

RENATO MARQUES DE OLIVEIRA

ANNE SEXTON E A POESIA CONFSSIONAL.  
ANTOLOGIA E TRADUÇÃO COMENTADA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2004

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

RENATO MARQUES DE OLIVEIRA

ANNE SEXTON E A POESIA CONFSSIONAL.  
ANTOLOGIA E TRADUÇÃO COMENTADA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE  
TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA DO INSTITUTO  
DE ESTUDOS DA LINGUAGEM DA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS,  
COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO  
DO TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA E HISTÓRIA  
LITERÁRIA.

ORIENTADOR: PROF. DR. ERIC MITCHELL SABINSON

UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

JUNHO DE 2004

08 24 7 1 038 00

UNIDADE	OL
Nº CHAMADA	A/UNICAMP
	0L4a
V	EX
TOMBO	59912
PROC.	6.117-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	2,400
DATA	
Nº CPD	

Bib Id 321782

## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Oliveira, Renato Marques de

04a

"Anne Sexton e a Poesia Confessional : antologia e tradução comentada / Renato Marques de Oliveira. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

0L4a

Orientador: Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia Norte-Americana. 2. Sexton, Anne, 1928-1974. 3. Tradução e interpretação. 4. Poesia. 5. Lowell, Robert, 1917-1977. I. Sabinson, Eric Mitchell. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

**Banca Examinadora**

Campinas, 7 de junho de 2004

*Eric Mitchell Sabinson*

---

**Orientador**

**Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson**

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>**

**Maria Lúcia Dal Farra**

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>**

**Vilma Sant'Anna Arêas**

---

**Prof. Dr.**

**Alcir Pécora**  
(suplente)

Este exemplar e a redação final da tese  
defendida por Benato Marques de  
Oliveira

e aprovada pela Comissão Examinadora em  
13/08/2004.

*Eric Mitchell Sabinson*

Lúcia

(the one with her head out of the window,  
drinking the rain; the one who said me a lullaby  
over the phone; the one who, divining love in  
this rocky terrain, has made it her own),

I wrote this just for you.

It sounds pretentious but it's true.

I wrote this just for you.

That's why it's vulgar. That's why it's blue.

And I say: Thank you.

Para Eric,  
meu mestre e amigo,  
*who knew it,*  
*who would know it.*

Para Cida, Rafael, Reinaldo, Geraldo, Rodrigo Pudim, Alexandre Caroli Rocha, Ricardo Lísias, Gregório Dantas, Marco Catalão, Sinara Barbanti, Rodrigo Bastos, Daniel Patrick Page, Graciela Mauad, Helma Freitas, Márcia Froehlich e Gilson Vedoin, amigos e interlocutores constantes, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Agradeço sinceramente as sugestões e comentários valiosos de Vilma Arêas e Alcir Pécora, meus professores.

Agradeço, comovido, a leitura iluminada e iluminadora de Maria Lúcia Dal Farra, poeta cujos arrebatamentos líricos e passeios mágicos, corpóreos, musicais e sensoriais pela palavra seriam lidos com gosto por Anne Sexton.

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Para Elaine Xinha (the good angel), acolhedora como um caminho antigo, e que brinca todos os dias com a luz do universo.

## SUMÁRIO

### 3 INTRODUÇÃO

#### PARTE I

- 13 CAPÍTULO 1. A Poesia Norte-americana desde 1945. Tendências, nomes. Pequeno Panorama Histórico-Literário
- 33 CAPÍTULO 2. A Poesia Confessional: "*Portrait of the Artist as Tortured Psyche*". Tentativas de definição
- 64 CAPÍTULO 3. "*Private (but published) hungers*": os Poetas Confessionais
- 111 CAPÍTULO 4. Anne Sexton, "*The Only Confessional Poet*"

#### PARTE II. ANTOLOGIA TRADUZIDA E COMENTADA

##### 191 APRESENTAÇÃO

- 197 Poemas de *TO BEDLAM AND PART WAY BACK*  
PARA BEDLAM E MEIO CAMINHO DE VOLTA (1960)
- 198 *Music Swims Back To Me*, A Música Volta Nadando Para Mim
- 200 *Said The Poet To The Analyst*, Disse a Poeta ao Analista
- 202 *Her Kind*, Dessa Espécie
- 204 *The Farmer's Wife*, A Mulher do Fazendeiro
- 206 *The Moss of His Skin*, O Musgo de Sua Pele
- 208 *Noon Walk on the Asylum Lawn*, Passeio de Meio-Dia no Gramado do Hospício
- 210 *Elegy in the Classroom*, Elegia na Sala de Aula
- 212 *For John, Who Begs Me Not To Enquire Further*, Para John, Que Me Pedu Que Não Investigue Mais a Fundo
- 216 COMENTÁRIOS
- 231 Poemas de *ALL MY PRETTY ONES*  
MEUS AMORES TODOS (1962)
- 232 *Young*, Jovem
- 234 *Lament*, Lamento
- 236 *The Starry Night*, A Noite Estrelada
- 238 *I Remember*, Eu Me Lembro
- 240 *A Curse Against Elegies*, Uma Praga Contra as Elegias
- 242 *With Mercy For the Greedy*, Com Misericórdia Para os Avarentos
- 244 *Ghosts*, Fantasmas
- 246 *Old*, Velha
- 248 *Housewife*, Dona de Casa
- 250 *From the Garden*, Do Jardim

- 252 *The Black Art, A Magia Negra*  
 254 *Letter Written During a January Northeaster, Carta Escrita Durante Uma Tempestade de Janeiro*  
 260 COMENTÁRIOS
- 275 Poemas de *LIVE OR DIE*  
 VIVA OU MORRA (1966)
- 276 *The Sun, O Sol*  
 278 *Consorting With Angels, Na Companhia de Anjos*  
 282 *Love Song, Canção de Amor*  
 286 *Man and Wife, Marido e Mulher*  
 290 *Protestant Easter, Páscoa Protestante*  
 294 *For the Year of the Insane, Para o Ano dos Loucos*  
 298 *Menstruation at Forty, Menstruação aos Quarenta*  
 302 *Suicide Note, Bilhete de Suicídio*  
 308 *The Addict, A Viciada*  
 312 COMENTÁRIOS
- 327 Poemas de *LOVE POEMS*  
 POEMAS DE AMOR (1969)
- 328 *The Touch, O Toque*  
 332 *The Kiss, O Beijo*  
 334 *In Celebration of My Uterus, Em Celebração ao Meu Útero*  
 338 *The Nude Swim, O Nado Nu*  
 340 *Song For a Red Nightgown, Canção Para Uma Camisola Vermelha*  
 342 *For My Lover, Returning to His Wife, Para Meu Amante, Que Volta Para a Esposa*  
 346 *Just Once, Só Uma Vez*  
 348 *Again and Again and Again, De Novo e De Novo e De Novo*  
 350 *You All Know the Story of the Other Woman, Todos Vocês Conhecem a História da Outra Mulher*  
 352 *Moon Song, Woman Song, Canção da Lua, Canção da Mulher*  
 355 *Now, Agora*  
 357 *Us, Nós*  
 359 *Knee Song, Canção do Joelho*  
 361 COMENTÁRIOS
- 380 **BIBLIOGRAFIA**

## RESUMO

Numa tentativa de compreensão do fenômeno literário conhecido como POESIA CONFSSIONAL, esta dissertação tem por objetivo estudar a obra da poeta Anne Sexton (1928 - 1974). O exame de um dos rumos que a poesia norte-americana tomou desde 1945 serve como ponto de partida e pretexto para uma análise crítica sistemática que resulta na elaboração de uma antologia traduzida e comentada de poemas de Sexton, tida como uma das mais representativas figuras da poesia dos EUA no século XX.

## ABSTRACT

In order to understand the literary phenomenon known as Confessional Poetry, this dissertation examines the work of Anne Sexton (1928 - 1974), regarded as one of the most representative American poets of the second half of the twentieth century. The exploration of this vein or sub-genre, one of the directions taken by the American poetry since 1945, serves as a starting point and pretext for a systematic critical analysis of Sexton's work, resulting in an annotated anthology of translations of her poems.

*"Drowning is not so pitiful as the attempt to rise"*

Anne Sexton

ANNE SEXTON E A POESIA CONFSSIONAL.  
ANTOLOGIA E TRADUÇÃO COMENTADA

*"What it has cost me you can't imagine,  
shrinks, priests, lovers, children, husbands,  
friends and all the lot..."*

Anne Sexton, "The Dead Heart", *The Awful Rowing Toward God*, 1975

## INTRODUÇÃO

*"[To] stand before you speechless and intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to confirm to the rhythm of thought in his naked and endless head."*

Allen Ginsberg, "Howl", 1954

*"I tell you this not to confess, but to illuminate."*

Anne Sexton, em carta a W. D. Snodgrass, circa 15 nov. 1958

Uma das imagens mais frequentes da mitologia contemporânea é a do artista morto no auge da carreira e da criatividade. A morte assume aí o emblema da perfeição, da experiência-limite, do sacrifício da vida do artista em nome de sua arte. O culto do gênio trágico e suicida forma uma galeria ilustre na história da literatura do século XX: Virginia Woolf se afogou; Kafka quis transformar sua morte prematura por tuberculose em suicídio artístico, pedindo para que todos os seus escritos fossem queimados; aos 33 anos, Hart Crane, alcoólatra, atirou-se ao mar, de um navio que o levava de volta do México para os EUA; o poeta galês Dylan Thomas se matou de tanto beber; Ernest Hemingway, seguindo o exemplo do pai, matou-se com um tiro de fuzil, aos 62 anos; Yukio Mishima (pseudônimo de Hiraoka Kimitake), em 1970, cometeu o suicídio ritual dos samurais: rasgou o próprio ventre com a espada. A lista inclui ainda Cesare Pavese, Walter Benjamin, Paul Celan, Sylvia Plath, Mário de Sá-Carneiro, Stefan Zweig, Vachel Lindsay, Randall Jarrell, John Berryman, Maiakóvski. Entre os pintores, os suicídios incluem Jackson Pollock, Modigliani e Mark Rothko. Ao valorizar os aspectos da personalidade e as circunstâncias da morte desses artistas, muitas vezes a crítica eclipsou o valor estético de suas obras.

Essa parece ser a lógica aplicada à poesia vertiginosa e passional de Anne Sexton, marcada pelo encontro favorável da "confissão" e do achado estilístico, que faz o documento biográfico deslizar para a criação literária. Se, de fato, sua poesia é dominada pelo que se poderia chamar de um "Eu abrangente", Sexton, a quem se atribui o juízo de ter vivido de forma radical a fusão vida-arte, é muitas vezes examinada à luz de um interesse apenas conteudístico ou "extraliterário": seu suicídio, sua loucura, seu histórico de internações psiquiátricas, suas relações familiares, sua condição de poeta "feminina" etc.

O problema se agrava pela filiação e vinculação de Sexton ao rótulo “Poesia Confessional”, que em grande medida obscureceu e limitou uma leitura aberta e objetiva de sua poesia e impediu muitos críticos de perceberem a extensão de sua realização poética. O enquadramento de sua obra em uma “Escola Confessional” da poesia norte-americana -- “movimento” que na verdade nunca existiu --, não consegue, por exemplo, definir em que medida ela se aproxima ou se afasta daqueles poetas que a crítica considera como seus principais parâmetros -- Robert Lowell, Sylvia Plath, John Berryman, W. D. Snodgrass e Theodore Roethke --, e em que medida afirma sua originalidade. Assim, é tarefa ainda a ser realizada o estabelecimento mais coeso, em termos de gênero literário, do modelo da Poesia Confessional norte-americana.

Neste trabalho, dividido em duas partes, pretende-se ler a poesia de Anne Sexton evitando-se a perspectiva de uma patografia pura e simples; para tanto, serão analisados seus quatro primeiros livros: *To Bedlam and Part Way Back* (1960), *All My Pretty Ones* (1962), *Live or Die* (1966) e *Love Poems* (1969), reputados como os melhores e mais acabadamente “Confessionais”. Num primeiro momento (nos **Capítulos 1 e 2 da Parte I**), com o auxílio da leitura da crítica especializada, discuto a situação histórica, as tentativas de definição, as limitações, a pertinência, as implicações, a conveniência e as imprecisões do rótulo “Poesia Confessional”, o que exige uma pequena, modesta e inconclusiva reflexão sobre o caráter da literatura íntima, sobre a natureza da própria poesia lírica, sobre o papel da crítica biográfica e acerca do problema da “sinceridade” na literatura, com comentários incidentais sobre como a questão ecoa também na literatura brasileira.

O crítico M. L. Rosenthal, a quem se atribui a “invenção” do rótulo “Confessional Poetry”<sup>1</sup>, escreveu que “*Confessional Poetry is a poetry of suffering*”.<sup>2</sup> Assim, a Poesia Confessional, aqui entendida como uma tentativa de definição de uma sensibilidade contemporânea específica é, antes de mais nada, a manifestação moderna de uma tradição: resultado de ecos da linhagem romântica do “poeta em desespero”, do Simbolismo francês e do Surrealismo, será analisada aqui como produto típico de um período histórico que rediscutia as próprias noções de identidade e individualidade. Produzindo uma poesia de feições dramáticas, em que o Eu assumia o papel de árbitro da experiência, os Poetas Confessionais ajudaram a estabelecer a legitimidade desta experiência, não apenas particular mas muitas vezes inconsciente e alógica, como expressão da consciência coletiva: eventos interiores, particulares, medos e desejos se mesclavam aos dramas públicos; consciente e inconsciente se fundiam à confissão íntima e à imaginação histórica; a autobiografia se tornava a biografia espiritual de uma época.<sup>3</sup> Em outros termos, partindo de suas tribulações íntimas, os Poetas Confessionais

---

<sup>1</sup> Rosenthal afirmou: “*The term ‘Confessional Poetry’ naturally came to my mind when I reviewed Robert Lowell’s Life Studies in 1959*”.

<sup>2</sup> ROSENTHAL, M. L. *The New Poets. American and British Poetry Since World War II*. Londres e Nova York, Oxford University Press, 1967. p. 65.

<sup>3</sup> “*The confessional poem kind in which the speaker describes his confused chaotic state, which becomes a metaphor for the state of the world around him*”. Apud BAIN, Carl E.; BEATY, Jerome; HUNTER, PAUL, J. (editors). *The Norton Introduction to Literature*. Nova York, WW Norton & Company, 2ª ed., 1977. p. 875.

inventaram uma espécie de linguagem pública. A fuga que Anne Sexton empreende para dentro de si mesma -- o que o poeta e jesuíta inglês Gerard Manley Hopkins (1844 - 1889) chamou de *in scape*, ou seja, a busca de um abrigo na interioridade -- não exclui o mundo, mas o abarca. Recriando experiências particulares para expressar uma visão de mundo, Sexton e os outros Confessionais trazem à tona uma experiência cultural específica que transcende o autobiográfico. A experiência individual se eleva a um estranho nível de transcendência e volta transfigurada. O resultado é um retrato da formação do sujeito em sua fragilidade histórica e existencial.

Os Poetas Confessionais (apresentados brevemente no **Capítulo 3 da Parte I**) representam o centro de uma geração de poetas nascidos, em sua maioria, na década de 20, criados durante a Grande Depressão, e que começam a publicar depois da Segunda Guerra, quando a influência de T. S. Eliot estava no auge. Em geral extremos e por vezes violentos e mesmo perversos em sua dicção, o que os poemas Confessionais têm em comum, o que os distingue de outros poemas que incorporam detalhes pessoais é a sua hábil simulação da realidade. Apoiando-se em fatos, situações e relacionamentos "reais", em nome da autenticidade emocional do poema, fazem da "honestidade", da "franqueza", da "audácia", da "coragem" e da "sinceridade" um modo de criação. Confrontando e tentando organizar sua experiência, perseguindo a autodescoberta, os Poetas Confessionais quiseram encontrar na poesia (na linguagem) um "*certo senso de ordem*" ("*a certain sense of order*", escreveu Anne Sexton num poema), voz e lugar, ainda que frágil e evanescente, por meio da memória, da (re)invenção, da experiência e da ficcionalização da experiência. Outra característica comum aos Poetas Confessionais é que, via de regra, a insígnia de sua "sinceridade" está conformada pelo tom coloquial, pelas formas improvisadas das estrofes, pela sintaxe desigual e a métrica densa. Ainda que todos tenham começado como formalistas, a ausência de padrões métricos rigorosos parecia permitir-lhes uma maior liberdade de expressão.

É interessante que os grandes nomes do Modo Confessional, aqui entendido como uma reação contra a escola eliotiana da "extinção da personalidade" e contra o *New Criticism*, tenham forjado seus estilos sob a influência dos *new critics* -- especialmente, como se verá, Robert Lowell, John Berryman e Sylvia Plath.

São muitas as questões que este trabalho pretende levantar, todas relacionadas à validade da "poesia pessoal": é a vida que fornece material para a construção da obra ou é a obra que constrói, ou reconstrói, a biografia do escritor, e encontra nesta (re)construção uma de suas funções essenciais? Assim, a vida estaria totalmente entregue à escrita: ela se tornaria, por assim dizer, o produto final? A eficácia da arte exige a renúncia do universo individual? O artista tem o direito de expor aos outros a sua emoção, os pormenores de sua vida? Se o alvo da Poesia Confessional é o próprio Eu, pode esta matéria privada tornar-se objeto de interesse ou de contemplação válido para os outros? Em que medida a presença de impulsos destrutivos opera no interior do processo criativo? A escrita literária tem então uma dupla face, funcional e disfuncional? Até que ponto o empenho total na escrita, por parte dos Confessionais, é signo de loucura? Há diferenças entre

“imaginação poética” e “imaginação patológica”? Nos poemas de Sexton a verdade do mundo surge como “fruto do Eu”, ou o Eu é que nasce e oscila como “fruto do mundo”?

A importância da obra de Anne Sexton na poesia norte-americana do século XX por si só já justificaria um estudo detalhado da sua poética. Acrescente-se a isso que **inexiste qualquer tradução sistemática de sua obra para o português**. A Poesia Confessional e a obra dos Poetas Confessionais são temas pouco ou nada estudados no Brasil ou em língua portuguesa. Tenho conhecimento de apenas dois estudos acadêmicos da poesia de Sexton.<sup>4</sup> Só encontrei referência específica aos Poetas Confessionais em dois livros -- em ambos tratava-se de traduções de ensaios escritos em inglês<sup>5</sup> -- e em um artigo.<sup>6</sup> De Robert Lowell, por exemplo, há pouquíssimo material em português.<sup>7</sup> Berryman, Roethke e Snodgrass são virtualmente desconhecidos. Nas pesquisas que levei a cabo em diversas bibliotecas e *websites* pude constatar que apenas Sylvia Plath constitui exceção. Além de artigos sobre sua poesia<sup>8</sup>, há disponíveis boas traduções brasileiras e portuguesas de seus poemas<sup>9</sup> -- mesmo que esparsamente publicadas em suplementos e revistas, por vezes sem que haja um caráter sistemático na escolha --, quatro traduções de seu romance *The Bell Jar* (1963)<sup>10</sup>, traduções de diversos poemas em antologias e periódicos<sup>11</sup>, contos e diários<sup>12</sup>, alguns ensaios e estudos

---

<sup>4</sup> SOUSA, Aurora G. *Anne Sexton: vida, canto e silêncio*. Lisboa, Universidade Aberta, 1998. Dissertação de Mestrado; e *The Shattering of Myth: Anne Sexton's "Transformations" View of Fairy Tales*, de Ana Cecília Acioli Lima. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1992. Dissertação de Mestrado.

<sup>5</sup> KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana Pós 1945 - Um Ensaio Crítico* [*American Writing Since 1945 - A Critical Survey*, 1983]. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro, Nórdica, 1993; VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Agência de Divulgação dos EUA, s.l.d.

<sup>6</sup> SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Poesia Ruim, Sociedade Pior”. In: *Novos Estudos Cebrap* n° 12. São Paulo, jun. 1985. pp. 48-57.

<sup>7</sup> *Aos Mortos da União e Outros Poemas*. Tradução de Mario Avelar. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993; “O Paraíso Hipócrita de Robert Lowell”, ensaio e poemas traduzidos por Marco Cremasco, mais traduções de Eric Mitchell Sabinson. In: *Babel, Revista de Poesia Tradução e Crítica*. Santos, Florianópolis, Campinas, ano 1, n° 3. set./dez. 2000. pp. 153-167; “A Poesia de Robert Lowell” [“The Poetry of Robert Lowell”, de Allen Grosman]. Tradução de Rubens Figueiredo. In: KOSTELANETZ, Richard (org.) *Viagem à Literatura Norte-Americana Contemporânea* [*American Writing Today*]. Tradução de Jaime Bernardes. Rio de Janeiro, Nórdica, 1985. pp. 351-374.

<sup>8</sup> Por exemplo: “As Alusões Mítico-Literárias na Poesia de Sylvia Plath”, de Sigfrid Renaux. In: *Anais do VII Encontro Nacional da ANPOLL* (Porto Alegre, maio 1992). Goiânia, 1993. pp. 175-180.

<sup>9</sup> Por exemplo: *Sylvia Plath - Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo, Iluminuras, 1991; *Pela Água* [*Crossing the Water*]. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa, Assírio e Alvim, 1990; *Ariel*. Tradução de Maria Fernanda Borges. Lisboa, Relógio d'Água, 1997; *XXI Poemas*. Tradução de Ronald Polito de Oliveira e Deisa Chamaum Chaves. Mariana, Livre, 1994.

<sup>10</sup> *A Redoma de Cristal*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro, Artenova, 1971 (há muito esgotada); *A Redoma de Vidro*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro, Globo, 1992; *A Campanula de Vidro*. Tradução de Mario Avelar. Lisboa, Assírio e Alvim, 1988; *A Redoma de Vidro*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro, Record, 1999.

<sup>11</sup> Como exemplos: treze poemas (e nota) traduzidos por Vinicius Dantas em *Novos Estudos Cebrap* n° 28. São Paulo, out. 1990. pp. 179-198; seis poemas em *Quingumbo - Nova Poesia Norte-Americana* (*New North American Poetry*), organizado por Kerry Shawn Keys. São Paulo, Escrita, 1980. pp. 199-213; dois poemas traduzidos por Jorge Wanderley em *Antologia da Nova Poesia Norte-Americana*. Rio de

críticos<sup>13</sup>, um livro infantil<sup>14</sup>, duas biografias<sup>15</sup> e até mesmo um *site* da internet<sup>16</sup>, em português, devotado à sua poesia. Contudo, as relações da obra de Plath com os outros Poetas Confessionais ainda são pouco abordadas.

Assim, a elaboração de uma **Antologia** traduzida e comentada (que constitui a **Parte II** deste trabalho) é o primeiro passo no sentido de preencher a lacuna da pouca atenção crítica à obra de Anne Sexton. O exercício de tradução exige um trabalho de síntese de sua poesia e da crítica produzida -- mesmo que em língua inglesa -- a respeito dela.

Há um estranho ritual editorial no que diz respeito à (inexistente) recepção crítica da obra de Sexton no Brasil: a publicação de uma biografia antes da própria obra do biografado. Embora a poesia de Sexton não tenha sido traduzida aqui, há disponível a tradução da biografia da poeta. Mais estranho ainda é o título dado ao volume em português, *Anne Sexton - A Morte não é a Vida* (Tradução de Raul de Sá Barbosa, São Paulo, Siciliano, 1994), quando em inglês a edição foi publicada simplesmente como *Anne Sexton - A Biography*, de Diane Wood Middlebrook (1991). Nos EUA, o livro chegou a ser indicado para o National Book Award, e gerou debates ferozes na imprensa e na comunidade médica, por conta do fato de que Martin Orne, psiquiatra de Anne Sexton no período 1956 - 1964, liberou para a biógrafa, com o consentimento da família, fitas com gravações de diversas sessões de terapia da poeta.

Uma vez que a questão da crítica biográfica será discutida nesta dissertação, é inevitável aqui uma digressão sobre as biografias -- e possíveis afinidades com a Poesia Confessional. É certo que o interesse das biografias reside no fato de elas serem a socialização de uma época e de uma cultura inteira, com seus elementos,

---

Janeiro, Civilização Brasileira, 1992. pp. 275-281; três poemas em *Letras em Tradução*, brochura do curso de tradução de poesia do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Ed. Gráfica da PUC - RJ, 1994. pp. 16-31. Há ainda a tradução proposta por Ana Cristina Cesar para o poema "Words", em seus *Escritos da Inglaterra*. São Paulo, Brasiliense, 1988. pp. 172-174.

<sup>12</sup> *Zé Susto e a Bíblia dos Sonhos [Johnny Panic and the Bible of Dreams]*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa, Relógio d'Água, 1995; *Os Diários de Sylvia Plath. 1950 - 1962*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 2004. Os diários compreendem os registros da vida adulta a partir de 1950, ano em que Plath se preparava para deixar a casa da mãe em Wellesley para ir à faculdade em Northampton, Massachusetts, até 1962, quando exercia as profissões de professora e escritora na Nova Inglaterra. Em suas anotações, assim como em qualquer outro diário, Sylvia descreve seu cotidiano, porém não apenas de forma narrativa, mas submetendo suas impressões à visão poético-filosófica que lhe é peculiar. Nele, como não havia o medo de errar na dose de sentimentalismo (embora ela o reconheça e se critique nas passagens em que parece acentuar seu espírito poético), Plath se exercita, ao mesmo tempo em que se expõe de forma integral.

<sup>13</sup> Destaque para *O Deus Selvagem: Um Estudo do Suicídio [The Savage God: A Study of Suicide, 1971]*, de A. Alvarez. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1999; e o recente *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, de Ana Cecília Carvalho. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004.

<sup>14</sup> *O Terno Tanto-Faz-Como-Tanto-Fez [The It-Doesn't-Matter-Suit]*. Tradução de Lya Wyler. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

<sup>15</sup> *Amarga Fama - Uma Biografia de Sylvia Plath [Bitter Fame - The Life of Sylvia Plath]*, de Anne Stevenson. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1992; e *A Mulher Calada [The Silent Woman - Sylvia Plath and Ted Hughes]*, de Janet Malcolm. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

<sup>16</sup> <http://www4.gratisweb.com/popbox/splath.htm>.

humores, situações e obras, na existência de um único indivíduo. Contudo, o maior poder de sedução das biografias se explica por sermos, todos, ébrios de e pela subjetividade. A biografia encontra seu pressuposto preciso no advento do individualismo. Biógrafo e leitor têm o incontornável desejo de devassar a vida de um escritor, uma grande personalidade política, um astro do *rock* ou uma estrela de cinema. O fascínio, mesmo no caso de biografias de figuras de círculo mais restrito, costuma apoiar-se na revelação explícita e às vezes polêmica das articulações entre os atos, o pensamento e a obra de uma forma singular. A curiosidade voyeurista e a bisbilhotice que motivam tanto os autores quanto os leitores das biografias são encobertos por um aparato acadêmico.

Comentando os rumos das crítica literária -- "*meio acadêmica, meio jornalística, estimulada pelo meio cultural em crescimento*" -- em finais do século XX, Alfredo Bosi verifica a prática daquilo que chamou de "*biografismo impudente*", ou seja, a abordagem do texto poético via "*um enfoque biográfico, às vezes altamente projetivo*" -- o crítico não se exime de também alfinetar o "*fantasma do reducionismo sociológico e psicanalítico*", bem como leituras por demais eruditas, autocomplacentes, "*saturadas de remissões e mediações de todo tipo*". O que Bosi entende como enfoque brutalmente projetivo é o entendimento da poesia como "*pura imediação, explosão do desejo, da paixão, do desejo individual, do sexo à flor da pele, do instinto de morte, dos lances do acaso e das contingências a que se reduz a maior parte de uma biografia*". Lamentando o abandono da função simbólica, universalizante e mediadora, da palavra literária e das redes culturais em favor da gestualidade selvagem da voz ou da letra, Bosi, adepto de Croce, lembra que o filósofo pedia que se distinguisse, com cuidado, a *personalidade poética do autor e sua personalidade empírica ou prática*.<sup>17</sup> Já Dante Moreira Leite aponta que toda biografia "*é trabalho de interpretação e, portanto, de imaginação criadora. Por isso, nenhuma biografia é definitiva, e sempre será possível refazê-la, a partir de dados basicamente iguais, pois todo biógrafo faz viver o biografado, mais ou menos como o ficcionista faz viver as personagens de sua imaginação*".<sup>18</sup>

As biografias, tão em voga no mercado editorial de hoje, têm forte apelo, mas de naturezas diferentes. Uma vez que os mecanismos do *star system* encorajam o consumo da notoriedade e a revelação da vida de gente famosa, muitas biografias mexem diretamente com mitos, libidos, fuxicos e saudosismos. O sucesso se deve também a uma boa combinação entre realidade e tratamento ficcional: não se deve abrir mão do atrativo da narrativa e de uma certa exemplaridade.

Há quem atribua a ascensão do gênero biográfico nos últimos anos -- o que apresenta um problema epistemológico: que grau de verdade podemos saber a respeito da vida de outra pessoa? --, mais do que ao amor ao estudo da personalidade ou uma propensão à "psicologização", a um esgotamento e conseqüente declínio da qualidade da crítica literária, entendida como julgamento,

---

<sup>17</sup> Ver o ensaio "Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões". In: BOSI, Alfredo (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996 (Série Temas, volume 59, Literatura Brasileira). pp. 7-48.

<sup>18</sup> LEITE, Dante Moreira. *O Amor Romântico e Outros Temas*. São Paulo, Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 2ª ed., revista e ampliada, 1979 (Coleção Ensaios, vol. 7). pp. 25-33.

interpretação e avaliação. Assim, a biografia, especialmente a literária, viria preencher o vazio deixado pelo excesso de tautologia e obscurantismo da crítica, adquirindo mesmo feições de romance extenso, empilhando ostensivamente detalhes e fatos na tentativa de retratar pessoas e épocas, exaltar ou explicar definitivamente um personagem. Na aguda expressão da crítica e romancista Elizabeth Hardwick, os biógrafos são “os vivos em busca dos mortos”.

A poesia de Anne Sexton tem seu interesse justificado e ampliado pelo tipo de organização que a poeta imprime a suas emoções, numa estrutura de firme intuito autobiográfico que lhe permite investigar a máquina retorcida de sua alma, oferecendo aos outros sua visão de mundo, ao mesmo tempo que também considera sua relação com o outro, no amor, na família, na sociedade, na vida. Assim, sua subjetividade se torna a subjetividade de todos, geral porque profundamente particular. Incluída na trama do mundo, sua experiência pessoal se confunde com a observação do mundo: a autobiografia passa a ser também heterobiografia.

O que torna “confessional” um poema não é apenas o conteúdo pessoal ou a ênfase no Eu, não é apenas o uso de assuntos particulares como matéria poética, mas também a maneira direta com que os temas pessoais são abordados. O tênue equilíbrio entre a presumida inseqüência do Eu poético e as tentativas desesperadas que esse Eu leva a cabo em busca do próprio entendimento acabam por realizar uma poesia muitas vezes tocante, de profundo teor humano. O mais interessante, uma vez estabelecido que, estritamente falando, os “segredos íntimos” revelados nos poemas “confessionais” são, também, ficções, ou ao menos que é impossível distinguir entre uma verdade íntima e algo que apenas dá a impressão de sê-lo, é que há um conflito entre a forma pública do indivíduo, sua *persona* (palavra latina para “máscara”, nunca é demais lembrar) e a sua vida interior.

A obra de Anne Sexton é, em sua maior parte, dada à exposição, descrição, discussão e dissecação de sentimentos corrosivos, as reais sementes germinantes de seu solo poético. Os poemas de Sexton (cuja obra inicial, com atenção especial à recepção crítica, é apresentada numa indispensável introdução crítico-biográfica no **Capítulo 4 da Parte I**) criam um mundo em que sua *persona*, o Eu dos poemas, em constante provação, está clara, íntima e dolorosamente relacionada à autobiografia da poeta. Uma vez que sua dicção é marcada por uma subjetividade agressiva e torturada, pela intimidade introspectiva, pelo registro das expansões íntimas, ponto de partida de sua exploração literária, pela contemplação obsessiva das próprias feridas, por amálgamas de fantasia, memória e realidade que revelam fontes inesgotáveis do inconsciente, pela evocação da experiência vivida, pela pesquisa do próprio espírito, por uma eloqüência pungente, pelo amadurecimento da autoconsciência, por uma tumultuosa exuberância, por uma forte beleza melancólica e uma intensa delicadeza triste, será interessante estabelecer associações pós-românticas<sup>19</sup> à sua poesia.

---

<sup>19</sup> “(...) the best post-romantic poets are: Anne Sexton, Sylvia Plath (...)”. Apud CAMARGO, Marisis Aranha. *Basic Guide to American Literature*. São Paulo, Pioneira, 1986. p. 137.

Pretende-se aqui investigar o "Confessionalismo" de Anne Sexton e de seus pares considerando que não se trata ou se limita -- como queria parecer a muitos críticos -- de pura apologia do sujeito e negação do mundo, de fofoca ou exercício de megalomania, excesso emocional e autocomiseração, autopiedade, autopromoção ou autocondescendência. Para tanto, deve-se partir da crença de que a poesia escrita pelos Confessionais pode extrapolar a mera intimidade da vida privada, adquirindo ou uma dimensão política ou ou uma dimensão surreal. Afinal de contas, a experiência pessoal inclui o sonho e a história, as fantasias da vida interior e os fatos da existência coletiva e das relações sociais. Em suma, Sexton cria um universo poético que é a um só tempo a recriação de si mesma.

Um exemplo recente do esforço de certa porção da crítica norte-americana em associar a Poesia Confessional ao momento histórico, mostrando que "*the act of confessing has tremendous power because in confession the private shuttle of consciousness goes public, enlarging its context and the scope of its rationalizations*"<sup>20</sup>, é o volume *Pursuing Privacy in Cold War*, de Deborah Nelson (2000), que entende a obra dos Poetas Confessionais como sintoma de uma mudança radical nas noções e políticas de privacidade dos EUA, no período da Guerra Fria. Nelson explora as relações entre a Poesia Confessional e o pânico acerca da "morte da privacidade" associada às profundas mudanças sociais, políticas e culturais do pós-guerra: o advento da televisão, a popularização da psicanálise, a chegada dos computadores, as decisões da Suprema Corte no estabelecimento dos direitos de privacidade dos cidadãos, e os espetáculos de confissão pública associados ao Macarthismo, doutrina de perseguição, culpabilidade presumida e embaralhamento entre público e privado. Nesse sentido, argumenta, as "revelações públicas" da obra de Sylvia Plath, Anne Sexton, W. D. Snodgrass e Robert Lowell estariam na base de uma redefinição dos próprios conceitos de "privacidade".

É imperioso ressaltar que não se pretende fazer aqui um estudo de gênero, enveredando pelas várias modalidades da "literatura autobiográfica" ou "literatura íntima", expressões que designam as várias faces que pode assumir a escrita de um sujeito sobre si mesmo, ou de feição confessional: autobiografia, auto-retrato, diário (diarística), epistolografia, memórias (memorialismo), testemunho, testamento, depoimento, entrevistas, crônica e relato de viagens e qualquer outro tipo de relato pessoal. Nem se pretende aprofundar a discussão acerca de um gênero confessional de literatura. Na intenção de ao menos esboçar um modelo de Poesia Confessional conforme praticada por Anne Sexton, tentarei mostrar que o interesse pelo "conteúdo pessoal", pelos "temas dolorosos" veiculados nos poemas deve estar vinculado ao trabalho de invenção e construção poética: música, estilo, imagens, forma, equilíbrio, fantasia. Sexton, Lowell e os outros Poetas Confessionais norte-americanos do pós-guerra não são apenas exibicionistas sentimentais, dedicados ao autobiografismo elegíaco, mas poetas habilidosos, premiados e reconhecidos pela crítica.

A despeito do sucesso de público e do rebuliço crítico provocado por seus

---

<sup>20</sup> ERMARTH, Elizabeth Deeds. "Realism and the English Novel". In: COYLE, Martin; GARSIDE, Peter; KELSALL, Malcolm; PECK, John (editors). *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Londres, Routledge, 1991. p. 572.

primeiros livros, Anne Sexton muitas vezes foi criticada pelo “desleixo formal” e pela “estreiteza” de suas preocupações: sempre o Eu, como vítima, como Narciso, destrutivo, tirânico, apaixonado pela própria doença e loucura. Pretendo apontar que o uso das políticas da experiência -- a ironia primitiva da própria experiência, da experiência concreta, efetiva, *per se*, mais do que a meditação espirituosa acerca da experiência --, eleito por Sexton como força motriz de sua poesia, não exime o artista da labuta da arte. Pelo contrário, quanto mais um artista enfrenta seu caos pessoal ou as confusões de sua experiência, maiores as exigências à sua inteligência e controle, de modo a não enfraquecer aquilo que sabe e que quer transmitir.

Se há mais interesse no “conteúdo pessoal” dos poemas de Anne Sexton do que em sua habilidade poética, a leitura atenta de seus quatro primeiros livros revela uma constante preocupação tanto com aspectos temáticos quanto com os recursos técnicos, de modo a conferir uma forma particular à sua poesia. Muitos dos poemas possuem padrões métricos, rítmicos e rítmicos rigorosos. Cada um dos livros é marcado por temas dominantes e epígrafes cuidadosamente escolhidas, por exemplo. Há, é certo, “inteligência” e “engenho” na poesia de Sexton, mas a inteligência necessária para o mapeamento de sua geografia interior é essencialmente diferente da que caracterizava a arte clássica. É provisória, insatisfeita, inquieta. O que está em jogo, portanto, é uma inteligência artística que trabalha com toda intensidade para produzir não harmonias clássicas estáveis, mas o equilíbrio instável, fluido e continuamente improvisado da própria vida. Porém, como todo esse equilíbrio é precário, obras desse tipo envolvem imensos riscos. E, à medida que Sexton, como artista, está de tal forma comprometida com as verdades da sua vida interior, muitas vezes a ponto de sentir um agudo desconforto, os riscos se tornam ainda maiores.

## PARTE I

### CAPÍTULO 1

#### A POESIA NORTE-AMERICANA DESDE 1945. TENDÊNCIAS, NOMES. PEQUENO PANORAMA HISTÓRICO-LITERÁRIO.

*A sensibilidade poética norte-americana no século XX passou por dois grandes abalos sísmicos: o primeiro, logo depois da Primeira Guerra, quando os modernistas -- T.[homas] S.[tearns] Eliot, Ezra Pound, H. D. [Hilda Doolittle], Wallace Stevens -- renunciaram ao sentimentalismo da poesia vitoriana; o segundo, na metade do século, quando muitos poetas abandonaram o decoro, a impessoalidade e o formalismo da estética do New Criticism, herdeiro do estilo modernista/eliotiano que impunha, por meio da distância e da ironia, uma barreira emocional entre poeta e leitor.*

A crítica é unânime em apontar a diversidade como a marca fundamental da poesia norte-americana desde 1945. Movimentos, escolas, estilos, temáticas, poetas e poéticas se multiplicaram e fragmentaram em várias direções. Um exemplo emblemático: ao final dos anos 50, nas duas mais representativas antologias da poesia norte-americana contemporânea publicadas, *New Poets of England and America*, editada por Donald Hall, Robert Pack e Louis Simpson (1957), e *The New American Poetry*, editada por Donald M. Allen (1960), nenhum poeta conseguia figurar ao mesmo tempo em ambos os livros. Contudo, para fins de discussão e em nome do didatismo, tal multiplicidade de perspectivas pode ser disposta ao longo de um espectro, formando alguns campos distintos e sobrepostos.

Continuavam produzindo e exercendo influência alguns dos protagonistas das grandes inovações do Modernismo -- no pós-guerra surgiram algumas das melhores obras de poetas da geração mais velha, como *The Desert Music*, de William Carlos Williams, os *Rock-Drill Cantos* de Ezra Pound e os *Collected Poems* de Wallace Stevens, todos de 1954, além de inúmeros volumes de E. E. Cummings, H. D., Gertrude Stein e Marianne Moore.

Entre os que podem ser considerados como a primeira geração poética pós-modernista norte-americana estão os poetas de traços em maior ou menor grau formalistas, muitas vezes injustamente rotulados de "acadêmicos", calcados em estruturas e dicções tradicionais ou convencionais, utilizando habilmente rimas e padrões métricos preestabelecidos, uma visão irônica, ambígua, complexos temas mitológicos e arquetípicos e sensibilidade metafísica (*metaphysical wit*, via John Donne): Elizabeth Bishop, Charles Reznikoff, Edward Dahlberg, Laura Riding Jackson, Louise Bogan, Stanley Kunitz, Howard Nemerov, Richard Wilbur, Josephine Miles, Anthony Hecht, Louis Simpson, John Hall Wheelock, John Hollander, Carl Rakosi, May Swenson, Daniel Hoffman, David Slavitt, William Meredith, Richard Hugo, Laura Riding, Robert Graves, W. S. Merwin, Conrad

Aiken, Babette Deutsch, Archibald Macleish, Horace Gregory, James Merrill, Richard Howard e outros. Ainda que as primeiras obras maduras destes poetas tenham sido publicadas entre 1929 e 1944, sua fama seria obtida no pós-guerra. Em certo sentido, estes primeiros pós-modernos são “modernistas tardios” (“*late modernists*”), à medida em que sua poesia ainda deve muito a *slogans* como “*rage for order*”, de Wallace Stevens, e à busca da construção de artefatos poéticos, o que D. H. Lawrence chamava ironicamente de “*gem-like lyric*”, embora também se esforcem em se adequar às contingências sociais, políticas e pessoais de sua geração. Caso emblemático é a obra de Louis Zukofsky, associado ao Objetivismo, e cuja produção inicial é tributária da tutela de Ezra Pound, conforme atesta a extensa correspondência trocada entre os dois no período de 1927 a 1963. A primeira metade do longuíssimo poema “A”, de 24 movimentos e 800 páginas, em muito se assemelha à estrutura de “poema que inclui a História” dos *Cantos* de Pound. Contudo, a partir de 1951 o trabalho de Zukofsky torna-se cada vez mais hermético e abstrato, caso de *80 Flowers* (1978), afastando-se da influência modernista.

Também entre os “*últimos modernistas*” norte-americanos incluem-se os já então mais velhos e consagrados John Crowe Ransom, Allen Tate e Robert Penn Warren, conhecidos como THE FUGITIVES (por causa da publicação da revista *The Fugitive*, em 1922), grupo de poetas e críticos do Sul agrário do país, formado na Vanderbilt University, no Tennessee, na década de 20; estes poetas viriam a se tornar arautos da institucionalização acadêmica do *New Criticism*, ao longo dos anos 30, 40 e 50.

A história do *New Criticism* remonta à publicação de *The Meaning of Meaning*, de I. A. Richards e C. K. Ogden, em 1923, e de *Principles of Literary Criticism*, a obra capital de Richards, em 1924. Ainda que a expressão *New Criticism* tenha sido usada pela primeira vez numa conferência de J. E. Spingarn proferida em 1910, o rótulo seria cunhado definitivamente por John Crowe Ransom em 1941, com a publicação de *The New Criticism*. É certo que atividade crítica genericamente referida pelo termo *New Criticism* englobava críticos e doutrinas nem sempre uniformes ou unânimes.<sup>21</sup> De modo amplo, porém, os *new critics* praticaram uma poesia de “inteligência crítica”: enquanto poetas, anti-experimentalistas, utilizavam formas cuidadosamente construídas e métrica rigorosa; enquanto críticos, calcavam-se no pensamento racional e na *close reading* do texto, desprezando a classificação dos gêneros e qualquer consideração de ordem sociológica, histórica, política, ética, filológica ou biográfica. Concordavam em que o texto literário deveria ser encarado como um objeto em si -- “*a little world made cunningly*” --, de tal maneira que a análise se concentrasse nos seus elementos

---

<sup>21</sup> Citam-se entre os adeptos do *New Criticism*, na Inglaterra, F. R. Leavis e William Empson. Nos EUA, além de John Crowe Ransom, Robert Penn Warren e Allen Tate, Cleanth Brooks, R. P. Blackmur e Yvor Winters. Nos anos 30, um grupo dissidente se organizou em Chicago: eram os “Poetas de Chicago” ou “NeoAristotélicos” Ronald S. Crane, Elder Olson, Bernard Weisnberg, Richard McKeon, que por meio de artigos reunidos no volume *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, organizado por Crane em 1952, polemizaram com os *new critics* pondo ênfase numa área por eles pouco visitada, a prosa de ficção, e reintroduzindo na análise textual categorias que aqueles críticos dispensavam, como o enredo, a composição e o gênero.

constituintes, ou seja, na forma (soneto, ode, balada etc.) e na linguagem, entendida como uma "estrutura de significados" (análise semântica); interessava-lhes detectar a "tensão", a "ironia", o "simbolismo", a "ambigüidade", a "estrutura dramática", o "paradoxo" (em *The Well Wrought Urn*, de 1947, Cleanth Brooks argumenta que o poema "bem talhado" é sempre marcado pelo uso de paradoxos, pela "inclusão de impulsos opostos e complementares", ou seja, a incongruência ou oposição de vocábulos no interior do contexto poético); em suma, o caráter ontológico do texto.

Em outros termos, os *new critics* assumiam que o objeto da crítica não é o autor -- sua vida, psicologia, consciência de classe, influências --, mas apenas o texto em particular, analisado de forma minuciosa, sem impressionismos entusiásticos. Encareciam o valor das operações intelectuais na construção dos poemas. Sob a égide oracular do gosto de Ezra Pound (1885 - 1972) e T. S. Eliot (1888-1965), afirmavam a combinação e a subordinação da fantasia, riqueza verbal, profusão imagística e ousada variedade metafórica à ordenação lógica, clareza, rigor e coesão de pensamento, refletida na organização da linguagem: sintaxe, ritmo, versificação, ironia, paradoxos, ambigüidades. Para eles a forma não é uma entidade externa e separada do texto, mas a forma define o texto. Allen Tate, por exemplo, definia a poesia como "*the art of apprehending and concentrating our experience in the misterious limitations of form*". John Crowe Ransom, com algum moralismo, entendia a poesia como forma superior de conhecimento, capaz de proporcionar a apreensão da totalidade da experiência humana, e não apenas fatos e abstrações superficiais. No volume *The World's Body* (1930), argumentava que um crítico literário deve olhar por debaixo das formas externas para descobrir as formas internas, o que chamava de estrutura lógica ou textura local de uma obra, entendidas como as formas pelas quais os argumentos ou conceitos de um poema são apresentados. I. A. Richards, em seus ensaios, tentara demolir as noções de que a poesia é sentimento, ideal, verdade, revelação, senso de infinito, ou qualquer misterioso *je ne sai quoi*, argumentando que um poema é uma organização de significados, passível, pois, de análise racional. Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, autores do volume que viria a se tornar uma espécie de bíblia dos professores e estudantes de literatura, *Understanding Poetry* (1938), afirmavam que um poema "*should always be treated as an organic system of relationships*".

Para Eliot, cujos ensaios críticos atacavam o emocionalismo e a auto-expressão românticos, é a predominância do ceticismo e do pendor intelectual sobre o lirismo, a subordinação do sentimento ao intelecto ("*Where is the wisdom we have lost in knowledge? / Where is the knowledge we have lost in information?*", escreveu) que explica a permanência dos poemas ao longo do tempo. Eliot enfatizava que a boa poesia é sempre "impessoal". Em seu programa, marcado entre outras coisas pela atitude crítica em face da civilização contemporânea, evidente no que definiu como "método mítico", ou seja, o "contínuo paralelo entre contemporaneidade e antigüidade" com fins de irrisão ou paródia, a poesia não era, como para Walt Whitman (1819 - 1892), a celebração do Eu, uma afirmação do poeta, um transbordamento de emoção nem uma grande incorporação de experiências. A esse respeito, é interessante que, em 1928, Eliot tenha afirmado: "*Só li Whitman na*

idade madura e, para conseguir fazê-lo, tive de controlar uma aversão à forma e a grande parte do conteúdo de sua poesia".<sup>22</sup> Só tardiamente, em 1953, Eliot reconhecera a influência de Whitman como seu progenitor poético.

Preocupado com o que Frank Hermode definiu como a responsabilidade da "tarefa catastrófica e exaustiva de escrever a grande poesia moderna", Eliot, então aclamado como autoridade moral e verdadeiro sábio, adotou a noção de "classicismo" para fomentar sua famosa doutrina da "impessoalidade" ou "impersonalidade" poética. No ensaio "Hamlet and His Problems" (1920), em que classifica jocosamente a peça de Shakespeare como "fracasso estético", criou a expressão "objective correlative"; segundo o poeta, o único meio de exprimir emoção sob a forma de arte consiste em achar um "correlativo objetivo": noutras palavras, "a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of a particular emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked". Por "conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção particular" entenda-se o distanciamento, a imagem fora de nós graças a qual a criação poética pode ser destilada.<sup>23</sup> Em outros termos, de acordo com Eliot, para produzir um efeito emocional específico, o escritor deve encontrar imagens, circunstâncias e incidentes universalmente associados àquela emoção específica. O autor não deve expressar suas emoções, mas empregar objetos, situações ou eventos correlatos às experiências emocionais.

No volume *O Mundo Moderno - Dez Grandes Escritores*, Malcolm Bradbury anota que "a partir de Flaubert, a idéia de separação entre o artista e a sua obra tornou-se importante para o Modernismo. James Joyce -- cuja carreira correu paralelamente à de Eliot e em muitos pontos cruzou com a dele, sendo que *Ulysses* e *The Wasteland* [A Terra Estéril ou A Terra Devastada] foram publicados quase simultaneamente -- explora, em *Portrait of the Artist as a Young Man* [Retrato do artista quando jovem], a necessidade de distanciamento criativo, em que o artista afasta-se de sua obra como o Deus da criação, criando uma 'estase silenciosa luminosa'. De modo semelhante, Eliot, no seu ensaio sobre o poeta francês Paul Valéry, seu contemporâneo, explica que a poesia é 'impessoal na medida em que a emoção pessoal, a experiência pessoal, é ampliada e completada em algo impessoal'".<sup>24</sup>

No ensaio "Tradition and the Individual Talent"<sup>25</sup>, de 1919, famoso por

---

<sup>22</sup> BLOOM, Harold. *Gênio. Os 100 autores mais criativos da história da literatura* [Genius. A mosaic of one hundred exemplary creative minds, 2002]. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 2003. p. 390.

<sup>23</sup> Massaud Moisés aponta que, em língua portuguesa, a teoria de T. S. Eliot encontra um exemplo no processo de criação poética empregado por Fernando Pessoa (1888 - 1935): o desdobramento do Eu em vários heterônimos, ou a transposição em que se funde uma emoção experimentada numa outra intelectualmente fingida, corresponde ao "correlativo objetivo". Para Pessoa, que tinha absoluta compreensão do fenômeno, "um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma idéia convertida em emoção, comunicada a outros por meio de um ritmo". Ver MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 10ª ed., 2001. p. 104.

<sup>24</sup> BRADBURY, Malcolm. *O Mundo Moderno. Dez Grandes Escritores* [The Modern World. Ten Great Writers, 1988]. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 162.

<sup>25</sup> ELIOT, T. S. "Tradition and the Individual Talent" (1919). In: *The Norton Anthology of American*

estabelecer de maneira mais evidente a atitude crítica de Eliot, e em que enfatizava que cada poeta que surge altera a tradição mas precisa também conhecer muito bem a tradição<sup>26</sup>, há a famosa passagem em que Eliot explicita uma de suas idéias mais conhecidas e influentes, o conceito de “dissociação da sensibilidade”, que separara o intelecto do sentimento na poesia inglesa: “Quando a inteligência do poeta está perfeitamente equipada para seu trabalho, ela constantemente combina experiências desconexas; a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. O homem comum apaixona-se e lê Spinoza, e estas duas experiências nada têm uma a ver com outra, nem com o ruído da máquina de escrever e o cheiro que vem da cozinha: na mente do poeta, tais experiências estão constantemente formando novas tonalidades”.

A posição teórica de Eliot, cujas matrizes poéticas eram os clássicos gregos e latinos, a lírica provençal, Dante, os simbolistas franceses e os Metafísicos ingleses, era eminentemente voltada para o “contínuo auto-sacrifício” do poeta no sentido da “*continual extinction of personality*” (“*contínua extinção da personalidade*”) -- “*the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates*” (“*Quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria*”). É evidente o violento contraste com a noção de Ralph Waldo Emerson (1803 - 1882), um dos pilares do Romantismo norte-americano, de que o poeta, ser cujos nobres impulsos são aprisionados pelo intelecto, possuía acesso direto ao divino, uma vez que era constituído de expressão pura. Exposto por Emerson em seus *Poems* (1847) e em obras como *Nature* (1836), *The American Scholar* (1837), *Essays* (1841) e *Essays: Second Series* (1844), o Transcendentalismo, movimento que propiciou o surgimento de uma literatura norte-americana mais autônoma, propunha o contato direto e intuitivo entre homem e natureza. Para Emerson, obcecado pela problemática do gênio norte-americano, como para William Wordsworth (1770 - 1850), Deus estaria na própria natureza, e somente pela observação desta, pela vontade e pela ação, o homem poderia encontrar a si próprio. As conseqüências dessa doutrina seriam marcantes nas gerações literárias seguintes: ela estimou o individualismo, a rejeição das atitudes e dos padrões europeus, a exaltação da natureza dos EUA, a tentativa de criação de uma linguagem própria, e o otimismo.

Para Eliot, “*Impressões e experiências que são importantes para o homem podem não ocupar nenhum lugar na poesia, e as que se tornam importantes na poesia podem não*

---

*Literature*, vol. II. Editado por GOTTESMAN, Ronald et. al. Nova York e Londres, Norton and Company, 1979. pp. 1225-1232. Vali-me também de “Tradição e Talento Individual”, tradução de Ivan Junqueira. In: T. S. Eliot - *Ensaio*. São Paulo, Art Editora, 1989. pp. 37-47.

<sup>26</sup> “Nenhum poeta, nenhum artista, tem seu significado completo sozinho. Seu significado é a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si, isoladamente; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico (...). O que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa idéia de ordem, da forma da literatura européia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”.

