional e, portanto, autobiográfico. Deste modo, nosso objetivo principal foi atentar para as chances de considerar a presença de aspectos fortemente confessionais no texto do romance, apresentando e contrapondo as semelhanças dos trechos analisados com alguns eventos vividos pela autora que, possivelmente, vieram a ser replicados no ambiente literário.

REFERÊNCIAS

- BEACH, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BLOOM, Harold (Ed.). *Sylvia Plath – Bloom's Major Poets*. Broomal: Chelsea House Publishers, 2001.
- DE MAN, Paul. *Autobiography as De-Facement*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *The ear of the other: otobiography, transference, translation*. New York: Schocken Books, 1984.
- GILL, Jo. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge. Cambridge University Press, 2006.
- HUGHES, Ted (Ed.). *Sylvia Plath: The Collected Poems*. New York: Harper & Row, 1981.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood. What is Confessional Poetry? In: *Columbia History of Poetry*. New York: Columbia University Press, 1993.
- PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Tradução: Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- PIPOS, C. *The first confessional poets*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993.

PUFF, Sandra Bernardes. *Dentro da Redoma de Vidro: o duplo no romance de Sylvia Plath*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

ROSENTHAL, Macha Louise. Poetry as Confession, In: *The Modern Poets: A Critical Introduction*. New York: Oxford University Press, 1960.

SEXTON, Anne. *The complete poems*. KUMIN, Maxine (Ed.). Boston: Houghton Muffin Company, 1985.

SILVA, Tiago Barbosa da, ALBUQUERQUE, Thaís. As Máscaras de Sylvia Plath. *XIII Encontro da ABRALIC*, Campina Grande, 10 a 12 de agosto. 2012.

SNODGRASS, William DeWitt. *Heart's Needle*. In: *Heart's Needle*, 1959. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/42794/hearts-needle>. Acesso em 28 out. 2018.

TAVARES JÚNIOR, José Mariano. *A performance do suicídio em Ariel, de Sylvia Plath*. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

WAGNER-MARTIN, Linda. *Sylvia Plath: a literary life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

ZENGA, Rose. Wanting to Die – Anne Sexton (Analysis). *Literary Genres: Poetry*, 2013. Disponível em: <https://rosezenga.wordpress.com/2013/11/17/wanting-to-die-anne-sexton-analysis>. Acesso em 28 de outubro de 2018.