Em linhas gerais, a segunda metade do século XX é, em larga medida, uma grande absorção e ao mesmo tempo uma grande crítica da primeira metade -- Robert Creeley, por exemplo, rejeitava o denso simbolismo de Eliot mas admirava o contato imediato com o real proporcionado pela obra de Williams Carlos Williams; Charles Olson, o primeiro poeta a se identificar como "pós-moderno" -- no ensaio "The Present is Prologue", de 1950 --, advogava um pós-humanismo e um pós-historicismo contrários à ideologia romântica de Wallace Stevens; Helen Vendler aponta que uma "Replication of the great modernists -- in homage, in quarrel -- marks the poetry of these later poets. [W. B.] Yeats reappears in [Theodore] Roethke and [John] Berryman, [William Carlos] Williams in [Adrienne] Rich, [Wallace] Stevens in [John] Ashbery, [T. S.] Eliot in [Robert] Lowell, [Robert] Frost in [Adrienne] Rich, [Ezra] Pound in [Robert] Lowell".<sup>32</sup>

Com a publicação da bastante útil e influente antologia *The New American Poetry*, em 1960, o crítico Donald M. Allen<sup>33</sup>, tentando organizar um cenário extremamente confuso, ilustrou em grupos a emergência da (segunda geração da) poesia norte-americana pós-moderna, plural e amorfa.<sup>34</sup> Em larga medida a compreensão dos movimentos e escolas pós-modernistas depende de uma associação pessoal com os poetas: POETAS DE BLACK MOUNTAIN OU BLACK MOUNTAIN SCHOOL (Charles Olson, Jonathan Williams, Paul Blackburn, Edward Dorn, Denise Levertov, Robert Creeley, Robert Duncan, Joel Oppenheimer etc.; Robert Creeley dirigiu sete números da *Black Mountain Review*, que apesar da vida curta viria a tornar-se importante veículo do verso anti-acadêmico); POETAS DE SÃO FRANCISCO (Lawrence Ferlinghetti, William Everson, Michael McClure, Philip Lamantia, Philip Whalen, Gary Snyder, Kenneth Rexroth etc.); POETAS DE NOVA YORK OU NEW YORK SCHOOL (John Ashbery, Kenneth Koch, Ted Berrigan, Ron Padgett, Frank O'Hara, Barbara Guest, Edward Field, James Schuyler etc.; Ashbery, O'Hara e Koch se conheceram em Harvard, onde estavam ligados ao Poet's Theater, grupo experimental dos anos 50; depois mudaram-se para Nova York, onde O'Hara e Ashbery passaram a escrever para a revista *Art News* e O'Hara trabalhou no Museum of Modern Art; ainda que nada tenha de abstrata, a poesia desses poetas está sempre associada à pintura contemporânea de Jackson Pollock e Willem DeKooning); e BEATS (eixo Nova York - São Francisco: Allen Ginsberg, Gregory Corso, William Burroughs, Jack Kerouac etc.). Allen fala ainda em POETAS SEM DEFINIÇÃO GEOGRÁFICA (Stuart Perkoff, David Meltzer, Ron Loewinsohn, John Wieners, Edward Marshall, Gilbert Sorrentino etc.). Acerca dos poetas reunidos no livro, Allen escreveu: "They are our avant-garde, the true continuers of the modern movement in American Poetry. Through their work many are closely allied to modern jazz and abstract expressionist painting, today recognized throughout the world to be America's most greatest achievements in contemporary

---

<sup>32</sup> VENDLER, Helen (editor). *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985. p. 3.

<sup>33</sup> Utilizei-me da seguinte edição: *The New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 22ª ed., 1978.

<sup>34</sup> Em 1984, Michael Köhler escreveu que "a partir dos anos 70, ganha cada vez mais espaço na América a opinião de que 'o fim do moderno' já é um fato incontestável e que só a data da cesura -- num momento impreciso entre 1940 e 1970 -- vale a pena discutir". Apud PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo, Ática, 2ª.ed., 1995 (Série Princípios). p. 11.

culture”.

Poderíamos complementar a lista de tendências poéticas anotando a POESIA NEGRA (Gwendolyn Brooks, Imamu Amiri Baraka/LeRoi Jones, Michael Harper, Audre Lorde, David Nelson, Melvin Tolson, Robert Hayden, Nikki Giovanni, Don Lee) e o IMAGISMO PROFUNDO<sup>35</sup> (DEEP IMAGISM: Robert Bly, Robert Kelly).<sup>36</sup>

A proliferação de movimentos e manifestos pode ser vista como uma tentativa da geração pós-moderna de se diferenciar do ideário modernista, explorando suas contradições, uma “dialética da libertação”, pessoal e também política. Seria despropositado comentar particularidades, nuances, semelhanças ou divergências de e entre cada um destes grupos, que em grande medida advogavam uma reinvestigação e uma reconfiguração de todas as poéticas, passadas, presentes e futuras. O que nos interessa aqui é apontar que, a partir da década de 50, uma larga porção da poesia norte-americana passou a se afastar gradualmente do formalismo, do paradoxal, do complexo, do historicismo e da abstração rumo a uma produção motivada por um renovado sentido de liberdade, individualismo, originalidade e compromisso, numa clara preferência por elementos de caráter pessoal, social e antiformal.

Havia, no Modernismo, uma preocupação universal com a “ordem”; agora, o movimento se revertia para o espectro privado, particular. A mais interessante das conseqüências talvez tenha sido a libertação das energias perceptivas do poeta, outrora dedicadas à descoberta de um universo humanisticamente ordenado, agora voltadas à exploração do ato de se perceber, por si mesmo, por si próprio, cada vez mais. Charles Altieri entende que se dá uma mudança entre uma “*poetics*

---

<sup>35</sup> Em 1912 Ezra Pound, H. D. e outros fundaram o Imagismo, em nome do “*direct treatment of the thing*”, não importasse que a “coisa”, ou o objeto de percepção, estivesse dentro ou fora da mente do poeta.

<sup>36</sup> A partir dos anos 70 e 80, emergem novos cânones, parte de uma terceira geração pós-modernista, que não necessariamente se identifica com o legado dos movimentos do pós-guerra, apesar de reconhecer sua importância histórica. É um momento de certo desgaste das vanguardas. Emergem manifestações marcadas pelo ecletismo. O espectro de tal poesia é por demais extenso. Há os NEOFORMALISTAS, que pregam a volta à rima e ao metro tradicionais, como os poetas do grupo EXPANSIVE POETRY (Alfred Corn, Timothy Steele, Vikram Seth, Brad Leithauser, Gjertrud Schnackenberg). Há os EXPERIMENTALISTAS, ignorados pelos programas universitários e pela grande imprensa, mas publicados em revistas *underground* e edições “caseiras”, como os poetas do grupo LANGUAGE POETRY (Rae Armantrout, Carla Harryman, Bob Perelman, Charlie Bernstein, Kathleen Fraser, Lyn Hejinian, Susan Howe, Michael Palmer etc.); há os POETAS PERFORMÁTICOS, como Jerome Rothenberg. Há poetas cuja matéria principal são questões de gênero, raça, identidade, nacionalidade e preferência sexual, discutidas politicamente, de um ponto de vista que se quer marginal e crítico com relação aos excessos “eurocêtricos”, “sexistas” e “elitistas” do ideário modernista canônico: POESIA HISPANO-AMERICANA (CHICANA POETRY, CHICANO POETRY ou LATINO POETRY), POESIA AFRO-AMERICANA (Nathaniel Mackey), POESIA ASIÁTICO-AMERICANA (Cathy Song), POESIA NATIVA (NATIVE-AMERICAN POETRY: Mary TallMountain), POESIA FEMINISTA (Muriel Rukeyser), POESIA GAY E LÉSBICA etc. Exemplos do esforço multiculturalista ou pluralista em expandir os limites do Cânone: *Breaking Silence: An Anthology of Contemporary Asian American Poets* (1983), *Harper's Anthology of 20th Century Native American Poetry* (1987), *Gay and Lesbian Poetry in Our Time* (1988). Ao mesmo tempo em que têm a virtude de preservar uma tradição específica e re-historicizar a compreensão da herança literária, tais coletâneas são sintomas de uma excessiva balcanização do gosto literário.

*of transcendence to one of immanence*".<sup>37</sup> M. L. Rosenthal e outros preferem apontar "*a shift from an impersonal to a personal register, the disclosure of the self in the poem*". Para Helen Vendler os poetas passaram a escrever "*within a culture in which physical science has replaced metaphysics as the model of the knowable*".<sup>38</sup>

A poesia intelectualizada, intricada, equilibrada, influenciada pelos Metafísicos ingleses do século XVII, deu lugar à redescoberta do impulso subjetivo, da urgência individual e da possibilidade do entrelaçamento de traumas históricos e pessoais. Revigorada, a poesia passava a buscar agora uma abordagem mais experimental e pessoal, rejeitando o papel de mera continuadora da tradição, numa tentativa de interpretar de maneira nova as relações entre o universo interior do poeta, o universo perceptivo e as questões contemporâneas. A obsessão racionalista, objetivista e universalista pela ordem e pelo absoluto -- que explica a filiação de Eliot ao classicismo, à monarquia e à Igreja Anglicana<sup>39</sup> -- e a nostalgia do aristocrático, e o reacionarismo obsedado com o fulgor do passado -- que produziram fenômenos como o fascismo de Pound e o culto da cavalaria em Yeats -- deram lugar a novas poéticas, que sugeriam a desordem e o caos, a confusão e a exploração de novas áreas da experiência, linguagem e consciência, incluindo a mistura entre linguagem erudita ou literária e formas de expressão mais simples, em especial o verso livre, primordialmente usado por Walt Whitman e institucionalizado por Pound, para quem "*To break the pentameter, that was the first heave*".

Entendida a literatura como frase do discurso histórico ou manifestação da poética cultural do período em que ela floresce, a preocupação de muitos poetas norte-americanos sob o *New Criticism* com o formalismo apolíneo, o abstracionismo e a mitificação -- e a recusa do envolvimento ativo em questões ideológicas e políticas, por exemplo -- seria um reflexo da "Era de Conformismo"<sup>40</sup>, que Robert Lowell definiu, num poema, como "*the tranquilized Fifties*".<sup>41</sup>

Ao final da Segunda Guerra, os EUA haviam dado início a uma era de assombrosa prosperidade, do vasto complexo militar-industrial à produção de bens de consumo, da tecnologia de ponta ao papel de arauto dos termos da cultura moderna no mundo ocidental, na música popular, no cinema e na televisão. Afirmava-se em definitivo a superpotência capitalista e individualista. Na década de 1950 a abundância no plano econômico foi mantida por meio de uma política governamental conservadora, que valorizava e encorajava o usufruto do conforto material conquistado depois de décadas de crises, e por um conformismo

---

<sup>37</sup> ALTIERI, Charles. *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry* (1984). Apud CONTE, Joseph (editor). *Dictionary of Literary Biography: American Poets Since World War II* (Sixth Series). Detroit, Gale Research Press, 1998.

<sup>38</sup> VENDLER, Helen (editor). *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985. p. 11.

<sup>39</sup> Filiação assumida por Eliot na famosa frase em que afirmava ser "*an Anglo-Catholic in religion, a classicist in literature and a royalist in politics*". Por sua vez, o *new critic* John Crowe Ransom propôs o seguinte programa: "*In manners, aristocratic; in religion, ritualistic; in art, traditional*".

<sup>40</sup> A expressão "Era de Conformismo" ("Age of Conformity") foi cunhada por Irving Howe no ensaio "This Age of Conformity", originalmente publicado em *Partisan Review* (1952).

<sup>41</sup> "Memories of West Street and Lepke". In: *Life Studies / For the Union Dead*. Nova York, Noonday Press, 13ª ed., 1980. pp. 85-86.

patriótico. Muitos artistas e intelectuais e grande parte da *intelligentsia* liberal assumiram a crença de que era possível exercer sua função crítica sem levar em conta questões políticas e sociais. Era a *pax americana*, que na poesia teve como reflexo um retorno de cunho conservador às formas tradicionais de rima e métrica (“*picking up again the meters*”, escreveu Delmore Schwartz), como uma espécie de esteio moral e político.

Entretanto, o consenso e o conformismo não eram absolutos, e havia áreas de dissidência; em finais da década de 50 e início dos anos 60 começaram a se manifestar, de formas diversas, a intranqüilidade e a ansiedade que pairavam sobre as águas aparentemente plácidas do *american way*. A abundância gera suas próprias angústias, e em certo sentido as sociedades aparentemente mais calmas são as mais suscetíveis a espasmos súbitos e radicais de pânico.

À medida que fobias vinham à tona, a sociedade e a cultura sinalizavam uma nova consciência de revolta, de oposição à ordem social e econômica. Nos anos 50, os filmes de ficção científica sobre os “invasores do espaço”, monstros e criaturas atômicas, projeções do medo do desconhecido, escondiam a paranóia coletiva de que forças alienígenas poderiam chegar e roubar dos norte-americanos sua riqueza, seu conforto e sua satisfação. O período foi marcado pela Guerra da Coreia e pela fobia anti-comunista do McCarthismo (Joseph McCarthy era um jovem senador de Wisconsin que atribuiu a si mesmo a “missão” de declarar guerra a toda manifestação que se pudesse considerar “comunista”); pelo Comitê Sobre Atividades Antiamericanas (The Un-American Activities Committee), pela caça às bruxas e a busca do “inimigo interno”: “listas negras”, perseguições, demissões, delações, denúncias, falsos testemunhos: intelectuais, escritores, roteiristas e artistas de Hollywood tornaram-se vítimas públicas; pelas teorias conspiratórias, pela revolução cubana (1959), que mitificou Fidel Castro e Che Guevara, pelas políticas de confrontação da Guerra Fria e pelo pavor atômico. Nos anos 60, a conturbada vida política do país foi marcada pelos assassinatos do presidente John Kennedy (1963), do senador Robert Kennedy e do líder negro Martin Luther King (ambos em 1968); pela obsessiva corrida armamentista e espacial e pela Guerra do Vietnã (1964 - 1975).<sup>42</sup>

Na multifragmentação social, emergem segmentos significativos da sociedade, e ganha dimensão acentuada a atuação menos de indivíduos do que de grupos representativos: o movimento “Free Speech” (pela liberdade de expressão), o Power to the People Right Now, o American Civil Rights Movement, o Women’s Lib e o incipiente feminismo, os movimentos homossexuais, os movimentos negros (Black Pride, Black Power, Black is Beautiful, Black Aesthetic e Black Nationalism, por exemplo). Multiplicam-se os focos de contestação, sobretudo entre os jovens, força política ascendente: a contracultura, o consumo de drogas (o termo “psicodélico” entra na moda, para definir os estados de alteração e expansão da mente ligados ao LSD, popularizado pelas experiências de Timothy Leary), os

---

<sup>42</sup> No plano externo, a Revolução Cultural da China, a construção do Muro de Berlim (1961), os movimentos estudantis de maio de 68 na França, a Primavera de Praga, o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague*. No plano cultural do Brasil, a Bossa Nova, a música de protesto, a Jovem Guarda, os festivais de MPB, o Tropicalismo, o Cinema Novo, o Teatro de Arena, o CPC, o Teatro Oficina.

adeptos do Zen, os *hippies* e o "Flower Power", os adeptos do Hare-Krishna, o "amor livre" e a política sexual de Wilhelm Reich.

Como consequência do desejo e da necessidade de se entender exatamente o que estava acontecendo, mais do que nunca os norte-americanos passaram a discutir sua "identidade", pessoal e nacional. A Sociologia tentou fornecer algumas respostas, atestando a intranquilidade e a consciência da América contemporânea, em livros como *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character* (1951), *The Organization Man*, de William H. White Jr. (1956), e *Growing Up Absurd*, de Paul Goodman (1960), este último um estudo acerca das relações entre a sociedade organizada (governo, monopólios, propaganda) e a "doença afetiva da juventude", numa tentativa de analisar o vazio espiritual em meio ao paraíso tecnológico. O desejo pela busca do esclarecimento conferiu respeito ao gosto pelo factual, ao documental, ao autêntico, comprovado, por exemplo, pelo "romance de não-ficção" *In Cold Blood*, de Truman Capote (1960) ou pelo "jornalismo subjetivo" de Norman Mailer (*The White Negro*, 1959; *An American Dream*, 1964; *Why Are We in Vietnam?*, 1967; *The Armies of the Night*, 1968).

Na música popular do período, emergiu o *rock n' roll*, que, derivado da música negra, inicialmente simbolizava uma recusa e uma ameaça aos hábitos e padrões "civilizados" da classe média branca.<sup>43</sup> Nas artes plásticas, os produtos do consumo, mitificados pela publicidade e pelos meios de comunicação de massa, tornam-se tema dos artistas da *pop art*, que queriam "elevar a experiência do cotidiano à condição de arte", a despeito das acusações de vulgaridade, sensacionalismo e mediocridade. A cultura comercial e urbana é sua matéria-

---

<sup>43</sup> A primeira geração do *rock* revolucionou o mundo por meio de Buddy Holly, dos cometas de Bill Haley, da guitarra dançante de Chuck Berry, do piano eletrizado de Jerry Lewis e da sensualidade rebolante de Elvis Presley, cujas primeiras sessões de gravação na Sun Records são de julho de 1954. Bob Dylan vem à cena em 1962, lançando seu álbum de estréia pouco antes do primeiro *hit* do Beatles e surgindo num momento em que interessava aos jovens recuperar as raízes da cultura popular, *country*, norte-americana, que ressurgiu com nova roupagem, assimilando elementos do *rock*. Músicos como Dylan e Joan Baez tornam-se os porta-vozes da geração de jovens politizados da Nova Esquerda. É nessa condição que Dylan participa, em 63, da Marcha dos Direitos Civis, em Washington, mesmo ano em que confirma sua condição de "ídolo" e "líder" no Newport Folk Festival. Na Inglaterra, nascem, em 62, os Beatles, com sua música em primeiro momento alegre, dançante e descompromissada politicamente. Depois do sucesso estrondoso, das altas vendas de discos, dos inúmeros shows e da condecoração pela rainha da Inglaterra, cansaram-se da superficialidade de consumo e abraçaram, em 67, manifestações religiosas do Oriente, como a meditação transcendental, moda da época. É desse momento o histórico *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, marco do experimentalismo eletrônico e "lisérgico". Quase que simultaneamente aos Beatles, da Inglaterra surgiram também os Rolling Stones, cuja agressividade provocadora nada tinha da aura de "bons moços" dos Beatles dos primeiros tempos. Os anos 60, além de berço de revoluções musicais, celebrizaram uma nova forma de show, os grandes festivais, berço para a execução do trinômio da década: muito sexo, muitas drogas e  *muito rock n' roll*; em 67 realizou o Monterey Pop Festival, em que se apresentaram Janis Joplin, Jimi Hendrix e The Doors; em 69 foi a vez do lendário Woodstock, que viria a se tornar verdadeiro emblema do período, o símbolo maior da contracultura, e onde tocaram, entre outros, The Who, Joe Cocker e Hendrix; também em 69 aconteceu o Altamont Festival, organizado pelos Rolling Stones e em que morreram quatro pessoas. A euforia revolucionária da década começava a dar lugar ao desencanto e à perplexidade que marcariam os anos 70. Numa entrevista, John Lennon declarou à revista *Rolling Stone*: "The dream is over".

prima: latas de sopa de tomate Campbell, hambúrgueres, seriados de TV, anúncios, *outdoors*, revistas em quadrinhos (transformadas em pintura por Roy Lichenstein), ilustrações, polaróides, instantâneos, propagandas de todo tipo. Andy Warhol (1928 - 1987) imortaliza, multiplicando, fotografias de travestis, políticos como Jimmy Carter, celebridades como Marilyn Monroe, Pelé e outros ícones *pop*. A reprodutibilidade e o pastiche, dessacralizadores, contribuem para a eliminação da aura que marcava o objeto estético único. Em sua iconografia prosaica e facilmente reconhecível pelo grande público, a *pop art* recusava o papel arrogante comum às vanguardas, e se afirmava democrática.

No cinema, novos heróis, sem causa, como James Dean e Marlon Brando. Na prosa de ficção, romances como *Catcher in the Rye* (1951), de J. D. Salinger e *On The Road* (1957), de Jack Kerouac, eram protagonizados por (anti-)heróis *outsiders*, em conflito com a vida urbano-tecnológica moderna. A década de 60 se inicia com o pesadelo edipiano de *Psicose (Psycho)*, de Alfred Hitchcock, e termina com os assassinatos de Charles Manson. E não podem ser esquecidas as experiências definitivas de Auschwitz, símbolo máximo da morte massiva e anônima nos fornos crematórios e câmaras de gás dos campos de concentração nazistas, e do bombardeio atômico de Hiroshima/Nagasaki na formação do ideário artístico e poético do pós-guerra e pós-Holocausto, marcado por uma sensação de caos.

William Carlos Williams (1883 - 1963), valendo-se da imagem da bomba, símbolo evidente do potencial tecnológico e ao mesmo tempo destrutivo do período, conseguiu sintetizar de maneira sublime o legado poético:

*all suppressions,  
from the witchcraft trials at Salem  
to the latest  
book burnings  
are confessions  
that the bomb  
has entered our lives  
to destroy us.*<sup>44</sup>

No período, a poesia viveu um surto de popularização, estimulada tanto pelas leituras nos salões acadêmicos quanto por *happenings* e performances em espaços públicos, encontros político-estudantis, parques e bares, além de um novo impulso editorial<sup>45</sup>. Além disso, todo campus universitário que se prezasse tinha seu próprio -- e "brilhante" -- especialista em poesia de plantão. A poesia lírica

---

<sup>44</sup> São bastante flexíveis os critérios para a tradução dos trechos de poemas e fragmentos críticos citados neste trabalho. Se traduzi os que considere mais importantes, optei por deixar sem tradução muitos deles, ao mesmo tempo em que procurei, sempre que possível, privilegiar traduções já existentes, mesmo que não as considere exatamente boas. De resto, conforme indicado, as outras traduções são minhas.

<sup>45</sup> Em meados do anos 50, editoras universitárias passam a editar poesia (Yale, Indiana, Wesleyan). Em 1954 a revista *Poets of Today* começa a ser publicada pela editora Scribner & Sons; novas aventuras editoriais se espalham pelo país: *Motive, Origin, Divers, Golden Quill, Hearse, Pocket Books* da City Light Books de São Francisco etc. Pequenas revistas passam a dedicar-se à publicação de poesia: *Inscape, The San Francisco Review, The Half Moon, Penny Poems*.

adquire então irrefutável consciência social. Afastando-se do formalismo e da abstração e do conformismo, muitos poetas, mesmo que díspares, retomam uma dicção pessoal, aliada a um senso de resistência às normas sociais. Era patente o esforço de se direcionar radicalmente a lírica rumo à realidade histórica e social. A vida interior não podia mais ser dissociada do contexto social ou político: Elizabeth Bishop escrevendo sobre as favelas do Rio de Janeiro, os protestos de W. S. Merwin contra a Guerra do Vietnã, a voz dos pobres em James Wright, o protesto feminista em Adrienne Rich, a cultura zen-budista de Gary Snyder (que passou anos estudando zen-budismo em um mosteiro japonês), as profecias judaicas de Allen Ginsberg.

Em suma, a poesia adquiriu um caráter de urgência e oposição. O poeta italiano Nanni Balestrini escreveu: *"Poetry therefore as opposition. Opposition to the dogma and conformity that overlays us, that hardens the tracks behind us, that entangles our feet, seeking to halt our steps. Today more than ever is reason to write poetry"*.<sup>46</sup> Era latente o repúdio ao estilo das academias, das auto-impostas limitações do sentimento e cega devoção às exigências da técnica, traduzidas em verso de ritmos bem marcados e imagens cuja análise exigia um esforço tremendo. Assim, as formas usadas pela poesia norte-americana contemporânea vão desde o verso tradicional, como o soneto, à narrativa em verso livre, a poemas em prosa, *notebooks*, diários, colagens, enumeração, canções, litâneas, monólogos dramáticos e poemas meditativos. Por fim, opondo-se à tendência mitologizante na poesia, um dos principais caminhos foi o movimento de vários poetas em direção à expansão emocional e ao dado autobiográfico.

A rejeição ao *New Criticism* implicou numa valorização poética de conceitos como "verdade", "sinceridade", "espontaneidade", "naturalidade", "poesia do aqui-e-agora", "poesia do fato", que pareciam também mais democráticos, em oposição ao *ethos* artificial, elitista, racional e repressor dos *new critics*, cuja poesia "difícil" e emblemática da *"high culture"* exigia uma audiência sofisticada. John Ashbery, ao expressar assim sua visão acerca do movimento multi-direcionado assumido pela poesia: *"My idea is to democratize all forms of expression (...) the idea that both the most demotic and the most elegant forms of expression deserve equally to be taken into account"*, parecia ecoar a profecia de Walt Whitman sobre a "poesia total", que incorporaria *"all words that exist in use, the bad words as well as any"*. Outro sintoma da rejeição dos poetas ao primeiro Modernismo foi o afastamento dos modelos e valores ingleses e franceses, e a valorização de modelos poéticos da América do Sul, da Polônia, da Itália e Alemanha, por exemplo. O periódico *The Fifties* (depois *The Sixties*, depois *The Seventies*), dirigido por Robert Bly, tornou mais acessível a obra de Machado de Assis, Pablo Neruda, Cesar Vallejo e Rilke; Robert Lowell traduziu, entre outros, Eugenio Montale e Boris Pasternak. Na poesia brasileira, a transição do Modernismo ao Pós-Modernismo se manifesta na Poesia Concreta, na Instauração-Práxis, no Tropicalismo, no Poema-Processo, na Poesia Marginal

---

<sup>46</sup> Nanni Balestrini, poeta, romancista e artista figurativo italiano, nasceu em Milão em 1935 e integrou os grupos de vanguarda "Novissimi" e "Gruppo '63". Apud ROTHENBERG, Jerome; PIERRE, Joris (editors). *Poems for the Millennium. Volume Two: From Postwar to Millennium*. Berkeley, Los Angeles e Londres, The University of California Press, 1998. p. 2.

("geração mimeógrafo"), no Neocncretismo, além de inúmeras manifestações individuais, ímpares, não vinculadas a grupos e movimentos, mas acrescentando novos matizes ao legado modernista.

Um dos textos que melhor sintetizam a estética "pós-moderna"<sup>47</sup> que nos interessa aqui é o último poema do último livro de Robert Lowell (*Day by Day*, 1977), uma espécie de *ars poetica* precisa:

*Those blessed structures, plot and rhyme --  
why are they no use to me now  
I want to make  
something imagined, not recalled?  
I hear the noise of my own voice:  
The painter's vision is not a lens,  
it trembles to caress the light.  
But sometimes everything I write  
with the threadbare art of my eye  
seems a snapshot,  
lurid, rapid, garish, grouped,  
heightened from life,  
yet paralyzed by fact.  
All's misalliance.  
Yet why not say what happened?  
Pray for the grace of accuracy  
Vermeer gave to the sun's illumination  
stealing like the tide across a map  
to his girl solid with yearning.  
We are poor passing facts,  
warned by that to give  
each figure in the photograph  
has a living name.*

Na tradução:

---

<sup>47</sup> No volume *Pós-Modernismo e Literatura* (São Paulo, Ática, 2ª ed., 1995, pp. 41-46), Domicio Proença Filho, apoiado em estudos de Charles Altieri, Ihab Hassan, John Barth, Craig Owens, Andreas Huyssen, Robert Alter, Sérgio Paulo Rouanet e José Guilherme Merquior, aponta como traços da literatura pós-modernista: intensificação do ludismo na criação literária (pastiche, paródia etc.); tendência à utilização deliberada da intertextualidade; ecletismo estilístico; destaque para o exercício da metalinguagem; figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico; fragmentarismo textual, reflexo do mundo contemporâneo fragmentado (montagem cinematográfica); no plano da narrativa, intensificam-se os elementos de autoconsciência e auto-reflexão, posicionamentos anti-racionalistas e antiburgueses, a presença do humor e o centramento na linguagem. Como exemplos emblemáticos: William Gass, John Hawkes, Donal Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, Norman Mailer (*The Naked and the Dead*), Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut Jr., Saul Bellow (*Herzog*) Gabriel García Márquez, Umberto Eco, Rubem Fonseca, o *nouveau roman*, Julio Cortázar, Italo Calvino, Francis Ponge, Carlo Emilio Gadda, John Fowles, Giorgio Manganelli, Edoardo Sanguinetti, Witold Gombrowicz, Anthony Burgess, Harold Pinter, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Ionesco, George Bataille, Juan Rulfo, Alejo Carpentier etc.

*Essas estruturas abençoadas, enredo e rima --  
por que nenhuma delas me socorre nessa hora?  
Quero fazer  
algo da imaginação, não de recordação.  
Ouço o ruído da minha própria voz:  
A visão do pintor não é uma lente, treme para acariciar a luz.  
Mas às vezes tudo o que escrevo  
com a arte surrada de meus olhos  
parece uma foto instantânea,  
pálida, rápida, luminosa, amontoada,  
ampliada da vida,  
ainda que paralisada pelo fato.  
Tudo é um concubinato.  
Por que não dizer o que aconteceu?  
Reze para a graça da precisão  
que Vermeer deu à iluminação do sol  
serpear como a maré através de um mapa  
até a sua rígida pupila ambiciosa.  
Somos atos pobres e fugazes,  
advertidos por dar  
a cada figura na fotografia  
o seu nome em vida.<sup>48</sup>*

Aqui o poeta não é mais um pintor de telas, porque estas se revelam ilusórias e insuficientes, não é mais um poeta de "enredo e rima", e sabe que deve confrontar o que há de assustador no aleatório e fortuito de seus próprios olhos, câmeras em movimento perpétuo. De maneira rebelde, proclama "Por que não dizer o que aconteceu?" Além de evidentemente trazer a poesia para a vida, Lowell ecoa um dos mandamentos de Wallace Stevens, acerca da necessidade de se registrar a vida com minúcia, honestidade e cuidado: "accuracy with respect to the structure of reality", e é justamente isso que a poesia norte-americana pós-moderna e Vermeer, pintor holandês do século XVII, teriam em comum.

Em 1950, no volume *Mid-Century American Poets*, de John Ciardi, o poeta Richard Wilbur escreveu que alguns escritores viam a arte como uma janela, como uma porta. Para os primeiros, o poema seria sempre algo intermediário, limitado, uma visão parcial de apenas uma parte do mundo. Já para os que concebem a arte como uma porta, não há mais barreiras entre poeta e mundo, porque o mundo se torna uma extensão do próprio poeta; o mundo do poeta deixa de fazer parte do mundo porque se torna o próprio mundo. Ampliando essa metáfora ruim, num ensaio de 1991, "The Forbidden Planet of Character: The Revolutions of the 1950s", o poeta Mark Noty definiu assim a mudança de rumos da poesia norte-americana na década de 50: "a generation of poets would then find it necessary not only to open the windows but to break them, to widen them into doors, and the result would be a revisioning

---

<sup>48</sup> Tradução de Marco Aurélio Cremasco publicada em *Babel, Revista de Poesia Tradução e Crítica*. Santos, Florianópolis e Campinas, ano 1, nº 3. set./dez. 2000. p. 165.

*of the entire house*".

À frente da referida mudança estético-cultural estavam a publicação do volume *Poems*, de Philip Larkin, em 1954, e de *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, em 1956. Quando, no ano anterior, Ginsberg lera o longo "Howl" numa galeria de arte em São Francisco, estava fundado o movimento *beat*, um uivo de protesto contra o conformismo e o conservadorismo da geração da década de 50. Ginsberg e os outros *beats* configuraram um ataque frontal a todas as instituições políticas, ideológicas e sociais do período. O *ethos* da contracultura via os EUA como uma nação extremamente conservadora, belicista, imperialista e sem visão. Menos um movimento do que uma reunião de espíritos livres, sem que nunca tenham lançado manifesto algum os *beats* elegeram como alvos a burocracia, as Forças Armadas, a sociedade de consumo<sup>49</sup>, a mídia, a publicidade e as grandes corporações manipuladoras, pressagiando os levantes que varreriam o país na década de 60. A poesia *beat* apareceu no último número da *Black Mountain Review*, que tinha Allen Ginsberg como um dos colaboradores. Assim, pode-se dizer que os *beats* sejam também um braço da "Open Form" de Charles Olson e William Carlos Williams. Contudo, os *beats* tendiam a desvincular-se da influência dos poetas de Black Mountain, porque os viam como figuras muito autoritárias.

Os *beats*, muitas vezes referidos como "poetas da contracultura", assumiram para si o papel de profetas de uma "*alternative society*" -- palavras de Kenneth Rexroth --, tribalista, comunal, com dimensões religiosas e metafísicas, liderada por poetas, que condenariam o mal da sociedade, descreveriam visões da eternidade e propagariam novos valores, associando sua poesia a seu estilo de vida. Em outros termos, o papel revolucionário que os *beats* atribuíam à arte seria propagado pelo exemplo pessoal, associando rebelião exterior, social e rebelião interior, individual. Daí a extrema liberdade formal associada ao liberalismo (ou libertinagem) pessoal, com o intuito de quebrar tabus: a poesia *beat* revela fantasias masturbatórias, solidão, violência, ódio, taras sexuais, uso de drogas. O desnudamento era símbolo caro aos *beats*, e Ginsberg muitas vezes se despia, literalmente, em suas leituras públicas. Na verdade, os poetas da contracultura eram essencialmente otimistas em relação à natureza humana. Gary Snyder acreditava que além de nossas "*ego-driven anxieties and aggressions lies the mind of love and clarity*". Neles, o aspecto "confessional" adquiria uma implicação moral positiva. Por fim, desejosos da intimidade e do amor, os *beats* acreditavam que a convenção social isola as pessoas: para Gary Snyder, a poesia deveria servir para "*give access to persons -- cutting away the fear and reserve and camping of social life*". A poesia *beat* tinha intenções transgressoras. Se o leitor se chocasse com seus escritos, os poetas assumiam que se tratava de alguém "moralmente estreito".

---

<sup>49</sup> A sociedade de consumo é consequência do estágio do desenvolvimento do capitalismo em que as mercadorias produzidas precisam ser consumidas para ser imediatamente substituídas e novamente consumidas, em nome da garantia do próprio sistema. Multiplicam-se lojas e supermercados. Para seduzir ao máximo o consumidor, carros, geladeiras, televisores são personalizados, mitificados e estetizados, convertidos pela publicidade em objetos de beleza excepcional e apego afetivo. O mundo real se converte em simulacro, à medida que o consumidor compra a imagem do produto, não o produto em si.

O termo "beat" tem ao menos três significados: estar na camada inferior da sociedade dentro da qual o poeta se sente "derrotado" ("beat") pelos costumes que detesta; também significa "batida", pulsação, os ritmos do jazz; por fim, Jack Kerouac alegava ter inventado o termo, cujo significado seria "beatitude". A liberdade sexual era um dos pilares do pensamento contracultural. A inspiração em William Blake (1727 - 1827) explica o amor livre ("*He who desires but acts not, breeds pestilence*", e "*The nakedness of woman is the work of God*") e a tolerância a todo comportamento sexual ("*One Law for the Lion & Ox is Oppression*"). A fidelidade, o ciúme e a idéia de posse eram rechaçados pela "tribo". O ato sexual, entendido como momento em que o humano converge com a natureza e o divino, era visto como transcendência. Uma vez que eram condenadas pelo *establishment* do mundo burguês, as drogas adquiriram o status de símbolo: maconha, LSD, peiote. O argumento era de que, por alterarem os estados de consciência, as drogas subvertiam os processos racionais de pensamento que alienam o homem da realidade, e favoreciam o desenvolvimento da visão e da intuição. A revolta contra o racionalismo ocidental se manifestava também no culto à busca de conhecimento em fontes como o xamanismo, religiões ameríndias, zen-budismo e alquimia, daí ser comum na poesia *beat* o uso de mantras e sutras, por exemplo.

Espelhando-se na aura profética de William Blake e adotando como "mentor poético" a figura arquetípica de Walt Whitman, Allen Ginsberg ressuscitou o pai da poesia norte-americana em uma nova roupagem, selvagem e boêmia, o bardo homossexual e barbudo, figura heróica e até mesmo sacrificial. Estudante de Economia na Columbia University, fez amizade com Jack Kerouac e William Burroughs, que o introduziu ao uso de morfina. Suspenso da universidade, viajou pelo mundo como marinheiro, e trabalhou como porteiro, lavador de pratos e revisor. Sua formação literária estava completa: decidira pregar seu estilo de vida e suas emoções de maneira extrema e realista, e uma oposição feroz ao *status quo* da sociedade norte-americana, por meio do uso de drogas, do sexo, do budismo e de visões místicas. Preso, alegou distúrbios psicológicos para escapar da prisão. Voltou a morar com o pai em Paterson -- a mãe, Naomi, imigrante russa e ativista política radical, havia enloquecido e morrido quando Ginsberg tinha doze anos --, onde tornou-se amigo de William Carlos Williams, de quem absorveu a crença de que a poesia devia refletir a realidade social, devia apresentar imagens e não idéias, e devia adotar uma linguagem simples, direta e coloquial.

Nesse período, Ginsberg começou a trabalhar como pesquisador de mercado -- usava terno e gravata e carregava uma pasta --, emprego que abandonou quando viajou para o México e São Francisco, decidido a "*do nothing but write poetry and have leisure (...) And cultivate my perceptions, cultivate the visionary thing in me*". Em 1954, aos 29 anos, escreveu *Howl*. No ano seguinte, quando o livro foi publicado, o poeta e editor Lawrence Ferlinghetti foi levado ao tribunal e julgado por disseminar "*indecent writings*". As críticas variaram de "*formless*" a "*barbarian*", e a poesia *beat* tornou-se assunto de discussão da revista *Time*.

Os antológicos versos iniciais de "Howl" representam o repúdio completo à "*escape from emotion*" de Eliot:

*I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, /*

*dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, /  
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in  
the machinery of night, / who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking  
in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities  
contemplating jazz (...) on the granite steps of the madhouse with shaven heads and  
harlequin speech of suicide, demanding instantaneous lobotomy, / and who were given  
instead the concrete void of insulin metrasol electricity hydrotherapy psychotherapy  
occupational therapy pingpong & amnesia...*

Essencialmente oral, restaurando a tradição da loucura bárdica e da declamação, o poema *beat* substitui a elipse modernista pelo impulso contínuo da fala, uma espécie de versificação pelo fôlego, pela respiração, pela sintaxe agramatical, pela composição espontânea, os ritmos longos e repetições retóricas. Ginsberg concebe a difícil extensão dos versos como um preceito para que seu leitor "*gesticule com mais amplitude*". Mais do que um poema formalmente perfeito, o poeta prefere "*ir descobrindo na mente*" o poema no próprio ato de sua escritura. Ginsberg advoga uma literatura livre de toda hipocrisia que pressupõe que a literatura formal deva ser diferente, em dicção, tema e organização, de elementos da vida cotidiana. A musa de Ginsberg é a consciência de se estar vivo: "*It's the ability to commit to writing, to write, the same way that you are!*". Para ele, a poesia nasce da "*self-confidence of someone who knows that he's really alive, and that his existence is just as good as any other subject matter*".

No "Uivo" de Ginsberg era inovadora a exploração de estados psicológicos íntimos, dolorosos, chocantes: "*finished the whiskey and threw up groaning into the bloody toilet*"; "*bit detectives in the neck and shrieked with delight in police-cars for committing no crime but their own wild cooking pederasty and intoxication*". O impacto de "Howl" depende especialmente de convenções românticas. Trata-se de uma celebração de heróis, versões da figura romântica do maldito, do proscrito. Como em William Wordsworth e em Walt Whitman, é o poeta quem fala, suas emoções são diretas e intensas, por vezes sórdidas, por vezes extáticas, em um estilo acessível, profético e profundamente imagético. Nada menos do que emblemáticas são os versos do poema "Ego Confession" (1974 - 1977), de Ginsberg: "*I want to be known as the most brilliant man in America (...) I want to be the spectacle of Poesy triumphant over the trickery of the world*".

As fontes da dicção e mitologia ginsbergiana vão de Nietzsche ao "*dérèglement*" dos sentidos de Rimbaud, do *poète maudite* de Baudelaire à mística do sexo em D. H. Lawrence, do Dadaísmo a Henry Miller, do *Naked Lunch* de Burroughs a *On the Road*, de Kerouac. A busca solitária por Deus do emblemático homem de Ginsberg -- que enfrenta riscos como a prisão, pobreza, doença, loucura, alucinações e suicídio -- remonta à tradição místico-religiosa de Emerson, Herman Melville e Whitman.

Em uma resenha sobre *Howl*, o crítico M. L. Rosenthal caracterizou assim a nova poesia: "*We have had smoking attacks on the civilization before, ironic or murderous or suicidal. We have not had this particular variety of anguished anathema-hurling in which the poet's revulsion is expressed with the single-minded frenzy of a raving madman. Ginsberg hurls, not only curses, but everything--his own paranoid memories of a*

*confused, squalid, humiliating existence in the 'underground' of American life and culture, [as well as] mock political and sexual 'confessions'".* Mais tarde, no *The New York Times Book Review*, Rosenthal afirmou que o "novo Romantismo ativo" de Ginsberg espelhava "something that has been going on for a long time – the discrediting by many people of traditional concepts of a nobly disciplined life".

Uma vez Wallace Stevens disse: "As life grows more terrible, its literature grows more terrible". Assim, para tratar da extrema doença social que se configurara, a poesia norte-americana veio a adotar remédios extremos, de certa forma completando a revolução iniciada quando os românticos começaram a insistir na primazia de suas visões subjetivas.

## CAPÍTULO 2

### A POESIA CONFSSIONAL: "PORTRAIT OF THE ARTIST AS TORTURED PSYCHE". TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO.

"Nobody should experience anything they don't need to, if they don't need poetry bully for them. I like the movies too."

Frank O'Hara

"All that is merely personal soon rots, unless it is packed in salt or ice."

William Butler Yeats

"The difference between confession and poetry? is after all, art."

Anne Sexton, em carta a W. D. Snodgrass, circa 15 nov. 1958

A mudança da doutrina da "impessoalidade" que definia a ortodoxia poética do Modernismo sob Eliot e John Crowe Ransom para a "naked poetry" de *beats* e Confessionais, que passa a ser uma espécie de nova ortodoxia dos anos 60, é reflexo de uma profunda mudança da cultura moderna. Para muitos, cabe lembrar, as raízes estariam já em indícios da psicanálise freudiana verificados na obra de Auden, na década de 30; para outros, no English Romantic Revival do período 1934 - 1945, uma espécie de reação extremada e veemente ao estilo discursivo e intelectualizado do Modernismo dos anos 20 e 30.

Entre os "neo-românticos" ingleses<sup>50</sup> ou Poetas do Novo Apocalipse, sintomas do que Auden chamara de "The Age of Anxiety" (1947), o maior expoente é Dylan Thomas (1914 - 1953), de vida trágica -- morreu durante uma crise de alcoolismo, internado num hospital, aos 39 anos -- e poesia repleta da intensidade emocional e pessoal e intuições místicas típicas do Romantismo. Ainda na Inglaterra, como resposta ao modo apocalíptico, emergiram os poetas do grupo chamado "The Movement", cujos propagandistas notáveis eram Kingsley Amis e Robert Conquest, editores da *New Lines*, e principalmente Philip Larkin (1922 - 1985). Influenciados pelas artes plásticas e pelo conceito do "angry young man" da peça *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne, estes poetas criticaram os excessos românticos dos poetas do Novo Apocalipse, ao mesmo tempo em que também rejeitavam a tradição simbólica de Yeats, Pound e Eliot.

A redescoberta do elemento pessoal na poesia norte-americana assumiu formas diversas, tantas quantas os diferentes poetas envolvidos. Cada qual a seu modo, as novas poéticas pós-modernistas desafiaram as limitações impostas pela herança eliotiana à linguagem e aos temas poéticos -- de poetas dedicados a escrever sobre seu envolvimento na guerra, como Randall Jarrell, a alguns mais interessados na exploração articulada do inconsciente, do sonho e da intuição,

---

<sup>50</sup> Entre os "neo-românticos" ingleses estão George Baker, Vernon Watkins, David Gascoyne, Edwin John Pratt, Roy Campbell, Edwin Muir, William Plomer, Ruth Pitter, W. S. Graham etc.

como James Wright, Robert Bly e Robert Kelly; da proposição de um processo orgânico na poesia, pelos membros da Black Mountain School e do coloquialismo da New York School às provocações e à idiossincracia boêmia e à confiança na intuição preconizada pelos *beats*. A poesia tornou-se, de novo, uma reinvenção do elemento subjetivo. Recuperando o impulso whitmaniano, a primeira pessoa foi reinstalada como o centro do poema. O poeta passou a se desnudar, a dirigir-se ao leitor de maneira direta, muitas vezes com uma intimidade imperturbável, como se o leitor fosse um confessor, um amigo, um terapeuta ou até mesmo um amante.

*"My secrets cry aloud.  
I have no need for tongue.  
My heart keeps open house,  
My doors are widely swung.  
My truths are well foreknown (...)  
I'm naked to the bone,  
With nakedness my shield.  
Myself is what I wear."  
(Theodore Roethke, "Cuttings")*

*"I'm writing this poem for someone to see when  
I'm not looking. This is an open book."  
(Karl Shapiro)*

*"I am only thirty.  
And like a cat I have nine times do die."  
(Sylvia Plath, "Lady Lazarus")*

*"I am busy tired mad lonely & old.  
O this has been a long long night of wrest."  
(John Berryman, "Dream Songs")*

*"I have no priest for now.  
Who will forgive me then. Will you?"  
(John Logan, "Three Moves")*

*"I must write for myself...  
I look at my face in the glass and see  
a halfborn woman."  
(Adrienne Rich, "Upper Broadway")*

*"I am taking part in a great experiment --  
whether writers can live peacefully in the suburbs  
and not be bored to death."  
(Louis Simpson, "Sacred Objects")*

*"I'm Everett Leroi Jones, 30 yrs. old.*

*A black nigger in the universe."*

(Imamu Amiri Baraka, LeRoi Jones, "Numbers, Letters")

*"I was stamped out like a Plymouth fender  
into this world.*

*First came the crib  
with its glacial bars."*

(Anne Sexton, "Rowing")

A poesia -- a obra de arte -- não mais seria vista em isolamento, um lei em si mesma, mas em relação contínua e mutuamente enriquecedora com a vida do poeta. Abalou-se a crença defendida com tanto afinco por Eliot (e por Joyce, e por Flaubert), que concebia o artista como um criador descorporificado e absolutamente distanciado, cuja obra é objetiva, autônoma.

O Eu privado passou a ser a um só tempo o narrador e o assunto/tema dos poemas, como fizera Whitman, desde sempre "confessional", por exemplo no longo "Song of Myself" ("Canção de Mim Mesmo"):

1.

*I celebrate myself, and sing myself.  
And what I assume you shall assume.  
For every atom belonging to me as good belongs to you.*

*I loafe and invite my soul,  
I lean and loafe at my ease  
observing a spear of summer grass.*

*My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,  
Born here from parents born here from parents the same,  
and their parents the same,  
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,  
Hoping to cease not till death.*

[...]

21.

*I am the poet of the body,  
And I am the poet of the soul.*

*The pleasures of heaven are with me, and the pains of hell are with me,  
The first I graft and increase upon myself!.... the latter I translate into a new tongue.*

*I am the poet of the woman the same as the man,  
And I say it is great to be a woman as to be a man,  
And say there is nothing greater than the mother of men.*

Em minha tradução, livre:

1.

*Celebro a mim mesmo, e canto a mim mesmo,  
e o que eu assumo, vocês devem assumir,  
pois cada átomo que a mim pertence, também pertence a vocês.*

*Vagabundeio e convido minha alma,  
deito-me e vagabundeio à vontade  
vendo no estio uma lança  
de capim.*

*Minha língua, cada átomo de meu sangue, formados desta terra, deste ar,  
Nascido aqui de pais aqui nascidos de pais a mesma coisa,  
E a mesma coisa seus pais,  
Eu, trinta e sete anos, em perfeita saúde, inicio  
esperando prosseguir até a morte.*

[...]

21.

*Sou o poeta do Corpo  
e sou o poeta da Alma,*

*Em mim estão os prazeres do céu e os suplícios do inferno,  
Os primeiros eu enxerto e multiplico ao redor de mim,  
os outros eu traduzo para uma nova língua.*

*Sou o poeta da mulher assim como sou o poeta do homem,  
E digo que é tão grandioso ser mulher quanto ser homem,  
E digo que nada há de mais grandioso que uma mãe de homens.*

Whitman, confundindo os limites entre o Eu e o mundo, busca atingir o universal através do pessoal: “*Celebro a mim mesmo, para celebrar cada homem e cada mulher*”. Em sua vitalidade e seu otimismo ativista, seu versilibrismo derramado e tempestuoso, de feição épica, “pública”, grandiloquente, por vezes bombástica, ainda que por vezes monótona, cheia de contradições, sua dicção retórica que fundia prosa e poesia, seu dialeto bárbaro (“*barbaric yawp*”), Whitman celebrava uma nova consciência, a consciência do Homem Moderno. O poeta, para quem tudo podia ser poético, canta o “*corpo elétrico*” (“*I Sing The Body Electric*”), da cabeça aos pés, canta o “*Eu verdadeiro*”, o “*Eu espontâneo*”, a vida plena de paixão, força e pulsão, e a consciência da “*América democrática*”.

No Prefácio à primeira edição de *Leaves of Grass (Folhas da Relva, 1855)*, suprimido nas edições subseqüentes por conta dos violentos ataques de que foi alvo, Whitman afirmava que “o maior poeta” é aquele que, amando profundamente o universo, possui o maior alcance, tanto no espaço quanto no

tempo, pois seu domínio é a natureza toda e toda a História. Conhecendo o passado e o presente, "o maior poeta" é também capaz de prever o futuro, de conhecer a alma humana e de comungar com a divindade. É, em suma, um profeta, que substituirá os sacerdotes das decadentes religiões estabelecidas. Mas, para chegar a isso, ele não pode se desligar da realidade do meio em que vive; pelo contrário, deve encarnar o seu povo e sua nação.

Como profeta de sua terra e de sua gente, inculto, desdenhando os padrões europeus, ele se propõe a celebrar a beleza e a pujança do novo continente e os ideais e da liberdade, tanto a liberdade política -- defendendo a democracia, "*a mãe de todos os indivíduos*", o libertarismo individualista, o igualitarismo -- quanto a liberdade religiosa -- batendo-se contra a rigidez dogmática, em nome de uma crença pessoal panteísta -- e a sexual -- o amor livre e o homoerotismo, que chama de "*amor de camaradas*".

Ao longo do período de domínio *new critical* sobre a crítica literária norte-americana, o erro comum era considerar *Leaves of Grass* apenas um documento celebratório do gigantismo e da força gloriosa dos EUA. Nesses termos, Whitman seria apenas um poeta histórico. Em suma, entre os críticos adeptos do Modernismo, subestimaram-se a questão e o significado centrais da poesia whitmaniana: a musa auto-erótica, o religioso, o místico e o sexual, tabus para a crítica acadêmica. Whitman e a tradição Transcendentalista (Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, William Blake) traziam consigo o sonho de uma nova raça de homens, o idealismo da igualdade, a libertação do passado, a visão universal de uma harmonia cósmica entre todas as coisas, homem e Universo divinos. E, nesse sentido, eram tidos como inimigos das instituições e da religião organizada.

De passagem, vale a pena mencionar também, porque também influente, o estranho intimismo ("*This is my letter to the World / that never wrote to Me*"), tenso, tímido e contido, praticado por Emily Dickinson (1830 - 1886), cuja poesia nada tinha do tom clangoroso de Whitman, mas uma dicção mais dada à inquietação religiosa, à preocupação com a morte e à descrição dos elementos da paisagem natural e à observação do cosmos:

*If I shouldn't be alive  
When the robins come,  
Give the one in red cravat  
A memorial crumb.*

*If I couldn't thank you,  
Being fast asleep,  
You will know I'm trying  
With my granite lip!*

Na tradução de Paulo Vizioli:

*Caso a chegada dos tordos  
Não mais em vida me alcance,*

*Ao de gravata vermelha  
Dá migalha de lembrança.*

*Se, por estar eu dormindo,  
O "obrigado" não for dito,  
Saberás que estou tentando  
Com meu lábio de granito!<sup>51</sup>*

Mais um poema, traduzido por Idelma Ribeiro de Faria:

*Let down the bars, oh death.  
The tired flocks come in  
Whose bleating ceases to repeat  
Whose wandering is done.*

*Thine is the stillest night  
Thine the securest fold.  
Too nearer thou art for seeking thee  
Too tender, to be told.*

*Oh, Morte, descerra as portas,  
O cansado rebanho chegou.  
Os seus balidos cessaram.  
Seu vaguear terminou.*

*Tua noite é a mais silente  
Tua morada é a mais segura.  
Perto demais para sondar-te  
Nada dirão de tua ternura.<sup>52</sup>*

É lugar-comum da crítica literária norte-americana identificar alguns poetas do período como aqueles que teriam levado às últimas conseqüências a redescoberta do que Whitman quis dizer quando escreveu "*Camerado, This is no book, / Who touches this touches a man... From behind the screen where I hid I advance solely to you*"<sup>53</sup> ou "*I am the man, I suffer'd, I was there*"<sup>54</sup>, ou a busca do que Alan Dugan definiu como "*words wrung out of intense experience*" e Adrienne Rich qualificou como "*instead of poems about experience, poems that are experiences*"<sup>55</sup>: os

<sup>51</sup> VIZIOLI, Paulo. *Poetas Norte-Americanos. Antologia Bilingüe*. Edição Comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América: 1776 - 1976. Rio de Janeiro, Lidor, 1975. p. 41.

<sup>52</sup> FARIA, Idelma Ribeiro de. *T. S. Eliot, Emily Dickinson, René Depestre. Seleção*. São Paulo, Hucitec, 1992. pp. 132-133.

<sup>53</sup> "So Long" ("Songs of Parting"). In: MILLER Jr., James E. (Editor). *Complete Poetry and Selected Prose by Walt Whitman*. Houghton Mifflin, Boston, 1959. pp. 348-350.

<sup>54</sup> Ver "Song of Myself".

<sup>55</sup> Dugan e Rich são citados em GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Nova York, Longman, 1990. pp. 230-232.

POETAS CONFSSIONAIS. O termo, consagrado definitivamente por M. L. Rosenthal no livro *The New Poets: American and British Poetry Since World War II* (1967), tradicionalmente inclui ROBERT LOWELL (1917 - 1977), WILLIAM DEWITT SNODGRASS (1926 - ), SYLVIA PLATH (1932 - 1963), JOHN BERRYMAN (1914 - 1972), THEODORE ROETHKE (1908 - 1963) e ANNE SEXTON (1928 - 1974).<sup>56</sup>

O que anima esta dissertação é justamente a tentativa de compreensão do fenômeno literário conhecido como POESIA CONFSSIONAL -- quais as características formais e temáticas que tornam confessional um poema? Que se pode afirmar sobre o uso que um Poeta Confessional faz do detalhe autobiográfico e da referência histórica? Como a lírica confessional constrói uma identidade pública ou privada? Por que a assim chamada Poesia Confessional sempre é tida como anti-intelectual, ofensiva, ou simplesmente ruim? A investigação do caráter da Poesia Confessional é preciosa se se quiser compreender as implicações que o rótulo acarreta na obra de Anne Sexton e nas relações de sua obra com a dos outros poetas considerados Confessionais.

A POESIA CONFSSIONAL será entendida aqui como o sintoma extremo da mudança da poesia norte-americana em direção ao que Jack Kerouac chamou de "*unspeakable visions of the individual*", em oposição direta e feroz à "impessoalidade" eliotiana na poesia. A partir da obra dos Poetas Confessionais foi estabelecida uma nova convenção, a de que em geral a voz do poema passou a ser a voz do poeta, espontânea, expressando sua personalidade, sua vida interior, suas emoções, seus sentimentos e seus limites psicológicos, agora não mais mediados por doutrinas de objetividade.

Não se quer dizer aqui que toda poesia norte-americana contemporânea seja explicitamente autobiográfica ou o relato revelatório de assuntos pessoais, mesmo porque sempre haverá certa distância entre autor e *persona*. O fato é que, com as devidas exceções, passou a predominar a partir do pós-guerra uma "openness of language" diretamente ligada a uma "openness of emotion", uma busca de maior simplicidade e uma preocupação com "self-disclosure"; em outros termos, uma poesia que não se lia mais supondo-se que o Eu que fala fosse uma *persona* inventada, mas sim um monólogo interior do próprio poeta, uma projeção lírica, como em "Song of Myself" de Walt Whitman, em que as circunstâncias são tidas como mais ou menos autobiográficas. Como se verá, por vezes a leitura meramente biográfica dos poemas se revelará ingênua e falaciosa, dado que nem todos os poemas serão confissões literais, e dado que a relação entre autor e obra nunca é uniforme e nem direta.

Na Poesia Confessional, os temas predominantes serão mais realistas, "*negative subjects*", em primeira instância voltados, ao que tudo indica, para a

---

<sup>56</sup> ROSENTHAL, M. L. *The New Poets. American and British Poetry Since World War II*. Londres e Nova York, Oxford University Press, 1967. Rosenthal incluía ainda o *beat* Allen Ginsberg entre os Confessionais. O crítico Robert S. Phillips (*The Confessional Poets*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973) considera também Confessionais os poetas Stanley Kunitz, Denise Levertov, Adrienne Rich, John Logan, Jerome Mazzaro, William Heyen, Barbara Harr, Randall Jarrell, Delmore Schwartz e Karl Shapiro. O crítico Robert Boyers inclui entre os Confessionais o poeta Frederick Seidel. Outros críticos incluem ainda na categoria os poetas Clayton Eshleman, Sandra Hocham, Jon Silkin, Stanley Plumly e Marvin Bell.

comoção, por meio da revelação -- e purgação -- de temas grotescos e verdades pessoais, e não, a princípio, universais ou em conformidade com a definição de poesia do *Webster's New College Dictionary*: "embodiment in appropriate language of beautiful or high thought": perda, dor, frustração, doença, impulsos destrutivos, solidão, loucura, alienação, um mundo de pesadelo, culpa, sofrimento, neuroses (porque "Pain engraves a deeper memory", escreveu Anne Sexton). Nesse sentido, os Confessionais, numa atitude abertamente psicológica e esteticamente trágica, parecem ter assimilado a crença de Wallace Stevens de que a matéria poética é qualquer coisa "seen, smelt, touched, apprehended, and understood to be what it is -- the flesh of a constantly repeated permanence". No mais, o tom confessional projeta liricamente um Eu tão abrangente e necessitado de revelação que extrapola os limites da sobriedade de feição eliotiana.

### TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO

A palavra "Confissão", do Latim *Confessio*, significa em geral "reconhecer uma coisa pelo que é". É empregada por Santo Agostinho tanto para indicar o reconhecimento de Deus como Deus (de Verdade como Verdade) quanto para indicar o reconhecimento dos próprios pecados enquanto tais. Permite explicar a composição das *Confissões*, que só em parte contêm a exposição das vicissitudes biográficas de Santo Agostinho, mas que a partir do "Livro X" são puramente teóricas, isto é, dedicadas exclusivamente ao reconhecimento da Verdade e das dificuldades que se interpõem a esse reconhecimento, e também explicar a coincidência da atitude de quem se confessa, isto é, reconhece em si mesmo a verdade, com a atitude do retorno para si mesmo e do voltar-se para si mesmo, própria da indagação agostiniana e neoplatônica.<sup>57</sup>

Michel Foucault entende a confissão como ritual de poder e de produção subjetiva da verdade: "The confession is a ritual of discourse in which the speaking subject is also the subject of the statement. A ritual that unfolds within a power relationship, for one does not confess without the presence (or virtual presence) of a partner who is not simply the interlocutor but the authority who requires the confession, prescribes and appreciates it, and intervenes in order to judge, punish, forgive, console, and reconcile".<sup>58</sup> É no processo íntimo de dominação e sujeição entre penitente e confessor (essencialmente um ato de comunicação) que a "verdade" seria produzida, por meio da revelação e relato (com vistas à purificação, redenção, catarse), por parte de um, e da organização, interpretação, deciframento a atribuição de significados aos detalhes e símbolos, por parte do outro. Ora, a escrita confessional assemelha-se a um ato de purificação, cuja finalidade última seria a absolvição. Por isso, o interlocutor é, antes de mais, Deus, como o interlocutor da confissão oral cristã é também Deus, ou o seu representante na Igreja, o padre. Ainda nas *Confissões* de Rousseau, Deus é invocado como

---

<sup>57</sup> Ver o verbete *Confissão* em ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. Revisão da Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 4ª ed., 2000. p. 173.

<sup>58</sup> FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. vol. 1. Tradução de Robert Hurley. Nova York, Vintage Books / Random, 1980. pp. 61-62.

destinatário da confissão e autor da absolvição. Foucault argumenta que o modo confessional de discurso é típico do mundo ocidental moderno: *"The confession became one of the West's most highly valued techniques for producing truth. We have since become a singularly confessing society. The confession has spread its effects far and wide. It plays a part in justice, medicine, education, family relationships, and love relations, in the most ordinary affairs of everyday life, one's sins, one's thoughts and desires, one's illnesses and troubles; one goes about telling, with the greatest precision, whatever is most difficult to tell. One confesses in public and in private, to one's parents, one's educators, one's doctor, to those that one loves; one admits to oneself, in pleasure and pain, things it would be impossible to tell anyone else, the things people write books about. One confesses — or is forced to confess?"*.<sup>59</sup>

O estudo da natureza da confissão envolve a história da gênese, do fortalecimento e das transformações da noção de subjetividade. A respeito das relações entre a prática confessional, os processos de subjetivação e individualização e jogos de produção de poder, vale a pena parafrasear aqui as observações de Flora Süssekind<sup>60</sup>.

A autora argumenta que no século XII a subjetividade se apresentava sob a forma de consciência. No século XVII Hobbes passaria a defini-la no horizonte da sociedade civil e da submissão ao Estado. Do século XVIII em diante, problematizada, a subjetividade se vê entre o individualismo romântico e a ameaça constante de dissolução. Jacques Le Goff (*O Nascimento do Purgatório*), classifica como uma conquista do século XII o nascimento da noção de Purgatório, que teria sido um reflexo, no imaginário social e religioso, da expansão geográfico-ideológica representada pelas Cruzadas. A imagem do Purgatório, expandindo a geografia do além e trazendo em seu bojo o nascimento das noções de livre arbítrio, consciência e contrição como fatores determinantes na penitência, na salvação ou danação individual, teria alargado o sistema binário que regulava a vida religiosa numa relação entre vida e morte, luz e fogo eterno, Paraíso e Inferno: *"O Purgatório é um lugar duplamente intermediário: não se é aí nem tão feliz como no Paraíso nem tão infeliz quanto no Inferno e ele só durará até o Juízo Final"*. É nesse espaço marcado pela temporariedade que se esboça a noção cristã de sujeito, que é a consciência individual, que inaugura o movimento de "personalização da vida espiritual". Com a idéia de Purgatório, abre-se a possibilidade de se trabalhar neste mundo pela própria salvação, por meio da prática da penitência, intermediária entre a vida material e a vida espiritual. A culpa poderia ser remida pela contrição ou pela confissão. Entra em cena outro elemento fundamental: a da responsabilidade individual. Toda a vida espiritual e moral é, daí por diante, dirigida para a busca da intenção, para a investigação sobre o voluntário e o involuntário, o feito conscientemente e o feito por ignorância. E a descoberta de intenções e responsabilidades se dá graças a novas práticas penitenciais. É só por intermédio da confissão que se podem determinar intencionalidades e, assim, sugerir purgações diversas, submetendo o pecado a diferentes tipologias. Os

<sup>59</sup> FOUCAULT, Michel. op. cit. p. 59.

<sup>60</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1993. Ver o ensaio "Ego-trip: Uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico". pp. 285-296.

contornos individuais do pecador ficam mais nítidos com o declínio progressivo das confissões públicas, em favor da prática da confissão auricular, apenas entre o padre e o confidente. A cada confissão privada mais personalizada fica a relação entre a Igreja e seus fiéis. Se é a intenção do indivíduo que determina sua culpa, é sua confissão que permite avaliá-la. Assim, o pecador que emerge no imaginário medieval é um sujeito individualizado que, ainda que se ligue aos demais pela noção de Pecado Original, deles se diferencia pelos próprios pecados, pelo livre arbítrio e pela capacidade de arrepender-se e expiar suas culpas. Criado o reduto individual, a confissão torna-se poderoso instrumento de controle da subjetividade que ajudara a definir. Renato Janine Ribeiro, n' *A Marca do Leviatã*, explica: "A confissão monta toda uma estrutura paralela de poder. A Igreja acumula enorme reserva de segredos que tornam formidável o seu poderio. O fabrico do medo -- pois é disso que se trata -- garante-lhe o completo domínio dos espíritos dos fiéis".

Como gênero literário, a Confissão está via de regra associada a textos em prosa. No célebre e taxonômico *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye situa a Confissão como um gênero de autobiografia considerada como forma de ficção em prosa: "A autobiografia é outra forma que se mescla com o romance por uma série de gradações insensíveis. A maior parte das autobiografias é inspirada por um impulso criador, e portanto ficcional, a selecionar apenas aqueles acontecimentos e experiências da vida do escritor que vão construir uma forma integrada. Essa forma pode ser um tanto mais ampla do que a figura com a que ele veio a identificar-se, ou simplesmente a coerência de sua personalidade e atitudes. Podemos chamar esse tipo importantíssimo de ficção em prosa de Confissão, seguindo Santo Agostinho, que parece tê-la inventado, e Rousseau, que fixou um tipo moderno para ela. A tradição mais antiga deu a *Religio Medici*, *Grace Abounding*, e a *Apologia de Newman* à literatura inglesa, além do tipo de confissão afim, mas sutilmente diverso, em favor entre os místicos. (...) Também a confissão, como o romance e a estória romanesca, tem sua forma curta, o ensaio informal, e o livre de *bonne foy* de Montaigne é uma confissão formada de ensaios, à qual apenas falta a narração contínua do tipo mais amplo. O plano de Montaigne está para a confissão assim como uma obra de ficção construída de contos, tal como os *Dubliners* de Joyce ou o *Decameron* de Boccaccio, estão para o romance ou estória romanesca. Depois de Rousseau -- de fato em Rousseau -- a confissão deságua no romance, e a mistura produz a autobiografia ficcional, o *Künstlerroman*, e tipos afins. Não há motivo literário por que o tema de uma confissão deva ser sempre o próprio autor, e as confissões dramáticas têm sido usadas no romance pelo menos desde *Moll Flanders*".<sup>61</sup>

O *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* reconhece a existência de categorias como **Confissão**, **Literatura Confessional** e **Romance Confessional**:

*"Confession: In literature, an autobiography, either real or fictitious, in which intimate and hidden details of the subject's life are revealed. The first outstanding example of the*

---

<sup>61</sup> FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica* [*Anatomy of Criticism*, 1967]. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973. pp. 297-309.

genre was the Confessions of St. Augustine (c. AD 400), a painstaking examination of Augustine's progress from juvenile sinfulness and youthful debauchery to conversion to Christianity and the triumph of the spirit over the flesh. Others include the Confessions of an English Opium-Eater (1822), by Thomas De Quincey, focusing on the writer's early life and his gradual addiction to drug taking, and Confessions (1782-89), the intimate autobiography of Jean-Jacques Rousseau. André Gide used the form to great effect in such works as *Si le grain ne meurt* (1920 and 1924; *If It Die...*), an account of his life from birth to marriage. Also in the tradition are the 'confession magazines' collections of sensational and usually purely fictional autobiographical tales popular in the mid-20th century";

*"Confessional Literature: Into this rather vague category we may place works which are a very personal and subjective account of experiences, beliefs, feelings, ideas, and states of mind, body and soul. The following widely different examples are famous: St. Augustine's Les Confessions (1781, 1788); De Quincey's Confessions of an English Opium Eater (1822); James Hogg's The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner (1824); Alfred de Musset's Confession d'un enfant du siècle (1836); Chateaubriand's Memoires d'outre-tombe (1849-50); George Moore's Confessions of a Young Man (1888)";*

*"Confessional Novel: A rather misleading and flexible term which suggests an 'autobiographical' type of fiction, written in the first person, and which, on the face of it, is a self-revelation. On the other hand it may not be, though it looks like it. The author may be merely assuming the role of another character. An outstanding modern example is Camus' La Chute (1956) in which the judge penitent confesses to the reader".<sup>62</sup>*

Em seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés define assim a **Autobiografia**: "Biografia, ou história de uma vida, que o próprio escritor elabora. O vocábulo entrou em uso apenas no século XIX, se bem que a atividade por ele designada remonte aos primeiros séculos do Cristianismo, precisamente desde Santo Agostinho e suas Confissões, escritas no ano de 300 (...) A autobiografia supõe o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro (...) Decerto, ninguém mais indicado que o próprio indivíduo para relatar sua existência pregressa. Na verdade, porém, a expectativa é desmentida pelos fatos: via de regra, as autobiografias não inspiram a confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem de seu passado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros, seja porque, afinal de contas, se instila grande dose de narcisismo na reconstituição que uma existência traz de si própria. As mais importantes autobiografias (...) as Confissões de Rousseau (1781-1788), a Autobiografia (1796), de Edward Gibbon, Poesia e Verdade (4 volumes, 1811-1833), de Goethe".<sup>63</sup>

J. M. Coetzee diferencia **Confissão**, **Confissão Ficcional**, **Apologia** e **Memórias**: "We can demarcate a mode of autobiographical writing that we can call the Confession, as distinct from the Memoir and the Apology, on the basis of an underlying

<sup>62</sup> CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin Books, 1992. pp. 187-188.

<sup>63</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 10ª ed., 2001. pp. 50-51.

*motive to tell an essential truth about the self. It is a mode practiced at times by Montaigne, but the mode is essentially defined by Rousseau's Confessions. As for Fictional Confession, this mode is already practiced by Defoe in the made-up confessions of sinners like Moll Flanders and Roxana; by our time, Confessional Fictions have to come to constitute a subgenre of the novel in which problems of truth-telling and self-recognition, deception and self-deception, come to the forefront. In the words of Francis R. Hart, Confession is 'personal history that seeks to communicate or express the essential nature, the truth, of the self', while Apology is 'personal history that seeks to demonstrate or realize the integrity of the self' and Memoir is 'personal history that seeks to articulate or repossess the historicity of the self'. Thus Confession is ontological; Apology ethical; Memoir historical or cultural".<sup>64</sup>*

O *Diário de um Fescenino*, de Rubem Fonseca, aponta: "Os verbetes referentes a diários, journals e similares enchem várias páginas de qualquer enciclopédia. Os limites classificatórios desses textos são vagos. Numa firula taxinômica eu diria que não podem ser considerados diários, como muitos o fazem, o *A Journal of the Plague Year*, do Defoe, ou o *Diário de um Sedutor*, do Søren Kierkegaard, que mais me parece um romance epistolar, assim como as *Confissões*, de Santo Agostinho, ou as *Confissões de um Comedor de Ópio*, do De Quincey, que devem ser rotulados como literatura confessional".<sup>65</sup>

Como se vê a partir das definições acima, em sua longa tradição a literatura confessional, centrada no sujeito, que é objeto de seu próprio discurso, adquire configurações diversas; são tênues os limites entre um grupo e outro, entre confissões fictícias e ficções confessionais, e é comum o entrecruzamento de gêneros.

A despeito do "pioneirismo" de Santo Agostinho, e ainda que as "confissões" sejam, primordial e fundamentalmente, uma forma de expressão do "homo religiosus", aquele que acredita em seu Deus (ou deuses), a quem presta contas de seus atos (em especial transgressores, "vergonhosos" ou "chocantes") e a quem recorre em busca de conforto ou absolvição, a literatura íntima começa a se fortalecer e se definir enquanto gênero mais propriamente literário desde o estabelecimento da sociedade burguesa, no século XVIII, período em que se define historicamente a noção moderna de indivíduo.<sup>66</sup> O termo "autobiografia", por exemplo, aparece em 1789 utilizado por Frederic Schlegel, na sua forma alemã *Autobiographie*, e vulgariza-se nas línguas européias a partir de 1800. Alguns historiadores consideram, por exemplo, a Declaração dos Direitos do Homem como espécie de declaração dos direitos do Eu, fundamento do individualismo romântico. Contudo, segundo Philippe Lejeune, os textos centrados no sujeito

---

<sup>64</sup> COETZEE, J. M. "Confessions and Double-Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky". In: *Comparative Literature*, vol. 37, n° 3, Eugene, University of Oregon, 1985. pp. 193-232.

<sup>65</sup> FONSECA, Rubem. *Diário de um Fescenino*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p. 13.

<sup>66</sup> Ver a Introdução ao volume *Literatura Confessional. Autobiografia e Ficcionalidade*, organizado por Maria Luiza Ritzel Remédios. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2ª ed., 1997. pp. 7-16. Remédios se vale, entre outros autores, dos volumes *Le pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975), *L'autobiographie en France* (Paris, A. Collin, 1971) e *Moi aussi* (Paris, Seuil, 1986), de Philippe Lejeune, e de *Condiciones y límites de la autobiografía* (In: LOUREIRO, Ángel. 29/*Suplementos Anthropos. L'autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 1991), de Georges Gusdorf.

remontam ainda ao século XII, e exemplo de literatura íntima seria a lírica medieval, em que os trovadores relatam seu drama amoroso e sua *coyta* de amor. Para Georges Gusdorf, a existência da literatura íntima ou autobiográfica remete ao momento em que os homens passam a dedicar-se às redações de seus feitos, grandiosos ou não, havendo para tal um público de leitores atentos. Assim, nessa literatura, o homem, vendo-se como centro de um espaço vital, desenha sua própria imagem. Se o desenvolvimento da literatura autobiográfica deve-se, em grande parte, à influência do individualismo (e o conseqüente interesse no particular) e da alienação resultante do surgimento da sociedade de consumo, é decisivo o fato de ter eclodido numa cultura cristã. Mesmo depois de se secularizar, a autobiografia continuou permeável à tradição cristã do exame de consciência e do confissãoário. Por outro lado, é no Romantismo que será abolida a barreira pascaliana do "*le moi est haïssable*", que tão profundamente marcou a mentalidade do Classicismo francês, e que os criadores começam a interessar-se pelo testemunho pessoal à maneira de Rousseau, por exemplo.

Phillipe Lejeune estudou o percurso histórico da autobiografia na França. Analisando textos confessionais ou íntimos, alcançou a formulação dos princípios fundamentais do gênero autobiográfico: "*relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase na sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade*". Lembre-se aqui a clássica definição de Jean Starobinski para "Autobiografia": "*La biographie d'une personne faite par elle même*".<sup>67</sup> A preocupação de Lejeune era observar a diferença entre romance autobiográfico e autobiografia, considerando diferentes níveis de identidade e não-identidade entre autor-narrador-personagem. O próprio Lejeune reconhecia os limites dessa definição, e, a partir dela, propôs uma série de elementos organizados em categorias diferentes: forma de linguagem (narrativa em prosa), tema (a vida individual, a história de uma personalidade), situação do autor (identidade do autor enquanto pessoa real com o narrador do discurso), posição do narrador (identidade do narrador com a personagem principal, perspectiva retrospectiva do relato). Discutindo essas categorias, o teórico demonstra a falibilidade do critério de pessoa gramatical, uma vez que a primeira pessoa pode ser usada tanto numa autobiografia quanto num romance, e coloca em xeque critérios como a "autenticidade" e a "sinceridade" a narrativa, ao postular que a ficção pode até encorajar uma confissão mais sincera e menos censurada pelo pudor. Formulou-se, assim, a noção operatória de *pacto*, ou *contrato de leitura*, para que se distinguíssem os sistemas de convenções em que assentariam a autobiografia propriamente dita e a ficção de fundo autobiográfico.

Contrapondo o *pacto autobiográfico*, que corresponderia à afirmação da identidade autor-narrador-personagem ao nível do texto, verificável e reforçada pela coincidência do nome da personagem com o nome do autor, ao *pacto romanesco*, que equivaleria à garantia do caráter ficcional do texto, sugerido pela não identidade de nomes, Lejeune acrescenta um terceiro, o *pacto zero*, em que o contrato de leitura da narrativa seria indeterminado, quando houvesse ausência de qualquer um dos pactos anteriores ou quando houvesse ausência de nome da

---

<sup>67</sup> STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". In: *Poétique* 3, 1970.

personagem. Em outros termos, Lejeune considera que há verdadeira autobiografia (*pacto autobiográfico*) quando existe identidade de nome entre autor, narrador e personagem. Isto pode ocorrer de modo patente, quando a personagem tem o mesmo nome do autor, inscrito na capa e na folha de rosto; ou ainda de modo implícito, quando elementos exteriores ao texto (capa, contracapa, prefácio etc.) indicam que se trata da vida do autor. Não se deve confundir o nome ficcional com pseudônimo, pois este é um “*nome de autor*”, e assinala o segundo nascimento que é a escrita publicada. O *pacto romanesco*, simetricamente oposto ao *pacto autobiográfico*, possui também dois aspectos: prática patente de não-identidade (autor e personagem têm nomes diferentes) e atestação de ficcionalidade (a designação “romance”, por exemplo). Entre esses dois extremos, Lejeune concebe o *pacto zero* ou *fantasmagórico*, no qual o leitor é convidado a ler os romances não só como ficções que remetem a uma verdade da natureza humana mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. Nesse sentido, abolida a dicotomia, cria-se um “*espaço autobiográfico*”, no qual ficção e autobiografia dialogam, tão verdadeiras quanto elaboradas, uma e outra.

Em 1986 Lejeune publica *Moi aussi*, em que revê sua teorização anterior, discutida nos livros *Le pacte autobiographique*<sup>68</sup>, *Je est un autre*, *L'autobiographie en France*, desconstruindo algumas de suas definições e conceitos-chave. Aqui o autor reflete de maneira mais aprofundada sobre a questão do contrato de leitura, levando em conta três fatores: a vinculação da autobiografia a dois tipos de sistemas, o sistema referencial “real”, no âmbito do qual ela funciona como ato de compromisso, e o sistema literário, no âmbito do qual a escrita imita as regras do primeiro; a possível defasagem, que tantas vezes os *media* provocam entre a intenção inicial do autor e a que lhe atribui o leitor; e as diversas interpretações possíveis possíveis, consoante o tipo de leitura e de leitor, de um mesmo contrato. Assim, Lejeune aponta para a maior indecisão da fronteira entre o romance autobiográfico e a autobiografia, porque, segundo ele, nem sempre a afirmação da identidade é indicador seguro da autenticidade do narrado, nem sempre a subtitulação (“autobiografia” ou “romance”) é fiável, nem sempre a autobiografia é reconstituição verídica de uma vida ou a verdadeira história de uma personalidade.

Considerando a frágil delimitação entre romance autobiográfico e autobiografia e observando que essa última pode ser considerada como ato literário e, daí, ficcional, cometendo, em nome do estilo e da narrativa, deformações, omissões e obliteramentos, observa-se quão difícil se torna também delimitar, na literatura confessional, recriação em que se combinam memória e imaginação, as fronteiras entre autobiografia e diário íntimo, ou entre autobiografia e auto-retrato, ou ainda entre autobiografia e memórias, porque cada qual contém, a seu modo, o mesmo extravasamento do Eu. Em suma, dada a combinação entre experiência vivida e efabulação, é tarefa difícil procurar na autobiografia a representação mais ou menos fiel duma história pessoal. Assim, a formação do “Eu” através da palavra corresponde a uma espécie de segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real. Esse

<sup>68</sup> O artigo “Le Pacte Autobiographique” foi publicado em *Poétique* 14, 1973. pp. 137-162.

"Eu" é uma personagem, protagonista duma vida da qual não é o autor, mas apenas o co-autor.

Feitas tantas observações sobre confissão, como prática e como gênero, e sobre o caráter da literatura íntima, chegamos à modalidade que interessa de perto a este trabalho, a poesia de feição confessional -- que Antonio Candido entende como um tipo de poesia que "*encontra justificativa não como referência a um objeto ou tema, mas como expressão que se torna ela própria uma espécie de objeto*".<sup>69</sup> A definição dada por John Drury em seu *Poetry Dictionary* nos fornece informações valiosas acerca de como a questão da Poesia Confessional norte-americana é usualmente tratada pela crítica:

*"Confessional Poetry: work by some American poets of the mid-twentieth century that uses personal and private details from their own lives, material once considered too embarrassing to discuss publically. These poets may be variously "confessional" in the religious sense of a penitent declaring sins to a priest, in the psychological sense of a patient revealing secrets to an analyst, or in the judicial sense of an accused person admitting to a crime. At best, this poetry explores previously forbidden subjects with an honesty and directness that electrifies the language; at worst, it indulges in personal gossip, wallows in emotional excess, and confines its vision to egocentric musings, self-pity, and megalomania. Confessional poetry may expose family secrets, sexual affairs, physical abuse (either given or received, or both), cowardice and cruelty, and usually does so in the guise of autobiography. However, the private life of the poet himself, especially under stress or psychological crisis (...) is felt at the same time as a symbolic embodiment of national and natural crisis"*.<sup>70</sup>

Uma vez Henry David Thoreau (1817 - 1862) disse: "*I desire of every writer a simple and sincere account of his own life*". Ora, parecem fazê-lo os Poetas Confessionais norte-americanos dos anos 50 e 60, cuja poesia estaria "*concerned very frankly with firsthand experience*"<sup>71</sup>, porque apresentam e exploram, de maneira franca e urgente, material autobiográfico explícito -- "tabus" ou temas "proibidos" e "apoéticos", como adultério, sexo, homossexualismo, culpa, alcoolismo, uso de drogas, suicídio, divórcio, loucura, incesto, perda, fracasso, violência física, mágoas, hostilidades. Daí que muitas vezes esse tipo de poesia seja referido, para o bem e para o mal, como "*versified autobiography*", ou "*autobiografia em versos*", ou ainda "*psiconarrativa em verso*".

Alguns dos principais temas abordados pelos Confessionais são as relações, dramas e segredos de família. Em seus "poemas domésticos", Allen Ginsberg relatou a loucura da mãe, Sylvia Plath expurgou o autoritarismo do pai, Robert Lowell detalhou a falência do pai, Anne Sexton e Theodore Roethke o alcoolismo dos pais -- em Sexton são inúmeras as referências ao vício paterno; dois exemplos

<sup>69</sup> CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na Poesia de Drummond". In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 3ª ed., revista e ampliada, 1995. pp. 111-145.

<sup>70</sup> DRURY, John. *The Poetry Dictionary*. Cincinatti, Story Press, 1995. pp. 66-67.

<sup>71</sup> HART, James D. (editor). *The Oxford Companion to American Literature*. Nova York, Oxford University Press, 5ª ed., 1983. p. 683.

claros: "My father was fat on scotch. / It leaked from every orifice." ("Cripples and Other Stories", de *Live or Die*); "Whiskey fortified my father in the next room." ("Mother and Jack in the Rain", de *Live or Die*). Assim,

*"In Confessional Poetry the subject matter is particularly intimate and harrowing. These poets describe aspects of their lives that most people would conceal, such as impulses to suicide, abject humiliations and lusts, and hatred of their families. The most frequent subject of Confessional Poetry is the family interpreted in a Freudian perspective: the family is a nexus of rivalry and emotional ambivalence; parents and children view each other through distorting psychological projections".<sup>72</sup>*

É lícito pensar que os Poetas Confessionais tenham uma visão de mundo "naturalista", no sentido do relato violento da vulnerabilidade física e psicológica do ser humano, expressa em temas como senilidade, impotência, cirurgias, doenças etc.

O que distinguiria o uso que a Poesia Confessional faz da autobiografia da lírica em geral seria a crueza de tratamento e a incorporação da culpa para fins de efeito emocional. Todos os poetas usam suas vidas na poesia, mas nem todas as vidas são usadas da mesma maneira. Na Poesia Confessional que interessa aqui o Eu do poema é tido como uma representação direta do poeta em carne e osso -- depois de uma geração crítica que insistia que o Eu de um poema não devia nunca ser identificado com o poeta, como o verdadeiro John Keats, o verdadeiro T. S. Eliot, o verdadeiro William Butler Yeats. Por meio da enumeração e da "confissão" de pecados, o Poema Confessional emerge como um auto-retrato trágico. Contudo, é muitas vezes a partir de detalhes particulares da vida do poeta que o poema convida à universalidade. Para Paul Lacey, os Poetas Confessionais "*put the speaker himself at the center of the poem in such a way as to make his psychological vulnerability and shame an embodiment of his civilization*".<sup>73</sup> Para M. L. Rosenthal, um poema confessional bem-sucedido deve conseguir a fusão entre "*the private and the culturally symbolic*".<sup>74</sup>

A quase totalidade das definições críticas enfatiza o fato de que os Poetas Confessionais partem diretamente de relato de suas experiências pessoais. Irving Howe argumenta que "*a confessional poem would seem to be one in which the writer speaks to the reader, telling him, without the mediating presence of imagined event or persona, something about his life*". Para Richard Ellmann e Robert O'Clair, os Poetas Confessionais "*are generally melancholy, they have sought in their lives the key moments of pain much more often than of pleasure, and see such moments as epitomes of the general condition of men and women in their time. They present themselves in extraordinary intimate terms, with little or no extenuation of weakness or alleviation of distress*".<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Apud PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. p. 381.

<sup>73</sup> LACEY, Paul. "The Sacrament of Confession". In: COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 217.

<sup>74</sup> Ver ROSENTHAL, M. L. *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, 1967, p. 134.

<sup>75</sup> ELLMAN, Richard; O'CLAIR, Robert (editors). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. Nova York

O que chama a atenção dos críticos é o fato de os Confessionais confrontarem temas que infringem o “decoro” poético:

“(…) *Confessional Poetry renders personal experience as candidly as possible, even sharing confidences that may violate social conventions or propriety*”<sup>76</sup>;

“(…) *the epithet ‘Confessional’ (...) it indicates a poetry in which the expression is personal, or is conventionally accepted as personal, and reveals experiences or emotions that are more or less shocking — hatred of one’s parents, children, spouse, or self, lust, voyeurism, suicidal fantasies, madness*”<sup>77</sup>;

“*Yet the usual ethic charge against any poet of the confessional mode had to do with what appeared as an indecent display of the private disclosures of their own lives, of unalleviated obsessions, of an almost pathological introversion or public mania. The subjects it took up, after all, were madness, divorce, cruelty, violence, suicide, even homicidal impulses (...)*”<sup>78</sup>;

“(…) *In typical Confessional Poetry, the reader gets an often uncomfortably detailed revelation of dramas in childhood, attacks of madness, infidelities in marriage, and so on*”<sup>79</sup>;

“(…) *few poets had so directly revealed in their poems the darker sides of their personal lives (...) domestic disharmony, divorce, child loss, madness and incarceration (...) In writing about the intimacies and betrayals of family life poets were taking steps in the direction of a more emotionally intense poetry*”<sup>80</sup>;

“(…) *their poems often present painful personal experience and psychological responses which emanate from and relate chiefly to their private lives*”<sup>81</sup>;

“*Confessional poets present in their works intensely personal life experiences of their own suffering and crises; thus, the content of confessional poetry is a projection and reflection of the author. The authors of confessional poetry expose highly subjective worldviews in the attempt to come to terms with themselves and their reality*”<sup>82</sup>;

---

e Londres, WW Norton & Company, 2ª ed., 1988. p. 14.

<sup>76</sup> KENNEDY, X. J.; GIOIA, Dana. *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, and Drama*. Nova York, Longman, 7ª ed., 1998.

<sup>77</sup> PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. p. 410.

<sup>78</sup> LEWIS, Larry. “Not Life So Proud To Be Life: Snodgrass, Rothenberg, Bell, and The Counter-Revolution”. In: *American Poetry Review*, jan./fev. 1989.

<sup>79</sup> McMICHAEL, George; CREWS, Frederick et al. (editors). *Concise Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, Macmillan Publishing Company, 1985. p. 112.

<sup>80</sup> HAVEN, Stephen (editor). *Everything Human. The Poetry of W. D. Snodgrass*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996. “Introduction”, p. 1.

<sup>81</sup> VENDLER, Helen (editor). *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985. p. 234.

<sup>82</sup> MILLER, Cynthia A. [Cynthia M. Antonelli]. “The Poet in Poem”. In: *The Existential Coordinates of*

*"Confessional Poetry concerns the more intimate aspects of life, areas of experience that most of us would instinctively keep from public sight",<sup>83</sup>*

*"The confessional poets, at the risk of all else, return that which is uniquely human to poetry".<sup>84</sup>*

Outras definições, preocupadas em situar o momento histórico preciso da Poesia Confessional -- o pós-guerra, configurando-se como força literária especialmente nos anos pós-Eisenhower -- associam os Poetas Confessionais a uma tradição -- nesse sentido, não seriam tão inovadores assim --, aproximando-os do legado romântico da exploração da subjetividade e da dicção whitmaniana e afastando-os da "impessoalidade" da *ars poetica* de Eliot:

*"Confessional Poets: a group of American poets who developed a lyric mode that, by virtue of its explicit themes and personal outpourings, became known as confessional... the movement's origins reach as far back as Catullus or Sappho, but its more recent predecessors are the Romantic Poets, Wordsworth in particular. The tonal source for confessional poetry was the post-World War II legacy of disenchantment and angst. The confessional poets tended to project this tone through self-effacing, sometimes guilt-ridden visions of themselves"<sup>85</sup>;*

*"these post-wars poets sought primarily to compose the drama of their personal lives, their cultural heritage and dislocated contemporary society, in poetry that often flies in the face of T. S. Eliot's doctrine of the 'impersonality' of the poet. Their themes encompass both the matter of history and the misery of psychological collapse, and their modes from lyricism to a form of visionary song that acknowledges the abiding influence of Walt Whitman"<sup>86</sup>;*

De fato, é quase impossível não se pensar no Romantismo, que os Confessionais parecem tomar como referência conceitual, levantando questões acerca do uso do autobiográfico na construção do "Eu poético". Na Poesia Confessional parece ecoar a voz do Eu romântico que Hegel nos descreve a tomar consciência de si no egolátrico desfrute de "*seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações*"<sup>87</sup>. Diga-se de passagem que as relações entre a poesia moderna e a tradição romântica são tema fecundo. Como exemplo, muitos

---

*the Human Condition*. Editado por Anna-Teresa Tymieniecka. Dordrecht, D. Riedel, 1984. Apud COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 288.

<sup>83</sup> MILLS, Ralph J. *Contemporary American Poetry*. Nova York, Random House, 1965. p. 156.

<sup>84</sup> PHILLIPS, Robert S. *The Confessional Poets*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973 (Crosscurrents/Modern Critiques). p. 10.

<sup>85</sup> GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Nova York, Longman, 1992 (Longman Literature in English Series). p. 191.

<sup>86</sup> PRETTY, Laura. "I Am Locked in the Wrong House: Confessional Poetry and the Modernist Aesthetic". In: HAMBURGER, Michael. *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry From Baudelaire to the Nineteen-Sixties*. Nova York, Harvest, 1969. p. 98.

<sup>87</sup> Ver Hegel, *Estética: Poesia*. Tradução de A. Ribeiro. Lisboa, Guimarães, 1980. p. 221.

estudiosos apontam como romântico o conceito de “imaginação”, do “*poem of the act of the mind*” de Wallace Stevens; poetas como o próprio Stevens e Theodore Roethke se valeram do tema da mente solitária em busca de suas relações com o cosmos, como fizeram Emerson e Wordsworth (ainda que a poesia de Roethke seja essencialmente física, diga-se); o misticismo e o visionarismo de Allen Ginsberg são tomados de William Blake e Walt Whitman. Nunca é demais reforçar o papel fundamental da figura de Whitman, nitidamente e nominalmente perceptível em muitos dos próprios poemas: Ginsberg lhe presta tributo em “A Supermarket in California”, chamando-o de “*lonely old courage teacher*”; em suas *Dream Songs*, John Berryman fará várias alusões ao “*great Walt*”; Theodore Roethke invoca Whitman nesses termos: “*Be with me, Whitman, maker of catalogues: / For the world invades me again*”.

Assim como fazem os Poetas Confessionais, o virtuosismo emocional romântico pretendia muitas vezes converter o leitor em testemunha direta de um conflito íntimo envolvendo o espírito e a consciência. O sentimento convertia-se no veículo mais confiável entre artista e público, e o meio mais expressivo de interpretação da realidade; conter a expressão de sentimentos significava abster-se completamente da influência artística, e viver sem sentimento significava ser insensível. Românticos e Confessionais compartilham um senso de contraste entre o subjetivo e o objetivo, o estado mental a condição exterior, o individual e as exigências sociais ou naturais. Ambos estão interessados em si mesmos -- e não apenas em si mesmos --, não necessariamente por egoísmo, mas porque o fundamento de sua habilidade poética é individual. É comum entre os críticos da poesia romântica e da Poesia Confessional desenvolver teorias sobre a poesia como retórica de grandeza pessoal.

Os românticos tinham por costume confiar ao poema tanto o seu lirismo mais introspectivo e “confessional”, como no vasto *Prelúdio* de Wordsworth (1850) quanto os dois pólos do verso narrativo, o idealista de Keats e o satírico de Byron (por exemplo o *Don Juan*, de 1824). Na poesia pós-romântica, a linha confessional-reflexiva perdura com Whitman e seu *Leaves of Grass* (1855-92). No início do século XX, o poema whitmaniano foi praticado por Fernando Pessoa, especialmente em “Ode Marítima” e “Tabacaria”, de Álvaro de Campos.

O fato é que os românticos ofereceram à poesia posterior a idéia do primado da imaginação, o poder de investir de invenção o mundo exterior, transformando-o, em busca do que Auden chamou de “*alternative worlds*”. Para Alfredo Bosi, na passagem do Neoclassicismo para o Romantismo verificou-se uma drástica mudança na poesia: a “*análise do eu, com todos os seus desvãos de tédio e ironia*” torna-se a “*tela mediadora e complicadora entre o poeta e as forças e imagens da vida. A nova poesia se dava como interpretação do sujeito em vez da figuração da beleza cósmica ou canto do destino dos povos*”.<sup>88</sup> Schiller usou a expressão *poesia sentimental*, isto é, psicológica, para definir a nova poesia; Leopardi, *poesia metafísica*. Cabe lembrar que Bosi aponta que ambos, Schiller e Leopardi, temiam que o excesso de auto-análise afrouxasse os laços entre o homem e o divino, o homem e a natureza, e que

---

<sup>88</sup> Ver o ensaio “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”. In: BOSI, Alfredo (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996 (Série Temas, volume 59, Literatura Brasileira). pp. 7-48.

daí se formasse uma literatura toda voltada para seu próprio emissor, saturada, por exemplo, de intenções psicológicas, “defeito” que muitos críticos atribuem à Poesia Confessional, acusando-a do crime de “solipsismo” ou “subjetivismo excessivo”.

O que se quer dizer aqui é que os poetas românticos e os Poetas Confessionais correram os mesmos perigos. A evasão romântica, sintoma da inadaptação do artista em meio ao utilitarismo científico e tecnológico da sociedade burguesa pós-Revolução Francesa, se traduzia por um agudo subjetivismo emocional: a fuga para o mundo interior como meio de autodefesa. Por causa desse individualismo, é comum considerar-se a poesia romântica expressão direta da emotividade, “*mero balbucio emotivo, sufocado na esfera pessoal*”.<sup>89</sup> O mesmo acontece com os Confessionais e a profunda valorização que imprimem à emoção individual. Românticos e Confessionais preferem tratar a crise do período histórico em que vivem como uma questão de foro íntimo, lamentando a profunda solidão do Eu. Por vezes, o dado subjetivo consegue ultrapassar o estágio da mera confissão para encontrar até mesmo seu oposto -- os limites da própria expressão subjetiva --, dando o salto para o coletivo e o universal.

O período romântico, coincidindo com um agudo senso do indivíduo, altera o conceito do sujeito clássico, submetido à convenção universalista do “logos” -- o “*penso, logo existo*” -- que definia o “ego” da tradição clássica. De fato, já a partir do século XVII inicia-se esse processo de valorização e reconhecimento da *individualidade*: das pessoas, das diferentes épocas históricas, de cada contexto e caráter nacional. Com o advento do Romantismo, a poesia não se justifica mais como imitação (o conceito neoclássico da “*mimesis*” aristotélica), mas como expressão inspirada de uma alma. O poeta será comparado a um organismo vivo; está, pois, delineada uma verdadeira revolução no conceito de poesia, e dentro da nova ordem de valores, a poesia lírica terá lugar de destaque nas produções e reflexões estéticas. Tal lugar de destaque é resultado previsível da valorização da produção literária como expressão individual, da pessoalização do poético, exatamente o que pretendiam os Confessionais no anos 50 e 60. É a pessoa do próprio poeta, o Eu que sofre, de tal modo que a obra versa sobre a própria vida, confundido-se uma e outra à proporção que as palavras forem suficientes para expressar a intensidade de suas dores. O poeta romântico, que se considerava um eleito dotado de gênio, isolado do comum dos mortais, pretendia transmitir através das palavras a profundidade de sua vida e de seus sentimentos, dos fatos por ele vividos, a intensidade de sua inspiração. A obra passava a ser vista como “a expressão de uma alma”, tanto maior quanto mais intensa fosse a capacidade de sentir o gênio dessa alma. A expressão lírica romântica, como a Confessional, acentuava a primeira pessoa do singular (“Eu senti”, “Eu vivi”, “Eu sofri”), e sua plena realização dependia da sua capacidade de comover o leitor.

Os comentários do crítico Luiz Roncari são bastante didáticos no sentido da aproximação que se tenta fazer aqui. Suas observações acerca das preocupações românticas com os valores formais e temas condizem perfeitamente com a leitura

---

<sup>89</sup> CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo, Ática, 3ª ed., 1989 (Série Princípios, 20). p. 39.

que muitos críticos fazem dos Poetas Confessionais: "Os valores formais da obra (composição, métrica, sistema de rimas, seleção vocabular, sintaxe, imagens, elementos estilísticos, figuras) são escolhidos em função dessa comoção e como instrumentos dela, ou seja, visam provocar no leitor os mesmos sentimentos de que o poeta foi portador, se possível até o êxtase ou as lágrimas. Os temas escolhidos pelos românticos dificilmente são plácidos e tranquilos, antes são temas fortes, chocantes e comoventes. Visam provocar no leitor não a catarse — a compaixão ou o terror da tragédia —, mas a exaltação e a admiração, pelo portador de uma subjetividade, geralmente a do próprio autor, o poeta".<sup>90</sup>

Contudo, na comparação entre românticos e Confessionais, vale uma ressalva. O centralismo do poeta romântico em relação a seu poema parecia implicar uma alta avaliação do ser individual e da individualidade humana como tal. O "Eu" romântico é o centro onisciente e onipotente da consciência poética. O poeta Confessional, muitas vezes clinicamente fascinado pelos sintomas de sua psicose, comprometido numa dança macabra de voyeurismo voltado para dentro, parece ter menos "auto-estima" e menos controle ativo — em outros termos, é mais passivo do que ativo, porque *sofre* sob a experiência. Parte do interesse dos Poemas Confessionais concentra-se na resposta ou reação do poeta diante da experiência incomum, da privação e do sofrimento insuportáveis. Assim, em certa medida seu "confessionalismo" difere da abordagem romântica, que insistia no grau de emoção possível em eventos comuns, banais até, que podiam ser excitantes desde que experienciados por uma sensibilidade excepcional, fora do comum. O "gênio" romântico se distinguiria pelo poder de sentir as coisas familiares de um modo peculiar, de perceber como novo o que era antigo, pela capacidade de ver o mundo sob uma luz enriquecedora: o poder de ver em coisas familiares e conhecidas aspectos até então não percebidos, provocando, assim, uma sensação renovada ("*freshness of sensation*").

O exame romântico da experiência tendia à intensificação da autoconsciência, por meio da auto-revelação. Já os poemas de Anne Sexton, por exemplo, são amiúde diálogos tensos com o próprio Eu (*self*), que luta para encontrar um senso de "completude" ou "totalidade" (*wholeness*), mais do que "consciência". Para Sexton a poesia é uma maneira de lidar e de chegar a um termo com a experiência, dolorosa e intensamente pessoal. A afirmação de T. S. Eliot de que "*quanto mais perfeito o artista, mais clara e completa é a distinção nele entre o homem que sofre e a mente que cria*" indica o dualismo existente nestes poemas, pois enquanto a *persona* representa o "homem que sofre", o artista cria o poema, que abriga o sofrimento e lhe confere significado. Assim, o Eu da Poesia Confessional, expandindo as fronteiras entre o pessoal e o privado, funde eventos interiores e exteriores, criando um todo indissociável, em que a poesia e a vida do poeta estão clara, íntima e dolorosamente relacionadas.

O debate sobre a Poesia Confessional é animado e polêmico. Regan Good aponta com propriedade que, quando é ruim, trata-se de "*nothing more than an artless retelling of personal material capped off with a tidy epiphany*". Já em seu melhor

---

<sup>90</sup> RONCARI, Luiz. "A Poesia Romântica". In: *Literatura Brasileira. Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Fundação Para o Desenvolvimento da Educação (FDE), 1995 (Didática; 2). pp. 302-303.

estado, "Confessional Poetry uses detail from life to position the poem's speaker in psychic moments from which truths — hilarious, grave, desperate, terrifying, fraudulent — are spoken"<sup>91</sup>. Para Kate Sontag e David Graham, do ponto de vista estético, os poemas pessoais podem incorrer em vários desvios: "they might indulge in the elevation of trivial or merely uninteresting domestic detail; they might simply whine, recounting, in Robert Frost's handy dichotomy, not 'griefs' but 'grievances'; they might ignore important aspects of the world beyond the poet's doorstep and thus remain cloistered in the prison of self; they might mistake the tawdry or sensational for the boldly honest; and, in fact, they might fall anywhere along the deadly spectrum that runs from cocktail-party bore to megalomaniac"<sup>92</sup>. Para Marilyn Chin, os poemas Confessionais são "self-centered, short-sighted; they don't extend to larger concerns"<sup>93</sup>. Por sua vez, Joan Aleshire reconhece a capacidade que a experiência pessoal tem de se ampliar em experiência comunal: "the poem of personal experience — the true lyric poem can, through vision, craft, and objectivity toward the material, give a sense of commonality with unparalleled intimacy"<sup>94</sup>.

O "truque" da Poesia Confessional, para Clive James, é aproximar as instâncias privada e pública do artista: "the pose is over, and all the masks can be put away. The trick is worked, when it works, not by lowering the universal to the level of personality, but by elevating the vicissitudes of private life to the level of the universal. Insofar as the poet succeeds in convincing the reader that his personal as impersonal resonance, his work will chime". Para o crítico, quanto melhor a realização do poema Confessional, pior o equívoco: "It becomes absurd when it usurps the impersonal fields with the language of the personal — when it fails to recognize its limitations. When the poet pretends to contain, mirror or model history within his own suffering, his talent gives out for just as long as the folly lasts; the better he is, the worse the work he does"<sup>95</sup>.

O fato é que o rótulo "Poesia Confessional" é por demais simplificador e subestima a criatividade ou a habilidade poética dos autores no que diz respeito à criação de *personae* e situações independentes de suas vidas.

Quando John Berryman escreveu que a poesia "enables the poet gradually, again and again, to become almost another man; but something of that sort happens, on a small scale, with the creation of every real poem"<sup>96</sup>, parece que estava desqualificando a óbvia associação entre a Poesia Confessional e o sacramento católico da confissão com vistas à absolvição. Em outros termos: não é o fato de "confessarem seus pecados" sob a forma de poemas que salva, absolve ou torna pessoas melhores os

---

<sup>91</sup> GOOD, Regan. "Confessional Poetry: My Eyes Have Seen What My Hand Did". In: *Fence Magazine*, vol. 1, nº 2. <http://www.fencemag.com/v1n2/work/regangood.html>. Consultado em 26 jun. 2002.

<sup>92</sup> SONTAG, Kate; GRAHAM, David. "Introduction" to *After Confession: Poetry as Autobiography*. Graywolf Press, 2002. In: *Graywolf Press: Pick of the Litter*. [www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html](http://www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html).

<sup>93</sup> idem, *ibidem*.

<sup>94</sup> ALESHIRE, Joan. "Staying News". In: SONTAG, Kate; GRAHAM, David (editors). *After Confession: Poetry as Autobiography*. Graywolf Press, 2002. In: *Graywolf Press: Pick of the Litter*. [www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html](http://www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html).

<sup>95</sup> JAMES, Clive. "Sniper-Style". In: *The Times Literary Supplement*. Londres, 2 jan. 1969.

<sup>96</sup> THORNBURY, Charles. *John Berryman. Collected Poems, 1937-1971*. Nova York, Noonday Press, 1989. p. 11.

Poetas Confessionais. Berryman parece enfatizar a importância do próprio ato de escrever poemas. A propósito, o “caráter terapêutico” é outro aspecto importante da discussão sobre a Poesia Confessional, especialmente no caso de Anne Sexton, cujas primeiras tentativas poéticas foram recomendadas de seu psiquiatra.

Como exemplo de boa Poesia Confessional, tome-se um fragmento do poema “Eleven Addresses to the Lord”, de John Berryman, estruturado em forma de uma oração ou de uma confissão católica *ipsis litteris*:

*You have come to my rescue again and again in my impassible,  
sometimes despairing years. You have allowed my brilliant friends  
to destroy themselves and I am still here,  
severely damaged, but functioning.*

Na voz desesperada deste poema não transparece a menor intenção de busca de absolvição. Na verdade, o pecado aqui é a incapacidade de encontrar paz de espírito. Ironiza-se a autopiedade. A solidão humana é encarada com dolorosa clarividência (“*My eyes have seen what my hand did*”, escreveu Robert Lowell no poema “The Dolphin”), conseguida graças ao distanciamento poético, e não à reiteração de um evento pessoal. Em 1970 John Berryman afirmou: “*My idea is this, the artist is extremely lucky who is presented with the worst possible ordeal which will not actually kill him. At that point he’s in business*”. De fato, tragédias pessoais levam ao questionamento e a reflexões acerca de questões como destino, o livre arbítrio, o significado da vida, a fé ou as relações humanas. Contudo, a tragédia pessoal ou a reflexão sobre a tragédia pessoal não fazem de ninguém um poeta, seja Confessional ou de qualquer outra ordem. A poesia, boa ou ruim, depende da fusão de sintaxe, imagens, música, mister, verdade, sentimento -- o que Berryman chamou de “*a flowing ceremony of trouble and light*”.

Ora, a autobiografia deve ter raízes na própria experiência emocional, na experiência literal, mas a informação não deve limitar o contexto do poema. Deve apenas iniciá-lo. O poema passa a fazer parte do momento presente. A essência da poesia lírica é o momento e a memória. Em poesia há sempre um senso da presença da pessoa que passou pela experiência -- o propósito da arte da poesia é legitimar a experiência. O que deve ser enfatizado é que os Poetas Confessionais não se comprometiam apenas com o escrutínio dos fatos de suas vidas pessoais, mas também -- e primeiro -- com a linguagem. Uma observação importante do próprio Berryman limita a validade de uma abordagem meramente biográfica: “*The necessity for the artist of selection opens inevitably an abyss between his person and his persona... The persona looks across at the person and then sets about its own work*”.<sup>97</sup> Em outros termos, mesmo no caso de poetas que usam, conscientemente, elementos autobiográficos como matéria poética, há que se observar as oscilações e diferenças vitais entre pessoa e *persona*, entre o Eu poético (ligado ao biográfico) e a *persona* poética (o Eu-poeta que universaliza suas emoções individuais).

O poeta Stanley Plumly, para quem a linguagem é “*a darkness pulled out of us*”, ainda que admita que sua poesia seja em grande medida autobiográfica,

---

<sup>97</sup> BERRYMAN, John. *The Freedom of the Poet*. Nova York, Farrar, Straus & Giroux, 1976. p. 321.

acredita no arquétipo, na universalização, pela metáfora, do evento pessoal, e vê problemas no enfoque meramente momentâneo. Para ele, o bom poeta deve transcender a mera esfera pessoal, criando um universo próximo do universo do escritor de ficção. Sua definição de Poesia Confessional é interessante: “*is when the material remains the property of the poet*”, sem que diga respeito também à vida do leitor. Para ele, a Poesia Confessional “*is poetry as therapy in the purest sense. At her weakest, Anne Sexton’s experience remains only that -- idiosyncratic and pathetic, but not tragic in the larger sense*”.<sup>98</sup>

Em seu célebre estudo *The Savage God*<sup>99</sup>, de 1971, o crítico britânico A. Alvarez fala dos perigos de se “*afundar no charco estúpido da poesia ‘confessional’*”. Para ele, “*confessional*” é uma qualidade negativa. Alvarez situa Robert Lowell, John Berryman e Sylvia Plath, poetas usualmente classificados como confessionais, e ainda o inglês Ted Hughes, numa nova categoria, por ele definida como “*arte extrema*”. Os “*artistas extremistas*” seriam herdeiros do caos, da decadência, das atrocidades, das paranóias e depressões do século XX. Seriam bodes expiatórios: “*Para desenvolver uma ‘linguagem do luto’ que seja capaz de liberar todas as culpas acumuladas e hostilidades obscuras que ele compartilha com seu público, o artista se coloca em risco e explora a sua própria vulnerabilidade*”.

Os artistas extremistas estariam “*comprometidos com a exploração psíquica até as fronteiras do intolerável, mas igualmente comprometidos com a lucidez, a exatidão, o controle artístico e a franqueza vigilante de expressão. Nesse sentido, têm mais em comum com os elevados e onerosos padrões estabelecidos por Eliot e os outros grandes mestres dos anos 20 do que com os surrealistas, que se interessaram pelo aspecto insólito do inconsciente. (...) Os artistas extremistas estão comprometidos com a matéria-prima dos sonhos; procuram expressar de uma forma direta, pungente, hábil e inteiramente consciente todas as mágoas, culpas e hostilidades que os sonhos só expressam elipticamente, através de deslocamentos e dissimulações. O extremismo, em resumo, tem mais em comum com a psicanálise do que com o surrealismo*”.

Alvarez, mesmo que trocando um rótulo por outro, é bastante perspicaz ao apontar que os “*poetas extremistas*” são altamente disciplinados e altamente conscientes das exigências e possibilidades formais da poesia. Todos eles começam com um estilo denso, cauteloso, tenso e inteligente, que tinham herdado em última análise dos *new critics* (penso principalmente em Robert Lowell), e avançam, cada um ao seu modo particular, em direção a uma poesia em que os meios, embora não menos exigentes, eram subordinados a uma certa urgência interna que os empurrava continuamente para os limites daquilo que a poesia podia suportar. E não poderia mesmo ser de outra forma, já que todos eles, sabidamente, estavam salvando suas poesias da beira de alguma espécie de abismo pessoal. Desse modo, o que os “*extremistas*” tinham em comum era não um estilo, mas a fé no valor e na necessidade do risco, a tentativa de levar sua experiência poética ao limite, a poesia tornada um ritual de exorcismo, de autoterapia. Para Alvarez, o niilismo e a força destrutiva do Eu acabaram por se tornar reflexo exato do niilismo social; como não

---

<sup>98</sup> MEYER, Lisa. “A Conversation with Stanley Plumly”. In: *Boston Review*. <http://bostonreview.mit.edu/BR21.3/Meyer.html>. Consultado em 27 abr. 2002.

<sup>99</sup> *O Deus Selvagem: Um Estudo do Suicídio [The Savage God: A Study of Suicide, 1971]*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. Ver pp. 239-252.

resta possibilidade de controle externo, politicamente, a única alternativa é a tentativa de controle no plano interior, artisticamente. Acima de tudo, a determinação de confrontar os segredos da própria mortalidade, usando todos os recursos criativos e habilidades técnicas possíveis para trazê-la para perto, compreendê-la, aceitá-la e controlá-la.

Ora, uma vez que todas as definições apontam para o pessoalismo ou o subjetivismo da Poesia Confessional (ou mesmo a extremista), obrigatoriamente nos remetemos à argumentação de que, em grande medida, toda poesia lírica é pessoal ou "confessional", à medida em que registra a visão de mundo, as impressões, emoções, opiniões, estados de espírito, idéias e sentimentos do poeta, de um Eu que se autodesvenda. Se entendermos por "confissão" e "sinceridade" o ato de um Eu exprimir-se, todo poema será Confessional (como, de resto, qualquer obra de arte). A marca de distinção dos Poetas Confessionais seria, então, não excluída a fantasia, seu caráter mais intensamente pessoal e eminentemente auto-revelador, "*more detailed in their analytical exposition of pain, grief, tension and joy*", o uso inaudito da poesia para a revelação de detalhes autobiográficos, a divulgação pública de informações de sua vida privada, o que lembraria em muito a imagem de um penitente em confissão diante do padre, um acusado confessando um crime ou um paciente se revelando ao analista. Sabe-se que há muito estabeleceu-se, com superficialidade, um paralelo entre o confessionário e o divã do psicanalista.

Mas "confessional" não pode nem deve ser entendido simplesmente como "poesia de confessorário", uma vez que estava em jogo a capacidade dos poetas em transformar suas experiências num desafio à sua própria habilidade poética, ou seja, a experiência pessoal, eventos verídicos ou o material autobiográfico não são usados em estado bruto, mas controlados e rigorosa e minuciosamente manipulados por um método lúcido, cuja atitude estrutural, via artifício, cria associações verbais e imagens, e cujo resultado é uma "teatralização" do Eu.

No início, o vocábulo *lírica* (do grego *lyrikós*, "*cantar ao som da lira*") designava uma canção que se entoava ao som da lira, assinalando, pois, a aliança espontânea entre música e poesia, entre a melodia e as palavras. Inaugurada pelos gregos já no século VII a.C., essa modalidade poética permaneceu até a Renascença, quando o significado primitivo caiu em desuso, instaurado o divórcio entre letra e pauta musical -- ainda que o poema lírico não mais se voltasse aos ouvidos, e agora passasse a visar a leitura, a musicalidade permaneceu como uma sua característica marcante. O que determina, então, a feição lírica de um poema não é a sua forma -- soneto, ode, balada, elegia -- mas o conteúdo que se exprime por meio das formas disponíveis: determinadas experiências e posturas mentais diante da realidade do mundo.

Ao distinguir entre a poesia lírica, criada e executada por uma só pessoa, e a córica, entoada por um coro, os gregos apontavam o componente básico do poeta lírico: a preocupação com o próprio Eu. Nas palavras de Hegel, "*o conteúdo da poesia lírica é a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo*". Arte solitária, introvertida, autocontemplativa e egocêntrica, executada por um solitário, na

poesia lírica mesmo os objetos do mundo exterior, eventos ou situações reais tornam-se apenas esteio, impulso e fundamento de onde nascem ou para onde se projetam os sentimentos, as emoções, as reflexões, as opiniões do poeta. Todo o conteúdo do mundo se converte em vivência interior. Até os conteúdos mais concretos e positivos e substanciais -- a Natureza, acontecimentos históricos -- são pretexto para a expressão de situações interiores, estados de alma, reflexões subjetivas. Assim, a lírica se conceitua como a poesia do Eu, a poesia da confissão ou a poesia da emoção.<sup>100</sup> Em outros termos, segundo o crítico, poemas são precipitações formais do espírito, em forma de palavras, de verbo, de lógica. João Gaspar Simões<sup>101</sup>, comentando as teorias estilísticas de Spitzer, dirá que uma obra literária é um documento que nos permite conhecer aquele que a criou, o seu clima espiritual, a sua visão do mundo, ou seja, o estilo é tido como a expressão da personalidade do escritor, e a linguagem, reflexo do sentimento, é também via de acesso a ela. Por certo, se faz necessária uma investigação da voz que fala no poema, do Eu que se pronuncia no texto poético -- por vezes, como no caso da Poesia Confessional, mesclam-se, confundindo-de, a voz do autor, a voz do autor-civil e a voz do autor-poeta. Destarte, o primeiro passo para o estudo do caráter da Poesia Confessional é a investigação do "Eu poético", componente essencial do mecanismo criador da lírica.<sup>102</sup>

O poeta é, por definição, um ser ambíguo, ao mesmo tempo poeta-homem-cidadão e poeta-criador -- há o Fernando Pessoa "cidadão português correspondente estrangeiro em casa comerciais" e o Fernando Pessoa "criador dos heterônimos e autor de *Mensagem*". Nos poemas escritos por um poeta, ecoa uma única voz, que não é a voz civil, mas a do poeta criador, latente na dualidade primordial. Na medida em que o Poeta se distingue do Cidadão, a voz do poema equivale à do poeta, por sua vez um Eu contíguo do Eu social. Assim, a voz do poema é igualmente um Eu, livre de qualquer sujeição, incluindo o "Eu do poeta". O Eu do poema -- "Eu lírico", "Eu fictício", "Eu poético", "sujeito-de-enunciação" -- pode ser entendido apenas como reflexo do "Eu do poeta". Expressão do Eu inscrito no poema, do "Eu poético" equivalente ao "Eu do poeta", porquanto este somente existe no espaço dos textos que produziu. Do contrário, o "Eu do poeta" seria uma abstração inútil; e não o é por concretizar-se nos poemas; a sua identidade é transmutada num Eu que organiza a expressão, um Eu que é a imagem do "Eu do poeta" no espelho da página: o "Eu do poeta" vê-se no poema, refletido num Eu que ali se instala como "outro" simétrico.

Como numa fotografia, o "Eu do poeta" se vale do poema para ver-se, ver-

---

<sup>100</sup> Um crítico como Antônio Soares Amora afirma que um poeta escreve não para "se servir da sintaxe" ou "combinar ritmos e rimas", mas para "se exprimir, para comunicar o que quer que seja que sente como imperioso exprimir. Daí antes das palavras e das orações existir a sua individualidade psicológica, isto é, uma entidade que experimenta sensações, idéias, representações, lembranças, volições, desejos, emoções (...) movimentos espirituais, os estados psicológicos, as imagens sensoriais". Ver AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1988. p. 301.

<sup>101</sup> SIMÕES, João Gaspar. *O Mistério da Poesia*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.

<sup>102</sup> Baseio-me aqui nas considerações de HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária [Die Logik der Dichtung]*. São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 1986 (Capítulo 3. "O Gênero Lírico", pp. 167-208), e de Massaud Moisés, expressas em *A Criação Literária. Poesia*. São Paulo, Cultrix, 11ª ed., 1989. pp. 134-146.

se como um outro Eu que, no poema, adota a postura que o "Eu do poeta" ostentaria se pudesse: a de guiar a ação criadora do poema; a corporeidade do poema pertence antes ao Eu poético que ao "Eu do poeta". Construído o poema, o "Eu do poeta" começa a ver no texto um objeto quase tão estranho quanto os poemas alheios, com a diferença de que somente aquele texto lhe permite a suprema quimera: ver-se. Portanto, o "Eu do poeta" se confessa por meio do "Eu lírico", entidade em primeira pessoa *sui generis*, de que vale a pena discutir não a existência, que é factual, mas a fictividade.

Apoiando-se na história da ciência literária alemã, Käte Hamburger explica o termo *vivência* (noção de todos os processos de consciência, de percepção, de imaginação, conhecimento etc.), referente ao *lirismo vivencial*, conceito empregado para designar o lirismo de sentimento pessoal e a expressão poética dos sentimentos, iniciada no século XVIII, contrastando com o lirismo convencional de épocas anteriores. Equiparam-se consciência e vivência, termo que expressa a intencionalidade da consciência, razão pela qual também recebe o nome de "vivência intencional". É legítimo empregar a noção de vivência para a enunciação lírica, sem limitá-la à noção de vivência mais restrita, compreendida no conceito de lirismo vivencial. Pode se referir ao sujeito-de-enunciação em geral, contanto que este seja o sujeito vivencial que se manifesta pela enunciação. Mas quando o sujeito vivencial que se manifesta no sentido da comunicação é dirigido intencionalmente sobre um objeto, o sujeito vivencial, que se manifesta na enunciação lírica, o "Eu lírico" substitui então, por assim dizer, a intencionalidade pela inclusão do objeto em si, em qualquer intensidade que seja. O sujeito-de-enunciação lírico não faz do objeto da vivência, mas da vivência do objeto o conteúdo da enunciação. "A vivência pode ser 'fictícia' no sentido de inventada mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu-lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício".

O sujeito-de-enunciação lírico diferencia-se do não-lírico, não somente pelo seu procedimento com relação ao objeto-de-enunciação, mas também pelo fato de ser mais diferenciado e sensível do que o sujeito-de-enunciação informacional. O "Eu lírico" pode apresentar-se como um Eu individual-pessoal de tal modo que não temos a possibilidade de decidir sobre a sua identidade com o poeta, ou melhor, sobre uma identidade vivencial expressa. A expressão com que Goethe formulou sua experiência poética vale para toda a lírica: "no poema não há um traço que não seja vivenciado, mas nenhum traço é como foi vivenciado", também para a experiência pessoal transformada em poesia. A expressão também proíbe as duas coisas: negar a identidade do "Eu lírico" como o "Eu do poeta", e estabelecer a identidade da enunciação lírica configurada com a vivência "real". A voz do poema é real enquanto sujeito-de-enunciação, um Eu empiricamente detectável, que se manifesta por meio da expressão poética; e fictícia à medida em que tem qualidades de uma pessoa vivente, sem o ser, ou em que pertence ao mundo imaginário, inventado, suposto. Não só a "vivência" participaria do plano da invenção, mas o próprio sujeito que a experimenta.

Em outros termos, a voz é *real* em relação ao poema no qual se expressa e onde assiste de fato, não em relação ao artífice que produziu o texto; e *fictícia* em relação ao poeta, pois que a criou de sua imaginação, sem visar à "verdade

documental" ou à confissão psicanalítica pura e simples.

A poesia lírica ilustra por vezes uma quase unidade entre o "Eu do poeta" e o "Eu lírico". Contudo, não precisamos da voz real do poeta para o sentir, mas da que fala no poema; a identificação "pura", sem permeio, jamais é acessível ao poeta, e portanto a nós; a mediação verbal constitui uma fatalidade incontornável, ao mesmo tempo que o obstáculo no sentido de exprimir-se de forma "direta" ou "genuína" -- lembre-se, a propósito, da definição de T. S. Eliot de poesia lírica como aquela em que "*o poema expressa diretamente os pensamentos e sentimentos do poeta*". No poema lírico, parece que o Eu é o do poeta, mas na verdade é o instrumento, o meio de comunicação que o poeta manipula para se converter em realidade palpável. Em suma, o poeta lírico reduz a um mínimo a distância entre o seu ego e "Eu do poema", mínimo compatível com o requisito primordial para que o texto permaneça esteticamente válido: a imaginação, o fingimento, o efeito. O outro extremo seria a poesia épica, em que o "Eu do poema" parece desgarrado do "Eu do poeta", a ponto de o "Ele" ou "Eles" -- na verdade o Eu lírico tornado objeto do "Eu do poeta", sujeito -- se metamorfosear num "Nós" em que toda a espécie humana se reflete, e não apenas cada leitor por si.

Ora, do ponto de vista da expressão e da comunicação -- e aqui entram em jogo conceitos caros à compreensão do carácter da Poesia Confessional --, para quem escreve o poeta, qual é o circuito expressivo percorrido pelo "Eu do poeta"/"Eu do poema"? Num primeiro momento, o "Eu do poema", cujo impulso inicial é manifestar-se, exprimir no papel o produto de maturação imaginária, escreve para si, fala a si próprio, não se preocupa com que venham a entendê-lo ou sequer ouvi-lo; sente-se oprimido por uma carga da qual deve se aliviar, escrevendo; é oprimido por demônios, diante dos quais as palavras do poema são uma espécie de exorcismo. O poema terminado representa um momento de exaustão, de pacificação, de redenção, atendendo a imperativos e urgências da própria sensibilidade e da própria inteligência do poeta. Vencida a fase da expressão, em que o poeta procura "traduzir" em palavras o "sentimento do mundo" que o invade, vem a da comunicação: o poeta, que é sempre o primeiro leitor de si mesmo, escreve também para os outros ou para ninguém, porque não está em jogo uma audiência real, mas um leitor virtual, via de regra tão solitário quanto o poeta em face do poema.

O percurso da criação poética tem, pois, duas catarses, a do poeta, que se purga ao escrever, e a do leitor, que se purifica no ato de ler -- Aristóteles referiu-se apenas à segunda porque ainda demoraria muito para que Freud revolucionasse o conhecimento da mente humana com a sua teoria de *ego*, *id* e *superego*. Em termos psicanalíticos, o discurso poético resulta de uma purgação do poeta, uma vez que, projetando no texto os seus "demônios interiores", livra-se do peso incômodo de sua imaginação, ao verbalizar seus inquietantes subterrâneos psíquicos. O "desabafo" do poeta encontra reflexo na reação do leitor, que purga seus humores no ato de presenciar, num misto de piedade e terror, o drama ou a tragédia que se desenrola a seus olhos. Assim, ao mandar imprimir ou publicar um poema, o poeta faz dele um documento público, como se quisesse que o leitor conhecesse a emoção que o dominava. Antes de mais nada, o "Eu poético" define-se como um Eu que se

auto-expressa para se conhecer e para se comunicar ao leitor. A voz do poema, por mais que fale em seu próprio nome, pretende ser universalmente ouvida.

Alguns críticos, caso de Salete de Almeida Cara<sup>103</sup>, apontam que, na poesia moderna, o sujeito explicitado como Eu não se refere a uma pessoa em particular. A poesia não alimenta nenhuma ilusão de ser um armazém de emoções reais. Fernando Pessoa, mestre em refletir, através da própria sintaxe, a função do sujeito da poesia, escreve: *"Entre o que digo e o que calo / Existo? Quem é que me vê? / Erro-me..."*. A voz que fala na lírica moderna, afirma Mallarmé, oculta tanto *"o poeta quanto o leitor"*. E Rimbaud: *"é falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim"*. Já não há possibilidade, nos poetas mais radicais, de ir buscar na biografia do autor, como alguns românticos permitiam, os dados para a explicação do texto. Já não se leva em conta o "Eu sou". Trata-se do problema da representação do sujeito lírico, central na arte moderna desde Baudelaire, e que as vanguardas do começo do século XX tentaram resolver ora equacionando a relação sujeito/objeto em formas construtivas e objetivas, na linha do Cubismo, Abstracionismo e do Futurismo, ora invertendo a ênfase através da elaboração de formas destrutivas e subjetivas, na linha do Expressionismo, do Dadaísmo e do Surrealismo. Na poesia moderna fica evidente que o sujeito lírico não pode ser confundido com o poeta em carne e osso porque sua existência brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo: o sujeito lírico é o próprio texto, e é no texto que o poeta real transforma-se em sujeito lírico. O sujeito lírico é aquele que, a partir do Simbolismo, toma consciência de que o espaço da poesia *não é* nem o espaço da realidade (a objetividade será impossível, portanto), nem o espaço do Eu (a dita subjetividade será encarada também como ilusória). Mesmo naqueles textos para cuja total compreensão a biografia do autor pode ajudar, o Eu que fala no poema, a subjetividade, não se refere apenas ao poeta que escreveu o texto. *"O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a sentir que é dor / A dor que deveras sente."*, escreveu Pessoa. No caso de Mário de Sá-Carneiro (1890 - 1916), a instabilidade e a precariedade do sujeito são dados biográficos e tema sobre os quais o poeta discorre, mas, principalmente, transparecem na própria sintaxe do texto: *"serei mas já não me sou": "Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que protejo: / Se me olho a um espelho, erro -- / Não me acho no que protejo. (...) Desceu-me n'alma o crepúsculo; / Eu fui alguém que passou. / Serei, mas já não me sou; / Não vivo, durmo o crepúsculo. / (...) Perdi a morte e a vida, / E, louco, não enlouqueço... / A hora fuge vivida / Eu sigo-a, mas permaneço..."* ("Dispersão").

Em 1929, Paul Valéry (1871 - 1945) afirmou: *"A poesia não é mais do que a literatura reduzida ao essencial de seu princípio ativo. Foi purgada das ilusões realistas e de ídolos de todo tipo; do possível equívoco entre a linguagem da verdade e a linguagem da criação etc. E este papel quase criador, fictício da linguagem (ela, de origem prática e verdadeira), torna possível a fragilidade ou arbitrariedade do sujeito"*. O sujeito lírico é o elemento que une todas as escolhas de linguagem de que é feito um texto. O sujeito do texto só se revela através da construção do texto (no texto, portanto). O lírico é a instância do pessoal, o que não quer dizer sentimentalismo. Sendo criação, envolve um processo de confecção e, portanto, de superação do Eu pessoal. E, por mais

<sup>103</sup> CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo, Ática, 3ª ed., 1989 (Série Princípios, 20).

“objetiva” que seja a poesia, e mesmo que o Eu definitivamente não seja sua matéria-prima, será, no mínimo, um ponto de observação decisivo, porque articula e confere sentido ao descrito ou narrado.

Em suma: a Poesia Confessional norte-americana sempre foi entendida e definida como modalidade de poesia altamente subjetiva, de conteúdo emocional e caráter narrativo, que funciona como expressão de uma personalidade, e não uma fuga da personalidade. O aspecto “catártico” ou “purgativo” da Poesia Confessional se explicaria pela loucura ou desequilíbrio de seus autores, que se valem da primeira pessoa como símbolo para a criação de uma mitologia pessoal, calcada na “coragem”, na “sinceridade”, na revelação direta, simples e aberta, em linguagem quase sempre ordinária, de temas embaraçosos, perigosos, ofensivos e comoventes, principalmente dramas familiares e doença mental, de modo a romper as barreiras entre poeta e *persona* e poeta e leitor. Uma vez que na Poesia Confessional o lirismo é referência imediata ao *self*, a experiência é reconduzida à intimidade absoluta, e o lirismo é praticado como relação entre a expressão e a intimidade do *si mesmo*, os Poetas Confessionais rompem com as fronteiras do desdobramento do Eu do discurso em duas *personae*, um *narrating self* e um *experiencing self* -- “*récit fictionnel*” e “*récit factuel*”, nos termos de Gérard Genette.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> GENETTE, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris, Seuil, 1991. p. 65.

### CAPÍTULO 3

#### "PRIVATE (BUT PUBLISHED) HUNGERS": OS POETAS CONFSSIONAIS

*"Why do these poets lie?"*

Anne Sexton, "Portrait of an Old Woman on the College Tavern Wall", 1960

*"I wonder if ever the artist ever lives his life -- he is so busy recreating it."*

Anne Sexton, carta de 1972

*"'But I don't want to go among mad people', Alice remarked.*

*'Oh, you can't help that, said the [Cheshire] Cat: we're all mad here. I'm mad, you're mad.'"*

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865.

O poeta James Dickey<sup>105</sup> simpatizava com Anne Sexton e outros Confessionais com relação a suas vidas trágicas, ainda que não levasse a sério sua poesia. Dickey estimava figuras pós-românticas, pessoas de vidas arruinadas que na poesia pareciam adquirir uma dimensão órfica, ou délfica: *"How shall we deal with the mad in their perfect disguises? From the beginning we have suspected them of magic and have wanted what they have, the revelations. But how may we come by these and still retain our own sanity? What must we do to connect safely with the insane at their clairvoyant and dangerous levels?"*; *"What we have always wanted from the insane is the life-extending, life-deepening insight, the ultimate symbolic sanity"*.<sup>106</sup>

O exemplo serve para introduzir a noção de que nunca as sempre ambíguas relações entre crítica e biografia e poema e poeta foram tão ambíguas ou estiveram em situação tão limítrofe como no caso da Poesia Confessional, emblema máximo do problema, ainda não resolvido, da identidade ou não-identidade do Eu lírico com o Eu do poeta.

O Modo Confessional, baseado na fusão de personalidade e texto, poeta e poema, na ânsia de mostrar ao leitor a experiência, convida-o a equiparar palavra e pessoa -- e, por isso, a muitos parece menos literário. Há a noção de que para entender esse tipo de poesia é necessário conhecer e entender a vida do autor.

---

<sup>105</sup> James Dickey desprezava quase todo poeta norte-americano que pudesse considerar como concorrente -- sobre os poemas de Howl, de Allen Ginsberg, dizia tratar-se de *"the conventional maunderings of the one type of American adolescent, who has discovered that machine civilization has no interest in his having read Blake"*; considerava William Carlos Williams *"a poet of no merit whatsoever"*; Charles Olson seria *"congenially unable to say one memorable thing"*; Dickey lamentava ainda a influência de Wallace Stevens, *"whose mannered artificiality and poetry-about-writing-poetry-about-poetry have driven large numbers of writers delightedly back into their shimmering, wordy sensibilities and buried them there"*.

<sup>106</sup> DONOGHUE, Denis. "Lives of a Poet". Resenha sobre os volumes *Cruix: The Letters of James Dickey*, *James Dickey: The Selected Poems* e *The James Dickey Reader*. In: *New York Review of Books Archives*: <http://www.nybooks.com/nyrev>. Consultado em 25 abr. 2002.

Aqui a biografia parece ter o mesmo papel vital que as notas tinham para o entendimento de *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

É óbvio que Anne Sexton e os outros Confessionais utilizaram largamente elementos de suas vidas íntimas como subsídio para sua poesia. Mas daí não se pode concluir que as *personae* dos poemas e a poeta sejam rigorosamente idênticas. Deve-se ter em mente a separação entre a Anne Sexton histórica, biológica e a Anne Sexton poeta. Não temos possibilidade de afirmar que o poeta, independentemente da forma em primeira pessoa no poema, tenha expressado uma experiência própria, ou então, pelo contrário, que ele não se referiu a si mesmo. A forma do poema é a enunciação e isso significa que a experimentamos como o campo de experiência do sujeito-de-enunciação -- o que justamente a torna apta a ser vivida como enunciado da realidade. É razoável pensarmos que em sua obra Sexton cria um mito de si mesmo, que, sim, é baseado em suas próprias experiências, mas selecionado, distorcido e disposto de modo tal que não se pode mais exigir ou atribuir fidelidade em relação à biografia da poeta, que, se nos ajuda a elucidar alguns detalhes, de forma alguma explica ou esgota sua obra. A única Anne Sexton que nos interessa aqui é aquela revelada por sua poesia, mesmo que para que cheguemos até ela sejamos obrigados a partir de sua biografia.

### 3.1. O PROBLEMA DA CRÍTICA BIOGRÁFICA. A SINCERIDADE NA LITERATURA.

Um dos mais óbvios quadros de referência para uma obra literária é a vida de seu autor. Daí que uma explanação da literatura em função da personalidade e da vida do escritor tenha sido um dos mais antigos métodos de estudo literário. Críticos e estudiosos da literatura têm usado, com freqüência, a informação biográfica, como forma de iluminar o ambiente moral, emocional, formativo ou intelectual de um autor, ou apenas como meio de apresentação de suas considerações críticas. De fato, o conhecimento da vida de um artista pode ser proveitoso à compreensão ou o realce de elementos, motivos e obsessões evidentes na obra, mas sem nunca definir sua especificidade. Por mais que se afirme que uma obra vale por si, e que em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que ela desperta. Se cada livro tem interesse apenas imediato e pode ser esgotado pelo que tem a oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a querer averiguar a realidade que nela se exprime e as características da pessoa responsável por aquele sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação.

Entretanto, um perigo na biografia literária é que pode substituir a crítica de uma obra pela crítica de uma vida. As vidas dos escritores revestem-se, freqüentemente, de interesse intrínseco -- embora a biografia de um grande artista também possa, por vezes, ser surpreendentemente enfadonha. Mas quando o julgamento dos assuntos privados de uma pessoa se converte em juízo sobre a sua arte, o resultado provável é uma distorção, como amaldiçoar Shelley como poeta por causa de sua má conduta como marido, ou admirar a poesia de Milton em virtude de suas concepções religiosas e políticas. Sabe-se que a boa literatura não é

escrita necessariamente por pessoas boas. O ponto de vista oposto, de que o grande artista ou poeta deve ser uma pessoa louca, e, talvez, socialmente irresponsável, também parece agora extremamente duvidoso. É evidente que Christopher Marlowe e Lorde Byron levaram vidas indecorosas: segundo parece, Marlowe morreu numa briga de taverna, e Byron foi culpado de casos adúlteros, quando não de incesto. Se Gerard Manley Hopkins foi um clérigo admirado, se Wallace Stevens foi um diretor bem-sucedido numa companhia de seguros e se Drummond foi um pacato funcionário público, a licenciosidade ou a respeitabilidade não parecem assegurar o gênio literário nem prejudicá-lo. Poesia e vida, nunca é demais lembrar, são ordens quantitativamente diferentes: uma é ordem do real, outra do imaginário.

Mesmo assim, a possibilidade de confundir-se a nossa opinião do escritor com o que deveria ser a nossa opinião sobre o que ele escreve tem inquietado os poetas e críticos modernos. Essa tranqüilidade é largamente devida, sem dúvida, aos excessos em que as teorias românticas caíram; em especial, a teoria de que a grande arte pode ser melhor definida como a expressão de uma grande e muito especial personalidade, de modo que as qualidades pessoais do artista devem ser de um profundo e constante interesse. Como se quisessem negar esse ponto de vista, alguns escritores inclinaram-se a evitar qualquer revelação pessoal em suas obras, mantendo-as tão impessoais quando possível. Alguns críticos sugerem que até a forma como alguns escritores usam seus nomes poderia sugerir tal definição: "*No final de sua carreira, William Butler Yeats era conhecido, meramente, como W. B. Yeats; e outros destacados poetas de meados do século XX, T. S. Eliot e W. H. Auden, também evitaram usar seus primeiros nomes, Thomas e Wystan*".<sup>107</sup>

Se concordarmos em que a biografia do escritor pode fornecer um veículo conveniente e um complemento para a crítica e, mais importante ainda, que os fatos biográficos são, por vezes, úteis ao leitor e até, ocasionalmente, indispensáveis, então teremos de considerar, por fim, uma outra questão correlata. Com freqüência, supõe-se que a melhor maneira de explicar o significado de uma obra é entender, o melhor que se puder, o que o autor pretendeu dizer, através de cartas, documentos pessoais etc., ou seja, investigar a intenção de um autor, o que equivale dizer "penetrar no espírito do escritor" ou conhecer suas intenções pessoais, o que, convenhamos, é muito difícil, senão impossível, a menos que se mergulhe em complicadas considerações psicológicas sem qualquer garantia de verificação. A suposição de que a intenção consciente de um escritor constitui o significado da sua obra é conhecida como "falácia intencional".

Portanto, não é necessário insistir literalmente em que todo e qualquer escritor faz a melhor interpretação de sua própria criação literária, ou que o único – ou, invariavelmente, o melhor – meio de compreender um poema seja compreender todas as experiências externas e pensamentos conscientes do poeta. De fato, isso constitui uma posição tão extrema e duvidosa, pelo menos, quanto a oposta, aquela que insiste em que todas as sugestões e dados de informação de

---

<sup>107</sup> Ver: DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao Estudo Crítico da Literatura* [An Introduction to Literary Criticism, 1961]. Tradução de Álvaro Cabral (com colaboração de Catarina T. Feldmann). São Paulo, Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1974. pp. 184-186.

natureza biográfica são inúteis para uma leitura crítica. O problema pode ser colocado como o perigo da “reversibilidade de interpretação”: há perigo na preocupação excessiva de buscar na vida do autor apoio para o que aparece na obra ou, vice-versa, na utilização da obra para tentar esclarecer a vida e a personalidade do autor. É o que os críticos costumam chamar de “falácia biográfica”, ou seja, o equívoco de querer explicar as particularidades da obra de um escritor pelos acontecimentos de sua vida “civil”.

É claro que ligar as pontas entre vida e obra é sempre perigoso -- uma vez que é obrigação do crítico privilegiar obras e não autores --, mas não deixa de ser também tentador e, de certa forma, inevitável. O que parece, de fato, improvável, é desvendar mistérios maiores, tais como as relações possíveis entre as pretensas histórias de auto-extermínio dos escritores e os limites de sua produção escrita, ou as razões pelas quais autores suicidas não conseguiram superar os impulsos autodestrutivos através da criatividade de seu ofício literário. Em outras palavras, responder às seguintes perguntas: Por que nomes importantes da literatura, como Anne Sexton, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Ana Cristina Cesar ou Primo Levi se mataram durante um período de intensa atividade literária? Há uma equação direta entre triunfo da escrita e derrota do autor? Lembre-se que Platão descreveu o ato de escrever como *phármakon*: remédio, e, ao mesmo tempo, veneno; algo simultaneamente curativo e intoxicativo.<sup>108</sup>

É notório que especialmente a obra de autores suicidas é relacionada às referências biográficas e autobiográficas, às quais os leitores recorrem em busca de “pistas” que possam explicar, como se fosse possível, os caminhos densos que levam os escritores à autodestruição. A questão é saber até que ponto a leitura biográfica da obra literária -- e especialmente da Poesia Confessional -- é ilusória. É extremamente complicada a equação entre obra e personalidade do autor. Dante Moreira Leite, por exemplo, vê uma relação de complementaridade entre vida e obra: *“Se se quiser uma frase feita para sintetizar a situação, basta lembrar Oscar Wilde: ‘O homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; dêem-lhe uma máscara, e ele dirá a verdade’. A pureza e a religiosidade do Príncipe Feliz complementam o Oscar Wilde superficial e cínico dos salões, ou o condenado pela justiça inglesa; o Verlaine dos versos religiosos é a outra face do Verlaine bêbado e depravado”*.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> A consideração da visão platônica da escritura como *pharmakon* é o tema do ensaio “La Pharmacie de Platon” (1968), de Jacques Derrida, em que o crítico francês discute a acepção do termo grego. A palavra *pharmakon* seria “à la fois remède et poison” e “une substance (...) de profounder cryptée refusant son ambivalence à l’analyse, préparant déjà l’espace de l’alchimie, si nous en devions en venir plus loin à la reconnaître comme l’anti-substance elle-même: ce qui résiste à tout philosophème, l’excédent indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l’inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond”. Para chegar à afirmação de que “l’écriture ne vaut pas mieux, selon Platon, comme remède que comme poison”, o raciocínio de Derrida segue, no ensaio, duas observações de Sócrates expostas no *Fedro*. Neste diálogo, em primeiro lugar, Sócrates é quem associará ao *pharmakon* os textos de Lísias que lhe apresenta Fedro (lançando, desta forma, uma dúvida moral e irônica sobre a própria natureza da escritura, colocando em discussão sua propriedade como veículo do pensamento e frisando sua inescapável condição de suplemento da palavra viva, única possível portadora do *logos*). Em segundo lugar, Sócrates é quem fará a associação com o mito, com Thot, dessa forma explicitando que o caráter absolutamente ambíguo da escrita encontraria uma equivalência mitológica de seu mesmo Deus/inventor, Thot.

<sup>109</sup> LEITE, Dante Moreira. *O Amor Romântico e Outros Temas*. São Paulo, Editora Nacional / Editora

Assim, o resultado seria a impossibilidade de se conhecer a pessoa através de sua obra, pois esta é, muitas vezes, aquilo que o autor desejaria ser ou fazer, e não o que conseguiu realizar na vida diária. O perigo da leitura biográfica é tal que há o risco de que a obra apresente os piores aspectos do criador, isto é, constitua o seu universo reprimido. Finalmente, aponta Moreira Leite, há os casos em que “*a aparente ficção é uma transposição quase direta da experiência pessoal*”, como parece ocorrer na Poesia Confessional. Se para alguns autores a confissão só é possível através de figuras imaginadas, onde o autor projeta as suas experiências e sua maneira de ver o mundo, ou, ao contrário, nas quais revela o que não quis ou não pôde ser, para outros, aponta o crítico, “*a confissão é direta (...) mas pode ser frustrada, perdendo-se na superficialidade ou na gratuidade*”.<sup>110</sup> Para ilustrar o tema das relações entre vida e obra, por demais caro a este trabalho, um exemplo recente: no ensaio “Pulsão e simbolização: limites da escrita”<sup>111</sup>, Ana Cecília Carvalho, analisando a poesia de Sylvia Plath, escreve: “*Embora a autora escrevesse para ‘sair do buraco’, como disse em uma carta para sua mãe, sua escrita literária, sobretudo a do final da vida, nutriu-se, praticamente sem distância, da dor de suas próprias experiências*”.

No século XIX, Saint-Beuve ajudou a popularizar o método crítico biográfico, ou o biografismo, tentando explicar o literário de uma obra pela vida de seu autor, como fez com Chateaubriand, Hugo, Musset, Balzac e Lamartine, por exemplo.<sup>112</sup> Já em 1828, Saint-Beuve, que acreditava assumir diante da obra literária uma postura isenta e impessoal, despida de qualquer preconceito ou apriorismo, sustentava que era preciso esquadrihar a vida dos escritores, segui-los em “*sua intimidade, em seus costumes domésticos, em seus hábitos cotidianos, em sua existência real*”. Inaugurando a crítica de jornal e aplicando métodos de rigor vizinhos da ciência, Saint-Beuve visava sobretudo à compreensão dos autores através de “retratos” esboçados a partir da investigação minuciosa da biografia de cada um. Era o melhor caminho, se se aspirava a penetrar fundo em suas obras. “*Posso*”, dizia, “*apreciar uma obra, porém, me é difícil julgá-la independentemente do conhecimento do homem que a fez. Diria de bom grado de tal árvore, tal fruto*”.

Evidentemente, o método não era aplicável à maioria dos escritores antigos, por causa da carência de informação suficiente sobre suas vidas. Saint-Beuve o reconhecia: “*Uma grande rio, em grande parte não vadeável, separa-nos dos grandes homens da Antigüidade. Saudemo-los da margem oposta*”. Então, tratando-se de obras antigas, mais que explicar a obra pela vida, podia-se conjecturar a vida pela obra. Com os modernos, o embaraço era menor, pois o homem moderno é um sujeito catalogado, fichado, de vida documentada e, portanto, reconstituível. A teoria de Saint-Beuve analisava a educação na infância, a hereditariedade, o físico, o ambiente, ou ainda experiências importantes. Mas não só: até os ancestrais dos autor podiam ser considerados. Deveria ser enfocado o comportamento do autor

---

da Universidade de São Paulo, 2ª ed., revista e ampliada, 1979 (Coleção Ensaios, vol. 7). p. 26.

<sup>110</sup> idem, ibidem. p. 29.

<sup>111</sup> Ver o volume *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*, organizado por Giovanna Bartucci. Rio de Janeiro, Imago, 2002.

<sup>112</sup> Os comentários sobre o biografismo de Saint-Beuve baseiam-se em BONET, Carmelo M. *Crítica Literária*. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1970 (Coleção Estudos Literários). Ver o Capítulo III, “Saint-Beuve a Crítica Biográfica”, pp. 55-76.

em relação à religião, à natureza, às mulheres etc. O crítico chegava a reproduzir anedotas ou mesmo bisbilhotices sobre a vida cotidiana dos autores. Para reconstituir a vida do autor, o crítico que seguisse o método de Saint-Beuve deveria averiguar, primeiro, qual seu país natal; qual seu sangue: o pai, a mãe, os filhos, os irmãos (*"Se se conhece bem a raça fisiologicamente, os ascendentes ou antepassados, ter-se-ia muita luz sobre a qualidade secreta e essencial dos espíritos"*); como foram sua infância, seus estudos primários, sua educação na adolescência, seu grupo de amigos. Depois, o crítico deveria formular-se uma série de perguntas que, respondidas, fariam luz sobre a intimidade do escritor e, por fim, sobre a substância de sua obra. Por exemplo: o que pensava em matéria religiosa? Como se relacionava com a natureza? Que opinião tinha das mulheres? Era rico ou pobre? Qual era seu ponto fraco, seu tendão de Aquiles, seu grande vício? Era jovem ou velho? Era são ou doente? Era sexualmente normal? Era casado ou solteiro? Era inquieto ou sedentário? Tinha rivais? Era chefe de algum grupo de escritores ou confraria de discípulos? Sofria de algum defeito físico? Era aleijado, coxo, zolho, surdo? O discípulo de Saint-Beuve atribuirá o grandioso em Milton à sua cegueira -- pois aquele que ficou cego vive de recordações: em sua memória se volatilizam as minúcias e com restos de imagens a fantasia constrói fábricas ideais -- e o "detalhismo" descritivo de Zola como indício de miopia.

Estudada assim a obra, através de seu autor e dentro de sua atmosfera, *"rodeada de todas as circunstâncias que a viram nascer, adquire todo seu sentido -- seu sentido histórico, seu sentido literário -- e é possível, então, avaliar com justiça o que nela há de originalidade, de novidade ou de imitação"*. Também era possível intuir, esgaravatando na obra, como era o autor, num axioma "Dize-me o que escreveste e te direi como és". O desenvolvimento posterior da teoria literária mostrou que tal análise de obras literárias era frágil e até contraditória. Já para o final da vida, Saint-Beuve tentou dar mais consistência ao seu sistema e formulou uma teoria de tipos psicológicos ou famílias mentais. Há ainda uma faceta importante a assinalar na sua atividade crítica. Em algumas obras inicia o que posteriormente foi desenvolvido como história da literatura: o estudo em conjunto de um grupo de escritores de uma época: o estilo, as técnicas poéticas e dramáticas, assinalando as diferenças entre grupos de poetas.

O método de Saint-Beuve certamente ajudou a criar o que Roberto Schwarz definiu como "biografismo crítico": *"O biografismo crítico, preso à idéia do todo contínuo formado por autor e obra, tende a interpretar distribuindo; o subjetivismo, dado no tom e nas imagens, ilumina a psicologia do criador; os fatos, por sua vez, usam-se para estabelecer o conteúdo da criação. Conseqüência é o empobrecimento do texto, pois o que nele se objetivara, passando a ser parte sua, é visto como atributo do autor, ser vivo e inesgotável no papel impresso"*.<sup>113</sup> A crítica biográfica relaciona a obra de arte fundamentalmente com a pessoa que a escreveu. Preocupa-se grandemente com as questões comparativas de grandeza e forma pessoal. Considera o poema como a oratória de seu criador, e sente-se muitíssimo segura quando conhece uma personalidade definida, e preferentemente heróica, por detrás da poesia.

---

<sup>113</sup> SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado. Ensaios Críticos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed., 1981. p. 25.

Mais recentemente, Rubem Fonseca, na voz do narrador do *Diário de um Fescenino*, descreveu o que chamou de Síndrome de Zuckerman, doença que ataca leitores: “Zuckerman é um personagem de Philip Roth que decide escrever um livro. Quando o livro é publicado, o inferno de Zuckerman começa. Os leitores, ao se encontrarem com ele, fazem-lhe as piores acusações: Zuckerman, como você foi dizer aquela coisa horrível da sua santa mãe; Zuckerman, você é um homem mau, chamar o seu melhor amigo de ladrão; Zuckerman, você é um nojento, nunca pensei que fosse capaz de fazer aquelas coisas... Os leitores acreditavam que o personagem do livro era o alter ego do autor e que tudo o que ele dizia no seu livro se aplicava a ele e aos amigos e parentes, era o seu universo. Todo leitor padece desse mal, mesmo aquele que tem como profissão a crítica literária. Alguns escritores fortalecem essa concepção, como Joseph Brodsky ao afirmar que a biografia de um escritor está nos seus livros, ou Herman Hesse em seu delírio onfalópico, ou Goethe com sua tese de que os livros são os fragmentos de uma grande confissão”.<sup>114</sup> Mais adiante, novas considerações sobre a doença, cujo efeito maléfico é fazer com que os leitores menos avisados acreditem que Dostoiévski, que seria, na verdade, Raskolnikov, tenha assassinado as duas velhas. Assim, ainda que não tivesse sido alcunhada, os autores sempre conheceram os sintomas da Zuckerman, e sempre procuraram maneiras de se esconder, para que não se estabelecesse qualquer vínculo entre eles e os eventuais personagens “malcomportados” ou “estranhos”, mesmo que se valessem do narrador onisciente clássico. Três exemplos, apenas, em uma miríade possível: Choderlos de Laclos, ao publicar o romance epistolar *Les Liaisons Dangereuses* (*As Ligações Perigosas* ou *As Relações Perigosas*, de 1782), preserva-se pessoalmente, acrescentando no “Prefácio do Redator”: “Encarregado de organizar a correspondência, só pedi como paga a permissão para podar tudo o que me parecesse perfeitamente inútil; e procurei, com efeito, conservar tão-somente as cartas que se me afiguravam necessárias, tanto à inteligência dos acontecimentos como ao desenvolvimento dos personagens”. Essa, Laclos insiste em dizer, teria sido toda a sua participação na obra. Ou seja, ele se distanciava do livro, para que os leitores chocados com os “maus costumes” dos personagens acreditassem que ele nada tinha a ver pessoalmente com o que fora escrito.

No famoso romance de Daniel Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders* (1722), relato biográfico de vida prodigiosa (Moll nasceu em uma prisão, foi durante 12 anos prostituta, durante outros 12 ladra, casou-se 5 vezes, uma das quais com seu próprio irmão, foi deportada para os EUA, fez, por fim, fortuna, passou a viver honestamente, arrependeu-se e escreveu suas memórias), o autor também afirma desempenhar papel de mero editor, que simplesmente copidescou e fez publicar o relato original, modificando sua linguagem, de modo a usar “palavras mais discretas” do que as usadas por aquela mulher “corrompida desde a juventude”, “fruto da devassidão e do vício”. Assim como no *Robinson Crusóe* (1719), aqui aparece, de maneira ainda mais veemente, a intenção moralizante e pedagógica da ficção. Em outros termos, em *Moll Flanders* a fantasia ficcional se mescla ao caráter edificador e reformista desejado na realidade social. Defoe receia ser associado a aspectos moralmente negativos ou condenáveis eventualmente encontrados em sua produção ficcional. Além do interesse na história em si,

---

<sup>114</sup> FONSECA, Rubem. *Diário de um Fescenino*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. pp. 148-149.

pretende que o leitor veja no romance um espelho de virtude, e recomenda a leitura do livro "como obra em que cada uma das partes pode ensinar algo, e de que se podem extrair algumas justas e piedosas conclusões, por meio das quais o leitor se instruirá, se deseja aproveitar-se delas". Para afirmar o caráter moralizador do romance, o autor/editor afirma que suprimiu e alterou alguns dos trechos mais escandalosos, e se desculpa antecipadamente pelos momentos "pouco inocentes" que foi forçado a manter em nome da maior efetividade do relato, bem como alega não ter culpa alguma caso os episódios criminosos e imorais narrados por ele venham a suscitar comportamentos "corruptos", uma vez que o livro se destina "aos que saibam lê-la e utilizar-se bem do que é recomendado ao longo de toda ela": "Todas as precauções possíveis, portanto, foram tomadas para não reproduzir idéias licenciosas ou incitar tendências indecorosas, evitando a reprodução dos piores trechos e das expressões que aí existiam. Com tal propósito, algumas das partes condenáveis de sua vida, que não poderiam ser expostas com a devida decência, foram inteiramente excluídas, abreviando-se outras".

Kierkegaard, que aliás assinou a maioria dos seus livros com pseudônimos, diz na abertura do *Diário de um Sedutor* que aquele livro foi encontrado por acaso numa gaveta. Os leitores assim não suporiam que ele, Kierkegaard, que tanto prezava a pureza da sua alma, era o Johannes que escrevia aquelas cartas apaixonadas para Cordélia. No romance *O Vermelho e o Negro*, de 1830, Stendhal cria um personagem cuja vida ficcional é construída por meio de suas leituras e devaneios -- e as *Confissões* de Rousseau são uma de suas obras de cabeceira; assim, o texto autobiográfico do filósofo ilumina, que se assemelha a um romance, pontua diversas atitudes do protagonista de Stendhal --, tais como mais tarde no mesmo século a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert se deixa conduzir pelos livros que lê. Em contrapartida, Stendhal escreveu suas próprias memórias sob modo romanesco, em *Vida de Henry Brulard* (1835). Vejamos: Rousseau ficcionaliza suas confissões, rompendo os limites entre autobiografia e romance, seu leitor Julien Sorel mistura perigosamente a ficção com a vida, e o próprio Stendhal imbrica passagens da existência às de suas criações literárias, tornando-se personagem de si mesmo. Por sua vez, Flaubert, sabendo que o discurso indireto livre que usava para distanciar o autor das palavras e dos personagens não era suficiente -- especialistas afirmam, por exemplo, que a voz do Sénécal, de *Educação Sentimental*, é a voz de Flaubert, inferência que ele não queria que fosse estabelecida --, criou um raciocínio astuto: o célebre "*Madame Bovary c'est moi*"; ele era aquela mulher adúltera e sonhadora da província, forçando-nos a estabelecer a conclusão lógica de que seu personagem, como todos os outros, era uma criação imaginária, era o autor, não o seu *alter ego*, o seu substituto perfeito.

Há ainda outro critério que está associado ao conceito de literatura como produto do poeta -- o da sinceridade. Deveremos julgar uma balada de amor, apurando primeiro se o poeta estava realmente apaixonado ou não? Ou uma elegia, se o poeta sentiu realmente a perda do ente a quem a dedicou?

Na realidade, está muito longe de ser fácil decidir quando um escritor está, de fato, sendo "sincero", quando está desvendando seus sentimentos mais íntimos. Longe de ser sinal de grande literatura, a sinceridade, pode, de fato, ser sinal do seu oposto. Versos sem conta são escritos todos os dias, por pessoas comuns, para

expressar seus sentimentos mais profundos pela namorada ou pela mãe, ou suas mais fortes convicções morais, políticas ou religiosas. Por muito bem intencionados que sejam, tais versos carecem, usualmente, da riqueza temática e do domínio técnico que associamos à poesia. De fato, os poetas e críticos modernos já sugeriram que o oposto de sinceridade pode ser sinal de boa poesia. Assim, sabe-se que o autor de poesia amorosa não está, necessariamente, apaixonado, e que a maior parte das elegias não é escrita logo após o triste evento nem a respeito de um amigo pessoal. Nesses casos, o poeta tem certo desprendimento em relação ao seu material e, em vez de ceder às emoções, pode concentrar-se em sua arte. Do ponto de vista do valor artístico e da crítica literária, o que importa é que o poema exista, tenham ou não sido derramadas lágrimas.

A fim de incrementar o debate acerca do problema das relações entre vida e obra, tomemos alguns exemplos, dessa vez em língua portuguesa. Mapeando a literatura brasileira pós-64, Flora Süssekind<sup>115</sup> identifica a predominância de opções literárias pela referencialidade biográfica ou social, em detrimento de uma literatura menos alegórica, menos referencial, mais ficcional e mais seca, cujas elipses poderiam responder de modo mais efetivo e crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário. Süssekind aponta na literatura brasileira de fins dos anos 70 e início da década de 80 uma estética neonaturalista, oratória e personalista, oscilando entre o memorialismo (os seis volumes de memórias de Pedro Nava e *O Menino Grapiúna*, de Jorge Amado), o ficcional e o documental, entre parábolas e narrativas fantásticas, retratos jornalísticos e alegóricos do Brasil levados a cabo, por exemplo, nos romances-reportagem (Aguinaldo Silva, José Louzeiro), e a "literatura do eu" dos depoimentos, das memórias e do caráter biográfico-geracional de uma grande parte da Poesia Jovem ou Marginal. Fazem sucesso, por exemplo, os gêneros de veio político-memorialístico-biográfico, tentativa da classe média de exorcizar o alheamento ou a culpa pelo apoio dado ao Golpe de 64 ou tentativa da geração mais jovem de suprir as lacunas de seu próprio conhecimento histórico.<sup>116</sup> Comum a todos estes textos era a tentativa da recuperação da

---

<sup>115</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985 (Brasil: os anos de autoritarismo. Análise. Balanço. Perspectiva).

<sup>116</sup> Exemplos: o "diário mentiroso" (intersecção entre ensaio e ficção) *As minúcias horror* -- *Em Liberdade*, de Silviano Santiago (1981), *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (1979), *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós (1977), *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis (1980), *Cadeia para Os Mortos*, de Rodolfo Konder (1977), *Pedras de Calcutá*, de Caio Fernando Abreu (1977); o gênero "ficção de mãos dadas como o jornalismo": *Cabeça de Papel*, de Paulo Francis, *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; os contos-verdade de João Antônio (*Dedo-duro*, 1982), Murilo Carvalho, Wander Piroli; as alegorias fantásticas e parábolas, com o aproveitamento do "realismo mágico", de Roberto Drummond, J. J. Veiga, Moacyr Scliar, Ivan Ângelo (*A Casa de Vidro*, 1979), Murilo Rubião, João Gilberto Noll (*O Cego e a Dançarina*, 1980) e Rubem Fonseca, a tensão dos textos curtos de Modesto Carone (*As Marcas do Real*, 1979), a Clarice Lispector de *A Hora da estrela* e o Erico Veríssimo de *Incidente em Antares*, por exemplo. Também entre os filões de maior sucesso estão os "textos confessionais" e relatos autobiográficos como *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, e *Com Licença, Eu Vou À Luta*, de Eliane Maciel (1983), o romance centrado num ego picaresco, como *Tanto Faz*, de Reinaldo Moraes e *Agora é que são elas*, de Paulo Leminski (1984); os mentirosos "diários íntimos" de Ana Cristina Cesar; a "autobiografia imaginária" *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sarraf Anna (1975).

intimidade com o leitor e do perfil do narrador.<sup>117</sup>

<sup>117</sup> Dominava o panorama literário brasileiro do período um gênero de narrativa (e de poesia) “próximo do confessional, do testemunho, do diário, do tête-à-tête com o leitor”, cuja preocupação principal, segundo Sússekind, “nem de longe é com o trabalho literário, mas sim com a sincera expressão dos fantasmas de quem escreve. E que se utiliza assim terapêuticamente das letras”. Roberto Pompeu de Toledo, em artigo na revista *Veja* de 20 de fevereiro de 1985, definiu a obsessão pelas viagens por subjetividades biográficas e imaginárias da prosa confessional do período como “cárcere do eu”: narrar passou a ser sinônimo de auto-expressão, simples relato autobiográfico. O leitor não separava mais o *ego scriptor* do Eu biográfico. Também no campo da poesia, via-se a dominância do texto memorialista, como no Drummond de *Boitempo* (1968), *Menino Antigo* (*Boitempo II*, 1973) e *Esquecer para Lembrar* (*Boitempo III*, 1979) e no *Poema Sujo* de Ferreira Gullar (1976); a poesia se equilibrava entre arte e vida (“*Poesia / eu não te escrevo / eu te / vivo / e viva nós!*”, escreveu Antônio Carlos de Brito, o Cacaso), e a matéria poética passava a ser a vivência cotidiana do poeta, o registro imediato (o *flash*) dos fatos mais corriqueiros, submetidos à instância toda-poderosa do Eu (é sintomático o título “Self-Portrait”, de um poema de Waly Salomão). Em nome de uma expressividade neo-romântica, “sincera” e coloquial, o “ego malandro” dos poetas transformava tudo em poesia, até mesmo a unha do pé, celebrada por Chacal no poema “Deixa pra lá”: “*sabe essas unhas do pé / que a gente tira com a mão / pra ficar brincando? / pois é / naquela loucura toda / perdi a que mais gostava*”. Se nos anos 60 João Cabral de Melo Neto e os concretos haviam negado e excluído do princípio de construção o cotidiano e o lirismo, porque “confessional”, a poesia dos anos 70, anárquica, vitalista, bem-humorada, lúdica e heterogênea, iria privilegiar a expressão e a auto-expressão, além de um experimentalismo marcado pela procura de coerência entre prática intelectual e opção existencial. A trajetória em direção ao cotidiano, à própria subjetividade e ao reconhecimento imediato do leitor era marcada por uma opção editorial semelhante, independente e marginal, por vezes improvisada e semi-artesanal (jornais, folhetos, varais de poesia, *posters*, muros, paredes, publicações coletivas, *shows*, performances, declamações, espetáculos, *happenings*, livros-envelope, postais, poemas avulsos, xerocados, datilografados e manuscritos). A impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora do circuito das grandes editoras e livrarias, o controle de todo o processo de produção do livro era feito pelo autor, e a venda realizada pelo próprio poeta em livrarias pequenas, bares, teatros e cinemas; estreitando relações com o leitor, o poeta tornou-se editor e mercador. Em nome da cumplicidade do leitor, grande parte da poesia produzida no período tem o tom de diário, de anotações rápidas e até triviais (“*O nada a anotar*”, de Chico Alvim), de registro instantâneo e coloquial do cotidiano, com referências constantes ao universo da televisão, às propagandas, aos quadrinhos, aos jornais populares, às canções de sucesso, num pacto cada vez menos literário e mais confessional com o leitor. O livro tornado objeto único, imediatamente identificado com o autor e fora dos padrões comerciais das editoras, trazendo linguagem informal, “antiliterária” e desburocratizada, marcam o empenho em fragilizar os limites entre vida e obra. A redefinição de dogmas e a recusa de toda ortodoxia marcam a opção pela “vida poética” e pela relação afetiva com a prática literária, daí a guinada vivencial e o descompromisso com o viés intelectual ou legitimado, com dicções solenes e vanguardas estabelecidas. A efervescência da poesia jovem dos anos 70 se evidencia no sem-número de revistas de poesia (*Navilouca*, *Código*, *Poesia em Greve*, *Pole*, *Muda*, *Flor do Mal*, *Circus*, *Almanaque Biotônico Vitalidade*, *Gandaia*, *Quac*, *Qorpo Estranho*, *Anima*, *Alguma Poesia*, *Malasartes*, *Arteria*, *Veredas*, *Poesia Livre*, *Conclave* etc.), jornais marginais (*Jornal Dobrabil*, *Silêncio*, *Protótipo* etc.), grupos (*Sanguinovo*, *Núcleo Poesia e Arte*), coleções (*Abertura Poética*, *Frenesi*), cooperativas, antologias (*26 Poetas Hoje*, *Ventonovo*, *Contramão*, *Palavra de Mulher*, *Maus Modos do Verbo*, *Corpo Insano*, *Tempos*, *Descartável*, *Mulheres da Vida*, *Ebulição da Escrivatura 16 Porretas*, *Gaveta do Porão* etc.), mostras (*Poesia na Veia*, *Poucos e Raros*, no MASP), eventos (*Passeata Poética*, *Feira de Poesia e Arte*, *Expoética 77* etc.), manifestos (*POBRÁS*), editoras alternativas (*Trote*, *Pirata*, *Corisco*, *Nuvem Cigana*, *Taturana*, *Cais*, *Pindaíba*, *Sanguinovo*, *Cemflores*, *Noa Noa*, entre outras). Entre os incontáveis poetas jovens de 70, destacam-se Paulo Leminski, Waly Salomão, Sérgio Gama, Cacaso, Francisco Alvim, Torquato Neto, Alex Polari, Roberto Piva, Chacal, Alice Ruiz, Sebastião Uchoa Leite, Régis Bonvicino, Duda Machado, Glauco Mattoso, Ana Cristina Cesar, Armando Freitas Filho, Eudoro Augusto, Carlos Felipe Saldanha, Lúcia Alvim, Capinam, Charles etc. Outros poetas, segundo Sússekind, levaram ao

Mais exemplos, ainda na poesia brasileira: agora já não falamos mais de um suicida como Sylvia Plath ou Anne Sexton, mas de um poeta de morte precoce, e que como poucos na literatura brasileira é capaz de suscitar, como registra a história literária, desde fins do século XIX, juízos extremados quando se trata de discriminar, num texto literário, realidade e fantasia, plano imaginário e plano vivido, experiência ou acúmulo de leituras: Álvares de Azevedo. Teria ele sido de fato o tão propalado devasso membro da "Sociedade Epicuréia"? Teria praticado "estripulias byronianas"? Para um crítico como Massaud Moisés, "trata-se de falso problema, pois qualquer que seja a solução que se lhe dê, não modifica o panorama da obra do poeta: tenha realizado ou não as estroinices byronianas, permanece inalterado o conteúdo de seus escritos. Não muda nada supor que acompanhava as orgias do grupo e, portanto, transferia para o poema o sumo da experiência; ou imaginá-lo refratário aos desvarios byronianos. E conquanto presente, mercê da atmosfera criada pela 'Sociedade Epicuréia', o dado biográfico não deve interferir na análise da obra, uma vez que esta independe de ter havido ou não a prática dos delírios atribuídos a Byron e seguidores. Por fim: além de não ser possível discernir nos textos a margem de biografia, que importância crítica teria estabelecê-la? Em que modificaria a substância poética?"<sup>118</sup>

Em entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, de Lisboa, em 1987, João Cabral de Melo Neto afirmava: "Eu vejo a minha poesia como uma poesia marginal (...) no sentido de fora da tradição lusobrasileira. Não vejo qual é o poeta brasileiro que faria, por exemplo, um poema sobre catar feijão".<sup>119</sup> O escritor pernambucano se considera um

---

limite as experiências poéticas em torno da subjetividade e do texto confessional, o que culminaria, mais em meados dos anos 80, no abandono da velha chave-mestra da "poesia do Eu", caso de Ana Cristina Cesar, Sebastião Uchoa Leite e Armando Freitas Filho, cujos textos só aparentemente são revelações ou confissões (Ana Cristina Cesar escreveu um "diário não-diário" chamado *Inconfissões*), uma vez que interpõem entre o sujeito biográfico e o sujeito dos poemas, mesmo que em forma de diários, uma terceira instância, a subjetividade acima de tudo literária, ficcional, elíptica, impossibilitando proximidade maior entre quem assina o texto e quem o lê. Aqui, contrariando a tendência dominante da obsessão biográfica por retratar-se, redefine-se o próprio sujeito poético. Os poetas Carlos Saldanha ("Existimos para servi-lo / Ilustríssimo leitor e amigo!... / (pois sim...)") e Sebastião Uchoa Leite ("e aliás / meu não-semelhante / enfie / onde bem quiser") chegam a brincar explicitamente com a paixão pelo biográfico e com o pacto biográfico com o leitor "hipócrita" a que se refere Eliot em *The Waste Land*: "You! hypocrite lecteur! -- mon semblable, -- mon frere!". Armando Freitas Filho escreve no volume *longa vida* (1982), que "quem escreve aqui / com lápis / (...) é um ladrão de mim / um Heteronimus Bosch / fingidor, personne, persona (...)". (Re)Assume-se agora que o poeta é uma máscara capaz de se desdobrar em muitas outras (não por acaso Régis Bonvicino intitulou *Sósia da Cópia* seu livro de 1983), o que é uma maneira de se afastar do ego onipotente da poesia em voga até então, dificultando a possibilidade de se ver retratos nos poemas. Havia ainda, segundo Sússekind, outros caminhos: os obsessivos parênteses e o aniquilamento da ação narrativa em *Um Copo de Cólera* (1978) e *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar; a poesia reflexia de Ronaldo de Brito (*Asmas*, 1982); a lacônica violência de Rubem Fonseca; a estética do espetáculo de *PanAmérica* (1967), de José Agrippino de Paula; o jogo rápido e cortante de Francisco Alvim (*Passatempo*, 1981); as *Galáxias* (1984) de Haroldo de Campos e os fragmentos de Waly Salomão (*Me Segura Qu'eu Vou Dar Um Troço*, 1972; *Gigolô de Bibelôs*, 1983); o humor gráfico-verbal de Carlos Saldanha (*Ás de Colete*, 1979; *Visões do Bardo*, 1980; *Os Mistérios*, 1980).

<sup>118</sup> MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira. Volume II. Romantismo*. São Paulo, Cultrix, 2ª ed., 1989. pp. 139-140.

<sup>119</sup> Ver o ensaio "Poética dos Olhos. William Carlos Williams, João Cabral e a tradição lírica". In: MOISÉS, Carlos Felipe. *Literatura Para quê? Ensaaios*. Florianópolis, Livraria e Editora Obra Jurídica / Letras Contemporâneas (Coleção Ensaios, volume III). pp. 23-32.

marginal porque, alega, se recusa a tomar o próprio Eu como matéria de poesia, preferindo falar das coisas e objetos, da paisagem física e até da poesia ou da arte alheias; sua poesia, fazendo apelo à razão e à inteligência do leitor, não se deixa raptar por qualquer estado emocional ditado por aquilo que se chama de “inspiração”, evita o derramamento sentimental, limitando-se a registrar imagens, formas e aparências que o olho capta, para que as emoções e sentimentos fiquem apenas subentendidos: “O salto de João Cabral estará na efetivação de um estilo que repele toda confissão ou pieguismo; estará na construção de uma matéria poética que se quer imune à oscilação e à angústia, qualificada por um máximo de autonomia e resistente a qualquer ameaça de desequilíbrio”.<sup>120</sup>

Outro caso típico de imersão biográfica na obra é o do romancista português Camilo Castelo Branco, de quem se diz que “a compreensão em profundidade (...) tem de ser precedida por um estudo prévio da biografia”. O problema da interpretação das novelas de Castelo Branco é abordado em um artigo de Paulo Franchetti, em que cita o renomado especialista camiliano Alexandre Cabral: “De tal maneira o comportamento dos heróis se assemelha, se entrelaça, se ajusta à desconcertante personalidade do seu criador, multiforme e contraditória; tão coincidentes são as dramáticas situações da vida real, que lhe são impostas ou por ele imaginadas [...], com os conflitos da ficção, que no nosso espírito perdura longamente esta estranha hipótese: as personagens vivem na novela os diabólicos passos da existência do escritor [...], quantas vezes numa antevisão profética e satânica, ou é o romancista que se compraz em reverter fisicamente os dramas de sua criação?”. Para Franchetti, é preciso entender que “a coincidência de vida e obra era parte da estética confessional romântica. Assim, é certo que a obra de Camilo e a sua vida foram lidas uma em função da outra, como reforço mútuo. E essa conjunção produzia um determinado sentido, tinha uma consequência estética. A maneira como Camilo, que era um homem que vivia da pena, fez render esse ponto, com a legenda que criava em torno de si mesmo, é, de fato, uma questão histórica interessante”.<sup>121</sup>

Ainda na literatura portuguesa, entre muitos autores citáveis reparo especial merece a sonetista Florbela Espanca (1894 - 1930), referida sempre como “confessional” e “sincera”. Um crítico de viés romântico como Massaud Moisés, por exemplo, define a poesia de Florbela como uma “confissão amorosa arrancada da carne e transformada em sonetos de primeira grandeza: poesia-confissão (...) sua obra lírica corresponde a um autêntico diário íntimo em que se registram todos os altos e baixos duma invulgar sensibilidade e uma sofrida experiência de vida”.<sup>122</sup>

E como exemplos, ainda que distintos, de “literatura pessoal”, em que se confundem biografia/confissão e ficção, na literatura brasileira, poder-se-iam

<sup>120</sup> VILLAÇA, Alcides. “João Cabral de Melo Neto”. In: BOSI, Alfredo (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996 (Série Temas, volume 59, Literatura Brasileira). pp. 141-170.

<sup>121</sup> FRANCHETTI, Paulo. “A Novela Camiliana”. In: *Leitura: Teoria e Prática*, nº 34. Associação de Leitura do Brasil (ABL) / Mercado Aberto, Campinas e Porto Alegre, dez. 1999. pp. 47-59.

<sup>122</sup> Massaud Moisés aplica o epíteto “confessional” até mesmo a autores anteriores ao Romantismo: Luís Vaz de Camões (1524 - 1580) é entendido como exemplo de “lirismo confessional, em que o autor dá expressão à sua experiência íntima”; as *Cartas Portuguesas* de Sóror Mariana Alcoforado (1640 - 1723) são lidas como “a sincera, franca e escaldante confissão duma mulher que se desnuda interiormente para o amante cínico, ingrato e ausente”. Ver MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo, Cultrix, 1984, e MOISÉS, Massaud (org.). *Literatura Portuguesa Moderna*. São Paulo, Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1973. p. 68.

ainda citar Manuel Bandeira (que, consciente da recorrência do farto material autobiográfico em grande parte de sua obra, se disse “poeta de circunstâncias e desabafos”), Raul Pompéia, Lima Barreto -- cuja obra foi entendida por Sérgio Buarque de Holanda como sendo, em grande parte, “uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos seus melhores momentos ele soube transfigurar em arte”<sup>123</sup> --, Tomás Antônio Gonzaga (cuja *Marília de Dirceu* é considerada um “confissão em verso”), Ana Cristina Cesar, Mário Quintana, Helena Morley, Graciliano Ramos, Murilo Mendes, Pedro Nava etc. Nem mesmo Machado de Assis escapa: Lúcia Miguel Pereira chama de “confissões” os livros “autobiográficos” *A Mão e a Luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Casa*

---

<sup>123</sup> BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Prefácio de Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo, Brasiliense, 5ª ed., 1976. p. 3. Sérgio Buarque de Holanda afirma não saber “se é lícito escrever sobre os livros de Lima Barreto sem incorrer um pouco no pecado do biografismo, que tanto se tem denunciado em alguns críticos. No caso do romancista carioca, não só as circunstâncias de sua vida pessoal, tão marcada pelo desmazelo e a intemperança, parecem inseparáveis de sua obra literária, como afetam certamente muitos dos juízos, benévolos ou desfavoráveis, que pôde suscitar”. De fato, Lima Barreto (1881 - 1922) é alvo de um sem-número de estudos críticos que se debruçam sobre o problema do intercâmbio entre o dado biográfico e sua obra ficcional, atribuindo importância ao conhecimento dos fatos de sua vida atribulada como pontos de iluminação sobre sua obra. A questão aparece com força tanto na leitura de seus escritos assumidamente autobiográficos, “confessionais” ou “documentais”, caso do *Diário Íntimo* (publicado em 1956) ou de *O Cemitério dos Vivos* (publicado em 1953) quanto daqueles em que é patente a reelaboração artística de elementos biográficos. Comentando o estigma da humilhação que marca sua obra, evidente por exemplo em episódios do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), Sérgio Buarque de Holanda afirma que “há nessa humilhação, sem dúvida, o eco de muitas outras que o romancista sofreu pessoalmente e registrou em seu *Diário Íntimo* (...)”. Sérgio Buarque cita estudo de Astrojildo Pereira, que, lendo o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1920), impressionou-se “diante das numerosas alusões e indicações de natureza autobiográfica encontradas a cada passo na narrativa”, e conclui que Lima Barreto pertence à categoria dos “romancistas que mais se confessam, isto é, daqueles que menos se escondem e menos se dissimulam”. Por fim, Sérgio Buarque atira um farpa contra as limitações da crítica biográfica, sustentando que “haveria absurdo certamente em procurar nesses desajustamentos a explicação para toda a arte de Lima Barreto. Eles explicam, no entanto, mais de um dos seus distintivos e não sei se alguma coisa no seu sabor”. O que Sérgio Buarque de Holanda chama de “refundição artística” é definido por M. Cavalcanti Proença como uma habilidade de Lima Barreto em “recriar uma realidade filtrada através de um temperamento artístico, e, no seu caso, quase sempre, realidade vivida, pois que é, tipicamente, memorialista”. Alfredo Bosi coloca a questão nos seguintes termos: “A biografia de Lima Barreto explica o hímus ideológico da sua obra: a origem humilde, a cor, a vida penosa de jornalista pobre e de pobre amanuense, aliadas à viva consciência da própria situação social, motivaram aquele seu socialismo maximalista, tão emotivo nas raízes quanto penetrante nas análises”. Analisando a ressonância autobiográfica no *Isaías Caminha*, Bosi aponta que o personagem funciona como elemento sustentador da “própria frustração do autor, que nele se encarna, tornando especialmente doídos os seus encontros com os preconceitos de cor e de classe. Uma tristeza, ora de rebelde ora de vencido, dá o tom sentimental dominante a essas *Recordações*, onde alterna, chegando às vezes a fundir-se, a representação de uma sociedade classista e o seu processo instaurado por um ‘humilhado e ofendido’”. Assim, “o convívio de objeto e sujeito, de observação social e ressonância afetiva, define com propriedade o estilo realista-memorialista de Lima Barreto”. Ao comentar que “o drama da pobreza e do pensamento racial constitui também o núcleo de *Clara dos Anjos*” (publicado em 1948), Bosi aponta a “necessidade de expressão autobiográfica em que penava o jovem Lima Barreto. As humilhações do mulato encarna-as *Clara dos Anjos*, moça pobre de subúrbio, seduzida e desprezada por um rapaz de extração burguesa”. Reforçando o caráter memorialista de certa porção da obra de Lima Barreto, Bosi comenta ainda o livro *O Cemitério dos Vivos*, “memórias e reflexões em torno da vida num manicômio que o autor observou in loco, quando internado, por duas vezes, por motivos de alcoolismo, no Hospício Nacional”.

Depois de tantos exemplos didáticos, o ponto é o seguinte: ainda que o conhecimento intertextual -- da biografia, de elementos históricos, do conjunto da obra -- enriqueça a compreensão e ajude na elaboração de hipóteses interpretativas, a leitura adequada de um poema deve justificar-se no próprio texto, em que se combinam elementos diversos e em que os sentidos serão sempre múltiplos, irreduzíveis a uma (pretensa) univocidade. O poeta deve servir ao poema, e não aos fatos. Um poema não consegue sobreviver escorado apenas na biografia do poeta. O método biográfico, além de se esquecer de que uma obra de arte não é apenas a incorporação da experiência, obscurece a devida compreensão do processo literário, uma vez que quebra a ordenação da tradição literária com vistas a substituí-la pelo ciclo de vida de um indivíduo.

Por outro lado, é certo que, se a obra do poeta pode ser uma máscara, uma convencionalização dramática, é a convencionalização de suas experiências próprias, de sua vida pessoal. Por esse viés o estudo biográfico tem utilidade, pois pode explicar algumas alusões e referências que marcam a evolução e maturidade da arte de um autor: suas leituras, viagens, as relações pessoais, as influências que o moldaram, a tradição em que se situou. Mas não há nenhum caminho direto que conduza da poesia à vida, e nenhum que conduza da vida à poesia.

Ao que tudo indica, as leituras que se fazem da poesia de Anne Sexton sempre optam por privilegiar um processo de interpretação que se escora em fatos de sua biografia -- o esgotamento nervoso, as internações em hospitais psiquiátricos, as tentativas de suicídio, as complicadas relações familiares. É evidente que Sexton converte estes elementos -- juntamente com outros, como o produto de leituras -- em material de sua poesia, mas o ponto a ser ressaltado é sua intervenção sobre esse material!, o efeito final obtido por esse processo de montagem, de ordenação.

A história literária registra 1959 como o *annus mirabilis* da Poesia Confessional, o ano em que foram publicados *Heart's Needle*, de W. D. SNODGRASS e *Life Studies*, de ROBERT LOWELL, muitas vezes referidos como "co-fundadores" de um "movimento Confessional". Contudo, estritamente falando, Lowell e Snodgrass não "inauguraram" o gênero Confessional, pois em certo sentido os *beats* foram confessionais antes dos próprios Confessionais.

William Dewitt Snodgrass nasceu em Wilkinsburg, Pennsylvania, em 1926, filho de uma família *quaker* (ou quacre). Depois de formar-se no Geneva College, lutou na Segunda Guerra, servindo a Marinha. Em 1947 ingressou na University of Iowa, ocasião em que frequentou um curso de poesia ministrado por Robert Lowell. Começou a publicar poemas em meados dos anos 50. Seu volume de estréia foi *Heart's Needle*, primeiro livro a receber o rótulo de "Confessional" e ganhador do Pulitzer Prize de 1960.

Ali Snodgrass abordava, de maneira dolorosa, autodepreciativa e irônica,

---

<sup>124</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 6ª ed., revista, 1988. Ver o Capítulo XI.

seu divórcio, suas traições conjugais, e sua relação com a filha pequena, de quem se viu separado em função do fracasso de seu casamento. Tradutor, crítico literário e professor -- lecionou na Cornell University, na Wayne State University, na Syracuse University, na University of Rochester e na University of Delaware --, a partir do segundo livro (*After Experience*, de 1967), Snodgrass tentou se afastar do estilo altamente pessoal de *Heart's Needle*. Autor de mais de vinte volumes de poesia, entre os quais os recentes *The Führer Bunker: The Complete Cycle* (1995) e *Each in His Season* (1993), Snodgrass vive atualmente em Nova York.

A série "Heart's Needle" ("Bússola do Coração") é marcada por uma apaixonada lucidez, e moldada em formas regulares, como que para acentuar o controle da emoção que se desprende. Assim, a firmeza do ritmo e da dicção realçam o sentimento. A elocução direta do poema evita a cilada do sentimentalismo ao mesmo tempo em que impede o artifício intelectualista. Na tessitura do poema se interpõem o tema privado -- o nascimento da filha -- e o assunto histórico, público -- a Guerra da Coréia. O transe histórico se transformou na contraparte objetiva do dilema íntimo do poeta durante aquele inverno em que sua filha nasceu, dilacerado entre o compromisso com a família e um novo amor, que acarretaria o divórcio:

*Child of my winter, born  
When the new fallen soldiers froze  
In Asia's steep ravines and fouled the snows,  
When I was torn*

*By love I could not still,  
By fear that silenced my cramped mind  
To that cold war where, lost, I could not find  
My peace in my will.*

Em minha tradução, livre:

*Filha do meu inverno, nascida quando os soldados  
recém-tombados morriam de frio  
nas ravinas e estepes da Ásia, sujando a neve.  
Quando eu era dilacerado*

*pelo amor que eu não podia aquietar  
e pelo medo que silenciava minha mente tolhida  
em meio à guerra fria onde eu, atônito, não podia  
encontrar minha paz na minha vontade.*

O nascimento de um novo ser humano é posto em contraste com a morte simultânea de muitos outros seres humanos: na expressão "new fallen", *new* sugere ironicamente a criança, e *fallen* destaca de maneira aguda a analogia implícita. O nascimento do bebê é também paralelo ao nascimento do novo amor, e a morte dos soldados na guerra sublinha a morte do antigo amor e do casamento. O contexto

da guerra funciona para iluminar o destino de homens sem amor condenados ao banimento e ao conflito. O pai divorciado sente-se tão inerte quanto os soldados que passam frio em terra estranha, com saudade de casa. O inverno e a neve articulam naturalmente o conflito psicológico e doméstico com a situação mundial que colide com tantas vidas particulares; assim, a expressão “guerra fria” (que mais tarde se tornaria lugar-comum) ressoa com significado novo na esfera íntima do próprio coração. O árduo impasse político se desdobra no tormento não resolvido de um homem que sofre penas de amor. “Guerra” e “paz” designam estados de espírito.

No restante do poema nº 1, o símbolo da neve é desenvolvido a fim de incluir a alvura da mente da criança, inconsciente do mal-estar reinante: “*All those days we could keep / Your mind a landscape of new snow (...)*”. No poema nº 2, o poeta faz referência às flores que ele e sua filha plantaram no jardim, e admite que a menina terá que cuidar delas, já que ele terá ido embora: “*Late April and you are three; today / We dug your garden in the yard. (...) You brought your watering can to drown / All earth and us. But these mixed seeds are pressed / With light loam in their steadfast rows. / Child, we've done our best. (...) Someone will have to weed and spread / The young sprouts. Sprinkle them in the hour / When shadow falls across their bed. / You should try to look at them every day / Because when they come to full flower / I will be away*”. Depois de rememorar o nascimento da filha (“*While nine months filled your term, we knew / how your lungs, immersed / in the womb, miraculously grew / their useless folds till / the fierce, cold air rushed in to fill / them out like bushes thick with leaves. You took your hour, / caught breath, and cried with your full lung power.*”), o poeta reflete sobre sua escolha: “*Of all things, only we / have power to choose that we should die; / nothing else is free / in this world to refuse it. Yet I, / who say this, could not raise / myself from bed how many days to the thieving world. Child, I have another wife, another child. We try to choose our life.*”.

A Guerra da Coreia reaparece no poema nº 3, em contraponto à situação autobiográfica. Assim como na Coreia, na mesa do armistício, eles “*desmembram e dividem / sua terra ganha e perdida*”, a instituição do divórcio formaliza a separação do casal; lá “*os prisioneiros são devolvidos*”, enquanto aqui uma criança pertencente a ambas as partes não pode ser devolvida permanentemente a nenhuma delas, por falta de um julgamento salomônico. O poema termina na primavera, com uma visita ao jardim zoológico. Nada se resolveu na guerra entre os pais da criança, mas a vida continua:

*Punished and cared for, behind bars,  
the coons on bread and water  
stretch thin black fingers after ours.  
And you are still my daughter.*

Em minha tradução:

*Punidos mas bem cuidados, atrás de grades,  
os guaxinins, a pão e água,  
nos esticam finos dedos negros*

*E você ainda é minha filha.*

Concentrando-se em seus próprios problemas pessoais, Snodgrass se capacitou a compreender algo importante dos problemas do mundo -- a analogia poética sendo o instrumento de compreensão.

Para o poeta, o que estava em jogo era o poema como tentativa de revelação o mais honesta possível de sentimentos. Assim, acabou escrevendo o que veio a se tornar uma espécie de manifesto poético em defesa da sinceridade na poesia, o primeiro texto em que se configurava o Modo Confessional: *"I am left with a very old-fashioned measure of a poem's worth -- the depth of its sincerity. And it seems to me that the poets of our generation -- those of us who have gone so far in criticism and analysis that we cannot ever turn back and be innocent again, who have such extensive resources for distinguishing ourselves from ourselves -- that our only hope as artists is to continually ask ourselves, 'Am I writing what I really think? Now what I think is acceptable; nor what my favorite intellectual would think in this situation; nor what I wish I felt. Only what I cannot help thinking'. For I believe that the only reality which a man can ever surely know is that self he cannot help being, though he will only know that self through its interactions with the world around it. If he pretties it up, if he changes its meaning, if he gives it the voice of any borrowed authority, if in short he rejects this reality, his mind will be less than alive. So will his words"*.<sup>125</sup> Há aqui um paralelo óbvio com a distinção que os Presencistas portugueses faziam entre literatura viva (*"aquela em que o autor insuflou a própria vida, e por isso mesmo passa a viver de vida própria"*) e literatura livresca.

Enquanto Robert Lowell mostrou grande entusiasmo por *Heart's Needle* (*"It's the best parts of the sequence entitled Heart's Needle I want to go all out for. They are a breakthrough for modern poetry. Their harrowing pathos will seem as permanent a hundred years from now as it does now"*)<sup>126</sup>, parte da crítica condenou o tom "heart-breaking" do poema: *"Self-pity, self-esteem, all sorts of self-regard, are fatal to poetry -- and most of the poems in Heart's Needle are self-regarding. A poem is not the public parade of a private emotion; however smoothly executed, such parading belongs elsewhere than in the blessedly impersonal art of poetry"*.<sup>127</sup>

O caso de ROBERT LOWELL, tido por muitos como o poeta norte-americano mais importante da segunda metade do século XX, é um divisor de águas, porque em sua poesia se dá o encontro de duas tradições: o apuro formal do *New Criticism* e a subjetividade radical de Walt Whitman.

Nascido em Boston, da mesma tradicionalíssima família protestante dos poetas James Russell Lowell e Amy Lowell, inequivocadamente identificada com a dominação social e política do protestantismo e as ambigüidades morais do industrialismo norte-americanos, "Cal" (seu apelido, abreviação de "Caliban" ou "Calígula", segundo diferentes versões, e cuja simplicidade se opunha ao aristocrático Robert Trail Spence Lowell IV) foi aluno do poeta Richard Eberhart no

<sup>125</sup> MCMICHAEL, George; CREWS, Frederick et al. (editors). *Concise Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, Macmillan Publishing Company, 1985. pp. 1993-1994.

<sup>126</sup> CARRUTH, Hayden. "Three Poets". In: *Poetry* 95, n° 2, nov. 1959. p. 29.

<sup>127</sup> DAVIE, Donald. "From Australian and Others". In: *The Spectator*, Londres, 24 mar. 1961.

St. Mark's College, estudou Literatura Inglesa em Harvard, tendo abandonado o curso depois de dois anos) e completou sua formação no Kenyon College, em Ohio, sob John Crowe Ransom. Ali tornou-se amigo de Randall Jarrell e Allen Tate. Graduou-se *summa cum laude* em Estudos Clássicos -- mais tarde traduziria a *Orestéia*, além de traduzir também poetas modernos, como Rimbaud, Baudelaire e Montale; preferia chamar suas traduções de "imitações", daí o título do volume *Imitations*, de 1961. Passou um ano na Louisiana State University, onde teve Robert Penn Warren como um de seus orientadores. A essa altura com 23 anos, Lowell já estudara Eliot, Pound, lera Hart Crane e os *Seven Types of Ambiguity*, de William Empson, e assimilara os valores dos grandes nomes do *New Criticism*. Lowell é tido, por exemplo, como o mais célebre dos discípulos de Allen Tate -- uma de suas obras-primas, o poema "For the Union Dead", é considerada uma espécie de resposta a "Ode to the Confederate Dead", de Tate. Em 1940 Lowell casa-se com a romancista e contista Jean Stafford. Em meados de 41 o poeta converteu-se ao catolicismo romano, um ato de rebeldia contra a herança religiosa de sua família. De fato, sua poesia inicial possui um simbolismo católico extremamente elaborado. No período 1942-1943 Lowell morou no Greenwich Village, em Nova York, e junto com Allen Tate estudou a poesia dos séculos XVI e XVII.

Convocado para servir na Segunda Guerra, meses depois de ter se alistado e de ter sido reprovado por problemas de visão, Lowell, chocado com os bombardeios de cidades alemãs, recusou-se publicamente ao serviço (chegou a escrever uma carta a Franklin Roosevelt condenando a guerra), e foi condenado a quatro meses de prisão, pena que cumpriu em Connecticut. Muda-se então para o Maine e publica *Land of Unlikeness* (1944). Dois anos depois, em 1946, o volume *Lord Weary's Castle* ganhou o Pulitzer Prize, estabelecendo sua reputação literária. Esses dois livros tratam de problemas de fé, e criticam a família puritana e o horror da guerra. Em 48 Lowell divorciou-se, no mesmo período em que abandonou o catolicismo. No ano seguinte casa-se com a crítica e romancista Elizabeth Hardwick. Ainda em 49 é internado por três meses numa "mental institution", diagnosticado como maníaco-depressivo. Foi o primeiro dos muitos surtos mentais que o acompanhariam por toda a vida, e a primeira das muitas ocasiões em que seu comportamento se tornava imprevisível, errático, violento, obsessivo, e sua recuperação era dolorosa para seus amigos, sua família e para ele próprio. A mistura de realidade, fantasia e paranóia fazia com que Lowell cometesse atos que mais tarde o enchem de culpa e remorso, temas que serão recorrentes em sua poesia do período. Professor na University of Iowa, na University of Cincinnati, na Boston University e depois em Harvard, Lowell lecionou para muitos poetas que viriam a ser famosos, como Sylvia Plath, Anne Sexton, Adrienne Rich e George Starbuck.

A partir de *Life Studies* (1959), Lowell abandona a linguagem tortuosa que caracterizava sua poesia anterior -- os monólogos dramáticos de *The Mills of the Kavanaughs*, de 51, por exemplo, em que opõe mitos clássicos às paisagens da Nova Inglaterra -- para, então, enfrentar, com linguagem mais simples, seu próprio caos particular de homem vitimado por periódicos colapsos nervosos, expondo a história de sua família, seu alcoolismo e seus problemas conjugais. Em conjunto

com *For the Union Dead* (1964) e *Near the Ocean* (1967), o volume *Life Studies* consagrou Lowell como poeta maior.

Lowell sempre foi muito ativo politicamente, manifestando-se abertamente, por exemplo, contra a Guerra do Vietnã, e seu pacifismo e opiniões e suas experiências políticas aparecem nos poemas de *Notebook 1967 - 68* (publicado em 69, ampliado em 70). O gênero do *notebook*, o *caderno de notas*, estava em voga nos anos 60, e a ele Lowell voltou mais três vezes, agora direcionado a temas mais sociais e pessoais: *History* (1973), tratando de temas históricos; *For Lizzie and Harriet* (1973), dedicado a sua segunda esposa Elizabeth Hardwick e a sua filha; e *The Dolphin* (1973), vencedor do Pulitzer, que refletia o casamento com Caroline Blackwood e o divórcio de Elizabeth Hardwick, cujas cartas são expostas (e alteradas) em alguns dos poemas. Em carta, a poeta Elizabeth Bishop (1911 - 1979), amiga íntima de Robert Lowell e para quem o papel do poeta não era o de representar as particularidades do sofrimento individual ou de problemas familiares, seus ou de outras pessoas, condenou a atitude confessional "cruel": "One can use one's life as material -- one does, anyway -- but these letters -- aren't you violating a trust? IF you were given permission -- IF you hadn't changed them (...) But art isn't worth that much. These letters, as you have used them, present fearful presents: what's true, what isn't; how one can bear witness such suffering and yet not know how much of it one needn't suffer with, how much has been 'made up', and so on".<sup>128</sup>

O último livro de Lowell, *Day by Day* (publicado em 1977, ano em que morreu de ataque cardíaco), é permeado de memórias, de nostalgia e da preocupação com a morte, que sempre fora uma de suas obsessões: "Tortoise and hare / cross the same finishing line -- / we learn the spirit is very willing to give up, / but the body is not weak and will not die".

Até a publicação de *Life Studies* Lowell era um formalista, um "queridinho" do *New Criticism*, e se via como tal. Escrevia uma poesia irônica, meticulosa, complexa, simbólica, usando rigorosos esquemas métricos e rítmicos, aliterações, assonâncias, paradoxos, numa linguagem densamente urdida, sob o inquebrantável dogma de que a poesia nada tinha a ver com a pessoa que a fazia. Era o modo dominante à época, em que o estilo dos poetas se definia como "natural product of an elaborate, scrupulous and respected literary criticism".<sup>129</sup> A poesia de Lowell era repleta de intenções grandiosas, místicas, transcendentais, referências religiosas e mitológicas, em que criava uma imagem muito particular, visionária e cinzenta de Boston, debatendo-se entre suas raízes a construção de uma individualidade, o encontro do individual com o a História, o passado e a genealogia.

Desde *Life Studies* -- estranhamente publicado primeiro na Inglaterra, no início de abril de 1959, e, mais estranhamente ainda, sem o fragmento autobiográfico "91 Revere Street", que ocupa a porção central do livro, separando os primeiros poemas, mais formais, dos últimos, de formas mais livres, e só depois

<sup>128</sup> FOUNTAIN, Gary; BRAZEAU, Peter. *Remembering Elizabeth Bishop. An Oral Biography*. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994. p. 232.

<sup>129</sup> Definição dada por John Berryman em 1948. Apud PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. p. 408.

nos Estados Unidos, em 11 de maio --, Lowell, descobrindo sua individualidade, e celebrando nela suas manifestações mais pessoais e difíceis, abandonou os símbolos, a linguagem tornou-se clara e coloquial, os temas passaram a ser profunda e insistentemente contemplativos e pessoais. Ele escrevia, sem evasivas, como um homem que sofrera colapsos e que se via acossado a cada crise por fantasmas familiares. Em vez de impessoalidade, havia agora em sua poesia urgência, vulnerabilidade e ironia.

Lowell tornou-se "Confessional". Pelo menos assim entendeu M. L. Rosenthal, que aplicou pela primeira vez o rótulo na resenha que escreveu para a revista *Nation*, em 19 de setembro. Mais tarde, o próprio Rosenthal reconheceria que o termo era muito útil, mas muito limitado. A pessoa poética, ao que tudo indicava, deixara de ser uma criação ou projeção do poeta para ser o próprio poeta, sem máscaras. A guinada da dicção da poesia de Lowell foi estimulada por seus escritos em prosa autobiográfica, que vinha preparando tendo em vista a publicação de uma biografia -- já havia, inclusive, assinado um contrato com o editor Robert Giroux -- e pelo experimentalismo das leituras públicas de Ginsberg e Gary Snyder -- cujo *Myths and Texts* só seria publicado em 1960.

Lowell também se impressionara com a sinceridade dos poemas do inglês Philip Larkin sobre depressão e apatia sexual ("*Sex, yes, but what / Is sex? Surely to think the lion's share / Of happiness is found by couples -- sheer / Inaccuracy, as far as I'm concerned*"), escreveu Larkin em "Reasons for Attendance", e com as tensões de *Heart's Needle*, de W. D. Snodgrass.

Na opinião de Lowell, o mérito de Snodgrass estava no controle emocional e formal do material biográfico, entre honestidade e técnica: "*Other poems that are direct that way are slack, and have no vibrance. His experience wouldn't be so interesting and valid if it weren't for the whimsy, the music, the balance, everything revised and placed and pondered. All that gives light to those poems on agonizing subjects comes from the craft*". O que Lowell admirou em Snodgrass, além da habilidade em equilibrar fantasia, franqueza, vibração e música, foi a capacidade de arriscar a exposição de sentimentos, sem cair no sentimentalismo. Para ele havia meios de se distinguir "*between false sentimentality, which is blowing up a subject and giving emotions that you don't feel, and using whimsical, minute tender, small emotions which most people don't feel*". Além disso, Lowell se inspirou em aspectos da poesia de Elizabeth Bishop, de quem admirava o gosto pelo detalhe e a elaborada técnica descritiva. Assim, além do caráter "terapêutico" que a evolução da poesia de Lowell representava em face do que chamava de suas "*difficulties with ordinary living*", os poemas vieram a se tornar um meio satisfatório de expressão de sua tremenda necessidade de introspecção, recriando suas experiências, como meio aceitável de refiná-las e dar-lhes forma.

Em *Life Studies*, o formalista rigoroso passou a utilizar o verso livre e a suprimir rimas, mudança motivada, em parte, pela leitura em voz alta dos poemas. No mais, em poemas acerca da vida pessoal do poeta se fazia necessária uma certa ilusão de sinceridade, o que era favorecido por uma dicção mais livre e simples. Como disse em entrevistas, Lowell escolheu não colocar sua experiência "*into tight metrical forms*".

O livro recebeu o National Book Award de 1960. No discurso de

agradecimento o poeta deu uma explicação de seus objetivos artísticos. Tomando emprestada uma metáfora do antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss, Lowell distinguia dois tipos de poesia, “em competição” um com o outro: “cozido” e “cru” (“cooked” and “raw”). O “cozido”, disse ele, era maravilhosamente bem-feito e remoto, construído para seminários de pós-graduação. O “cru”, construído às pressas e retoricamente insuportável. “Cozida” era a poesia de grande seriedade e elaborados efeitos formais que Lowell abandonara ao escrever *Life Studies*. No outro extremo alinhavam-se poemas como “Howl”, de Allen Ginsberg.

Acerca de decisão de alterar, simplificando, seu estilo poético, o próprio Lowell comentou o profundo impacto das leituras públicas “bárbaras” de Ginsberg, cujo estilo retórico “sublimava” as leituras de poesia: “*I had been giving readings on the West Coast [em 1957], often reading six days a week and sometimes twice on a single day, I was in San Francisco, the era and setting of Allen Ginsberg and all about, very modest poets were waking up prophets. I became sorely aware of how few poems I had written, and that these few had been finished at the latest three or four years earlier. Their style seemed distant, symbol-ridden, and willfully difficult. I began to paraphrase my Latin quotations, and to add extra syllables to a line to make it clearer and more colloquial. I felt my old poems hid what they were really about, and many times offered a stiff, humorless, and even impenetrable surface*”; “*I was still reading my old New Criticism religious, symbolic poems. I found that audiences just didn’t understand, and I didn’t always understand myself while reading. Much good poetry is unsuited to audience performance; mine was incomprehensible*.”; “*My own poems seemed like prehistoric monsters dragged down into the bog and death by their ponderous armor. I was no longer reciting what I felt*”. Lowell parecia reconhecer uma relação íntima entre o conteúdo pessoal dos poemas e a forma mais solta: “*If a poem is autobiographical, you want the reader to say, this is true*.”; “*I found that regularity just seemed to ruin the honesty of sentiment, and became rhetorical; it said ‘I’m a poem’*”.<sup>130</sup>

Ainda que formado no gosto *new critical*, Lowell estava consciente da reação contra o rigor acadêmico e “alexandrino” daquela geração: “*Poets of my generation and particularly younger ones have gotten terribly proficient at writing a very musical, difficult poem with tremendous skill (...) Yet the writing seems divorced from culture and can’t handle much experience. It’s become a craft, purely a craft, and there must be some breakthrough back into life*”. Por outro lado, Lowell considerava a poesia *beat* indisciplinada. Assim, se de um lado a necessidade da “libertação poética” o levou a uma abordagem pessoal, direta e imediata da “*human richness*”, por outro Lowell manteve valores estilísticos: “*I am no convert to the ‘beats’ (...) The beats were a breakthrough. They had little interest, most of them, in experience but had a great interest in stirring utterance. Howl doesn’t seem to have much to do with the stir of life but it is a stirring sermon*”. Se os poemas de *Life Studies* são de fato acessíveis, subjaz a eles uma organização rigorosa. O consenso é que Lowell adotou em *Life Studies* o que o poeta e crítico inglês A. Alvarez chamou de “*dispassionate artistic use of material salvaged from the edge of breakdown*”.

---

<sup>130</sup> LOWELL, Robert. *Collected Prose*. Editado por Robert Giroux. Nova York, Farrar & Giroux, 1964. pp. 227 e 284.

Os textos que compõem *Life Studies* são “estudos da vida” familiar do próprio Lowell: a juventude, os pais, os avós (“*Grandpa! Have me, hold me, cherish me!*”), além de temas como o horror e o fascínio em relação à morte, impulsos suicidas, medo da loucura (“*My mind’s not right*”), os casamentos, a experiência na prisão, as internações nos sanatórios. Um comentário incidental: é interessante que o núcleo familiar já parecia ser terreno da ficção e do drama norte-americanos, como atestam por exemplo o romance *Absalom, Absalom* (*Absalão, Absalão*, 1936), de William Faulkner, e a peça *Long Day’s Journey Into Night* (*Longa Jornada Noite Adentro*, 1956), de Eugene O’Neill.

Ainda que Robert Bly tenha acusado Lowell de oferecer aos leitores “*nervous excitement*” ao invés de “*poetic excitement*”, a recepção crítica nos EUA foi entusiástica. Sintoma cabal de que o decoro *new critical* fora violentamente atingido é a carta em que o mentor de Lowell, Allen Tate, o desencoraja a publicar poemas tão autobiográficos: “*all the poems about your family are definitely bad (...) the poems are composed of unassimilated details, terribly intimate, and coldly noted, which might well have been transferred from the notes of your autobiography without change. The free verse, arbitrary and without rhythm, reflects this lack of imaginative focus. I do not think you ought to publish them (...) They have no public or literary interest*”.<sup>131</sup> Ian Hamilton aponta que Lowell aprendera “*how to give voice to a wide range of what might be called the moderate emotions: affection, regret, nostalgia, embarrassment, and so on. (...) And, of course, Lowell’s ‘studies’ not only suggested a new style; they also offered an almost limitless new subject (...) In his first three books, autobiography had been oblique, almost clandestine; now he was free to be both distorting and direct. It seems never to have occurred to him that his personal history might not be of considerable public interest*”. Com grande discernimento, John Thompson, que louvara a “*dignidade*” com que Lowell tratara temas da “*most desperate and sordid personal experience*”, escreveu: “*In these poems there are depths of the self that in the life are not ordinarily acknowledged and in literature are usually figured in disguise. (...) Robert Lowell’s new poems show that this distance between persona and poems is not, after all, important to art, but has been a reflection of the way our culture conceived character. This conception seems to be dwindling now to a mere propriety. And for these poems, the question of propriety no longer exists. They have made a conquest; what they have won is a major expansion of poetry*”.<sup>132</sup>

Os poemas de *Life Studies* oferecem um retrato grotesco da mente de Lowell e do *american dream*. Como exemplo, tome-se o poema “*Skunk Hour*” (“*A Hora do Gambá*”), escrito em resposta a “*The Armadillo*”, de Elizabeth Bishop, a quem o poema é dedicado. Nas quatro primeiras estrofes o poema descreve o cenário e os personagens estéreis de uma cidadezinha vazia e medíocre na costa do Maine -- Castine, onde Lowell tinha uma casa e onde passou o verão de 57. Na verdade, Lowell está descrevendo o apodrecimento, o materialismo e a decadência de toda uma estrutura social: a “*hermit heiress*” (“*herdeira ermitã*”) vive no passado, sedenta pelo século da Rainha Vitória (“*thirsting for the hierarchic privacy / of Queen Victoria’s century*”), está senil e louca (“*she’s in her dotage*”); seu único filho é um bispo, o que

<sup>131</sup> Carta de 3 dez. 1957, citada em HAMILTON, Ian. *Robert Lowell. A Biography*. Nova York, Random House, 1987. p. 237.

<sup>132</sup> In: *The Kenyon Review*, n° 21, 1959. p. 492.

sugere, por causa do celibato, o fim da linhagem da família (*"Her son's a bishop"*); a temporada está arruinada, sem os tradicionais milionários de verão e seus barcos de nove nós (*"The season's ill -- / We've lost our summer millionaire"*). A cultura e a economia da Nova Inglaterra, outrora vibrantes, estão agora degradadas. Resta um decorador "bicha" (*"Our fairy decorator"*), tentando arrumar a loja para atrair turistas, mas sem convicção ou futuro (*"there's no money in his work / he'd rather marry"*). Até mesmo a natureza será descrita de forma sinistra: uma mancha escura cobre a vila (*"A red fox stain covers Blue Hill"*); a colina é descrita como uma "skull", uma caveira, o símbolo da morte (*"the hill's skull"*). O poeta pega seu carro e observa, de noite, os casais de namorados fazendo sexo nos carros, até confessar, evocando o Satã de Milton, *"I myself am hell"*.<sup>133</sup>

*One dark night,  
my Tudor Ford climbed the hill's skull;  
I watched for love-cars. Lights turned down,  
they lay together, hull to hull,  
where the graveyard shelves on the town...  
My mind's not right.*

*A car radio bleats,  
"Love, O careless Love..." I hear  
my ill-spirit sob in each blood cell,  
as if my hand were at its throat...  
I myself am hell,  
nobody's here --*

*only skunks, that search  
in the moonlight for a bite to eat.  
They march on their soles up to Main Street:  
white stripes, moonstruck eyes' red fire  
under the chalk-dry and spar spire  
of the Trinitarian Church.*

Na tradução:

*Numa noite escura,  
o meu Ford Tudor escalou o topo da colina,  
observei os carros dos enamorados. Luzes desligadas,  
eles estavam lado a lado, casco a casco,  
onde os túmulos do cemitério adentram na cidade...  
A minha cabeça não está legal.*

*O rádio de um carro bale,*

<sup>133</sup> "Which way I fly this Hell, myself am Hell / And in the lowest deep a lower deep, / Still threat'ning to devour me, opens wide, / To which the Hell I suffer seems a Heav'n". Fala de Satã no poema *Paradise Lost* (*Paraíso Perdido*, 1667), de John Milton (1608 - 1674).

'Amor, Oh! Amor indolente...' Ouço  
o meu espírito-doente soluçar em cada célula sangüínea,  
como se as minhas mãos estivessem em cada uma de suas gargantas...  
Eu sou o meu inferno: / e não há ninguém aqui --  
somente gambás que buscam

no luar besteiras para comer.  
Eles marcham para a Main Street:  
faixas brancas, fogo rubro dos olhos lunáticos  
sob a cal seca e a torre espiral  
da Igreja da Santíssima Trindade.<sup>134</sup>

O "ill-spirit" do poeta personifica a doença da civilização. Não é por acaso que o volume inteiro seja permeado de referências à loucura e à alienação: "manic", "lobotomized", "sick", "mental cases", "neurasthenic", "screwballs", "homicidal", "sick", "hopped up". No poema, a futilidade da paisagem é dominada por gambás, simbolizando a estupidez e a monstruosidade da condição humana, no que parece ser um momento de autodescoberta.

Em "Man and Wife" ("Marido e Mulher"), um retrato do casamento, do idealismo entusiástico e passional da primeira vez em que viu sua futura esposa:

*Oh, my Petite,  
clearest of all God's creatures, still all air and nerve:  
you were in our twenties, and I,  
once hand on glass  
and heart in mouth,  
outdrank the Rahvs in the heat  
of Greenwich Village, fainting at your feet --  
too boiled and shy  
and poker-faced to make a pass.*

ao torpor destrutivo e impotente, à letargia, loucura e fragilidade mediadas por tranqüilizantes:

*Tamed by Miltown, we lie on Mother's bed;  
the rising sun in war paint dyes us red;  
in broad daylight her gilded bed-posts shine,  
abandoned, almost Dionysian. (...)  
All night I've held your hand,  
as if you had  
a fourth time faced the kingdom of the mad --  
its hackneyed speech, its homicidal eye  
and dragged me home alive... (...)*

<sup>134</sup> As traduções dos poemas de Lowell são de Marco Aurélio Cremasco, publicadas em *Babel, Revista de Poesia Tradução e Crítica*. Santos, Florianópolis e Campinas, ano 1, nº 3. set./dez. 2000. pp. 153-167.

*Now twelve years later, you turn you back.  
Sleepless, you hold  
you pillow to your hollows like a child  
your old-fashioned tirade --  
loving, rapid merciless  
breaks like the Atlantic Ocean on my head.*

Na tradução:

*Oh minha Petite,  
a mais alva de todas as criaturas divinas, conserva o atrevimento  
dos nossos vinte anos, e eu,  
certa vez segurando os óculos  
e o coração na boca,  
embriagado no Rahvs<sup>135</sup> pelo calor  
do Greenwich Village, desfaleci a seus pés --  
excitado e tímido  
gélido como um jogador de pôquer na hora do lance.  
Apaziguados por Miltown<sup>136</sup>  
deitamos na cama de mamãe;  
o nascer do sol com pintura de guerra nos tinge de vermelho;  
os pés dourados da cama brilham em plena luz do dia,  
abandonados, quase dionisíacos. (...)  
Toda a noite eu segurei sua mão,  
como se você tivesse,  
pela quarta vez, confrontado o reino da icucura --  
sua fala vulgar, seus olhos homicidas --  
arrastaram-me vivo para casa... (...)  
Agora, doze anos depois, você volta.  
Insone, segura  
o travesseiro na barriga como uma criança;  
sua verborragia antiquada --  
e ama, sofregamente, impiedosa --  
e se quebra como o Oceano Atlântico na minha cabeça.*

Há ainda um pano de fundo histórico e social em *Life Studies*, como se a descrição do estado caótico do Eu poético se tornasse metáfora para o mundo ao redor dele. Uma das metáforas recorrentes é a associação de seus pais e avós com o *ancién regime*, formal e formidável, enquanto que Lowell se identifica com o ideal revolucionário napoleônico. Outro sistema de metáforas relaciona sua história pessoal e familiar com a experiência histórica dos Estados Unidos. No poema "Memories of West Street and Lepke", Lowell descreve o período em que ficou

---

<sup>135</sup> Parece que escapou ao tradutor a referência a Philip Rahv, editor do periódico esquerdista *Partisan Review*; a tradução transforma o sobrenome em marca de bebida.

<sup>136</sup> Tranquilizante bastante usado nos EUA na década de 50.

preso, e a prisão se converte em imagem do próprio país na década de 50. A primeira estrofe retrata o súbito desconforto do poeta com sua condição acomodada, em plenos “*tranquilized fifties*”: vê-se como um excêntrico, que usa pijamas limpos, trabalha apenas às terças-feiras, e mora em uma boa casa na área nobre de Boston: “*Only teaching on Tuesdays, book-worming / in pajamas fresh from the washer each morning, / I hog a whole house on Boston’s / ‘hardly passionate Marlborough Street’*”). Sua responsabilidade burguesa inclui uma filha pequena (“*I have a nine month’s daughter, / young enough to be my granddaughter*”). Após se referir ao episódio em que se opôs à guerra e recusou-se publicamente à convocação (“*I was a fire-breathing C. O., / and made my manic statement, / telling off the state and the president*”), menciona seu julgamento (“*sat waiting sentence in the bull pen*”) e descreve aspectos da vida na prisão (“*Given a year. / I walked on the roof of the West Street Jail, a short / enclosure like my school soccer court / and saw the Hudson River once a day / through sooty clothesline entanglements / and bleaching khaki tenements.*”). Ali convive com os prisioneiros, como o pacifista Abramowitz (“*a fly-weight pacifist, / so vegetarian*”), símbolo da tradição política radical; e Bioff e Brown (“*Hollywood pimps*”), representantes da classe média suburbana, que usavam “*chocolate double-breasted suits*”. O último dos prisioneiros é Lepke, o “*Czar da Murder Incorporated*”, que vivia apartado dos outros presos, ainda que tivesse muitos privilégios (“*there piling towels on a rack, / or dawdling off to his little segregated cell full / of things forbidden to the common man: / a portable radio, a dresser / two toy American / flags tied together with a ribbon of Easter palm.*”). Lepke está “*lobotomized*”, vive numa “*sheepish calm*”, enquanto aguarda, compenetrado na morte, a execução na cadeira elétrica (“*no agonizing reappraisal / jarred his concentration on the electric chair*”). Lepke seria símbolo da letargia do próprio país, burocratizado, “*tranquilized*” e temeroso e fascinado em relação à própria extinção. A loucura de Lepke -- dos EUA e do próprio Lowell -- poderia ser descrita com o verso final “*lost connections*”.

Irwing Howe argumenta que a poesia de Lowell é Confessional porque o Eu lírico “*really did mean his private self, not a persona created for the poem’s occasion*”.<sup>137</sup> Para Patrick Cosgrove, Lowell não é um Poeta Confessional, mas o rótulo “*revealed an essential part of the way in which Lowell, and the critics and commentators who admire him, thought about their -- and man’s place in the world affairs*”.<sup>138</sup> Ou seja, os poemas de Lowell eram vistos como Confessionais porque suas idéias refletiam o que acontecia na sociedade.

Do mesmo modo, as pessoas assumiam que Lowell estava dizendo em seus poemas a verdade, infalivelmente a sua verdade, e não a de uma *persona* inventada. Dada a “*franqueza*” dos poemas, o consenso era de “*There is no lying permitted to a man who writes that way*”.<sup>139</sup> O próprio Lowell encorajou os entusiastas do rótulo “*Confessional*” quando declarou que *Life Studies* era “*about direct experience, and not symbols*”; de acordo com ele, o livro contava suas “*personal*

<sup>137</sup> HOWE, Irving. “The Plath Celebration: A Partial Dissent”. In: BUTSCHER (editor). *Sylvia Plath: The Woman and Her Work*. Londres, Peter Owen, 1979. p. 227.

<sup>138</sup> COSGROVE, Patrick. *The Public Poetry of Robert Lowell*. Londres, Victor Gollancs Ltd., 1970. p. 111.

<sup>139</sup> AXELROD, Steven Gould. *Robert Lowell: Life and Art*. Princeton, Princeton University Press, 1978. p. 92.

*histories and memories*"; suas *"family disgraces, tensions, neuroses, and failures"*. Enquanto críticos como Desales Standerwick consideraram o conteúdo de seus poemas *"embarrassing"*, M. L. Rosenthal louvou sua coragem em tirar as máscaras da impessoalidade e assumir *"the damned speaking-sensibility of the world"*.

O próprio Lowell reconhecia tanto o risco estilístico quanto pessoal que significou a publicação de *Life Studies*. Ainda em 1960, declarou: *"When I finished Life Studies, I was left hanging on a question mark. I am still hanging there. I don't know whether it is a death-rope or a lifeline"*.<sup>140</sup>

THEODORE ROETHKE, formado pelas Universidades de Michigan e Harvard, e durante muito tempo professor no Lafayette College, na Pennsylvania State University e na University of Washington, é famoso por sua escavação psicológica e a redescoberta da infância como tema poético -- *"We all know that poetry is shot through with appeals to the unconscious, to the fears and desires that go far back to our childhood, into the imagination of the race"*, escreveu. Em certo sentido Roethke foi o primeiro dos Confessionais (anterior mesmo aos *beats*), tentando explorar a agitação de sua psique e torná-la a fonte principal de sua poesia. Já a partir do volume *The Lost Son and Other Poems*, publicado ainda em 1948, mais de 10 anos antes do advento "oficial" da Poesia Confessional, Roethke abandonou as estruturas tradicionais evidentes em seu livro de estréia, *Open House* (1941), e passou a dedicar-se à tentativa de escrever sua autobiografia espiritual por meio da exploração das raízes primitivas, pré-históricas e pré-rationais da existência, da correspondência entre a evolução humana e a vida vegetal/natural: *"I believe that the spiritual man must go back in order to go forward"*. Para tanto, o poeta tentava imaginar-se como uma das forças pequenas e insignificantes da natureza, um verme, um pássaro (*"a fat lark"*), um réptil (*"a pulsing lizard"*), uma árvore, um lago, lesmas ou minhocas (*"With these I would be. / And with water: the wave coming forward..."*).

Homem torturado, com tendências esquizofrênicas, paranóicas e maníaco-depressivas, Roethke recria o mundo perdido simbolizado pelas estufas na casa de seu pai, floricultor, em sua cidade natal, Saginaw, Michigan, como atestam os títulos dos *"Greenhouse Poems"*, ou *"Poemas da Estufa"*: *"The Old Florist"*, *"Moss-Gathering"*, *"Weed Puller"*, *"Child on Top of a Greenhouse"*.

Um exemplo do forte acento biológico de sua poesia e do uso que o poeta faz das imagens do mundo natural como meio de sondagem do inconsciente (e, por extensão, da necessidade orgânica do processo criativo) está numa das cinco partes do poema *"The Lost Son"* (*"O Filho Perdido"*): a associação entre orgasmo e a imagem do esforço envolvido na germinação de novos brotos:

*I can hear, underground, that sucking and sobbing,  
In my veins,  
in my bones I feel it, --*

---

<sup>140</sup> Citado por Stanley Kunitz no ensaio *"Poet: 'A Slightly Laughable and Glamourous Word': A Conversation With Robert Lowell"*. In: *A Kind of Order, A Kind of Folly: Essays and Conversations*. Boston, Atlantic / Little Brown, 1975. p. 154.

*The small waters seeping upward,  
The tight grains parting at last.  
When sprouts break out,  
Slippery as fish...  
I quail, lean to beginning, sheath-wet.*

Em minha tradução, livre:

*Posso ouvir, sob o solo, a sucção, o choro,  
Sinto-os em meus ossos e veias --  
As águas diminutas escoando-se para cima,  
Os grãos compactos abrindo-se por fim.  
Quando os brotos irrompem,  
Escorregadios como peixes...  
Encolho-me, bainha molhada, e me inclino para os começos.*

A luta do broto é também a cansativa jornada do homem. A experiência de companheirismo entre Roethke e a natureza é quase mística. O mais importante da visão do poeta é que ele não antropomorfiza as plantas; ao contrário, procura dentro de si mesmo as qualidades que divide com o mundo vegetal: as tensões do crescimento, a sensualidade do ser. Através do abandono da perspectiva exclusivamente humana o poeta é capaz de ver além da aparente passividade da planta. Roethke se percebe não como um exilado do mundo natural, mas justamente parte dele. Não se trata de sentimentalizar flores bonitas, por exemplo. Nem da apreensão romântica de uma Força da Natureza. É simplesmente a percepção de uma afinidade, um meio de não estar só.

O âmagô do poema "The Lost Son" é a descida ao submundo, uma espécie de útero, evidente no fragmento "The Pit" ("O Buraco"), cuja linguagem é repleta de ecos de Hopkins:

*Where do the roots go?  
look down under the leaves.  
Who put the moss there?  
These stones have been here too long.  
Who stunned the dirt into noise?  
Ask the mole, he knows.  
I feel the slime of a wet nest.  
Beware Mother Mildew.  
Nibble again, fish nerves.*

Em minha tradução, literal:

*Para onde vão as raízes?  
Olha por baixo das folhas.  
Quem pôs o musgo aí?  
Essas pedras aí estão há tempo demais.*

Quem transformou a terra em barulho?  
Pergunta à toupeira, ela sabe.  
Sinto o lodo de um ninho encharcado.  
Cuidado com a Mãe Bolor.  
Nervos de peixe, mordisquem de novo.

O volume seguinte, *Praise to the End!* (1951), é concebido na forma de uma seqüência de monólogos interiores de uma criança, uma "história espiritual", em que, colocando-se no papel da criança pequena, Roethke recria mesmo sua linguagem infantil: "*Mips and ma iie mooly moo*"; "*Sing me a sleep-song, please*". Depois da publicação da coletânea *The Waking: Poems 1933 - 1953*, que recebeu o Pulitzer Prize de 1953, sua poesia passa por um período de nítida influência yeatsiana, mais simples e abstracionista, em versos como: "*Wisdom, where is it found? -- / Those who embrace, believe.*". Após ter sofrido três colapsos mentais consecutivos, Roethke abandona a investigação mais profunda de suas próprias raízes psíquicas. Em seu último livro, póstumo, *The Far Field* (1964), retoma os temas da natureza, agora de forma mais cuidadosamente descritiva, com versos longos e de dicção límpida: "*Where the yellowfish prongs of grass poke through the blackened ash, / And the bunched logs peel in the afternoon sunlight, / Where the fresh and salt waters meet, / And the sea-winds move through the pine trees, / A country of bays and inlets, and small streams flowing seaward*".

Em alguns dos versos deste período são nítidos a consciência da aproximação da morte e um último esforço de viver: "*The self persists like a dying star*"; "*The dry scent of a dying garden in September, / The wind fanning the ash of a low fire*"; "*I feel a weightless change, a moving forward.*"; "*How slowly pleasure dies! -- / The dry bloom splitting in the wrinkled vale, / The first snow of the year in the dark fir. / Feeling, I still delight in my last fall*".

O início da carreira literária de JOHN BERRYMAN, nascido em McAlester, Oklahoma, foi marcado pela influência modernista. A produção de seu período formativo, quando estudou em Columbia e no Clare College, é toda marcada pela métrica rigorosa e ecos de Auden, Yeats e do soneto de amor petrarquiano -- os *Berryman's Sonnets*, escritos na década de 40, só viriam a lume em 1968. Berryman foi professor das universidades de Brown, Harvard e Princeton.

Depois de publicar *After Poems* (1942) e *The Dispossessed* (1948), Berryman passa a questionar o formalismo e o academicismo de sua própria poesia, em busca de uma voz própria: "*I didn't want my next poem to be exactly like Yeats or exactly like Auden since in that case where the hell was I*". Em 1953 Berryman publica *Homage to Mistress Bradstreet*, um diálogo fantástico com a primeira poeta norte-americana, Anne Bradstreet (circa 1612 - 1672). Relançado em 56, o poema se concentra na psicologia de Bradstreet, recriando, por meio do monólogo dramático da protagonista, suas ambivalências, fantasias e protestos em meio ao repressivo universo puritano em que vivia, o que confere ao poema um arcabouço histórico e social. Ainda que preso a um estilo formal, com a linguagem arcaica e sintaxe algo retorcida -- por se tratar de personagem histórico --, eram inovadores o grau de

exploração psicológica, a identificação com um personagem e o naturalismo das referências ao corpo. Antes da década de 1950 era raro que a poesia falasse em "vomitings, trots, rashes". No poema, Bradstreet reconstituiu as sensações físicas de seu nascimento, relata os sintomas de sua varíola -- menciona sua "smallpox-cratered skin" e seu "ravendark hair" -- a doença do pai ("Father keeps his bed, / and threw a saffron scum Thursday (...) His stomach is cold"), o casamento com um homem "so-much-older" a quem não amava, os cuidados com a casa e os filhos, a perda dos amigos, a morte. Diante da futilidade da vida, Bradstreet encontra refúgio e força na religião, renunciando a seus desejos, aceitando o sofrimento como punição e submetendo-se aos homens e a Deus: "Vanity & the follies of youth took hold of me"; "Torture me, Father, lest not I be thine!". O temor religioso é expresso em suas fantasias sobre o inferno: "Father of flies, / a male great pestle smashes / small woman swarming towards the mortar's rim in vain".

Obtido o reconhecimento crítico, em 1965 Berryman ganhou o Pulitzer Prize com suas 77 *Dream Songs*, de 1964, e que continuariam a ser escritas até 1969, quando já se contavam quase 400 destes poemas curtos e ambiciosos, que Berryman chamava de épicos. Na seqüência dos poemas Berryman explorava as profundezas de um Eu dividido, um *alter ego* chamado Henry, como se vê na estrofe inicial da *Dream Song* 29:

*There sat down, once, a thing on Henry's heart  
so heavy, if he had a hundred years  
& more, & weeping, sleepless, in all the time  
Henry could not make good.  
Starts again always in Henry's ears  
the little cough somewhere, an odcur, a chime.*

Cada uma das *Dream Songs* tem três estrofes de seis versos, eventualmente rimados. Misturando gírias, dialetos, arcaísmos, erros gramaticais, risadas, interjeições, lapsos, Henry, "middle-aged", é apresentado como um anti-herói vulnerável e patético:

*Henry rested, possessed of many pills  
& gin & whiskey. He put up his feet  
& switched on Schubert.  
His tranquility lasted five minutes.*

Numa entrevista de 1963, Berryman definiu Henry como "an anti-hero, a character the world gives a hard time to". Interpretar Henry (ou "Mr. Bones", como por vezes é referido) como o próprio Berryman seria inocente. Não fazê-lo seria mais inocente ainda. O certo é que Henry é uma porção do próprio Berryman, conscientemente separada pela porção intelectual do poeta. Em um universo ainda estilizado mas bastante íntimo, as *Dream Songs* funcionam como um estudo de caso, um ciclo, um poema pragmático, um bizarro diário de fantasias, pensamentos, memórias, delitos e crises de desespero do próprio Berryman. O registro cômico-horrível das bebedeiras, apetites sexuais, ódios e dores de Henry é

reflexo das mortes prematuras dos amigos de Berryman, de seu alcoolismo, do suicídio do pai -- quando o poeta tinha 11 anos de idade; nos poemas o pai de Henry também se mata, e o fato o atormenta por toda a vida: "*Mercy, my father, do not pull the trigger / or all my life I'll suffer from your anger / killing what you began*". Exprimindo seus arrependimentos, sua dor auto-inflingida, sua culpa, seu ressentimento contra Deus e as instituições, Berryman (e Henry) está implícita ou explicitamente lutando contra sua própria mente, sua infância, seu próprio impulso suicida -- Berryman se matou em 1972, atirando-se de uma ponte em Minneapolis. Nesse sentido, auto-indulgência e humor negro se alternam em versos como "*We suffer on, a day, a day, a day*"; "*This world is gradually becoming a place / where I do not care to be any more*"; "*What happen then, Mr. Bones? / I had a most marvellous piece of luck. I died*".

Por meio de Henry, Berryman sintetiza todos os fragmentos de sua própria identidade, numa luta contra a extinção, a ponto de não conseguir prefigurar uma conclusão para o poema, porque os infortúnios de Henry dependiam totalmente dos rumos da vida do poeta: "*I was what you might call open-ended. That is to say, Henry to some extent was in the situation that we are all in actual life -- namely, he didn't know and I didn't know what the bloody fuckin' hell was going to happen next. Whatever it was he had to confront it and get through*".

Os poemas de *Love & Fame* (1970) eram autobiográficos na forma, mas, afirmava Berryman, não o eram de fato: "*I drink too much. My wife threatens separation. / She won't 'nurse' me. She feels 'inadequate' / We don't mix together*". A recepção crítica foi negativa, pois se considerou tratar-se de discurso banal e sensacionalista acerca de fatos ordinários e pretensamente chocantes, sem a atitude transformadora do poeta.

O volume *Delusions, Etc.* (1972) aborda a conversão de Berryman ao catolicismo, e a luta contra o Deus que abandonara ainda na infância. *Recovery* (1973), sua última obra, é um romance autobiográfico, inacabado, em que narra sua luta contra o alcoolismo. Cabe ainda mencionar o volume póstumo *Henry's Fate and Other Poems*, de 1977.

SYLVIA PLATH nasceu em 27 de outubro de 1932, em Boston, Massachussets, onde fez os primeiros estudos no Wellesley High School. Criança prodígio -- teve seu primeiro poema publicado aos 8 anos --, descrita pelos professores como "perfeita", "*the college's most brilliant literary graduate in years, winner of all its prizes, straight-A girl all the way*", ganhou todos os concursos de redação e prêmios de poesia, bolsas de estudo ininterruptas, aos 18 anos já tinha poemas e contos publicados em revistas, presidiu inúmeras associações acadêmicas, Phi Beta Kappa etc. Ainda nos primeiros anos no Smith College, em 1953, venceu um então prestigioso concurso de admissão para estágio como redatora na revista *Mademoiselle*, período em que entrou em contato com a vida cultural de Nova York; psicologicamente instável, foi recusada num "*summer writing seminar*" de Harvard, fato que a levou a uma séria crise depressiva que culminaria com uma tentativa de suicídio. No mesmo ano foi internada e submetida a eletrochoques. Recuperada, em 54 estudou alemão em Harvard, freqüentou cursos de "escrita criativa" e trabalhou em sua tese de graduação *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two*

of Dostoevski's Novels. Graduou-se com as melhores notas e a láurea acadêmica, ganhou uma bolsa Fulbright e foi estudar e lecionar em Cambridge, na Inglaterra. Ali conheceu o poeta inglês TED HUGHES (1930 - 1998)<sup>141</sup>, que definiu como "*the only man in the world who is my match*", e com quem se casaria, secretamente, em 16 de junho (Bloomsday) de 1957.

Depois que Plath completou seus estudos no Newnham College, ela e o marido passaram uma temporada nos Estados Unidos, época em que a poeta ganhou mais prêmios e bolsas de estudo, lecionou no Smith College, submeteu e publicou inúmeros poemas em jornais e revistas (*Atlantic Monthly, Seventeen*) e freqüentou cursos e seminários, tendo sido aluna de Robert Lowell em Boston, juntamente com Anne Sexton.

Plath ficou muito empolgada com o que leu ali. Em seu diário, anotou que as frases "*rudes, enredadas, ardendo em cor e fúria*" de Robert Lowell a enchiam de "*admiração, excitação, alegria, curiosidade de conhecê-lo e louvá-lo*". Entusiasmou-se também com a "*maravilhosa engenhosidade*" e a "*profundidade emocional e psicológica*" dos poemas de Sexton: "*She writes also about her experiences as a mother; as a mother who's had a nervous breakdown, as an extremely emotional and feeling woman. Her poems are wonderfully craftsmanslike and yet they have a kind of emotional and psychological depth which I think is something perhaps quite new and exciting. She has the marvelous enviable casualness of the person who is suddenly writing and never thought or dreamed of herself as a born writer: No inhibitions*"<sup>142</sup>. Por sua vez, Sexton era bastante crítica acerca da aparente "*falta de personalidade poética*" de Plath: "*I told Mr. Lowell that I felt she dodged the point and did so because of her preoccupation with form (...) Sylvia hadn't then found a form that belonged to her. Those early poems were all in a cage (and nor even a cage of her own). I felt she hadn't found a voice of her own, wasn't, in truth, free to be herself*"<sup>143</sup>.

Em outubro de 1957 foi publicado nos EUA o primeiro livro de Ted Hughes, *The Hawk in the Rain*, com grande ovação da crítica. No mesmo período Sylvia Plath trabalhou no Massachusetts General Hospital, transcrevendo os registros do tratamento dos pacientes da clínica psiquiátrica, experiência que a ajudou a desenvolver o famoso conto "*Johnny Panic and the Bible of Dreams*". Em 58 Plath decide abandonar a vida acadêmica e tornar-se *free lancer*, confiando na sorte e em seu talento como poeta. De volta definitivamente à Inglaterra em 59, Hughes e Plath foram viver no condado rural de Devon. Em 1960, ano do nascimento de sua primeira filha, Frieda, Plath, dotada de uma aguda consciência acerca de seu talento e de extrema ambição literária -- acreditava "rivalizar" com Virginia

<sup>141</sup> Filho de carpinteiro, Edward (Ted) James Hughes nasceu em Mytholmroyd, Yorkshire, interior da Inglaterra. Formou-se em Cambridge. Publicou mais de 20 livros de poesia, 3 livros em prosa, 2 libretos de ópera, 4 peças teatrais, além de livros infantis em verso e prosa. Ganhou alguns dos prêmios literários mais importantes da Inglaterra, como o Whitbread. Em 1984, chegou ao topo do *establishment* literário britânico, sendo nomeado Poeta Laureado ("Poet Laureate") do Reino Unido -- na Grã-Bretanha, desde o século XVI, o "Poeta Laureado" é aquele a quem esse título honorífico é concedido pelo soberano, recebendo emolumentos da Coroa Britânica.

<sup>142</sup> DAVISON, Peter. *Poets in Boston, 1955 - 1960. From Robert Frost to Robert Lowell to Sylvia Plath*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1994. p. 175.

<sup>143</sup> COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry). p. 7.

Woolf, Emily Dickinson, Safo, Marianne Moore e outras grandes poetisas --, publica, em abril, o volume *The Colossus and Other Poems* (nos EUA o livro sairia apenas em 1962, por causa do desinteresse das editoras). Em 1961 Plath redige o romance *The Bell Jar*, sofre um aborto e uma apendicite e engravida novamente. No ano seguinte nasce seu filho Nicholas. Após uma segunda tentativa de suicídio e de férias na Irlanda, ela e o marido decidem se separar. A poeta permaneceu na casa de Devon, trabalhando freneticamente nos poemas que lhe confeririam fama póstuma. O ritmo chegava a um poema por dia. Anotações em seu diário de outubro de 62 registram a melancolia e a intensidade literária do período: "*Writing like mad. Terrific stuff, as if domesticity had choked me. (...) I am writing the best poems of my life; they will make my name*".

Em dezembro Plath muda-se com os filhos para um apartamento em Londres, na Fitzroy Road, depois de descobrir o envolvimento amoroso de Hughes com Assia Gutman -- que mais tarde também se mataria, usando o mesmo método de Plath. Apesar da ajuda econômica da mãe e de Hughes, Sylvia vive com dificuldades. Surge um novo período de grande atividade literária. Em janeiro de 63 seu romance *The Bell Jar* é publicado, sob o pseudônimo Victoria Lucas. Na madrugada de 11 de fevereiro, aos 31 anos incompletos, em meio a um dos invernos londrinos mais rigorosos do século XX, Plath se levantou, preparou e levou até o quarto dos filhos um prato com pão com manteiga e duas canecas de leite, trancou-se na cozinha, vedou, com toalhas, as portas e janelas, abriu o forno, deitou a cabeça dentro dele e ligou o gás, suicidando-se.

Insatisfeita com o estilo elegante, formal e um tanto rebuscado de seus primeiros poemas -- a própria poeta considerava que começara como "*uma imitadora de Eliot e Dylan Thomas*"<sup>144</sup> --, Plath viu nos *Life Studies* de Robert Lowell e nos poemas iniciais de Anne Sexton o estímulo e a liberdade para ter a coragem de empreender a intensa e sistemática exploração dos nós de raiva, culpa e rejeição, amor e ímpeto destrutivo que marcam sua obra, que ela definia como "*uma poesia baseada em situações reais, em cujo background os deuses executam o drama do sangue, do desejo e da morte*". Ted Hughes também tinha uma "teoria" sobre a arte de Sylvia Plath: "*Foi só quando desistiu desse esforço de sair de si mesma, aceitando finalmente o fato de que sua dolorida subjetividade era seu verdadeiro tema, que o mergulho em si mesma era a única direção que podia tomar e que as estratégias poéticas eram o único meio de que dispunha, que ela se encontrou repentinamente em plena posse de seu gênio criativo*"<sup>145</sup>. Impressionada com o tratamento dado a assuntos privados e tabus nos poemas de Lowell, Plath escreveu: "*I've been very excited by what is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell's Life Studies. This intense breakthrough into very serious, very personal emotional experience, which I feel has been partly taboo*"<sup>146</sup>.

<sup>144</sup> Apud BAYM, Nina et. al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, WW Norton Company, 4ª ed., 1994. vol. 2, p. 2378.

<sup>145</sup> Apud MALCOLM, Janet. *A Mulher Calada [The Silent Woman - Sylvia Plath and Ted Hughes]*, 1994]. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. p. 93.

<sup>146</sup> Transcrevo a tradução do fragmento em sua íntegra: "*Ando muito animada com o que, creio, seja uma nova ruptura iniciada, talvez, com o Life Studies de Robert Lowell. É uma ruptura radical, que abre espaço para experiências emocionais muito sérias, muito pessoais, que, sinto, têm sido encaradas um pouco como tabu. Os poemas de Robert Lowell sobre suas experiências num hospital psiquiátrico, por exemplo, me*

A maior parte dos poemas escritos em seu último ano de vida estaria em *Ariel* (publicado em 1965, em Londres, e no ano seguinte em Nova York), prefaciado por Robert Lowell, e que causou grande impacto. Os poemas foram lidos sob a convenção confessional de que expressavam as emoções da própria Plath, do ódio aos impulsos suicidas, e os leitores assumiram que os estados emocionais retratados nos poemas eram um prelúdio de seu suicídio prematuro. Depois de sua morte, Plath tornou-se um fenômeno literário, uma “questão”: as circunstâncias que precederam o ato extremo de tirar a própria vida foram exploradas e espetacularizadas ao máximo pela mídia e pela crítica acadêmica. Não é por acaso que tenham sido lançadas, até agora, seis biografias (!) de Plath: *Sylvia Plath: Method and Madness*, de Edward Butscher (1976); *Sylvia Plath: A Biography*, de Linda Wagner-Martin (1987); *The Death and Life of Sylvia Plath*, de Ronald Hayman (1991); *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*, de Paul Alexander (1991); *Bitter Fame. The Life of Sylvia Plath*, de Anne Stevenson (1989); e *The Silent Woman - Sylvia Plath and Ted Hughes*, de Janet Malcolm (1994), estas duas últimas com traduções para o português. Numa irônica reversão de papéis, o *Ariel* de Plath forneceu o padrão pelo qual a obra de Anne Sexton passaria a ser medida. Na inevitável comparação entre as obras de Plath e de Sexton, de um lado, a crítica britânica tendia a considerar o estilo Confessional de Sexton derivado de Plath e menos interessante. De outro, os críticos norte-americanos tendiam a defender a poesia de Sexton, considerando que ela já fazia poemas sobre o seu tormento psicológico “antes de Sylvia Plath e com a mesma violência”.

Em 1998, quando do lançamento do volume *Birthday Letters*<sup>147</sup>, de Ted Hughes, uma das manchetes do *London Times* foi “*Revealed: the most tragic literary love story of our time*”. O conjunto de poemas, todos, exceto dois, dirigidos a Sylvia Plath, é, supostamente, a “versão” de Hughes sobre a história do casal, dada a público depois de um longo silêncio de 35 anos -- Hughes sempre se recusou a falar de sua vida íntima com Plath, e, principalmente, a responder às feministas, que o culpavam pelo que chamavam de “assassinato”; há relatos de que chegavam a arrancar seu nome da lápide de Plath. Hughes só decidiu dar sua versão, em poemas, ao descobrir que estava com o câncer que o mataria 18 meses depois, em 28 de outubro de 1998.

A imprensa britânica ressuscitou a tragédia familiar da “jovem e bela poeta suicida vítima de um marido insensível e adúltero”, e o livro, vencedor do Prêmio Forward de Poesia, permaneceu meses nas listas dos mais vendidos da Inglaterra e dos EUA, algo raro no caso de obra poética. As *Cartas de Aniversário*<sup>148</sup> de Hughes funcionam como um diálogo, um acerto de contas com o passado (“*You are ten years dead. Its is only a story. / Your story. My story.*”, escreveu no poema “Visit”), e uma busca de compreensão de Sylvia (seus rompantes, sua obsessão com o pai morto, suas tentativas de suicídio). Escritos aos poucos ao longo de 25 anos, os

---

interessam muito. Esses temas pessoais e tabus peculiares, em minha opinião, têm sido explorados pela poesia americana mais recente”. Apud ALVAREZ, A. *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*. [The savage god: a study of suicide, 1971]. Tradução Sonia Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. p. 36.

<sup>147</sup> HUGHES, Ted. *Birthday Letters*. Nova York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.

<sup>148</sup> O livro tem tradução para o português: *Cartas de Aniversário*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 1999. Edição Bilingüe.

poemas constituem uma crônica amorosa, melancólica e por vezes perplexa, de seu casamento: o momento em que conheceu Plath, o período passado nos EUA, o nascimento dos filhos, a separação. Parece, de fato, impossível abstrair-se do enredo e percorrer o livro, apenas, como coleção de poemas, por causa do envolvimento com o romance e o trágico destino amoroso nele contidos. Cito um exemplo:

### *Fingers*

*Who will remember your fingers?  
Their winged life? They flew  
With the light in your look.  
(...)*

*I remember you fingers. And your daughter's  
Fingers remember your fingers  
In every thing they do.  
Her fingers obey and honour your fingers,  
The Lares and Penates of our house.*

Em minha tradução, literal:

### *Dedos*

*Quem se lembrará dos seus dedos?  
Vivos, alados? Eles voavam  
Com a luz do seu olhar.  
(...)*

*Eu me lembro dos seus dedos. E os dedos  
Da sua filha me lembram os seus  
Em tudo que fazem.  
Os dedos dela obedecem e homenageiam os seus,  
Os lares e penates da nossa casa.*

Em 2001, a escritora Emma Tennant, que teve um caso com Hughes nos anos 70, lançou o livro *The Ballad of Sylvia and Ted* (nos EUA o livro foi publicado, pela Henry Holt & Company, como *Sylvia & Ted - A Novel*), espécie de paralelo mundano às *Cartas de Aniversário*, narrativa fictícia baseada na turbulenta e enigmática relação. Além do casal, o livro fala também das mulheres pelas quais Hughes teria deixado Plath, da dor que isso teria causado a ela e do desespero que a levou a tirar a própria vida. Em abril de 2004, Diane Middlebrook, biógrafa de Anne Sexton, lançou nos EUA (pela Viking Books) *Her Husband: Hughes and Plath, a Marriage*, misto de romance e narrativa acadêmica, em que reconstitui o encontro e casamento dos dois poetas, além de tentar estabelecer vínculos entre suas vidas e

sua produção poética. Outro romance, *Wintering: A Novel of Sylvia Plath* (Anchor Books/Doubleday), de Kate Moses, publicado em outubro de 2003, também reconta os últimos meses de vida de Plath, desde as primeiras suspeitas de infidelidade de Hughes. Outra tentativa de entender as complexas interrelações entre o casamento e a poesia de Plath e Hughes é *Ariel's Gift: Ted Hughes, Sylvia Plath, and the Story of Birthday Letters*, de Erica Wagner, publicado pela W. W. Norton & Company em maio de 2001. O fascínio chegou a Hollywood: em 2003 foi lançado o filme *Sylvia* (exibido no Brasil, em 2004, como *Sylvia - Paixão além das palavras*), dirigido por Christine Jeffs e estrelado por Gwyneth Paltrow; a película deixa de lado qualquer tentativa mais aprofundada de abordagem da Plath poeta, mas se concentra no apaixonado e obsessivo relacionamento amoroso entre Plath e o marido.

Todo o frenesi biográfico revelou-se incapaz de desvendar mais profundamente o processo criativo de Plath; a curiosidade biográfica inerente à leitura de seus poemas desde sempre excitou a piedade e o horror dos leitores; a psicanálise já gozava de seu prestígio de exegese literária; as experiências de "desregramento dos sentidos", de "arte e loucura", eram caras ao espírito transgressor da época. Somava-se à equação poesia e loucura uma circunstância moralizante, que via na poeta a figura da mãe abandonada com os filhos pequenos, da mulher fragilizada, traída. Se o período da dissolução do casamento de Plath e Ted Hughes e seu suicídio são o núcleo radioativo de todo o empreendimento biográfico sobre a poeta, nenhuma especulação, biografia ou teoria será capaz de desvendar um ato tão ambíguo e de razões tão complexas quanto o suicídio. Além disso, o contexto da emergência do feminismo norte-americano, eminentemente literário e letrado, viu na jovem e talentosa poeta de morte precoce o modelo perfeito de mártir. Na ocasião, Plath, cuja obra é praticamente toda póstuma, passou de poeta pouco conhecida a ícone, a mito literário -- o romance *The Bell Jar* tornou-se *best seller* instantâneo, com 80 mil exemplares vendidos no ano de publicação -- que exerce atração irresistível; seus poemas, diários, contos e seu romance foram traduzidos para o espanhol, o alemão, o italiano, o checo e o polonês.

Em 1971, o crítico britânico A. Alvarez publicou *The Savage God*, um estudo sobre o suicídio na literatura que incluía, como capítulo inicial, um texto de memórias sobre Plath, de quem foi amigo. Alvarez, uma das primeiras pessoas na Inglaterra a reconhecer o talento da poeta -- como editor do *Observer* nos anos 60, publicou vários de seus poemas, como "Night Shift", "Morning Song", "Finisterre", "Crossing the Water", "Event" e "Winter Trees" --, usa suas recordações de Sylvia Plath para transformá-las numa espécie de alegoria da pulsão suicida; o autor mescla a depressão e a desordem de sua própria vida (chega a narrar sua própria tentativa de suicídio, quando tomou 45 pílulas para dormir) com o último gesto da vida dela. Alvarez afirma, revelando detalhes de arrepiar, que Sylvia Plath pretendia ser encontrada viva e que só morreu por uma série infeliz de acidentes, coincidências e enganos. Seu relato, envolvente e horripilante, o primeiro a dar detalhes da morte da poeta, é tido por muitos como o texto fundador da lenda de Sylvia Plath, fornecendo o tom e o arcabouço para

todos os escritos sobre Plath e Ted Hughes que se seguiriam: a narrativa da mulher abandonada e maltratada pelo marido sem coração, uma parábola proto-feminista. Há, inclusive, quem explique a popularidade da poesia de Plath como reflexo de uma apropriação feminista: seus poemas seriam a expressão de frustrações e emoções femininas reprimidas pela sociedade: *"The mixture of comedic self-deprecation and forceful anger made her work a forershadowing of the feminist writing that appeared in the later 1960s and the 1970s"*.<sup>149</sup>

Para ilustrar a satanização e o sepultamento em vida da figura de Ted Hughes, a crítica Marjorie Perloff<sup>150</sup> denuncia a manipulação dos poemas que integrariam o livro *Ariel*: a seleção de Hughes teria reforçado a imagem de uma Plath suicida, uma heroína trágica que supera o choque de sua separação, enquanto que o projeto original de Plath enfatizaria um sentido de vingança. Ted Hughes só se redimiria aos olhos de certa parte da crítica, especialmente a feminista, em 1981, ao publicar, quase vinte anos depois da morte de Plath, uma edição de seus *Collected Poems*, volume vencedor do Pulitzer Prize de 1982. Contudo, as imagens de poeta "extremista" e esquizofrênica e de "mulher oprimida" já estavam consolidadas.

Os poemas "realistas-patológicos" de Plath, ainda que nitidamente derivados de impulsos emocionais, violentos e vazados em uma sintaxe por vezes "estranha", demonstram grande preocupação com o auto-controle e contenção da linguagem, repleta de rimas sutis e falsas rimas, ritmos flexíveis e ecoantes. Muitos dos poemas, dotados de ironia e inteligência agudas, são marcados por referências ao próprio corpo, via de regra emblema de dor e de mutilação ("Contusion", "Barren Woman", "Childless Woman", "Fever 103°", "Poppies in July"), aos filhos ("Balloons", "Kindness", "Child") e à descrição (abstratizante) e incorporação imagética de cenas, objetos, figuras e paisagens, de modo a dirigir ou transfigurar sua própria *persona* ("Mirror", "Elm", "Mushrooms", "Sheep in Fog", "Winter Trees", "Tulips", "Black Rook in Rainy Weather", "The Munich Mannequins") -- a técnica de derretimento e fusão de imagens utilizada por Plath é chamada pelos críticos de *melting-fusion technique*. Além disso, há muitas alusões ao fazer poético, caso de "Words", sua melhor e mais requintada *ars poetica*, que fala sobre como a linguagem permanece e ecoa mesmo muito tempo depois de passado o turbilhão da vida:

## Words

### Axes

*After whose stroke the wood rings,*

*And the echoes!*

*Echoes travelling*

*Off from the centre like horses.*

---

<sup>149</sup> DAVIDSON, Cathy N; MARTIN-WAGNER, Linda; AMMONS, Elizabeth et al. (editors). *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Nova York, Oxford University Press, 1995. Verbete "PLATH, Sylvia" (Linda Wagner-Martin), p. 666.

<sup>150</sup> PERLOFF, Marjorie. "The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon". In: *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyrics*. Evaston, Northeastern University Press, 1990.

*The sap  
Wells like tears, like  
Water striving  
To re-establish its mirror  
Over the rock*

*That drops and turns,  
A white skull.  
Eaten by weedy greens  
Years later I  
Encounter them on the road*

*Words dry and riderless,  
The indefatigable hoof-taps.  
While  
From the bottom of the pool, fixed stars  
Govern a life.*

Em minha tradução:

*Palavras*

*Golpes de machado,  
Com os baques, a madeira range,  
E os ecos!  
Ecos que partem do centro  
A galope.*

*A seiva  
Jorra como pranto, como  
Água lutando  
Para repor seu espelho  
Sobre a pedra*

*Que tomba e rola,  
Um crânio branco  
Comido pelas ervas.  
Anos depois, encontro,  
Na estrada,*

*Palavras secas e sem rédeas,  
O incansável bater de cascos.  
Enquanto  
Do fundo do poço, estrelas fixas  
Regem uma vida.*

Grande parte da poesia de Plath lida com a presença obsessiva da morte, caso do poema "Death & Co.", em que descreve, como afirmou em nota para a BBC, a "natureza dupla ou esquizofrênica da morte — a frieza marmórea da máscara da morte de Blake, digamos assim, aliada à terrível maciez dos vermes, da água. (...) Eu imagino esses dois aspectos da morte como dois homens, dois sócios comerciais, que vieram para uma visita". A figura da morte aparece sob duas formas: como seu pai, idoso e implacável, e também como um homem mais jovem e sedutor. Diante da morte, a reação do Eu poético é ficar bem quieto, e fingir que os homens não a tinham notado:

<i>I do not stir.</i>	<i>Não movo um músculo.</i>
<i>The frost makes a flower,</i>	<i>O gelo faz uma flor,</i>
<i>The dew makes a star.</i>	<i>O orvalho faz uma estrela.</i>
<i>The dead bell,</i>	<i>Soa o sino dos mortos,</i>
<i>The dead bell.</i>	<i>Soa o sino dos mortos.</i>
<i>Somebody's done for.</i>	<i>Alguém está nas últimas.</i>

Em "Lady Lazarus", que alude desde o título à ressurreição, Plath descreve seu próprio processo suicida, ou o jogo de morrer e renascer a cada poema:

<i>Dying</i>	<i>Morrer</i>
<i>Is an art, like everything else.</i>	<i>É uma arte, como tudo o mais.</i>
<i>I do it exceptionally well.</i>	<i>Nisso sou excepcionalmente boa.</i>
<i>I do it so it feels like hell.</i>	<i>Morro para me sentir no inferno.</i>
<i>I do it so it feels real.</i>	<i>Morro para me sentir real.</i>
<i>I guess you could say I've a call.</i>	<i>Digamos que eu tenha um dom.</i>

Em "Edge", a poeta parece antecipar, sem autopiedade, o gesto extremo que cometeria:

<i>The woman is perfected.</i>	<i>A mulher ficou perfeita.</i>
<i>Her dead</i>	<i>Em seu cadáver</i>
<i>Body wears the smile of accomplishment,</i>	<i>O sorriso de realização.</i>
<i>The illusion of a Greek necessity</i>	<i>A ilusão de uma necessidade</i>
	<i>[grega</i>
<i>Flows in the scrolls of her toga,</i>	<i>Corre nos papiros de sua toga,</i>
<i>Her bare</i>	<i>Seus pés</i>
<i>Feet seem to be saying:</i>	<i>Descalços parecem dizer:</i>
<i>We have come so far, it is over.</i>	<i>Fomos tão longe, acabou.</i>

Outros poemas (caso de "The Arrival of the Bee Box") são permeados pela relação problemática com o pai, Otto Plath, de origem polonesa, ornitólogo,

ictiólogo, professor de biologia da Boston University e autoridade mundial em abelhas, e a quem uma vez se referiu assim: *"an autocrat (...) I adored and despised him, and I probably wished many times that he were dead. When he obliged me and died, I imagined that I had killed him"*. O pai de Plath (a mãe, Aurelia, de origem austríaca, era professora de alemão) morreu quando a poeta era ainda uma criança de 8 anos, em 1940, o que acarretou dificuldades financeiras para a família e se transformou num trauma. Muitas das fantasias que Plath erigiu em torno da morte estão associadas ao pai -- a última coisa que a heroína autobiográfica de *The Bell Jar*, Esther Greenwood, faz antes de se esconder num porão e engolir cinquenta comprimidos para dormir é ir chorar diante do túmulo do pai. Em "Daddy", um de seus poemas mais famosos e controversos, Plath dirige-se a ele nos seguintes termos: *"At twenty I tried to die / And get back, back, back to you."*; *"Panzer-man, panzer-man, O You-- // Not God but a swastika / So black no sky could squeak through."*:

*I thought every German was you.  
And the language obscene*

*Achei que todo alemão era você.  
E a linguagem obscena.*

*An engine, an engine  
Chuffing me off like a Jew.*

*Uma locomotiva, uma locomotiva  
Resfolegando, me levando como um  
[judeu.*

*A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.*

*Um judeu para Dachau, Auschwitz,  
[Belsen.*

*I began to talk like a Jew.  
I think I may well be a Jew.*

*Comecei a falar como um judeu.  
Acho que posso muito bem ser um  
[judeu.*

O teor do poema e versos como *"Every woman adores a Fascist"* deram início uma acalorada discussão acerca da validade ética e politicamente correta da apropriação de símbolos e termos do nazismo e do Holocausto para finalidades pessoais ou com vistas à intensificação dramática: *"O que quer que seu pai lhe tenha feito, não pode ter sido o mesmo que os alemães fizeram com os judeus. A metáfora é imprópria. A familiaridade com esse tema infernal só pode ser adquirida, nunca pressuposta"*, escreveu Leon Wieseltier em *The New York Review of Books* em 1976. Irving Howe (em seu livro *The Critical Point*, de 1973) escreveu que há *"algo de monstruoso, de totalmente desproporcional quando as emoções em relação ao próprio pai são deliberadamente comparadas com o destino histórico dos judeus da Europa"*; para Seamus Heaney (no livro *The Government of the Tongue*, de 1989), mesmo que se reconheça o brilho do poema e se desculpe sua violência e caráter vingativo à luz das relações pessoais da poeta, trata-se de tamanha permissividade que simplesmente abusa do direito a nossa simpatia.

A posição de George Steiner é ambígua. Por um lado, homenageia Plath *"por seu ato de identificação, de comunhão total com os massacrados e torturados"*. Em seu ensaio *"Dying is an art"*, de 1965, Steiner escreve sobre ela como *"mais um de uma série de jovens poetas, dramaturgos e romancistas contemporâneos que não estiveram eles mesmos envolvidos de modo algum com o Holocausto, mas fizeram o possível para derrotar a tendência geral ao esquecimento dos campos da morte"*. Contudo, depois de classificar

"Daddy" como o "Guernica" da poesia moderna, Steiner se pergunta sobre a legitimidade do poema: "De que maneira uma pessoa, ela própria sem nenhum envolvimento e muito depois dos fatos, comete um furto sutil ao invocar os ecos e as dores de Auschwitz e incorporar uma imensidão de emoções disponíveis a seus próprios desígnios particulares?". Três anos depois, escrevendo sobre "Daddy" na *Cambridge Review*, ainda se debate: "Que direito territorial extraordinário tinha Sylvia Plath -- era uma menina, loura e rechonchuda na América -- de recorrer às reservas de horror das cinzas e dos sapatos de criança? Terá algum de nós licença para situar nossas calamidades pessoais, por mais violentas que possam ser, em Auschwitz?". A ambivalência de Steiner e seu veredito contraditório sobre "Daddy" são sintomáticos da mesma reação de admiração/repulsa que grande parte da Poesia Confessional sempre provocou.

Na década de 1970, diversas tentativas de compreensão da obra de Sylvia Plath se refletiram em estudos que questionavam a intensa subjetividade de sua poesia. No ensaio "Sincerity Kills", Hugh Kenner<sup>151</sup> critica a "bogus spirituality" do livro *Ariel*, enquanto que David Shapiro<sup>152</sup> lamenta a tendência do trabalho de Plath para o exagero e o melodramático. No ensaio "The Death Throes of Romanticism: The Poetry of Sylvia Plath", Joyce Carol Oates faz coro a estes críticos. Identificando a dialética romântica da poesia de Plath como uma "opposition between self and object, 'I' and 'non-I', man and nature", Oates argumenta que Plath cultivava uma subjetividade romântica solipsista e egoísta, crítica que estende tanto à obra quanto à poeta. Situando Plath "at the end of a once-energetic tradition of lyric poetry", Oates insiste no argumento de que a poeta devia ser diagnosticada como "one of the last romantics; and already her poetry seems to us a poetry of the past, swiftly receding into history".<sup>153</sup> Por sua vez, um crítico como Anthony Easthope<sup>154</sup> insiste que o "lyrical-confessional mode" da poesia de Plath deriva essencialmente da tradição romântica inglesa, cujo objetivo seria "to hold meaning onto word, signifier onto signifier".

Em seu estudo sobre Sylvia Plath, *The Savage God*, Alvarez rejeita o termo "Confessional", porque entende que a poesia de Plath é "too concentrated and detached and ironic for 'confessional verse', with all of self-indulgent cashing-in on misfortunes". Alvarez conclui que a natureza da arte de Plath é "extremista": "Sylvia Plath learned a great deal from the extremist art -- the perceptions pushed to the edge of breakdown -- that Robert Lowell first handled in *Life Studies*". Em seu ensaio "Poets of the Dangerous Way", M. L. Rosenthal, salientando a natureza perigosa da poesia de Plath, discorda de Alvarez, sugerindo que a poeta possuía um "almost demonically intense commitment (...) to the confessional mode".<sup>155</sup>

<sup>151</sup> KENNER, Hugh. "Sincerity Kills". In: LANE, Gary. *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979. Apud BRENNAN, Claire. op. cit. p. 44.

<sup>152</sup> SHAPIRO, David. "Sylvia Plath: Drama and Melodrama". In: LANE, Gary. *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979. pp. 45-53.

<sup>153</sup> OATES, Joyce Carol. "The Death Throes of Romanticism: The Poetry of Sylvia Plath" (1972). Apud ALEXANDER, Paul. *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. Nova York, Harper & Row, 1985. pp. 26-45.

<sup>154</sup> EASTHOPE, Anthony. *Reading the Poetry of Sylvia Plath*. vol. 43, n° 177, 1994. Apud BRENNAN, Claire. op. cit. p. 44.

<sup>155</sup> ROSENTHAL, M. L. "Other Confessional Poets: Sylvia Plath". In: *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*. Londres e Nova York, Oxford University Press, 1967. Apud

Por seu turno, a poeta ANNE SEXTON (1928 - 1974) será encarada nesta dissertação como a mais representativa da modalidade Confessional, no que diz respeito aos temas, aos aspectos formais e ao uso exaustivo de material autobiográfico. A opinião do crítico Laurence Lerner reflete a tendência crítica quase consensual de considerá-la emblemática do gênero: "*No poet was more consistently and uniformly confessional than Anne Sexton, and her name has almost become identified with the genre*".<sup>156</sup>

Já de início, é interessante que, a respeito da controvérsia acerca do "contar toda a verdade" que estigmatiza a Poesia Confessional, Anne Sexton se contradiz. Por vezes rejeitava o rótulo de "Poeta Confessional", definindo-se como uma "contadora de histórias" ou uma "*imagist who deals with reality and its hard facts*".<sup>157</sup> Noutras dizia em entrevistas que um poema seu sempre começava com "*nothing but the need to give reality to feelings*". Em 9 de novembro de 1969, numa entrevista a Patricia Berg, Sexton disse aos leitores do jornal *The New York Times*: "*for years I railed against being put in this category (...) Then about a year ago, I decided I was the only confessional poet around. Well... Allen Ginsberg too. He holds back nothing and I hold back nothing*".<sup>158</sup> Contudo, numa entrevista a Patricia Marx, em 1965, a poeta disse que, em sua poesia, perseguia a verdade: "*I'm hunting for the truth. It might be a kind of poetic truth, and not just a factual one, because behind everything that happens to you, every act, there is another truth, a secret life. The effort is to try to get to some form of integrity when you write a poem, some whole life lived, to try to present it now, to give the impact*".<sup>159</sup> Em outros termos, a verdade poética não é a verdade da experiência. Em nome do efeito dramático, em nome da integridade de seu programa poético, em nome do impacto, o poeta pode distorcer ou omitir os fatos literais. Para Sexton, "*you can exclude many things. You can even lie (one can confess and lie forever)*".<sup>160</sup>

Sua poesia, como a de Sylvia Plath, também foi incorporada pelos interesses feministas, e Sexton passou a ser vista como uma espécie de "porta-voz do mundo doméstico" ou "vingadora de todas as donas de casa da América que tiveram seus talentos sufocados por casamentos precoces ou uma educação rígida". Há farta documentação crítica tentando encarar sua poesia como expressão de uma vida que configura uma caricatura em relação ao ideal de feminilidade tal como

---

BRENNAN, Claire (editor). *The Poetry of Sylvia Plath. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Cambridge, Icon Books, 2000 (Icon Reader's Guides). pp. 79-80.

<sup>156</sup> LERNER, Laurence. "What is Confessional Poetry?" Apud MIDDLEBROOK, Diane. "Poetry of Weird Abundance". In: WAGNER-MARTIN, Linda (editor). *Critical Essays on Anne Sexton*. G. K. Hall & Co. Boston, 1989. p. 227.

<sup>157</sup> MURPHY, R. (editor). *Contemporary Poets of the English Language*. Chicago, 1970. p. 978.

<sup>158</sup> *The New York Times*, 9 nov. 1969. O episódio é citado em PHILLIPS, Robert S. *The Confessional Poets*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973. (Crosscurrents/Modern Critiques). p. 76.

<sup>159</sup> Entrevista a Patricia Marx ("Interview with Anne Sexton", *Hudson Review* 18, n° 4, inverno de 1965-1966). In: McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. p. 107.

<sup>160</sup> COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry). p. 75.

promovido pelo cinema, nas revistas, nos discursos de formatura nas escolas para moças do período -- a edição "especial sobre as mulheres" da revista *Life* (dezembro de 1956) trazia candentes relatos dos momentos de "completa plenitude" da vida da mulher: o primeiro beijo, o primeiro baile, o casamento, o primeiro filho. Nesse sentido, a poesia de Sexton, ao abordar sua inadequação pessoal, é vista como contraponto à glorificação idealizada dos papéis femininos de mãe, dona de casa e esposa: "*Sexton's poetry explores the struggle between a woman's creativity and the conventions of her era. The disparity between the two pushed Sexton to the brink of suicide many times. She is often labeled a confessional poet and criticized for treating the subjects of the female body and her own madness too frankly. Sexton's work is meeting with renewed critical interest as feminist critics explore Sexton's themes, which include incest, motherhood, mental instability, and low self-esteem.*"<sup>161</sup>; "*Her work is rooted, quite deliberately, in her existence as a woman, and exhibits her lovers, her children, her parents, her breakdowns, her urges to self-abandonment and death*".<sup>162</sup>

A poesia de Sexton nunca teve a pretensão de erguer a bandeira da mulher como causa. Em muitas ocasiões, quando solicitada a expressar sua opinião acerca da "feminine mystique" ou dos "dilemas da mulher moderna", chegou a usar palavras sarcásticas: "*Oh, I don't know! Poor modern woman! I can't be a modern woman. I'm a Victorian teenager -- at heart*".<sup>163</sup> Todavia, tal postura não impediu que sua obra fosse e seja lida como primado de tudo aquilo que se entende por "feminilidade". A poeta Maxine Kumin, por exemplo, escreveu que "*Women poets owe a debt to Anne Sexton, who broke new ground, shattered taboos, and endured a barrage of attacks along the way because of the flamboyance of her subject matter*".<sup>164</sup> Não é o intuito deste trabalho perscrutar na poética de Sexton o tratamento conferido a certas constantes específicas do universo feminino, uma vez que considera-se aqui que sua poesia ultrapassa e extrapola a decisão de uma escrita de gênero.

Mencionado o interesse do movimento feminista pela poesia de Plath e Sexton<sup>165</sup>, cabe apenas um pequeno comentário, já que o presente trabalho evitará as abordagens e leituras feministas. Há uma relação estreita entre o feminismo e as tendências pessoais e confessionais da poesia norte-americana do pós-guerra. David Perkins entende que este entrelaçamento se explica porque ambos, feminismo e Poesia Confessional, emblematicizaram o desejo e a necessidade, por

---

<sup>161</sup> DAVIDSON, Cathy N; MARTIN-WAGNER, Linda; AMMONS, Elizabeth et al. (editors). *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Nova York, Oxford University Press, 1995. Verbete "SEXTON, Anne" (Deborah Viles), p. 672.

<sup>162</sup> ELLMAN, Richard; O'CLAIR, Robert (editors). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 2ª ed., 1988. p. 1303.

<sup>163</sup> Entrevista a Patricia Marx ("Interview with Anne Sexton", *Hudson Review* 18, n° 4, inverno de 1965-1966). In: McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. p. 34.

<sup>164</sup> KUMIN, Maxine. "How it Was". Prefácio a SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1982. pp. xix-xxxiv.

<sup>165</sup> Mesmo no Brasil: ver, por exemplo, o artigo "Anne Sexton e Suas Transformações: A Importância da Crítica Feminista e a Poesia Revisionista", de Ana Cecília Acioli Lima. In: *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro, Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM), 1996. pp. 361-370.

parte das mulheres, de "overthrow the censors, internalized representatives of social convention and authority", ou porque na poesia de Plath e Sexton as leitoras "welcomed the strong, direct truth to experience. These poets might voice hatred outweighing love for their fathers, resentment of their children, sexual lusts, and similar emotions that had, for the most part, previously buried in silence"<sup>166</sup>, ou ainda porque sua poesia tenha conseguido realizar o anseio feminista de "to write directly and overtly as a woman, out of a woman's body and experience, to take woman's experience seriously as theme and source for art".<sup>167</sup>

Mesmo que seus poemas não tivessem impulsos explicitamente feministas, houve uma certa apropriação da obra de Anne Sexton e de Sylvia Plath pelo posterior movimento feminista -- talvez pelo apelo imagético centrado no corpo feminino e no ambiente doméstico, por exemplo. Parece sintomático o uso recorrente que Sexton faz de termos como "houses" e "kitchen": "Some women marry houses / It's another kind of skin." ("Housewife", de *All My Pretty Ones*, traduzido na **Antologia**). Em seu retrato ora sarcástico, ora bem-humorado do horror, do vazio e da violência reprimida da vida dos típicos subúrbios norte-americanos, em muitos poemas Sexton cita inclusive marcas de produtos de limpeza, remédios e outros objetos domésticos -- Lysol, Kleenex, Clorox, Bab-O. Além disso, o modo com que Sexton muitas vezes descreve o papel sexual da mulher -- tendo o corpo invadido pelo homem -- foi tomado como consciência de submissão feminina: "It is virtually guaranteed / that you will walk into me like a barracks." ("Moon Song, Woman Song", de *Love Poems*, traduzido na **Antologia**). A propósito, o ambiente doméstico servirá como teatro para a inquietação religiosa da poeta. O cheiro da comida ou o ato de lavar roupas serão amalgamados a um espectro de inquietação e busca espirituais, revestidos, é certo, de grande ironia e sarcasmo: "Hail Mary coffee toast", reza a poeta; ao falar da morte, pergunta a Deus: "God, you don't mind if I bring all my kitchens". Ao revoltar-se com a indiferença perversa de Deus, compara-o a "that washerwoman / who walks out / when you're clean / but not ironed".

A apropriação feminista representou um aumento do público leitor de Sexton e algum reducionismo interpretativo de sua poesia. O reducionismo está no uso equivocado do material autobiográfico para fins ilustrativos da "opressão feminina". Um exemplo banal: acerca dos temas tratados no livro *Live or Die*, numa das críticas de cunho feminista lê-se que "The strong correlation between sexual desire and suicide in this book suggests that Sexton might have been an incest victim".<sup>168</sup> Trata-se de uma afirmação no mínimo temerária, uma vez que muitas das experiências pessoais relatadas por Sexton podiam ser imaginadas, e serviam para o efeito dramático dos poemas. O próprio terapeuta de Sexton sugeriu que as lembranças da poeta associadas a abuso sexual podem ter sido inventadas "when she was

---

<sup>166</sup> PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. p. 352.

<sup>167</sup> Palavras da poeta Adrienne Rich, citadas em ROTHENBERG, Jerome; PIERRE, Joris (editors). *Poems for the Millennium. Volume Two: From Postwar to Millennium*. Berkeley, Los Angeles e Londres, The University of California Press, 1998. p. 2.

<sup>168</sup> DAVIDSON, Cathy N; MARTIN-WAGNER, Linda; AMMONS, Elizabeth et al. (editors). *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Nova York, Oxford University Press, 1995. Verbete "SEXTON, Anne" (Deborah Viles), p. 672.

reading and writing about incest".<sup>169</sup> A própria Sexton admitia cometer "truth crimes" durante suas sessões de terapia.

Há farta bibliografia<sup>170</sup> a respeito das imbricações entre o ideário do feminismo e os temas "femininos" abordados pelas Poetas Confessionais.<sup>171</sup> Cito quatro fragmentos, à guisa de exemplo:

*"In the 1960s poets turn increasingly to personal objects and openly invoke gender-specific*

---

<sup>169</sup> MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Boston, Houghton Mifflin, 1991, p. 57.

<sup>170</sup> Alguns exemplos mais ou menos recentes: MARKEY, Janice. *A New Tradition?: The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton, and Adrienne Rich: A Study of Feminism and Poetry*; MIDDLEBROOK, Diane Wood; YALOM, Marilyn (editors). *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985; OSTRIKER, Alicia. *Writing Like a Woman*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1983; LAUTER, Estella. *Women as Mythmakers, Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington, Indiana University Press, 1984; JUHASZ, Suzanne. *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women: a New Tradition*. Nova York, Hagerstown, São Francisco e Londres, Harper & Row, 1976; GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (editors). *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington, Indiana University Press, 1979; BENNETT, Paula. *My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics* (1986); DESHAZAR, Mary. *Inspiring Women: Reimagining the Muse* (1986); OSTRIKER, Alicia. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (1986) MONTEFIORE, Jan. *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing* (1987); DIEHL, Joanne Feit. *Women Poets and the American Sublime* (1990); ERKILLA, Betsy. *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History, and Discord* (1992); KELLER, Lynn; MILLER, Crisanne (editors). *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory* (1993). No caso da poesia de Sexton, os ensaios "'The Double Image' and 'The Division of Parts': A Study of Mother-Daughter Relationships in the Poetry of Anne Sexton", de Margaret Honton (1979); "Goddess Manifestations as Stages in Feminine Metaphysics in the Poetry and Life of Anne Sexton", de Stephanie Demetrakopoulos (1988), e "Anne's Sexton's Radical Discontent with the Awful Order of Things", de Estella Lauter (1979); "Anne Sexton: Demystifier or Mystic?", de Carole Ferrier (1988); "'A Woman Who Writes': A Feminist Approach to the Early Poetry of Anne Sexton", de Jane McCabe (1978); "Anne Sexton and Her Transformations", de Alicia Ostriker (1983).

<sup>171</sup> Três exemplos, pitorescos e da literatura em língua portuguesa, da aproximação entre escrita feminina e forma confessional: na década de 1920 o poeta baiano Eduardo Faria escrevia sob o codinome Regina Alencar, com o intuito de "escandalizar" a sociedade, atribuindo a uma mulher "confissões escabrosas" de intimidades e sensações condenadas pela moral. Nos anos 40, enquanto fazia história no teatro brasileiro, Nelson Rodrigues completava sua renda com folhetins românticos. Para tanto criou o pseudônimo Suzana Flag e sentiu-se livre para criar estapafúrdias tramas de amor e de morte, narrativas delirantes, de ação incessante e um clímax depois do outro (*Núpcias de Fogo e Escravas do Amor*, de 1944, por exemplo), sem macular sua imagem de autor e jornalista "sério". O sucesso foi tamanho que Nelson resolveu escrever a "biografia" da própria Suzana, *Minha Vida. Um Romance Autobiográfico*, de 1946, recentemente reeditada pela Companhia das Letras. Além de Suzana Flag, Nelson Rodrigues também se "escondia", no *Diário da Noite*, sob o pseudônimo Myrna, autora de colunas em que respondia com conselhos amorosos às cartas e "confissões" das leitoras (ver, por exemplo, *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo. O consultório sentimental de Nelson Rodrigues*, da Companhia das Letras). Parece sintomático que as reedições das crônicas de Nelson Rodrigues (com seleção de Ruy Castro e publicação pela Companhia das Letras) tenham recebido o subtítulo de "confissões": *A cabra vadia. Novas Confissões*; *O Óbvio Ululante. Primeiras Confissões*; *O Remador de Ben-Hur. Confissões Culturais*; *O Reacionário. Memórias e Confissões*. A certa altura do livro *Conta Corrente* (Lisboa, Bertrand, 1980, p. 68.), que denominou "diário anti-confessional", o escritor português Vergílio Ferreira declara que "a palavra 'diário' devia ser do gênero feminino". O menosprezo se explica pelo entendimento da prática diarística como um registro de infantilidades, um gênero fácil, inútil, um "serviço ligeiro", repleto de "caprichos", "nadas", "vazios" e expansões confessionais, frivolidades próprias de mulheres.

experiences. Sylvia Plath (1932-1963) and Anne Sexton (1928-1974) address intimate emotional or personal experiences in rather sensational ways, at once using and protesting the voice of culturally constructed 'women'. Although Sexton is less accomplished than Plath, both have enjoyed wide popularity and influence on a rising feminist movement."<sup>172</sup>;

"A significant set of anthologies of women's poetry from the early 1970s -- the most notable being Florence Howe and Ellen Bass's *No More Masks!: An Anthology of Poems by Women* (1973) -- contained poems ripe for the thematic categorizing that was a sign of that stage of feminist criticism (called gynocriticism) which sees a woman writer culturally, socially, and psychologically marked by her status as a female, gender asymmetry, by struggles for empowerment. Works treating illness as a stage on quests for self-integration seemed allegorical of women exiting from sexism. Sylvia Plath wrote searing analyses of female anger at emotional 'Purdah'; a sardonic picture of marriage in 'The Applicant'; an incantatory, wily lambasting of patriarchal power in 'Daddy'; and a chant of a biographically compromised rebirth in 'Lady Lazarus'. Very interesting work emerged or was foregrounded on topoi such as motherhood, sexuality, and women in marriage and vocation -- Anne Sexton's neroy 'The Abortion' and 'Housewife (...)'"<sup>173</sup>;

"the finest poetry by feminists is likely to be in the Confessional style, and, conversely, Confessional poetry by women is of absorbing interest to feminist readers. For Confessional poetry renders personal experience or emotion as it actually is, regardless of conventions. Moreover, Confessional poetry expresses truths and experience so painful that most people would suppress them. If, therefore, a woman resents her children, or feels victimized by a patriarchal society and revengeful toward it, the Confessional mode enables her to express such emotions directly, and, for readers, they have a documentary value. At this level the confession of women's experience reveals, at least as feminist readers interpret it, emotions that have persisted throughout history but have not hitherto been acknowledged."<sup>174</sup>;

"Confessional writing has been particularly important for women as means of exposing the problems and narrow strictures of their lives (...) In recent years there has been a trend toward publishing stories by women who have endured painful experiences common to women, providing important resources for other in similar circumstances"<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> DAVIDSON, Cathy N; MARTIN-WAGNER, Linda; AMMONS, Elizabeth et al. (editors). *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Nova York, Oxford University Press, 1995. Verbete "Contemporary Women's Poetry", Rachel Blau DuPlessis. p. 672.

<sup>173</sup> idem, ibidem. p. 673.

<sup>174</sup> Apud PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. pp. 588-589.

<sup>175</sup> HALL, K. Graheme. "Confessional Nonfiction". In: COYLE, Martin; GARSIDE, Peter; KELSALL, Malcolm; PECK, John (editors). *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Londres, Routledge, 1991. pp. 212-213. A autora cita diversos exemplos de "narrativas confessionais não-ficcionais" e "biografias espirituais", cuja função primordial seria proporcionar modelos de busca do autoconhecimento feminino: "The author must take sense of the experience, first to herself and then to her readers, illuminating both the writer and the reader's understanding of female experience": *The Life and Religious Experiences of Jarena Lee, a Coloured Lady* (Jarena Lee, 1836); *Within a Dark Wood: The Personal History of a Rape Victim* (Jennifer Barr, 1979); *Lesbian Nuns: Breaking Silence* (Rosemary Curb e Nancy Manahan, 1985); *The Stories We Hold: Tales of Women's Spiritual Development* (Pam Brown, 1986); *My Father's House: A Memoir of Incest and Healing* (Sylvia Fraser, 1987) etc.

Uma vez que as poetas conseguem articular a experiência e as emoções, as leitoras se identificariam, catarticamente; desse modo a Poesia Confessional seria responsável por uma libertação psicológica, por meio da expressão do que havia sido reprimido; ou seja, o tipo de confissão em jogo na Poesia Confessional conteria em si um impulso revolucionário.

## CAPÍTULO 4

### ANNE SEXTON, "THE ONLY CONFSSIONAL POET"

"Poetry is special, is something else. As a poet (...) I want your real idea, unclothed from your feeling for the writer. (...) God damn morbid life I've been leading, that's all I can say. How can I write anything positive? My old gods are tumbled over like bowling pins. All is an emotional chaos. Poetry and poetry only has saved my life and I respect it beyond both or any of us."

Anne Sexton, em carta a W. D. Snodgrass, *circa* 15 nov. 1958

*My demon,  
too often undressed,  
too often a crucifix I bring forth,  
too often a dead daisy I give water to  
too often the child I give birth to  
and then abort, nameless, nameless...  
earthless.*

*Oh demon within,  
I am afraid and seldom put my hand up  
to my mouth and stitch it up  
covering you, smothering you  
from the public voyeur eyes  
of my typewriter keys.*

Anne Sexton, "Demon", 45 Mercy Street, 1976

Na poesia de Anne Sexton encontramos uma manifestação da fé -- fé na poesia como experiência de busca, de luta contra seus demônios interiores, em busca de uma voz e de um lugar, da ordenação de seu caos particular, ao mesmo tempo em que se constrói uma personalidade poética auto-consciente.

Poderíamos pensar ainda em sua poesia como nascida de uma voracidade, na luta contra seu *duende*, símbolo com o qual o poeta espanhol Federico García Lorca (1898 - 1936), na célebre conferência proferida em Havana e Buenos Aires em 1933, "O Duende: Teoria e Divertimento"<sup>176</sup>, tentou definir a luta pela expressão e o tipo de poder oculto capaz de falar através de todas as formas de arte, especialmente a música, a dança e o poema falado (e a tourada), inclusive da arte da personalidade. O *duende* (termo em geral traduzido pelos dicionários espanhóis como *graça, encanto, charme*), Lorca adverte-nos, é força e luta: não se trata de uma

---

<sup>176</sup> Utilizei "Theory and Function of the Duende". Tradução de J. L. Gili. In: ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). *The Poetics of the New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 1973. pp. 91-103.

idéia ou um conceito. Não se trata de habilidade, mas de sangue, emoção e criação ativa. O poeta assinala que o *duende* é diferente do demônio teológico da dúvida e do diabo católico, destrutivo e pouco inteligente. O *duende*, sombrio, palpitante, descende do benigno *daimon* de Sócrates. Ou temos o *duende* dentro de nós ou não temos, e nem sempre se pode contar com ele, mesmo que pareça estar de prontidão. Nas palavras de Lorca, toda criação artística se dá às custas da contenda que o artista trava com seu *duende*, pois que se trata de demônio antagônico, gênio que reluta em ceder o controle. Lorca salienta que o *duende* não é anjo, que guia, nem musa, que inspira; ambos são externos ao artista, enquanto que o *duende* está na alma, no sangue, e só há emoção possível na arte por meio dele. A qualidade mágica de um poema está no fato de possuir *duende*. O *duende* representa frescor, novidade, às custas de dor, de feridas (não de prazer estético), de sinceridade emotiva e de um entusiasmo quase que religioso. O *duende* é *alter ego*, e só aparece quando há risco na criação artística, quando há a possibilidade da morte, quando há luta contra a morte; definindo-se pelo gosto dos estados extremos, a marca do *duende* são “sons negros”. Lorca entende que na Espanha, país de dança e música, a longa tradição do *duende* se explica por uma certa “cultura da morte”, evidenciada nas touradas, em que a morte é espetáculo natural.

Em seus poemas, Anne Sexton encara sua experiência, sua dor e seus terrores íntimos com determinação e sem desviar o olhar: “*I think that writers must try not to avoid knowing what is happening. Everyone has somewhere the ability to mask the events of pain and sorrow, call it shock ... when someone dies for instance you have this shock that carries you over it, makes it bearable. But the creative person must not use this mechanism anymore than they have to in order to keep breathing. Other people may. But not you, not us. Writing is ‘life’ in capsule and the writer must feel every bump edge scratch ouch in order to know the real furniture of his capsule... I, myself, alternate between hiding my own hands protecting myself anyway possible, and this other, this seeing ouching other. I guess I mean that creative people must not avoid the pain that they get dealt. I say to myself, sometimes repeatedly, ‘I’ve got to get the hell out of this hurt’. But no. Hurt must be examined like a plague*”<sup>177</sup>

Se a atividade poética serviu ou não a Anne Sexton como missão, trajetória, senso de identidade pessoal, salvação possível ou prolongamento da vida (até que ponto a poeta escrevia para manter-se viva?)<sup>178</sup>, o fato é que lhe proporcionou um mecanismo para lidar, durante anos produtivos, com seus próprios elementos autodestrutivos, a que ela se referiu, em inúmeros poemas, valendo-se da metáfora do rato: “*with its bellyful of dirt / and its hair seven inches long [...] with its two eyes full of poison / and routine pointed teeth*” (“Rats Live on No Evil Star”, de *The Death*

<sup>177</sup> A questão da poesia como forma de se “buscar uma verdade profunda” será recorrente nas entrevistas de Anne Sexton: “*You’re always fighting to find out what it is that you want to say. You have to go deeper and deeper each time*”. Apud SEXTON, Linda Gray; AMES, Lois (editors). *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1979. p. 105.

<sup>178</sup> A poeta Maxine Kumin, amiga íntima e colaboradora de Sexton, é enfática: “*I am convinced that poetry kept Anne alive for the eighteen years of her creative endeavors. When everything else soured; when a succession of therapists deserted her for whatever good, poor, or personal reasons; when intimates lost interest or could not fulfill all the roles they were asked to play; when a series of catastrophes and physical illnesses assaulted her, the making of poems remained her own constant*”. Ver “How It Was”, prefácio a SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1982. pp. xix-xxxiv.

*Notebooks*, 1974); "and I will get rid of the rat inside me. / the gnawing pestilential rat" ("Rowing", de *The Awful Rowing Toward God*, 1975); "Do I not look in the mirror, / these days, / and see a drunken rat avert her eyes?" ("Cigarettes and Whiskey and Wild, Wild Women", de *45 Mercy Street*, 1976).

Anne Gray Harvey nasceu em 9 de novembro de 1928 em Newton, perto de Boston, Massachussets, caçula de três filhas (irmã de Jane e Blanche) de uma família rica e amante de festas, típica dos *roaring twenties*: seu pai, Ralph Churchill Harvey, filho de banqueiro, era dono de uma firma de venda de lãs; a mãe, Mary Gray Staples Harvey, que possuía algum talento literário, descendia de ilustres políticos e jornalistas. Sexton cresceu no próspero subúrbio de Wellesley, e viveu praticamente toda sua vida em Weston, Boston e arredores, onde freqüentou escolas públicas e particulares, entre as quais o Garland School e o Rogers Hall.

Em agosto de 1948 Sexton casou-se, secretamente, com Alfred Muller Sexton II ("Kayo"), então aluno da Colgate University, e o casal viveu uma breve temporada em São Francisco e Baltimore. Quando o marido estava servindo na Guerra da Coréia, Sexton chegou a trabalhar como modelo e vendedora de cosméticos. Em 53, logo depois do nascimento de sua primeira filha, Linda, Sexton sofreu um colapso mental, o primeiro dos muitos que teria ao longo de sua vida, e foi internada em um hospital psiquiátrico (Westwood Lodge, para onde voltaria incontáveis vezes). Havia um histórico de problemas mentais na família de Sexton, a que muitos atribuem seus constantes ataques de ansiedade, episódios de fúria, crises depressivas, surtos de abatimento e melancolia e impulsos suicidas: o pai tornou-se alcoólatra, o avô paterno teve um colapso nervoso, a irmã Jane e a tia paterna se suicidaram. Em 1955 Sexton deu à luz a segunda filha, Joyce, e foi novamente internada. Depois da primeira tentativa séria de suicídio, no dia de seu aniversário, em 56, já com 28 anos, a conselho de seu psiquiatra, Dr. Sidney Martin Orne, começou a escrever poesia, como maneira de diminuir sua "*profound lack of self-worth*"; o hipotético "potencial poético" de Sexton também poderia "ajudar outras pessoas com os mesmos problemas semelhantes a se sentirem menos sós" -- a despeito da terapia e da medicação, uma segunda tentativa de suicídio ocorreria em abril de 57, e Sexton se viu separada de suas filhas.

De fato, muitos dos poemas iniciais de Sexton estão permeados de referências e descrições de suas incontáveis internações em hospitais psiquiátricos, o que ela chamava jocosamente de "*commonplaces of the asylum*". Ao longo de sua obra, serão abundantes expressões irônicas para definir o ambiente das "mental institutions": "*winter jail*", "*summer hotel*", "*sealed hotel*", "*madhouse*", "*the antiseptic tunnel*", "*scene of the disordered senses*" etc. É interessante que muitas das discussões sobre a cultura norte-americana do período passam pelas relações entre a loucura e a genialidade, uma vez que muitos artistas famosos eram ou pareciam ser psicologicamente instáveis. Além dos já mencionados Robert Lowell, Sylvia Plath, Theodore Roethke e John Berryman, mais alguns exemplos, entre os poetas: Delmore Schwartz foi exilado dos amigos e da profissão por causa da paranóia; Elizabeth Bishop foi hospitalizada várias vezes por causa do alcoolismo; a doença maníaco-depressiva de Randall Jarrell o levaria ao suicídio. Anne Sexton sabia que

os rótulos que viriam a ser aplicados a ela -- "psicótica", "histérica", "alcoólatra", "psiconeurótica", "borderline" --, por mais clinicamente imprecisos que fossem, colocavam-na numa significativa linhagem poética, que remontava tanto a contemporâneos seus quanto à tradição: Pound, Rimbaud, Baudelaire e Coleridge, por exemplo. Como ela mesma afirmou numa entrevista: "*I found I belonged to the poets. These are my people*".

Sexton acreditava ter descoberto sua "vocação" para a poesia graças a seus colapsos mentais; acreditava que o terreno da loucura e da psicoterapia lhe permitira o desenvolvimento de seus talentos poéticos. Criou, assim, seu próprio mito de um Gênesis a partir da loucura, quando teria descoberto que "pertencia aos poetas", que, quando escrevia, "sabia estar fazendo aquilo que nascera para fazer", que escrever poesia era a única atividade que dava sentido à sua existência. Sexton acreditava que, por meio da poesia, conseguia expressar e entender as causas e efeitos de sua loucura: "*Sometimes my doctors tell me that I understand something in a poem that I haven't integrated into my life*". Eis sua visão da poesia como terapia: "*In fact, I may be concealing it from myself, while I was revealing it to the readers. Poetry is often more advanced, in terms of my unconscious, than I am. Poetry, after all, milks the unconscious. The unconscious is there to feed it with little images, little symbols, the answers, the insights I know not of (...) Only as I write I do realize myself*".<sup>179</sup> Sexton, que gostava de dizer que em sua poesia escrevia a própria vida, para de algum modo mantê-la, preservá-la, "*rescue it from chaos -- to make 'now' last*"<sup>180</sup>, parece se posicionar entre todos os poetas cujas carreiras incluíam, na frase tão citada de Rimbaud, uma "*prolongada e sistemática desordem dos sentidos*".

Depois que Sexton ficou famosa, a demanda por suas palestras e leituras públicas "dramáticas" e "teatrais" viria a tornar-se, mesmo, um negócio lucrativo, por causa da remuneração excepcionalmente alta (2000 dólares, em 1974) que ela cobrava por suas performances. Em 1968, Sexton chegou a montar uma banda de blues, jazz e rock, "Anne Sexton and Her Kind"<sup>181</sup>, que a acompanhava em turnês de leituras, ampliando ainda mais seu público leitor. Intrigados, os entrevistadores formulavam sempre a previsível pergunta: "*Como você se tornou poeta?*". E Sexton sempre lhes dava os mesmos detalhes, muitas vezes repetindo frases inteiras, como que em um texto decorado, parecido com o enredo de "Branca de Neve". A Rainha era a sua mãe, imponente e autoritária; a maçã envenenada era a pressão da sociedade para que Sexton levasse uma vida convencional nos subúrbios de Boston, a mãe e dona de casa perfeita que cuidava das filhas e ajudava o marido a fazer carreira no próspero negócio de venda de lãs. O veneno funcionou: ela adoeceu, tentou o suicídio. A transformação mágica veio sob a forma de

---

<sup>179</sup> Entrevista a Barbara Kevles ("The Art of Poetry XV", *Paris Review* 52, verão de 1971). Ver "The Art of Poetry: Anne Sexton". In: COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry). pp. 89-111.

<sup>180</sup> Entrevista a Patricia Marx ("Interview with Anne Sexton", *Hudson Review* 18, n° 4, inverno de 1965-1966). In: McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. p. 34.

<sup>181</sup> A banda era formada pelos músicos Bill Davies (piano e órgão), Ted Casher (flauta e saxofone), Steve Rizzo (guitarra), Mark Levinson (baixo) e Harvey Simons (bateria).

tratamento com um psiquiatra que, como o príncipe no conto de fadas, descobriu um remédio que a fez despertar para uma nova vida de poeta. Sexton chamava a esse “despertar” de “renascimento aos 29 anos”, e acrescentava, contribuindo para a apropriação feminista de sua obra, tida como exemplo criativo mesmo que diante das imposições e restrições sociais a que as mulheres eram submetidas no período: “Until I was twenty-eight I had a kind of buried self, who didn’t know she could do anything but make white sauce and diaper babies. I didn’t know I had any creative depths. I was a victim of the American Dream, the bourgeois, middle-class dream. All I wanted was a little piece of life, to be married, have children. I thought the nightmares, the visions, the demons would go away if there was enough love to put them down. I was trying my damndest to lead a conventional life, for that was how I was brought up, and it was what my husband wanted of me. But one can’t build little white picket fences to keep the nightmares out. The surface cracked out when I was about twenty-eight. I had a psychotic break and tried to kill myself”.<sup>182</sup> A maneira pela qual Sexton formulou a história de como “se fez poeta” sugere até um certo senso de “destino”.

Nos meses seguintes, Sexton, que sempre gostou de enfatizar que nunca tivera grande educação formal, e que sua formação acadêmica era “nula, anêmica e desinteressante” (ao contrário de John Berryman, Sylvia Plath e Robert Lowell, por exemplo), passou a dedicar-se obsessivamente à leitura (além de obras de psicanálise, travou pela primeira vez contato com Brecht, Virginia Woolf, Camus, Pirandello, Robert Browning, William Carlos Williams, Hart Crane, Gerard Manley Hopkins, Wallace Stevens, Thomas Mann, Rilke, Sartre, Gide, William Faulkner, Nathaniel West, Henry James, Dostoiévski, Henry Miller, Salinger), ao aperfeiçoamento de sua escrita e ao que chamava de “tornar-se poeta”. Para tanto, revisou e reescreveu dezenas de poemas, que submetia à publicação (*The Antioch Review*, *The New Yorker*, *Encounter*, *Poetry*, *Harper’s Magazine*, *Partisan Review*, *The Hudson Review*, *The Yale Review*, *Poetry Northwest*, *Voices*, *Beloit Poetry Journal*, *Audience*, *Saturday Review*, *The New York Herald Tribune*, *The New Orleans Poetry Journal*, *Epoch*, *Accent*, *Christian Science Monitor*, mais tarde *Playboy*, *Cosmo*, *Vogue*, *Cosmopolitan* etc.) e passou a freqüentar os “círculos de poesia”: assistiu a cursos, foi a festas, seminários, palestras e leituras de poesia -- o curso oferecido por Irving Howe e Philip Rahv na Brandeis University, leituras de W. S. Merwin, Marianne Moore, Robert Graves, Robert Frost etc. Além disso, elegia o que chamava de “worthy mentors”, mentores e modelos com quem mantinha correspondência, amizade e profícuo intercâmbio poético, caso de James Wright, Maxine Kumin, Anthony Hecht, Shirley Jackson, C. K. Williams, Tillie Olsen, Allen Grossman, Saul Bellow, Louis Untermeyer, Howard Moss, Lois Ames e Arthur Freeman, por exemplo. O desejo de Sexton em “renascer”, “mudar de identidade”, fazer parte da categoria dos poetas seria celebrado num poema de seu primeiro livro, *To Bedlam and Part Way Back*. Em “Portrait of an Old Woman on the College Tavern Wall”, o Eu lírico, observando na parede as fotos dos poetas, referidos ora

---

<sup>182</sup> Entrevista a Barbara Kevles (“The Art of Poetry XV”, *Paris Review* 52, verão de 1971). Ver “The Art of Poetry: Anne Sexton”. In: COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry). pp. 89-111.

como “cantores”, ora como “mentirosos”, ora como “profetas”, afirma a vontade de também ser imortalizado ali, junto àquela confraria quase que sagrada: “*I only said / how I want to be there and I / would sing my songs with the liars / and my lies with all the singers (...) // I only said / how I want to be there, / down at tavern / where the prophets are singing / around their round table / until they are still*”. A referência à “*tavola redonda*” arturiana ajuda a reforçar a imagem mística dos poetas.

Reza a lenda que Sexton teria se interessado ainda mais por poesia depois de ter visto na televisão educativa, em dezembro de 1956, um programa sobre “How to write a sonnet”, apresentado por I. A. Richards, então professor de Harvard.<sup>183</sup> Em setembro de 57 Sexton frequentou um *workshop* ministrado por John Holmes no Boston Center for Adult Education. Em 58 participou da Antioch College Writers’ Conference (Yellow Springs, Ohio), ocasião em que trabalhou com W. D. Snodgrass, de quem se tornou amiga e correspondente. Sexton ficou tremendamente entusiasmada com o poema “Heart’s Needle”, porque viu ali o ânimo e a coragem para continuar a “se revelar”, a escrever sobre “assuntos íntimos”. As cartas que enviou a Snodgrass mostram sua euforia com o tipo de “Poesia Confessional” por ele realizada: “*I read ‘Heart’s Needle’ and I changed. It made me see myself new. In seeing you, in feeling your marvellous restrained sense of immediate loss, I saw my own loss in a new color. And I changed. A poem isn’t supposed to do that! It isn’t supposed to be that vital!, meaning, of course, how unusual, how much genius and the fine grip of talent, is in such a poem that reaches down and touches the inmost part of the reader. A writer, showing himself, in his true light, and doing it so well, has indeed done something so great that one might be afraid. Afraid of the writer’s truth and their own truth (...) it walked out at me and grew like a bone inside of my heart; it held me and hurt me and made me cry. The poem startled me so when I read it, that I just sat there saying ‘Why didn’t I write this’*”.<sup>184</sup>

Em 1959, no mesmo ano em que perdeu, num intervalo de três meses, a mãe e o pai e se submeteu a duas cirurgias, Sexton foi aluna de Robert Lowell em um curso na Boston University, quando tornou-se amiga de poetas como George Starbuck (com quem teve um caso amoroso), Maxine Kumin e Sylvia Plath. É procedimento usual da crítica estabelecer pontos de contato entre as obras de Sexton e Plath, que depois iria viver com o marido, o poeta Ted Hughes, na Inglaterra. Uma observação: ainda que os Poetas Confessionais nunca tenham constituído de fato um grupo ou uma escola, no sentido de conscientemente compartilharem diretrizes ou pressupostos poéticos comuns (no que diz respeito à forma, por exemplo, o Modo Confessional varia dos versos livres e violentos de

---

<sup>183</sup> A própria poeta contava em entrevistas a história de seu “nascimento como poeta” e sua visão da poesia como terapia e salvação: “*I said to my doctor at the beginning: ‘I’m no good; i cant’t do anything; I’m dumb’. He suggested I try educating myself by listening to Boston’s educational TV station. He said I had a perfectly good mind. One night I saw I. A. Richards on educational television reading a sonnet and explaining its form. I thought to myself, ‘I could do that, maybe; I could try’. So I sat down and wrote a sonnet. The next day I wrote another one, and so forth. ‘Don’t kill yourself’, he said. ‘Your poems might mean something to someone else someday’. That gave a feeling of purpose, a little cause, something to do with my life, no matter how rotten I was*”. Apud COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 8.

<sup>184</sup> Cartas de Sexton a Snodgrass, 24 fev. e 11 mar. 1959, citadas em MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Boston, Houghton. Mifflin, 1991. p. 78.

Ginsberg a cuidadosos esquemas de rima de Sexton, Lowell e Roethke), há uma coincidência geográfica, pelo fato de que Lowell, Plath e Sexton terem vivido, convivido e trabalhado em Boston<sup>185</sup> -- o que não impressiona quem está minimamente familiarizado com a longuíssima tradição literária da Nova Inglaterra, de Hawthorne, Melville, Emerson, Thoreau, Emily Dickinson... A própria Anne Sexton comentou o fato: "*Being a 'poet' in Boston is not so difficult except that there are hoards of us living here. The place is jammed with good writers -- it's very depressing...*".<sup>186</sup>

Robert Lowell, às voltas com a revisão final do manuscrito com os poemas que viriam a compor seus *Life Studies*, leu com entusiasmo os primeiros trabalhos de Sexton: "*They move with ease and are filled with experience, like good prose. You stick to truth and the simple expression of very difficult feelings, and this is the line in poetry that I am most interested in*".<sup>187</sup> Avaliando a importância e a influência de Lowell em sua até então incipiente produção poética, Sexton enfatiza que ele a ensinara a reconhecer "o que deixar de fora", além de encorajá-la no uso de uma dicção simples e franca: "*What he taught me was taste. Perhaps that's the only thing a poet can be taught. He helped me to distrust the easy musical phrase and to look for the frankness of ordinary speech. He worked with a cold chisel, with no more mercy than a dentist*".<sup>188</sup>

A editora Houghton Mifflin aceitou o manuscrito de *To Bedlam and Part Way Back* [Para Bedlam e Meio Caminho de Volta] em maio de 1959 -- mesmo mês da publicação dos *Life Studies* de Robert Lowell nos Estados Unidos -- e em abril de 1960 o livro foi lançado. Ainda em 59, Sexton submetera os poemas ao jugo de John Holmes. Em carta, seu antigo tutor sugeriu a ela que não publicasse sua poesia, que chamou de "*clinical*", porque "*pessoal demais*" e desprovida de universalidade, distância autoral e alusões à alta literatura: "*I distrust the very source and subject of a great many of your poems, namely, all those that describe and dwell on your time in the hospital. I am uneasy that what looks like a brilliant beginning might turn out to be so self-centered and so narrow a diary that it would be clinical only. Something about asserting the hospital and psychiatric experience seems to me very selfish -- all a forcing others to listen to you, and nothing helps them. It bothers me that you use poetry this way. It's all a release for you, but what is it for anyone else except a spectacle of someone experiencing release? Dont' publish it in a book*".<sup>189</sup> A resposta de Anne foi o poema "For John,

---

<sup>185</sup> A este respeito, veja-se o volume *The Fading Smile. Poets in Boston, 1955 - 1960. From Robert Frost to Robert Lowell to Sylvia Plath*, em que Peter Davison faz um retrato bastante boêmio dos poetas, e vai a fundo, em tom de mexerico, no relato de bebedeiras, internações, suscetibilidades, casos amorosos, e especialmente nas rivalidades entre Sexton, Plath e Adrienne Rich.

<sup>186</sup> Em carta a Carolyn Kizer, editora da revista *Poetry Northwest*, 5 fev. 1959. Apud SEXTON, Linda Gray; AMES, Lois (editors). *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1979. p. 51.

<sup>187</sup> Carta de Robert Lowell a Anne Sexton, 11 set. 1958.

<sup>188</sup> Entrevista a Barbara Kevles ("The Art of Poetry XV", *Paris Review* 52, verão de 1971). Ver "The Art of Poetry: Anne Sexton". In: COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry). pp. 89-111.

<sup>189</sup> Carta de John Holmes a Sexton, 8 fev. 1959, citada em MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Boston, Houghton Mifflin, 1991. p. 98.

Who Begs Me Not To Enquire Further" (traduzido na **Antologia**), espécie de defesa de sua poesia e manifesto acerca de sua compreensão como poeta.

Diga-se que os Poetas Confessionais compartilharam o gosto pela extrema auto-análise e o histórico de problemas emocionais e doenças mentais: John Berryman, Sylvia Plath e Anne Sexton cometeram suicídio; Theodore Roethke, Robert Lowell, Plath e Sexton escreveram sobre seus internamentos em sanatórios (Roethke, por exemplo, tem um poema intitulado "Lines Upon Leaving a Sanitarium"). Há, a este respeito, uma curiosidade biográfica: em épocas diferentes, Lowell, Plath e Sexton passaram temporadas internados em um mesmo hospital psiquiátrico, o caríssimo e famoso McLean Hospital, em Belmont, nos arredores de Boston. A biógrafa de Anne Sexton, Diane Wood Middlebrook, descreve McLean como um hospital da moda: "*It had always held and odd glamour (...) as the hospital of choice for the occasionally mad artists of Boston*". Em 1953, Sylvia Plath ficou internada durante meses no McLean, quando foi submetida a psicoterapia, insulina, medicamentos como Thorazine e choques elétricos. Anos mais tarde, a poeta escreveria em seu diário que havia "*an increasing market for mental-hospital stuff*". Então decidiu que deveria "*write about a college girl suicide (...) And a story, a novel even*". Assim, Plath ficcionalizou sua internação no romance autobiográfico *The Bell Jar*, publicado sob o pseudônimo Victoria Lucas em fevereiro de 1963, e que se tornaria um *best seller*. O romance é uma crônica sobre o colapso, a tentativa de suicídio e a "recuperação" de sua heroína, Esther Greenwood.

Entre 1958 e 1965, Robert Lowell, famoso por seus episódios maníaco-depressivos, foi internado por sete vezes no McLean, experiência transposta para os poemas "Home After Three Months Away" e "Waking in the Blue", este incluído em *Life Studies*. Anne Sexton, na ocasião em que foi aluna de Lowell, registrou no poema "Elegy in the Classroom" (traduzido na **Antologia**) uma das crises do professor e mentor.

Em 1968 Anne Sexton foi convidada por Margaret Ball, bibliotecária do McLean, para ministrar um curso de poesia para os pacientes do hospital -- os relatos dos vários dos alunos que Sexton teve ao longo de sua carreira de poeta, inclusive na Boston University, mostram uma professora popular, temperamental, performática e impulsiva, "*very pretty and very nervous*", "*immersed in the psychological and the personal*", "*very loud, often common*". Em 1973, meses antes do suicídio, Sexton passaria cinco dias internada no McLean.

Para todos os Poetas Confessionais a poesia parece ter tido um caráter "terapêutico": transmutando a experiência em poesia, pareciam estar dando continuidade à própria vida, salvando sua vida e sua poesia da beira de algum abismo pessoal, ainda que "*always on the point of drowning*", como definiu Lowell. Para atribuir efetivamente um valor de terapia à Poesia Confessional, é preciso elaborar uma espécie de "teoria masoquista da poesia", dentro de uma mitologia romântica que pressupõe a existência de algo interior: o fato é que não é só por que "expressa" suas fantasias que o artista se livra, automaticamente, delas. Ao contrário, o ato da expressão formal pode simplesmente tornar o material "trazido à tona" mais prontamente disponível para o artista. O ato de lidar com seus

traumas, delírios e fantasmas em seu trabalho faz com que ele se perceba vivendos. No sofrimento a mente criativa em grande medida se liberta e refina. O poeta exercita a poesia para expulsar as forças malignas do sofrimento pessoal. E nesse sentido a Poesia Confessional, mesmo que voltada para fins intelectuais, estéticos ou morais, poderia ser terapêutica. Se pensássemos em termos de uma "teoria do poema", aqui o diálogo com o Eu é o diálogo entre a pessoa que sofre e a mente que cria, cuja separação mais ou menos completa origina uma entidade de duas naturezas distintas, uma lutando para organizar em modelos dotados de significação o caos esmagador do mundo de sofrimento habitado pela outra.

Para Anne Sexton a poesia não era apenas um exercício literário ou estilístico, mas um esteio contra seu caos particular<sup>190</sup>, contra a morte e o silêncio (*"Yet there is silence. Always silence."*). Daí que o centro e perímetro de sua poesia seja o próprio Eu, daí que o grande tema de sua poesia seja a própria poeta, o que faz com que sua obra seja tida como um imenso psicodrama ou como a documentação quase que clínica de sua loucura ou de sua sensibilidade torturada ou a crônica repetitiva e obsessiva de sua infância, seus traumas, seu casamento, sua vida doméstica, suas infidelidades, suas relações familiares, seu papel de mãe e seu divórcio, ao mesmo tempo em que, na elaboração de uma cosmologia pessoal, oferece ao leitor uma série de auto-descrições: como dona de casa de meia-idade (*"Now, / in my middle age, / I'm well aware / I keep making statues / of my acts, / carving them with my sleep"*) que *"wore rubies and bought tomatoes"* (*"Middle-class lady / you make me smile"*); como louca internada em hospícios (*"queen of this summer hotel"; "graduate of the mental cases"; "I'm really thirty-six. / I see dead rats in the toilet. / I'm one of the lunatics"*); como uma boneca (*"a plaster doll", "this synthetic doll"*); como *"a woman of excess, of zeal and greed"*; como *"a baby all wrapped up in its red howl"*; como criança, confinada no mundo adulto, incapaz de articular a própria fala, e dependente da *"song my mother / used to sing"*); como amante (*"I am that clumsy human / on the shore / loving you, coming, coming, / going, / and wish to put my thumb on you like the Song of Solomon"*); como *"the woman of the poems, the woman of the kitchen, the woman of the private (but published) hungers"*; como *"angry guest", "a partly mended thing, an outgrown child"*. Prevaecem as imagens autodepreciativas, de auto-rejeição e de dor física: a poeta ora se vê como *"a pig in a trenchcoat", "a beggar"*, ora quer *"pour gasoline over my evil body / and light it"*, ora se sente possuída por *"saws working through my heart", "a plague", "acid", "crab"*. Se levarmos em conta os dois riscos principais do centralismo autobiográfico, a mania da excepcionalidade ou a mania da auto-punição, Sexton parece compensar o orgulho narcísico, próprio de uma "escrita do eu", com a ambivalência da ironia e com a acidez da auto-punição.

Na verdade, ao invés de "poesia como terapia", seria melhor pensar aqui

---

<sup>190</sup> Em entrevista a Patricia Marx (*"Interview with Anne Sexton"*, *Hudson Review* 18, nº 4, inverno de 1965-1966), Sexton afirmou, acerca de seu trabalho poético de visitação do caos e tentativa de ordenação do caos: *"There is a big change after you write a poem. It's a marvellous feeling, and there's a big change in the psyche, but I think you really go into great chaos just before you write a poem, and during it, and then to have come out of that whole, somehow is a small miracle, which lasts for a couple of days. Then on to the next. I mean, things are more chaotic, and if I can write a poem, I come into order again, and the world is again a little more sensible and real. I'm more in touch with things"*.

em termos de poesia como necessidade vital e urgência de expressão, a escrita como ato produtor de sentido(s) -- todos, em última instância, modelos de invenção. É inevitável, a esse respeito, nos remetermos ao longo "The Rime of the Ancient Mariner", de 1797, poema escrito pelo romântico inglês Samuel Taylor Coleridge (1772 - 1834). Ali, o velho marinheiro relata o gesto inconsequente de matar um albatroz ("*With my crossbow / I shot the Albatross.*"), pássaro que, mostrando o Sul, salvara seu navio dos gelos polares. O ato irracional ("*hellish thing*") atrai a desgraça sobre a tripulação do navio, que, amaldiçoando o marinheiro, morre de sede durante a longa calmaria que se segue ("*Four times fifty living men / (And I heard nor sigh nor groan), / With heavy thump, a lifeless lump, / They dropp'd down one by one.*"). O navio é então guiado pelo Espírito Polar. O marinheiro descreve os seres viscosos e repelentes que habitam os mares e vê, assombrado, um navio fantasma manobrado por mortos; sobrevive à maldição de navegar em velocidade mais rápida do que a alma humana poderia suportar; vislumbra sua terra natal, e, por fim, narra a aparição de um ermitão, "*A man all light*", em um barco. O navio afunda, e o marinheiro é salvo pelo misterioso "*holy man*", que lhe pergunta "*What manner of man art thou?*". Depois disso, o velho marinheiro sobrevive para vagar o resto de seus dias confessando, a quantos encontrasse, a história de seu gesto de profanação. O poema parece explicar o mecanismo dos Poetas Confessionais. Dotados, como o velho marinheiro, de um "*strange power of speech*", parecem escrever poesia para poder continuar vivendo, como o marinheiro só viveu para poder continuar contando sua história -- à moda do Horácio de *Hamlet*: "*And till my ghastly tale is told, / This heart within me burns.*". Em ambos os casos parece haver uma espécie de penitência ou expiação, que vem à tona "*at an uncertain hour*".

No caso da Poesia Confessional, a relação aparentemente íntima entre poesia e loucura, mais a obsessão pela interpretação biográfica, suscitam, em especial em diversas leituras da poesia de Sexton, as seguintes perguntas: como uma dona de casa suburbana e mentalmente perturbada se converte em estrela? O que ligava sua loucura à sua arte? Como desvencilhar a vida e a obra no caso de uma poeta tão corajosamente pessoal? Se as respostas não são fáceis, o que parece fácil é tentar explicar sua poesia via psicologismo e biografismo -- que a dissolvem em documento eventual --, ou seja, como reflexo da sua loucura.

O estudo da psicose de um autor não deita luz alguma sobre sua obra -- a despeito de longa tradição do grande número de escritores tidos como loucos: Sade, Pound, Artaud, Nerval, Poe, Maupassant, Gogol, Swift. Descrever pura e simplesmente um delírio não interessa a ninguém, a não ser aos manuais de psiquiatria ou divãs de analistas. O que interessa é a qualidade literária, o equilíbrio entre controle e imaginação. A vivência de estados fronteirços ou psicóticos pode inspirar ou motivar uma obra literária, mas não a explica nem ilumina -- o domínio dos modelos de invenção, sim. Esse material é muito útil para as biografias, para o culto da personalidade, para a criação do mito dos grandes autores de vida aventureira, de que se nutre o leitor comum e que não deixa de ter sua eficiência, quando se remetem à leitura das obras. A biografia que mais interessa e que mais pode ajudar a compreender a evolução de uma obra não

é a história da vida de um autor, suas doenças, amores e vicissitudes, mas a história de sua imaginação e suas idéias literárias. Um romancista e um poeta não escrevem por serem psicóticos, mas, eventualmente, apesar de o serem. Meu argumento é o de que a poesia de Anne Sexton vai além do mero relato sintomático de sua loucura, mas é o produto de sua relação com a loucura. A própria poeta parece consciente disso: "*Madness is a waste of time. It creates nothing... nothing grows from it and you, meanwhile, only grow into it like a snail*".<sup>191</sup>

A atividade de criação literária nutre-se essencialmente da imaginação, por meio da qual são construídos seres irrealis, mundos ilusórios, situações fantasiosas. No gesto da criação, a imaginação será exercitada artisticamente, filtrada pelo trabalho com a linguagem, pelo jogo com as palavras e técnicas de estilo. O escritor investe sua inteligência, sua emoção, sua memória, sua capacidade de julgamento, sua visão de mundo e, ainda, as instâncias psíquicas fora do controle da razão -- mesmo a poesia mais pessoal tem sua fonte no poder das palavras para irradiar significados que estão além da intenção consciente do poeta. É por causa da aura de fantasia e invenção de mundos imaginários que, no panorama social, o escritor acaba sendo visto, via de regra, como um ser extravagante e excêntrico, e isso é evocado desde a Antigüidade grega. Provavelmente daí tiveram origem as diferentes associações entre loucura e literatura. A loucura é tema comum na literatura do século XX, e o foco de interesse na mente transtornada é veículo para a crítica do racionalismo. Há, por exemplo, uma longa tradição norte-americana de narrativas tematizando conflitos mentais do ser humano no pós-guerra, especialmente em hospitais psiquiátricos. Escritores como Philip Roth (*Portnoy's Complaint*, de 1969), Kurt Vonnegut e Sylvia Plath encontraram no hospital psiquiátrico uma imagem adequada para descrever a "loucura organizada da vida moderna", de que a voz da pessoa tida como insana é ao mesmo tempo sintoma e diagnóstico.<sup>192</sup>

Há uma concepção romântica de arte, concepção preocupada mais com a expressão e com relações de causa e efeito do que com modelos de invenção, que a liga à doença e à morte -- a cegueira de Milton, a pobreza de Donne. No caso específico dos Poetas Confessionais, por mais visceral que seja a ligação entre a obra e o vivido, o biográfico, por mais evidente que seja a mútua determinação entre vida e obra, por mais comovente que seja imaginar o sofrimento de um escritor psicótico para vencer a ansiedade e a angústia doentes e produzir sua obra, é certo que, se a arte é produto do sonho, da imaginação, do desvario e da loucura, resulta também da parte lúcida e sadia da mente do criador -- se ele é consciente ou não de tal lucidez, isso é outro problema. Antonio Candido colocou

---

<sup>191</sup> SEXTON, Linda Gray; AMES, Lois (editors). *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1979. p. 267.

<sup>192</sup> No Brasil, como exemplos da tematização literária do ambiente do hospital psiquiátrico temos *O Alienista*, de Machado de Assis, *o Cemitério dos Vivos*, inacabado, de Lima Barreto, *A Lua Vem da Ásia* (1956), de Campos de Carvalho, o mergulho no delírio e no pânico das anotações contidas em *Hospício é Deus* e os contos breves de *O Sofredor do Ver* (1968), de Maura Lopes Cançado, *o Diário de Engenho de Dentro* (1970), de Torquato Neto, *as Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant'Anna, e o diálogo cheio de ironia com a loucura em *Quatro Olhos* (1977), de Renato Pompeu, e *Arnadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Süssekind.

assim a questão: “Como o nosso modo de ser ainda é bastante romântico, temos uma tendência quase invencível para atribuir aos grandes escritores uma quota pesada e ostensiva de sofrimento e de drama, pois a vida normal parece incompatível com o gênio. Dickens desgobernado por uma paixão de maturidade, após ter sofrido em menino as humilhações com a prisão do pai; Dostoiévski quase fuzilado, atirado na sordidez do presídio siberiano, sacudido pela moléstia nervosa, jogando na roleta o dinheiro das despesas de casa; Proust enjaulado no seu quarto e no seu remorso, sufocado de asma, atolado nas paixões proibidas -- são assim as imagens que prendem a nossa imaginação”.<sup>193</sup> A arte é ofício e matéria de carpintaria. Se o artista da linguagem não consegue vencer o nebuloso e o impreciso, o sonho, a fantasia e o delírio de sua psicose, histeria ou neurose, se não consegue domar a força selvagem da inspiração, jamais produzirá um romance ou poema que permaneçam. Ao debruçar-se sobre o relato de sua loucura, a atividade da escrita de Anne Sexton permitiu que a loucura fosse observada, de fora, pelo próprio sujeito que a vivia, cercado-se e isolando-se o “núcleo delirante” por uma linha de lucidez, ironia jocosa, auto-ironia e auto-ridicularização, meditação e reflexão profundas.

A epígrafe de *To Bedlam and Part Way Back*, tomada de uma carta de Schopenhauer a Goethe, descreve o método pelo qual o “caminho de volta” poderia ser conquistado: por meio da coragem de desabafar [“*the courage to make a clean breast*”], confessar, investigar, minuciosamente, mesmo que diante do horror. Sexton parece assumir sua identificação com Édipo, que escolhe a busca da verdade, mesmo que dolorosa: “*It is the courage to make a clean breast of it in face of every question that makes the philosopher. He must be like Sophocles’s Oedipus, who, seeking enlightenment concerning his terrible fate, pursues his indefatigable enquiry, even when he divines that appalling horror awaits him in the answer. Bot most of us carry in our heart the Jocasta who begs Oedipus for God’s sake not to inquire further...*”. No poema “*The Legend of the One-Eyed Man*” (de *Live or Die*), de novo a identificação com Édipo: “*Like Oedipus I am losing my sight*”.

A “coragem” e a “sinceridade” de Sexton resultariam, acreditava ela, num programa poético que ela definiu, em carta a W. D. Snodgrass, como “*writing real*”. Assim, a principal marca da poesia de Sexton é uma qualidade auto-analítica, um mergulho consciente em seu “*heart of darkness*”, um “*inward look*”, na tentativa de deixar para trás a loucura ou ao menos lidar com a complexidade de sua experiência. No poema “*Kind Sir: These Woods*”, dirigido a Thoreau<sup>194</sup>, o Eu lírico, ainda que reconheça a necessidade do gesto, afirma temer abrir os olhos para sua própria loucura, em parte pela reprovação social ao gesto, em parte porque sabe que não encontrará nada pior do que si mesma:

*Kind Sir: Lost and of your same kind  
I have turned around twice with my eyes sealed*

<sup>193</sup> CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 3ª ed., revista e ampliada, 1995. p. 17.

<sup>194</sup> O poema se abre com um epígrafe de *Walden, or Life in the Woods* (1854): “*For a man needs only to be turned around with his eyes shut in this world to be lost... Not til we are lost... do we begin to find ourselves*”.

*and the woods were white and my night mind  
saw such strange happenings, untold and unreal.  
And opening my eyes, I am afraid of course  
to look -- this inward look that society scorns --  
Still, I search in these woods and find nothing worse  
than myself, caught between the grapes and the thorns.*

A metáfora do "olhar para dentro de si" é muito cara a qualquer leitura de sua poesia, uma vez que serão muito frequentes as imagens sobre os olhos e a visão. Nos poemas de Sexton a cegueira e a ausência de luz sugerem a morte ou a consciência desesperada do desamparo ("*I come like the blind feeling for shelves*" ou "*They turned the light out / and the dark is moving in the corner*"), enquanto que a vida é representada pela energia e luz do sol, "*that hot eye*". O suicídio também é descrito como processo de entrada "visual" na morte: "*[one] will enter death / like someone's lost optical lens*" ou "*my head in a death bowl / and my eyes shut up like clams*" ou "*I have one glass eye. / My nerves push against its painted surface / but the other one / waiting for judgement / continues to see*". Para Sexton o exercício poético de auto-análise é educativo, e o processo de libertar a visão é regenerativo: "*I was the one / who opened the warm eyelid / like a surgeon*". A poeta entende que a visão poética é a visão de fato. Carlyle já havia observado: "*Poetic creation, what is this but seeing the thing sufficiently?*".

Ainda a respeito da visão, em geral para Sexton o uso da linguagem parece estar visceralmente ligado ao ato de ver, da observação acurada e da tentativa da nomeação (o estabelecimento de uma forma sólida, concreta) do observado via imagens apropriadas. É, acima de tudo, uma tentativa de escapar do Eu e do mundo exterior através da imagem na palavra. Daí as inúmeras referências à visão em seus poemas: "*See how she sits on her knees all day*" ("Housewife"), "*see them rise on the black wings*" ("Letter Written While Crossing Long Island Sound", de *All My Pretty Ones*) etc.

A temática do primeiro volume de poesia de Anne Sexton, *To Bedlam and Part Way Back*, expressa já no título<sup>195</sup>, é aquela que permeará toda a sua obra -- suas internações em hospitais psiquiátricos, a terapia, a loucura, a morte (em "*The Moss of His Skin*", traduzido na *Antologia*, por exemplo), suas problemáticas relações familiares e o doloroso percurso da doença à sanidade, da possessão de fantasmas e demônios da culpa ao exorcismo e tentativa de reconciliação. O título *To Bedlam and Part Way Back* explicita um movimento para a frente e para trás, por vezes para a lembrança (aparentemente) nostálgica, por vezes para o pesadelo, e parece significar que a poeta está dizendo que não completou a volta da loucura, ou que trouxe um pedaço com ela.

---

<sup>195</sup> "Bedlam" significa "balbúrdia", "loucura", "confusão", "tumulto", e é o termo arcaico para "manicômio", "asilo". O *Merriam Webster's Collegiate Dictionary* registra: *Bedlan noun. popular name for the hospital of St. Mary of Bethlehem, London, an insane asylum, Fr. Me. Bedlem (for) Bethlehem*] 1: an insane asylum 2: a scene of uproar and confusion. No volume *A Paixão Transformada. História da Medicina na Literatura* (São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 110], Moacyr Scliar registra: "No hospício de Bedlam, as famílias londrinas iam olhar os loucos enjaulados como se fossem animais de zoológico".

Assim, o livro é tomado por uma urgência de expressão que implica, antes de mais nada, em questões que relacionam sentimento de perda e busca de identidade, temas que situam Sexton numa linhagem da poesia feminina norte-americana, de Emily Dickinson (que escreveu um verso como “*A loss of something ever felt I*”) a Sylvia Plath (que se pergunta, num poema “*What is it I miss? / Shall I ever find it, whatever it is?*”). Um exemplo: no comovente poema “*Unknown Girl in the Maternity Ward*”, Sexton dramatiza o relacionamento entre mãe e a filha indesejada, num misto de ternura e alienação. À mãe-Eu lírico, que abandona o filho ilegítimo, falta o próprio senso de identidade (“*They thought I was strange, although I never spoke a word (...) / The doctors chart the riddle they ask of me / and I turn my head away. / I do not know. (...) // I am a shelter of lies. / Should I learn to speak again, or hopeless in / such sanity will I touch some face I recognize?*”), portanto só consegue ver a filha bastarda (“*Name of father -- none. / I hold / you and name you bastard in my arms*”) como “*a fragile visitor*”, a “*funny kin*”, um animal faminto (“*Child, the current of your breath is six days long. / You lie, a small knuckle on my white bed; / lie, fistled like a snail, so small and strong / at my breast. Your lips are animals; you are fed / with love. At first hunger is not wrong*”). Por fim, a última estrofe é a despedida entre mãe e filha: “*And now that’s that. There is nothing more / that I can say or lose. / Others have traded life before / and could not speak. I tighten to refuse / your owling eyes, my fragile visitor. / I touch your cheeks, like flowers. You bruise / against me. We unlearn. I am a shore / rocking you off. You break from me. I choose / your only way, my small inheritor / and hand you off, trembling the selves we lose. / Go child, who is my sin and nothing more*”. É curioso que o mesmo tema apareça num poema de Sylvia Plath, em que a mãe-Eu lírico, de maneira mais direta e agressiva, define assim a impossibilidade do relacionamento com a filha: “*Off, off, eely tentacle! / There is nothing between us*”.

Sexton tomou a decisão de não incluir em *To Bedlam and Part Way Back* “poemas de amor” ou versos “líricos” demais. O livro tem duas partes, a primeira com poemas mais curtos, a segunda com apenas três poemas, mais longos. Muitos dos poemas nos remetem diretamente à experiência do manicômio, como “*Music Swims Back To Me*” e “*Noon Walk on the Asylum Lawn*” (traduzidos na **Antologia**). Em “*Ringing the Bells*”, que em certo sentido se apropria de imagens do poema “*Visits to St. Elizabeth’s*”, de Elizabeth Bishop, a rotina da loucura é descrita assim:

*And this is the way they ring  
the bells in Bedlam  
and this is the bell-lady  
who comes each Tuesday morning  
to give us a music lesson  
and because the attendants make you go  
and because we mind by instinct,  
like bees caught in the wrong hive,  
we are the circle of the crazy ladies  
who sit in the lounge of the mental house  
and smile at the smiling woman  
who passes us each a bell,*

*who points at my hand  
that holds my bell, E flat (...)  
and this is the way my bell responding  
to my hand that responds to the lady  
who points at me, E flat;  
and although we are no better for it,  
they tell you to go. And you do.*

Aqui a imagem dos sinos é usada para reforçar o caráter de paralisia da vida do manicômio. O Eu lírico funciona como mera extensão passiva do soar dos sinos. Os internos são reduzidos a “abelhas”, a “velhas loucas”. Aqui a percepção da trivialidade da experiência da internação é reforçada pelo próprio ritmo do poema. Trata-se de uma única frase, que se estende por 28 versos, em que nenhum evento ou impressão está subordinado ao outro. Não há causalidade ou cronologia, e cada novo elemento é introduzido por “and” e “who”, à moda do relato infantil.

Em “Lullaby” o Eu lírico descreve assim a rotina das noites do manicômio: *“It is a summer evening. / The yellow moths sag / against the locked screen / and the faded curtains / suck over the window sills / and from another building / a goat calls in his dremes. / This is the TV parlor / in the best ward at Bedlam. / The night nurse is passing / out the evening pills. / She walks on two erasers, / padding by us one by one”*.

Outros poemas explicitam a relação entre Sexton e seu psiquiatra, Martin Orne, e, por extensão, à relação entre poesia e análise ou entre poeta e leitor/crítica. Em “Said the Poet to the Analyst” (traduzido na *Antologia*), tal relação é explicitada pelo jogo entre “My business are words” e “Your business is watching my words”.

O poema “You, Doctor Martin”, que abre o volume, serve como frontispício não apenas para o tema da loucura, mas também para a exploração das relações entre pai e filha ao longo do volume. Funcionando como uma espécie de canto de louvor e repúdio a seu médico, trata-se de uma descrição, curta mas detalhada e realista, do cotidiano dentro de um hospital psiquiátrico (“I make moccassins all morning”), ironicamente referido como “this summer hotel”, de modo a introduzir o leitor no percurso da loucura. Na descrição da cena do jantar, por exemplo, percebe-se a infantilização e a constante supervisão e “proteção” a que são submetidos os loucos (passivos e infantilizados, referidos como “the moving dead” e “large children”), colocados em fila e completamente subordinados à figura do médico:

*You, doctor Martin, walk  
from breakfast to madness. Late August,  
I speed through the antiseptic tunnel  
where the moving dead still talk  
of pushing their bones against the thrust  
of cure. And I am queen of this summer hotel  
or the laughing bee on a stalk  
  
of death. We stand in broken*

*lines and wait awhile they unlock  
the door and count us at the frozen gates  
of dinner. The shibboleth is spoken  
and we move to gravy in our smock  
of smiles. We chew in rows, our plates  
scratch and whine like chalk*

*in school. There are no knives  
for cutting your throat.*

(...)

Uma vez que as interrelações entre sentimento e forma são a mais antiga questão estética, na conversa com o médico (“*Of course I love you*”), em meio à solidão (“*And we are magic talking to itself, / noisy and alone*”) e à tentativa de recuperar a sanidade (“*I am queen of all my sins / forgotten. Am I still lost? / Once I was beautiful / Now I am myself, / counting this row and that row of moccassins / waiting on the silent shelf*”), o padrão constante de estrofes (seis estrofes de sete versos) e rimas (ABCABCA, CDECDED, FGHEFGHG, IJKIJKJ, LMNLMNM, OPQOPQP) parece sugerir um desejo de ordem, contra a ameaça do caos e a loucura; ao mesmo tempo, a repetição ostensiva e a monotonia das rimas, ecos e rimas internas -- *walk/talk/stalk, gates/plates, tall/hall/fall, August/thrust, knives/lives, you/new, unlock/smock/block/chalk, make/take/break, foxes/boxes, frost/lost, sky/lights/eye/cry, breakfast/thrust, most/best/nest/twist/frost/lost, moving/move/move* etc. -- parecem refletir a própria rotina da loucura -- na última estrofe há uma rima bastante sugestiva da perda da identidade implicada na internação: *myself* e *shelf*. Contudo, há quebras do padrão rímico, sugerindo uma possível fuga da loucura, e mesmo rimas imprevisíveis, caso de *sins/moccassins* e *are/oracular*.

Entendido o poema como tentativa do Eu lírico de se mover, de escapar da imobilidade, do silêncio e da repetição implicados no ambiente institucional da loucura, é evidente na primeira estrofe a oposição entre o “*free walk*” do médico e a ausência de mobilidade dos internos, limitados a “*still talk*”. A figura do médico é claramente superior, e representa a ordem e o poder; como Tirésias no mito de Édipo, possui a chave da verdade: “*you lean above the plastic sky, / god of our block, prince of all the foxes*”; “*an oracular / eye in our nest*”; “*Your third eye / moves along among us and lights the separate boxes / where we sleep or cry*”. Assim, há uma contradição de papéis do Eu lírico, que apesar de se definir como “*queen*”, é também “*prisioneira*”. Portanto, há no poema uma dupla relação de poderes, entre o médico e os pacientes, o primeiro impondo aos últimos uma ordem mecânica e autoritária, e entre a poeta-paciente, que descobre uma ordem mais profunda -- ou uma desordem mais repleta de significação -- na própria loucura ou na poesia. Se a voz poética se define como louca, é ao mesmo tempo suficientemente lúcida para analisar a anatomia de sua relação com seu confessor. Sabe que desempenha um inevitável papel naquele cenário de loucura. Ainda que se refira ao “*terceiro olho*” do médico, onisciente, profético e todo-poderoso porque conhece cada pecado de seus pacientes, é de seu próprio terceiro olho que ela observa e analisa, dolorosa e

lucidamente, a dinâmica psíquica de que faz parte junto com os outros internos. A capacidade "oracular" de ambos é tanto uma bênção quanto uma maldição. Irônica e conscientemente, a voz poética define-se como paciente e filha, e define o médico como deus e figura paterna. É comum que Sexton associe o médico ao pai, porque mais do que descrever gosta também de parodiar o tratamento psiquiátrico, entendido muitas vezes como processo de transferência em que o paciente torna-se uma criança sob a vigilância dos pais ou uma romantização do modelo edipiano de estupro e incesto. Em "Cripples and Other Stories", de *All My Pretty Ones*, a identificação é explícita: "*God damn it, father-doctor*". Por fim, uma vez que o mote de "You, Doctor Martin" é a relação com a loucura, não é demais lembrar que o verso "*I am queen of all my sins forgotten*" ecoa as palavras de Hamlet, que todos acreditavam estar louco, "*all my sins remembered*".

Impressionam no volume o sutil controle poético e a regularidade da forma de grande parte dos poemas, além da hábil junção da objetividade do discurso em prosa com a criação de imagens cruas ou exuberantes. No trato de seus temas mais recorrentes -- a loucura, o horror das internações, a perda, a dor, a angústia --, Sexton recorre a estrofes regulares e complexos esquemas de rimas, o que surpreende o leitor que espera uma mera narrativa mais livre, porque confessional. Esta é uma característica recorrente da poesia primeira de Sexton e dos outros Poetas Confessionais: a abordagem emocionalmente direta mas formalmente elaborada de material autobiográfico, e uma posterior gradual preferência pelas formas mais livres. Na poesia de Sexton, parte do jogo está na busca da ordem na desordem, da estrutura em meio ao caos. Em quase todos os poemas de *To Bedlam and Part Way Back* há o uso de estrofes visualmente mais ou menos regulares, com padrões sonoros variáveis. Alguns exemplos: "Elizabeth Gone" é composto por dois sonetos; "Her Kind" (traduzido na **Antologia**) se vale do esquema "estrofes + refrão"; "Some Foreign Letters" tem cinco estrofes de 16 versos cada.

Uma consciência de morte satura o livro. Alguns dos melhores poemas do volume são elegias ou evocações dos mortos: "The Bells" evoca um episódio da infância, um passeio com o pai ao circo: "*Father, do you remember? Only the sound remains, / the distant thump of the good elephants, / the voice of the ancient lions / and how the bells / trembled for the flying man. I, laughing, / lifted to your big shoulder / or small at the rough legs of strangers, / was not afraid. (...) / I remember the color of music / and how forever / all the trembling bells of you / were mine*". O poema "For Johnny Pole on the Forgotten Beach" descreve um irmão fictício, da infância à morte brutal na guerra: "*He was my brother, my small / Johnny brother, almost ten. (...) // He was tall and twenty that July, / but there was no balance to help; / only the shells came straight and even. / This was the first beach of assault; / the odor of death hung in the air / like rotting potatoes; the junkyard / of landing craft waited open and rusting. / The bodies were strung out as if they were / still reaching for each other, where they lay / to blacken, to burst through their perfect / skin. And Johnny Pole was one of them*".

Em "The Waiting Head", Sexton evoca de novo a presença opressora da figura da mãe, morta mas ainda onipresente: "*(...) she would always sit, / watching for anyone from her wooden seat, (...) / I only know // how each night she wrote in her leather books / that no one came. Surely I remember the hooks // of her fingers curled on mine. (...) /*

*Now she is always dead / and the leather books are mine. Today I see the head // move, like some pitted angel, in that high window. / What is the waiting head doing? It looks the same. / Will it lean forward as I turn to go? / I think I hear it call me below / but no one came no one came”.*

Os poemas “Elizabeth Gone” (“*You lay in the nest of your real death, / Beyond the print of my nervous fingers / Where they touched your moving head (...) // You lay in the crate of your last death (...) // They gave me your ash and bony shells / Rattling like gourds in the cardboard urn (...) // So I threw out your last bony shells / And heard me scream for the look of you, / Your apple face, the simple crèche / Of your arms, the August smells / Of your skin. / Then I sorted your clothes / And the loves you had left, Elizabeth, / Elizabeth, until you were gone.*”) e “Some Foreign Letters” (“*I knew you forever and you were always old, / soft white lady of my heart. Surely you would scold / me for sitting up late, reading your letters, / as if these foreign postmarks were meant for me*”) são dedicados à sua tia-avó Anna Ladd Dingley (“Nana”), de quem Sexton era muito próxima, e cuja deterioração da saúde mental e suicídio, aos 86 anos, marcaram profundamente a poeta.

Em “Funnel”, Sexton cria um Eu lírico que evoca toda a sua história familiar: “*The family story tells, and it was told true, / of my great-grandfather who begat eight / genius children and bought twelve almost new / grand pianos. / He left a considerable estate / when he died. The children honored their / separate arts; two became moderately famous, / three married and fattened their delicate share / of wealth and brilliance. The sixth one was / a concert pianist (...) And here is one that wrote*”.

As quatro partes de “The Division of Parts”, poema que fecha o volume, descrevem a dor e a longa agonia do câncer que culminaria com a morte da mãe, referida ora nominalmente (“*Mother, my Mary Gray, / once resident of Gloucester and Essex County*”), ora como “*sweet witch*”, “*worried guide*” e “*brave ghost*”: “*This winter when / cancer began its ugliness / I grieved with you each day / for three months / and found you in your private nook / on the medicinal palace / for New England Women / and never once / forgot how long it took*”. Trata-se, acima de tudo, de um poema em que a poeta aprende a lidar com sua própria capacidade de sentir dor pela morte da mãe (“*Time, that rearranger / of estates, equips / me with your garments, but not with grief*”). No poema há dois diferentes tipos de herança resultantes da morte da mãe e com os quais a poeta deve lidar. De um lado, a herança financeira e a divisão do dinheiro e das roupas, jóias e pertences da mãe: “*This is the division of money. I am one third / of your daughters counting my bounty (...) Your coat in my closet, / your bright stones on my hand, / the gaudy fur animals (...) / we sorted your things; obstacles / of letters, family silver, / eyeglasses and shoes*”. De outro, uma complexa gama de emoções, atitudes, culpas e pecados: “*I planned to suffer / and I cannot. It does not please / my yankee bones to watch / where the dying is done / in its ugly hours*”. O Eu lírico do poema deve chegar a termos com a morte da mãe, exorcizá-la (“*I have tried to exorcise the memory of each event / and remain still, / a mixed child, / heavy with cloths of you*”), expulsá-la (“*I heard my own angry cries / and I cursed you, Dame / keep out of my slumber, / My good dame, you are dead.*”), para que, depois, possa invocar sua imagem (“*my Lady of my first words, / this is the division of the ways*”) e, por fim, tornar-se sua herdeira. A poeta admite que não consegue se livrar da imagem da

mãe morta, agora "a god-in-her-moon", e ensaia o tipo de culpa religiosa que se tornará tema poderoso em sua poesia posterior. A doença e a morte da mãe aparecem em diversos outros poemas, caso de "The Operation" e "Flee on Your Donkey" ("That was the winter / that my mother died, / half mad on morphine, / blown up, at last, / like a pregnant pig.").

Bastante representativo do volume e de toda a obra de Sexton, especialmente no que tange a seu método de análise da loucura e de sua identidade em termos de relações familiares, aqui entre mãe e filha, é o longo "The Double Image". Inicialmente subtítulo "A Confession", o poema é dirigido à filha caçula da poeta, Joyce. Em virtude de seus distúrbios mentais, Sexton fora privada da menina, criada pela sogra da poeta ("They said I'd never get you back again"). O título do poema se refere a dois quadros, um de Sexton, o outro de sua mãe, com quem a poeta sempre teve sérios problemas de relacionamento. Na visão da poeta, a mãe atribuía a ela a causa de seu câncer: "Too late, / too late, to live with your mother, the witches said"; "I cannot forgive your suicide, my mother said. / And she never could. She had my portrait / done instead // On the first of September she looked at me / and said I gave her a cancer".

O mote do poema é a profunda identificação entre mães e filhas -- tema bastante presente na obra de Sexton --, entre Sexton e a própria mãe, e entre Sexton e a filha Joyce: "Your smile is like your mother's, the artist's said": "During the sea blizzards / she had her / own portrait painted. / A cave of a mirror / placed on the south wall; / matching smile, matching contour. / And you resembled me; unacquainted / with my face, you wore it. But you were mine / after all". O Eu lírico do poema se vê dividido entre duas imagens refletidas de si mesma, a da mãe e a da filha, imagens que são apenas parciais, por causa da qualidade fragmentária de suas relações com a mãe e com a filha. Desse modo, a voz do poema parece dotada de uma consciência muito precária de si mesma, e só consegue reconhecer a culpa ("how I gather / guilt like a young intern / his symptoms, his certain evidence") pelo tipo de filha e de mãe que pensa ser. Para falar de separações e de identidades simultâneas, o poema projeta uma série de "imagens duplas"; além do par de retratos ("two portraits hang on opposite walls"), há uma profusão de janelas, espelhos e olhos.

Além disso, "The Double Image" explora as relações entre passado e presente e tempo e memória, tem rimas ousadas ("Gloucester / lost her", "cancer / answer"), uma ironia finíssima ("I rot on the wall, my own / Dorian Gray"), e é repleto de fatos acerca da vida da poeta: a menção de sua idade e da idade de sua filha ("I am thirty this November. / You are still small, in your fourth year"); referências ao manicômio e a lugares específicos ("Part way back from Bedlam / I came to my mother's house in Gloucester, Massachussets"); incidentes particulares e relativos à precária e distante relação entre a poeta e a menina ("Once I mailed you a picture of a rabbit / and a postcard of Motif number one, / as if it were normal / to be a mother and be gone (...) // I could not get you back / except for weekends. You came / each time, clutching the picture of a rabbit / that I had sent you (...) / The first visit you asked my name. / I will forget / how we bumped away from each other like marionettes / on strings. It wasn't the same / as love, letting weekends contain / us"); as tentativas de suicídio ("And I had to learn / why I would rather / die than love (...) I, who chose two times / to kill myself"); fatos sobre sua doença mental, e as tentativas de recuperação da sanidade, sempre referidas de

maneira concisa ou irônica ("I... tried a second suicide... I checked out for the last time / on the first of May"; "All that summer I learned life / back into my own / seven rooms, visited the swan boats, / the market, answered the phone, / served cocktails as a wife / should, made love among my petticoats / and August tan (...)"). Há também imagens da angústia e do sofrimento motivados pela doença mental, vista como uma força demoníaca, misteriosa, cuja voz encanta a poeta: "Ugly angels spoke to me. The blame, / I heard them say, was mine. They tattled / like green witches in my head, letting doom / leak like a broken faucet; I let the witches take away my guilty soul".

A imagem mais importante do poema é o espelho: o retrato da mãe morrendo de câncer se reflete no retrato da filha-poeta suicida e em sua filha pequena; morte e identidade estão frente a frente:

*In south light, her smile is held in place,  
her cheeks wilting like a dry  
orchid; my mocking mirror, my overthrown  
love, my first image. She eyes me from that face,  
that stony head of death  
I had outgrown.*

(...)

*And this was the cave of the mirror,  
that double woman who stares  
at herself, as if she were petrified  
in time.*

Numa equação cruel de culpa e morte, o retrato da mãe é uma máscara da morte, petrificada pelo tempo. No espelho zombeteiro ("mocking mirror") da morte da mãe a poeta vê inevitavelmente seus próprios suicídios fracassados.

Em carta ao poeta W. D. Snodgrass, Sexton se referiu a "The Double Image" como "two-hundred odd lines of confession and art". Nas leituras públicas do poema, Sexton gostava de dizer a seguinte introdução: "The great theme is not Romeo and Juliet. The great theme we all share is that of becoming ourselves, of overcoming our father and mother, of assuming our identities somehow". A questão da identidade aqui passa pelas relações do Eu lírico com a mãe e com a filha, num *continuum*. O poema culmina com uma declaração de amor da poeta à filha. Reconquistar o amor da filha espelha a retomada da sanidade. A filha se torna a imagem viva de sua saúde mental. A necessidade -- quase que tangível de tão intensa -- de amor fornece o contraponto à visão soturna de grande parte dos poemas do livro. Enquanto que a imagem da mãe é "the stony head of death", a filha representa a força da vida, a esperança do desenvolvimento de sua própria identidade:

*Now you stay for good.  
You call me mother and I remember my mother again,  
somewhere in greater Boston,  
dying. (...)  
I remember we named you Joyce  
so we could call you Joy.*

*You came like an awkward guest  
 that first time, all wrapped and moist  
 and strange at my heavy breast.  
 I needed you. I didn't want a boy,  
 only a girl, a small milky mouse  
 of a girl, already loved, already loud in the house  
 of herself. We named you Joy.  
 I, who was never quite sure  
 about being a girl, needed another  
 life, another image to remind me.  
 And this was my worst guilt; you could not cure  
 nor soothe it. I made you to find me.*

Mesmo num volume tardio como *The Book of Folly*, de 1972, os temas da identificação entre mãe e filha e da transformação mágica de meninas em mulheres ainda estarão presentes, caso do poema "Mother and Daughter": "*Linda, you are leaving / your old body now. / You've picked my pocket clean / and you've racked up all my / poker chips and left me empty (...) 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*".

Em consonância com o imenso sucesso comercial, a crítica deu bastante atenção a *To Bedlam and Part Way Back*, recebendo-o com entusiasmo, elogiando sua vitalidade e emoção, seu olhar impiedoso, nítido e pouco sentimentalista. Robert Lowell, em prefácio elogioso ao livro, enaltecia a combinação de lirismo romântico de tratamento e realismo, abundante e preciso, de conteúdo: "*Mrs. Sexton writes with the enviable swift lyrical openness of a romantic poet. Yet in her content she is a realist and describes her very personal experiences with an almost Russian abundance and accuracy*". Geoffrey Hartman, por exemplo, viu os temas tratados por Sexton como reflexo de "*profundas feridas espirituais*", por meio de experiências "*simples, tocantes e universais*".<sup>196</sup> O poeta Allen Grossman assinalou a importância da expressão imediata da experiência da loucura (e da recuperação depois da loucura) na poesia de Sexton, poesia que falava do "*outro lado de um enorme dérèglement, expressando o quanto alguém deve renunciar a fim de se reconstituir depois de uma drástica redução do Eu*". Hal Smith afirmou tratar-se de uma poeta com absoluta consciência acerca das "*possibilidades tanto de choque quanto de prazer*"<sup>197</sup> do material com que escolheu lidar. Maxine Kumin apontou a enorme influência da espontaneidade (afinal, confissões são espontâneas: a repetição as transforma em mero relato), ousadia e do caráter "visceral" da poesia de Sexton em sua obra: "*I still was very much of a formalist, but the subject-matter changed, and I began to dare to write about more womanly considerations. Clearly Anne's influence on me was enormous. I think I was able to grow much more personal in my poetry because of her shining example. The problem was talking about family, parents, personal considerations. That seemed very dangerous and very*

<sup>196</sup> Apud MIDDLEBROOK, Diane. "Poetry of Weird Abundance". In: WAGNER-MARTIN, Linda (editor). *Critical Essays on Anne Sexton*. G. K. Hall & Co. Boston, 1989. p. 4.

<sup>197</sup> SMITH, Hal. "Notes, Reviews, Speculations". In: *Epoch* 10, 1990. pp. 253.

*fraught with feeling, so that seemed very daring*".<sup>198</sup>

*To Bedlam and Part Way Back* foi indicado para o National Book Award de 1960, mas o prêmio foi dado a *Life Studies*, de Robert Lowell. Já em sua estréia, Sexton passou a ser tratada como poeta maior, sendo entrevistada, discutida e escalada para leituras, discussões e mesas-redondas no circuito universitário (Harvard, Amherst, Boston College, Cornell...).

Por outro lado, alguns críticos, como James Dickey, condenaram a "falta de controle artístico" de uma poesia em que temas tão dolorosos eram apresentados de maneira tão direta. Em sua resenha sobre *To Bedlam and Part Way Back*, Dickey escreveu: "[Her poems] lack concentration, and above all the profound, individual linguistic suggestibility and accuracy that poems must have to be good. Anne Sexton's poems so obviously come out of deep, painful sections of the author's life that one's literary opinions scarcely seem to matter; one feels tempted to drop them furtively into the nearest ashcan, rather than to be caught with them in the presence of so much naked suffering. I hope that a writer of Mrs. Sexton's seriousness, and with her terrible story to tell, would avoid this kind of thing at any price".<sup>199</sup> A opinião de Dickey é emblemática, ilustrando que a validade ou a importância da poesia de Sexton estaria sempre relacionada ao grau de "veracidade" de sua matéria poética ("terrible story"), tão "sincero" que só poderia mesmo ("so obviously") tratar-se da "verdade" autobiográfica.

A crítica Barbara Howes se queixava de que Sexton escrevia mal, de que possuía "a habit, which may be carelessness, of using verbs ungrammatically or of wrenching them away from their usual meaning, and sometimes twists words cruelly".<sup>200</sup> A poeta Elizabeth Bishop repudiou o excesso de "matéria pessoal" e "amadorismo" de Sexton. A propósito, Bishop era umas das vozes mais ácidas em relação à obra de Sexton e ao gênero Confessional: "I hate Confessional Poetry, and so many people are writing it these days. Besides, they seldom have anything interesting to 'confess' anyway".<sup>201</sup> Bishop lamentava o fato de que Robert Lowell tivesse dado início a um gênero que considerava "fácil", "deplorável", em que "valia de tudo". De início, ao ler as primeiras versões dos poemas de *Life Studies*, incentivou a segurança e a coragem de Lowell em expor o que ela chamou de "superb and impressive drama". A primeira edição do livro nos EUA incluía, na capa, seu comentário elogioso: "In these poems, heart-breaking, shocking, grotesque and gentle, the unhesitant attack, the imagery and construction, are as brilliant as ever, but the mood is nostalgic and the meter is refined. (...) Whenever I read a poem by Robert Lowell I have a chilling sensation of here-and-now, of exact contemporaneity". Mais tarde, contudo, em carta a Lowell, escreveu: "In general, I deplore the confessional -- however (...) when

---

<sup>198</sup> DAVISON, Peter. *Poets in Boston, 1955 - 1960. From Robert Frost to Robert Lowell to Sylvia Plath*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1994. p. 112.

<sup>199</sup> DICKEY, James. "First Five Books". *Poetry* 97 (1961), pp. 316-320. Republicado em *The Suspect in Poetry*, (Madison, Sixties Press, 1964) e McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. p. 117.

<sup>200</sup> Numa resenha de *To Bedlam and Part Way Back* publicada em *New York Herald Tribune* ("Lively Arts Section"), 11 dez. 1960, p. 37.

<sup>201</sup> HARRISON, Victoria. *Elizabeth Bishop's Poetics of Intimacy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. p. 20.

you wrote Life Studies perhaps it was a necessary movement, and it helped make poetry more real, fresh, and immediate. But now -- ye gods -- anything goes, and I am so sick of poems about the students' mothers & fathers and sex lives and so on". Em carta a Randall Jarrell, Bishop se refere jocosamente aos Confessionais como uma "anguish-school that Cal seems innocently have inspired (...) the self-pitiers who write sometimes quite good imitations of Cal!".

Apesar de admitir ter gostado de alguns dos poemas de Sexton ("She is good, in spots"), especialmente dos "mais loucos", dos que davam a impressão de terem sido "escritos de uma vez só" ("I like some of her really mad ones best; those that sound as though she'd written them all at once"), Bishop via uma diferença brutal entre a "simplicidade" de Lowell e o "egocentrismo -- apenas isso" de Sexton. Bishop se irritava ao sentir que os poemas de Sexton lhe permitiam "saber demais" sobre ela, e chegou a sugerir, numa carta a Robert Lowell, que Sexton tentava conferir relevância à sua poesia invocando normas de classe e gênero: "That Anne Sexton I think still has a bit too much romanticism and what I think of as 'our beautiful old silver' school of female writing, which is really boasting about how 'nice' we were. V.[irginia] Woolf, K. [atherine] A.[nne] P.[otter], E.[lizabeth] Bowen, R.[ebecca] West, etc. -- they are full of it. They have to make quite sure that the reader is not going to misplace them socially, first -- and that nervousness interferes constantly with what they think they'd like to say".<sup>202</sup>

Em jogo nessas críticas, favoráveis ou desfavoráveis, estava em questão o uso de Sexton da perda de adequação social, chamada "loucura". A discussão sobre a qualidade da poesia de Sexton durante toda a sua carreira caiu sempre na mesma indagação: se a personagem do poema era a vítima ou a sobrevivente moral de sua doença.

O título *All My Pretty Ones* (*Meus Amores Todos*, outubro de 1962), tomado de *Macbeth*<sup>203</sup>, já anuncia o tema do segundo livro de poesia de Sexton: um inventário da perda, a mais confiável de suas musas, em sentido amplo -- a morte, a perda dos pais, a perda da fé, a perda de partes do corpo, a perda da inocência, a alienação, o isolamento, o suicídio e o desejo de morte (como em "Starry Night", traduzido na *Antologia*) -- e a lembrança. Pode-se dizer que o tom geral do livro é dado por um verso do poema "Lament" (presente na *Antologia*): "Someone is

---

<sup>202</sup> "Aquela Anne Sexton ainda tem um pouco de romantismo demais, e do que eu chamo de escola literária feminina da 'nossa linda prata antiga', que se resume à atitude de exclamar: Ah, como éramos gente 'de bem'. V.[irginia] Woolf, K. [atherine] A.[nne] P.[otter], E.[lizabeth] Bowen, R.[ebecca] West, etc. -- todas vivem fazendo isso. Sua maior preocupação é deixar bem claro para o leitor qual a posição social delas -- e esse nervosismo interfere o tempo todo com o que elas acham que querem dizer". Carta de 27 jul. 1960. Apud BISHOP, Elizabeth. *Uma Arte. As Cartas de Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. p. 418.

<sup>203</sup> A epígrafe reproduz a fala de Macduff ao saber do assassinato de sua mulher e seus filhos: "All my pretty ones? Did you say all? O hell-kite! All? What! All my pretty chickens and their dam at one fell swoop? (...) I cannot but remember such things were, that were most precious to me". Na tradução de Manuel Bandeira: "Meus amores todos, dizeis? Oh, abutre dos infernos! Como? Meus lindos pintainhos todos, com a mãe, de uma só atroz arremetida? (...) Mas não posso esquecer que aqueles entes viviam, e eram para mim na vida o que de mais precioso havia nela". (SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996).

*dead*". Parece que a maior parte dos poemas pertence a um passado perene, um "museu profundo" da memória esculpido em palavras numa espécie de monumento a mortos que, porque se recusam a morrer, são onipresentes.

De fato, são os mortos, com sua presença tangível, que dominam o volume. E a força da memória. O passado, trazido pela memória afetiva, oferece farrapos de seres contidos virtualmente no Eu inicial, que se torna, dentre tantos outros possíveis, apenas o Eu insatisfatório que é. Ora, o passado é algo ambíguo, sendo ao mesmo tempo a vida que se consumou, impedindo outras formas de vida e o conhecimento da vida, que permite pensar outra vida mais plena. É portanto com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão-de-ser unificada, redimindo as limitações e dando a impressão de uma realidade mais plena. Num poema como "Young" (traduzido na *Antologia*), a poeta recorda sua infância inocente de "lonely kid". Em "I Remember" (também presente na *Antologia*), a recordação é amorosa. Em "Old Dwarf Heart" ela cria um Eu separado, mítico, uma identidade auto-destrutiva, consciente de um estranho poder de corrupção, uma dor e um conhecimento terríveis, dos quais nunca consegue escapar: *"When I lie down to love, / old dwarf heart shakes her head. / Like an imbecile she was born old. / Her eyes wobble as thirty-one thick folds / of skin open to glare at me on my flickering bed. / She knows the decay we're made of. // Good God, the things she knows! / And worse, the sores she holds / in her hands, gathered in like a nest / from an abandoned field. At her best / she is all red muscle, humming in and out, cajoled / by time. Where I go, she goes"*.

Nesta obra, a poeta estabelece com os mortos, sobretudo com os seus ancestrais falecidos, mas também com pessoas desconhecidas (em "Doors, Doors, Doors") e vidas que nem chegaram a surgir ("The Abortion"), através da lembrança, da evocação, uma forma de convívio, que se pode observar em "The Truth the Dead Know" e "A Curse Against Elegies" (traduzido na *Antologia*). É como se os mortos ganhassem uma sobrevida, que lhes é infundida pela recordação. Sexton acredita firmemente nas relações familiares como origem de toda tragédia. Tal crença é evidente na escolha da epígrafe ao poema "Old Dwarf Heart", tomado do *Henderson the Rain King*, de Saul Bellow: *"True. All too true. I have never been at home in life. All my decay has taken place upon a child"*.

De fato, em Sexton o retorno evocativo dos que se foram faz da morte matéria de experiência. Deve-se ter em mente que o lirismo de Sexton tende a depurar tanto a afirmação da vida quanto o impulso de evasão, e que um possível contraste do convívio com os mortos seria uma afirmação da vida a todo preço. É interessante que para Sexton muitas vezes os mortos continuam a ter consciência, e, portanto, continuam ainda a viver. Em "Letter Written During a January Northeaster" (traduzido na *Antologia*), que fecha o livro, a poeta escreve: *"It is snowing, grotesquely snowing, / upon the small faces of the dead (...) / The dead turn over casually, / thinking (...) / Good! No visitors today"*. É emblemático o ciclo: a primeira palavra do livro é "Gone", referência já imediata aos mortos a partir de seu funeral ("The Truth the Dead Know"), e o último poema do volume é também sobre os mortos, ainda presentes, mas agora evocados um ano depois: *"gone for a year"* ("Letter Written During...").

Na concepção romântica de William Wordsworth, relembrar, reevocar a

emoção e a experiência sob o controle da criação artística proporciona nova força e vitalidade: *"A poesia é o transbordar espontâneo (spontaneous overflow) de sentimentos poderosos: nasce da emoção recordada em tranqüilidade (emotion recollected in tranquility); a emoção é contemplada até que, por uma espécie de reação, a tranqüilidade gradualmente desaparece, e uma emoção, aparentada com aquela que foi anteriormente o objeto de contemplação, é gradualmente produzida, e passa realmente a existir na mente"*. A expressão poética deveria necessariamente provocar prazer no leitor, de certa forma repetindo a experiência do poeta. Já para Sexton o objetivo de lembrar é, entre outras coisas, aprender a ordenar a experiência, a encontrar os ancestrais, refazer seus passos, ou a exorcizar o mal.

O livro se abre com uma epígrafe tomada de uma carta de Kafka a seu amigo Oskar Pollak, e que explicita a visão que Sexton tinha da literatura e da poesia: *"... the books we need are the kind that act upon us like a misfortune, that make us suffer like the death of someone we love more than ourselves, that make us feel as though we were on the verge of the suicide, or lost in a forest remote from all human habitation -- a book should serve as the ax for the frozen sea within us"*.<sup>204</sup>

Com uma estrutura compacta, o livro se divide em cinco seções. A primeira seção é marcadamente elegíaca, revelando uma profunda identificação de Sexton com os mortos ou uma ambivalência de sentimentos em relação à perda dos pais, como no poema-título *"All My Pretty Ones"*, em que confessa seus próprios pecados e coloca sua culpa e a culpa dos pais em perspectiva. Em cinco estrofes de dez versos rimados dirigidos ao pai, as linhas finais são o elemento central do poema e do sacramento da confissão -- viver e perdoar: *"Whether you are pretty or not, I outlive you, / bend down my strange face to yours and forgive you"*. Assim como no poema *"The Division of Parts"*, do livro anterior, aparece de novo a questão da herança dos mortos, e é a partir desses elementos concretos que o Eu lírico lida com a morte: *"leaving me here to shuffle and disencumber / you from the residence you could not afford: / a gold key, your half of a woolen mill, / twenty suits from Dunne's, an English Ford, / the love and legal verbiage of another will, / boxes of pictures of people I do not know. / I touch their cardboard faces. They must go. (...) // I hold a five-year diary that my mother kept / for three years, telling all she does not say / of your alcoholic tendency. You overslept, / she writes"*.

A segunda seção contém poesia religiosa, uma vez que na tentativa de lidar com os mortos a poeta busca duas principais fontes de conforto, o amor doméstico e a crença religiosa. Esta porção do livro se abre com uma epígrafe do teólogo italiano Guardini: *"I want no pallid humanitarianism -- If Christ be not God, I want none of him; I will hack my way through existence alone"*. Aqui Sexton explora um tema que se pode definir com traição: em sua visão, Deus não passa de um pai de quem o filho herda a fraqueza, que culminará em sua própria morte.

A terceira parte tem um único poema, *"The Fortress"*, em que a poeta insiste que o amor por sua filha Linda tem mais poder de redenção do que qualquer religião. Mesmo enfatizando a força de suas relações afetivas e domésticas com a

---

<sup>204</sup> *"Os livros de que precisamos são livros do tipo que ajam sobre nós como uma desgraça, que nos façam sofrer como sofreríamos a morte de alguém a quem amamos mais do que a nós mesmos, que nos façam sentir como se estivéssemos à beira do suicídio, ou perdidos numa floresta muito distante de qualquer habitação humana -- um livro deve ser como um machado capaz de rachar o mar congelado que existe dentro de nós"*.

filha como instrumento contra os percalços e incertezas da experiência, o Eu lírico reconhece que a proteção que oferece à filha não é infalível: *"Darling, life is not in my hands; / life with its terrible changes / will take you, bombs or glands, / your own child at / your breast, your own house or your land. (...) What ark / can I fill for you when the world goes wild? (...) Child, I cannot promise that you will get your wish"*. Mesmo assim, o poema termina com a afirmação do amor: *"I cannot promise very much. / I give you the images I know. / Lie still with me and watch. / A pheasant moves / by like a seal, pulled through the mulch / by his thick white collar. He's on show / like a clown. (...) We laugh and we touch. / I promise you love. / Time will no take away that"*.

A quarta seção contém poemas mais avulsos, e a quinta é dedicada a seu avô, mais uma imagem relativa aos mortos. Assim, o fim do livro liga-se ao começo: os mortos vivendo em projeções nos vivos, o que torna vivos e mortos infinitamente descartáveis.

No poema *"The Truth the Dead Know"*, que abre o volume, dedicado *"For my mother, born March 1902, died March 1959 and my father, born February 1900, died June 1959"*, o Eu poético, *"tired of being brave"*, se recusa a tomar parte dos rituais comuns de um funeral (*"Gone, I say and walk from church, / refusing the stiff procession to the grave, / letting the dead ride alone in the hearse."*). Ao invés de abençoar os mortos, porque, afinal de contas, *"they refuse to be blessed"*, prefere ir embora, dirigir até o mar (*"We drive to the Cape. I cultivate myself"*). Há a consciência, inevitável, da morte (*"In another country people die"*), mas também a tentativa do conforto, da retomada da consciência de se estar vivo (*"and we touch / No one's alone"*). Numa entrevista, Sexton disse que *"writing puts things back in place"*, e o poema parece ser a evidência da tentativa de se chegar a uma conclusão, ainda que apenas precariamente definitiva, acerca da morte e da superação da morte, o que é patente na mudança de tom entre a primeira e a segunda estrofes: do lamento e da dor ao lirismo, à cura de ordem física: *"My darling, the wind falls in like stones / from the whitehearted water and we touch / we enter touch entirely"*.

Os versos finais dessa espécie de anti-elegia, em que a imobilidade e o mistério da morte são associados às metáforas do mar e da pedra -- por causa do estado de espírito do Eu lírico, a paisagem é infectada pela morte --, são um bom exemplo da capacidade de Sexton de criar imagens altamente sugestivas: *"And what of the dead? They lie without shoes / in their stone boats. They are more like stone / than the sea would be if it stopped"*.

Apesar do realismo de Sexton, por vezes algo patológico, pouco dado a inclinações místicas, são muitas as referências a Deus, numa relação que se poderia chamar de familiar, íntima. No poema *"For Eleanor Boylan Talking With God"*, por exemplo, *"God has a brown voice, as soft and full as beer"*; *"God is as close as the ceiling"*; *"Now he is large, covering up the sky / like a great resting jellyfish"*. O autoquestionamento religioso perpassa o volume. Ainda que Sexton evite conclusões teológicas óbvias, por vezes a poeta parece endossar a idéia de redenção através do sofrimento, o que se manifesta pela associação com a imagem de Cristo na cruz. O recurso é evidente no poema *"In the Deep Museum"*, em que se descreve o despertar de Cristo na tumba; perplexo, Jesus admite que *"mentiu"*:

*My God, my God, what queer corner I am in?*

*Didn't I die, blood running down the post,  
lungs gagging for air, die there for the sin  
of anyone, my sour mouth giving up the ghost?  
Surely my body is done? Surely I died?  
And yet, I know, I'm here. What place is this?  
Cold and queer, I sting with life. I lied.  
Yes, I lied. Or else in some damned cowardice  
my body would not give me up. I touch  
fine cloth with my hands and my cheeks are cold.  
If this is hell, then hell could not be much,  
neither as special nor as ugly as I was told.*

O Cristo de Sexton é comido vivo por ratos, numa espécie de paródia brutal da Eucaristia, e mesmo assim se mantém impassível:

*What's that I hear, snuffling and pawing its way  
toward me? Its tongue knocks a pebble out of place  
as it slides in, a sovereign. How can I pray?  
It is panting; it is an odor with a face  
like the skin of a donkey. It laps my sores.  
It is hurt, I think, as I touch its little head.  
It bleeds. I have forgiven murderers and whores  
and now I must wait like old Jonah, not dead  
nor alive, stroking a clumsy animal. A rat.  
His teeth test me; he waits like a good cook,  
knowing his own ground. I forgive him that,  
as I forgave my Judas the money he took.*

Há duas leituras aqui. Ou não há um Céu ou salvação possíveis, e daí a ressurreição de Cristo é nada mais que uma piada cruel, e sua morte nada menos que grotesca, ou os ratos podem metaforizar os próprios cristãos (note-se a referência a "irmãos"), na ânsia do sacrifício humano em nome do cumprimento da profecia religiosa.

*Now I hold his soft red sore to my lips  
as his brothers crowd in, hairy angels who take  
my gift. My ankles are a flute. I lose hips  
and wrists. For three days, for love's sake,  
I bless this other death. Oh, not in the air --  
in dirt. Under the rotting veins of its roots,  
under the markets, under the sheep bed where  
the hill is food, under the slippery fruits  
of the vineyard, I go. Unto the bellies and jaws  
of rats I commit my prophecy and fear.  
Far below the Cross, I correct its flaws.  
We have kept the miracle. I will not be here.*

A imagem da traição de Judas aparece também em outros poemas de Sexton, caso de "The Legend of the One-Eyed Man", de *Live or Die*, em que o Eu lírico, absolutamente convencido de sua própria culpa, se identifica com o erro do apóstolo de Cristo: *"look into my face / and you will know that crimes dropped upon me / as from high building. / Like Judas I have done my wrong (...) / I have remembered much / about Judas -- / about Judas, the old and the famous -- / that you overlooked. // The story of his life / is the story of mine. (...) // Judas had a mother / just as I had a mother (...) Judas had a mother. / His mother had a dream. / Because of this dream / he was altogether managed by fate / and thus he raped her. / As a crime we hear little of this. / Also he sold his God"*.

O tema da identificação com a imagem de Cristo aparece de novo noutros dois momentos de *All My Pretty Ones*. No poema "For God While Sleeping", Jesus é descrito como *"a poor old convict"*, pendurado feito um porco:

*Sleeping in fever, I am unfit  
to know just who you are:  
hung up like a pig on exhibit,  
the delicate wrists,  
the beard drooling blood and vinegar;  
hooked to your own weight,  
jolting toward death under your nameplate.*

Já em "With Mercy for the Greedy" (traduzido na **Antologia**), Sexton examina a crucificação tanto como sofrimento quanto símbolo, em relação direta com sua poesia:

*I detest my sins and I try to believe  
in the Cross. I touch its tender hips, its dark jawed face,  
its solid neck, its brown sleep.*

*True. There is  
a beautiful Jesus.  
He is frozen to his bones like a chunk of beef.  
How desperately he wanted to pull his arms in!  
How desperately I touch his vertical and horizontal axes!  
But I can't. Need is not quite belief.*

Num poema do volume seguinte, *Live or Die*, de 1966, mais referências explícitas ao Cristo crucificado: em "Consorting With Angels" (traduzido na **Antologia**), o Eu lírico afirma, categórico: *"I'm no more a woman / than Christ was a man"*. Em "Protestant Easter" (traduzido na **Antologia**), o Eu lírico é uma criança de oito anos, perplexa diante da ressurreição e da imagem de Jesus *"with the Cross they built like a capital T"*. No poema "Suicide Note" (traduzido na **Antologia**), o Eu lírico suicida se identifica tanto com Cristo a ponto de considerá-lo um colega de

suicídio: *"Before he grew old / he rode calmly into Jerusalem / in search of death"*. Mais tarde, a porção final da obra de Sexton será eminentemente religiosa, e a poeta continuará a associar o sofrimento de sua Poesia Confessional à agonia do Cristo crucificado, numa espécie de senso de martírio e poderosa questão espiritual -- a identificação entre poeta e Cristo em sua humanidade essencial. Cristo será sempre entendido por Sexton como homem que se submete a extremos de tortura física e espiritual, como prova de fé em Deus. Em entrevista, Sexton afirmou, acerca de *"In The Deep Museum"*: *"When I was Christ, I felt like Christ. My arms hurt, I desperately wanted to pull them off the Cross. That ragged Christ, that sufferer, performed the great act of confession, and I mean with his body. And I try to do that with words"*.<sup>205</sup> A Ressurreição se torna para Sexton um conceito realista, mais do que um milagre, vista através do "olho visionário" e da "loucura divina" de sua poesia. Por outro lado, em sua poesia final Jesus será também motivo de uma série de poemas de ordem masoquista e grotesca: *"Jesus slept as still as a toy / and in His dream / He desired Mary. / His penis sang like a dog (...) / With his penis like a chisel / He carved his Pietà"*.

Um dos poemas mais impressionantes de *All My Pretty Ones* é *"Letter Written While Crossing Long Island Sound"*, em que a poeta transforma um passeio banal de barco (*"And I am on the top of the deck now / holding my wallet, my cigarettes / and my car keys / at 2 o'clock on a Tuesday / in August of 1960"*) e uma melancólica reflexão sobre o fim de um relacionamento amoroso em ocasião para uma visão espiritual transcendente e otimista. Ainda que *"nothing has happened"*, ainda que o oceano parecesse *"very old"*, *"the face of Mary"*, *"without miracles or rage / or unusual hope"*, o Eu lírico vê quatro freiras sentadas, *"like a bridge club (...) as good as good babies who / have sunk into their carriages"*, e, numa longa passagem, misto de oração e fantasia, imagina as mulheres levitando em direção ao céu (*"Oh God, / although I am very sad, / could you please / let these four nuns / loosen from their leather boots / and their wooden chairs / to rise out / over this greasy deck, / out of this iron rail, / nodding their pink heads to one side, flying four abreast / in the old-fashioned side stroke; / each mouth open and round, / breathing together / as fish do, / singing without sound."*), transformadas em estranhas mensageiras da esperança da poeta, a despeito de sua tristeza incalculável:

*There go my dark girls,  
their dresses puff  
in the leeward air.  
Oh, they are lighter than flying dogs...  
They are going up.  
See them rise  
on black wings, drinking  
the sky, without smiles  
or hands*

---

<sup>205</sup> Entrevista a Barbara Kevles (*"The Art of Poetry XV"*, *Paris Review* 52, verão de 1971). Ver *"The Art of Poetry: Anne Sexton"*. In: COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry). pp. 89-111.

or shoes.  
They call back to us  
from the gauzy edge of paradise,  
good news, good news.

O poema se inicia com indicações precisas de um cotidiano concreto e termina numa fantasia na qual as quatro freiras voam. De novo, o tema é a perda, pois o Eu do poema se vê separado, talvez irreversivelmente, de alguém que ama. Seu sofrimento gera a necessidade de alguma fuga milagrosa do momento doloroso, de modo que o poema é repleto de símbolos da salvação (o salva-vidas, o *lifeboat*) e de de completude (as coisas são circulares, da boca redonda das freiras ao salva-vidas).

O volume *All My Pretty Ones* teve público maior que *Bedlam*, foi indicado para o National Book Award, e recebeu o Levinson Prize da revista *Poetry*. A crítica se dividiu. De um lado, alguns comentadores elogiaram o maior controle formal e a apresentação da experiência de modo mais indireto ou distante, ainda que continuassem a insistir nas semelhanças com a poesia de Lowell e Snodgrass. Outros concluíram que se tratava de uma poeta superestimada, valorizada não pelo que escrevia mas pelos sintomas de seu sofrimento mental. Os “detalhes íntimos” revelados na poesia de Sexton sempre encantaram e repeliram com a mesma intensidade.

Sylvia Plath qualificou o volume como “soberbo e magistral. Feminino no melhor sentido da palavra, e tão abençoadamente não-literário”. O poeta Richard Howard achou sua dicção “vigorosa e coloquial”, uma “lúcida obstrução ao sentimentalismo”.<sup>206</sup> Até mesmo Elizabeth Bishop, calando suas reservas anteriores, escreveu a Sexton elogiando os poemas “pungentes, terríveis, reais -- e muito bons”. May Swenson anotou que o método de Sexton era “uninhibited as entries in a diary or letter (...) the diction seems effortless, yet when we examine for form we find it solidly there, and its expertness is a pleasurable thing in contrast to the merciless debridement taking place in the content”.<sup>207</sup> A poeta Denise Levertov entendeu tratar-se de um livro “empolgante, cheio de coisas arrebatadoras e belas”. Entretanto, outros comentadores, como James Dickey, condenaram a insistência na abordagem “insistente” e “mecânica” de “pathetic and disgusting aspects of bodily experience, as though this made the writing more real”.<sup>208</sup> Dickey, na resenha “Dialogues With Themselves”, publicada em 28 de abril de 1963 em *The New York Times Book Review*, qualificou o livro *All My Pretty Ones* como “garbage”.<sup>209</sup> Para Dickey a atitude de

---

<sup>206</sup> HOWARD, Richard. “Anne Sexton: ‘Some Tribal Female Who Is Known But Forbidden’”. In: McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. p. 200.

<sup>207</sup> SWENSON, May. “Poetry of Three Women”. In: *Nation*, fev. 1963. pp. 165-166.

<sup>208</sup> Citado em MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Boston, Houghton Mifflin, 1991. p. 173.

<sup>209</sup> A mesma resenha foi republicada em COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 106, e em *Babel to Byzantium: Poets and Poetry*. Nova York, Grosset and Dunlap, 1971. pp. 133-134.

Sexton era artificial, um subproduto romântico que forçava a mão no "antipoético": "*her attitude is actually a curious compound of self-deprecatory cynicism and sentimentality-congratulating-itself-on-not-being-caught*". Cecil Hemley, escrevendo em *The Hudson Review*, qualificou o livro como mero "registro de uma crise pessoal".<sup>210</sup> John Holmes observou que Sexton só tinha dois assuntos, doença mental e sexo, e que escrevia, de maneira absolutamente egocêntrica, apenas para "chocar, se desnudar e confessar", ou seja, suas motivações artísticas eram equivocadas. Robert Lowell, ainda que elogiasse a "firmeza na voz" de Sexton, viu no livro "uma certa monotonia", um modo de escrever que por vezes parecia "fácil demais" e trechos aos quais faltava "graça literária". Para Peggy Rizza, Sexton era "obsessive, excessively personal, a devotee of the feminine stereotype of Hysteria". De acordo com Rizza, os leitores dos poemas de Sexton eram transformados, à revelia, em *voyeurs*, tomando contato com algo embaraçoso e revelador, "but in no way instructive".<sup>211</sup>

Se Maxine Kumin louvava o esforço de Sexton em estabelecer "a direct rendition of the actual experience",<sup>212</sup> mesmo que dolorosa, a poeta Denise Levertov se preocupava com a possibilidade de que os leitores de Sexton pudessem confundir a dor de seus poemas com a própria arte. A tentativa de se elevar a experiência dolorosa ao nível de arte é visível num poema como "The Operation" (mesmo título de um poema de W. D. Snodgrass), por exemplo. Aqui, os versos de metro variado, o vocabulário e as rimas simples, a estrutura diretamente narrativa e cronológica e o uso dos verbos no presente criam um efeito de contraste entre a casualidade da voz poética e sua dramática e quase que humilhante auto-exposição, entre lúcida e irônica. O poema se inicia com a descrição -- precisa, quase que clínica -- de uma visita do Eu lírico ao médico, em que se diagnostica um câncer no útero, mesma doença que matara a mãe, um ano antes. Entre lembranças, pesadelos e uma dolorosa expectativa, o corpo aparece privado de identidade: o Eu lírico se descreve em termos sacrificiais e terror primitivo, como uma "shorn lamb":

*After the sweet promise, the summer's mild retreat  
from mother's cancer, the winter months of her death.  
I come to this white office, its sterile sheet,  
its hard tablet, its stirrups, to hold my breath  
while I, who must, allow the glove its oily rape,  
to hear the almost mighty doctor over me equate  
my ills with hers  
and decide to operate.  
(...)*

<sup>210</sup> HEMLEY, Cecil. "A Return to Reality". In: *The Hudson Review*, vol. XV, n° 4, 1963. Apud COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 107.

<sup>211</sup> Ver "Another Side of This Life: Women as Poets". In: *American Poetry Since 1960*. Editado por Robert B. Shaw. Chesire, Carcanet Press, 1973. pp. 169-174.

<sup>212</sup> KUMIN, Maxine. "How it Was". Prefácio a SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1982. pp. xix-xxxiv.

*No reason to be afraid,  
my almost mighty doctor reasons.  
I nod, thinking that woman's dying  
must come in seasons,  
thinking that living is worth buying.*

*(...)*

*Clean of the body's hair,  
I lie smooth from breast to leg.  
All that was special, all that was rare  
is common here. Fact: death is in the egg.  
Fact: the body is dumb, the body is meat.*

Logo depois da enganosa referência a um verão tranqüilo (*"the summer's mild retreat"*), segue-se um catálogo de horrores: *"this white office, its sterile sheet, its hard tablet, its stirrups."* Se há a presença maciça de rimas, deixando-se para os finais de versos as palavras mais fortes e chocantes -- *death/ breath, grow/embryo, begin/skin* --, as rimas servem ao mesmo tempo como comentários das palavras entre si: *sweet/sheet, operate/equate/rape, female/frail*. No centro da estrofe, a tensão e a expectativa de *"to hold my breath"* é quase que uma morte temporária -- a identificação com a doença da mãe também é uma identificação com a morte da mãe --, e possível referência jocosa à "pequena morte" do orgasmo, por causa da clara imagem sexual (a luva que estupra) em *"the glove's oily rape"*.

Nas seções 2 e 3 do poema, com um nível de detalhes que beira o bizarro, são descritas a operação e a recuperação da paciente:

*The great green people stand  
over me; I roll on the table  
under a terrible sun, following their command  
to curl, hand touching knee if I am able.  
Next, I am hung up like a saddle and they begin.  
Pale as an angel, I float out over my own skin.*

Se durante a operação a voz poética adota a posição fetal, sua recuperação, lenta e dolorosa, é descrita em termos de uma reconstituição do trauma da infância. A associação entre doença e nascimento já havia aparecido no poema, quando o Eu lírico relaciona seu próprio nascimento ao câncer da mãe:

*It grew in her  
as simply as a child would grow  
as simply as she housed me once, fat and female.  
Always my most gentle house before that embryo  
of evil spread in her shelter and she grew frail.*

Não há dúvida que a tradicional idéia religiosa de que nascemos em um mundo de dor, sofrimento e doença está sugerida nessas imagens. À medida em que a operação é vista com um re-nascimento, a alta do hospital é uma

reemergência na infância. Como uma criança, o Eu lírico está pronto a tomar parte novamente do jogo doloroso da vida:

*Time now to pack this humpty-dumpty  
back the frightened way she came  
and run along, Anne, and run along now  
my stomach laced up like a football  
for the game.*

Se o humor é sardônico, a atitude é de compaixão estóica. Enquanto a paciente encara as violentas e dolorosas imagens de sofrimento, a mente criativa da poeta usa o evento -- a operação -- para estabelecer uma imagem complexa da continuidade da vida humana; em outros termos, a poeta organiza, atribuindo-lhe significação, o mundo incoerente do sofrimento. Ainda que impressionante, não é a qualidade da experiência (ou a confissão) o fulcro do poema, mas a qualidade da energia imaginativa.

De passagem, diga-se que a obsessão de Sexton por doenças não se limita ao catálogo de sua própria doença mental, mas encontra terreno prolífico também na descrição do câncer, emblema das relações intercambiáveis entre vida e morte. Além dos já citados "The Double Image" e "The Operation", a doença aparece com riqueza impressionante e quase que luxuriante de detalhes em "Somewhere in Africa", de *Live or Die*, poema dirigido a seu antigo mestre John Holmes:

*Must you leave, John Holmes, with no prayers and psalms  
you never said, said over you? Death with no rage  
to weigh you down? (...)*

*Your last book unsung, your last words unknown,  
abandoned by science, cancer blossomed in your throat,  
rooted like bougainvillea into your gray backbone,  
ruptured your pores until you wore it like a coat.*

*The thick petals, the exotic reds, the purples and whites  
covered up your nakedness and bore you up with all  
their blind power. (...)*

A profunda sensibilidade acerca da fragilidade humana e a economia dos versos na criação de imagens precisas e no estabelecimento imediato de um "cenário" ou um "mote" são típicos da poesia de Sexton -- por causa disso muitas vezes versos diretos e vigorosos são tidos como "sentenciosos", caso de "I am surprised to see / that the ocean is still going on." ("Letter Written on a Ferry Crossing Long Island Sound", de *All My Pretty Ones*), ou "Go, child, who is my sin and nothing more." ("Unknown Girl in the Maternity Ward", de *To Bedlam and Part Way Back*).

Um dos aspectos que sempre chamaram a atenção na poesia de Sexton é o tratamento direto do corpo, especialmente, por certo, do corpo feminino. A esse respeito, o crítico Charles Simmons, exaltando a "assustadora intensidade de

sentimentos" e a qualidade "clara, comovente e humana" de Sexton, notou semelhanças temáticas entre a poeta e Simone de Beauvoir, cujo pioneiro tratado feminista *O Segundo Sexo*, de 1949, havia sido recentemente publicado em inglês. Na polêmica obra, Beauvoir inaugura o debate consistente sobre a situação da mulher, examinando-a por meio da biologia, do marxismo e da psicanálise, e concluindo que a alienação das mulheres não era de ordem biológica, mas cultural. Assim, analisou a condição feminina e o papel desempenhado pela mulher no ambiente doméstico como perpetuadores das relações sociais burguesas.

Na Inglaterra a poesia de Sexton obteve ampla repercussão, e as posições críticas se dividiram. Em resenha na *London Magazine*, o crítico Ian Hamilton, que chegara a descrever Sexton como "by far the most promising new American poet to have appeared here in some time", afirmava temer que a poeta viesse a se tornar apenas mais uma figura cultuada por causa de seu "neurotic breakdown, valued not for what she has written but for what her suffering seems to symptomatize". Hamilton condenou com veemência os "maneirismos" de Sexton, sua "slick offhandedness", "prosy cleverness", "hard-boiled whimsicality", "inert invocativeness" e outras frases negativas.<sup>213</sup> Por sua vez, C. B. Cox elogiou a "wry selfconsciousness" da poeta, em especial no tratamento de temas e imagens religiosos.<sup>214</sup> De qualquer forma, o saldo foi positivo na Inglaterra, e em 1964 publicou-se uma edição inglesa dos *Selected Poems*<sup>215</sup> de Sexton, bem como um volume especial, *Poems*, com poemas dela, de Douglas Livingstone e de Thomas Kinsella.<sup>216</sup>

Por volta de 1963, Anne Sexton já se estabelecera no cenário norte-americano como uma nova e importante poeta, que se consagraria também no Reino Unido. A partir daí viria a receber a maior parte dos prêmios, honrarias, distinções e bolsas à disposição dos poetas.<sup>217</sup>

*Live or Die (Viva ou Morra)*, publicado em 1966, ano de uma nova tentativa de suicídio, e ganhador do Pulitzer Prize no ano seguinte, contém alguns dos

---

<sup>213</sup> HAMILTON, Ian. "Poetry". In: *London Magazine* 4, Londres, mar. 1965. pp. 87-88.

<sup>214</sup> BOX, C. B. "New Beasts for Old". In: *The Spectator* 219, Londres, 28 jul. 1967. p. 106.

<sup>215</sup> *Selected Poems*. Londres, Oxford University Press, 1964. A partir daí todos os livros de Sexton seriam publicados, na Inglaterra, pela Oxford University Press, pela Chatto and Windus ou pela Martin Secker and Warburg.

<sup>216</sup> *Poems*. Londres, Oxford University Press, 1968.

<sup>217</sup> Os diversos prêmios são marca do reconhecimento da qualidade de sua poesia: além do Pulitzer por *Live or Die* (1967), entre outras distinções recebeu o Audience Poetry Prize (1958-1959), bolsa da Ford Foundation (1964-1965), tornou-se resident playwright no Charles Playhouse, em Boston; foi eleita poeta Phi Beta Kappa por Harvard (1968) e Radcliffe (1969), Fellow of the Royal Society of Literature in Great Britain; recebeu o Shelley Memorial Award da Poetry Society of America (1967), Guggenheim Fellowship (1969), Robert Frost Fellowship (Bread Loaf Writer's Conference, 1959), Traveling Fellowship da American Academy of Arts and Letters (viagem pela Europa, 1963-1964), Congress for Cultural Freedom literary magazine travel grant (1965-1966), títulos de doutor *honoris causa* da Tufts University (Medford, Massachusetts, 1970), da Fairfield University (Fairfield, Connecticut, 1970) e do Regis College (1973); lecionou em Harvard (Morris Gray reading) e no Radcliffe College, a faculdade feminina da Universidade de Harvard (Radcliffe Institute for Independent Study, 1961), recebeu o Radcliffe Institute Fellowship (1961), obteve a Crashaw Chair in Literature na Colgate University e chegou a *full professor* na Boston University (1972); recebeu o Levinson Prize (*Poetry Magazine*, 1962) e lecionou poesia no Oberlin College (1969).

melhores poemas de Sexton, e representa o ápice de sua maturidade poética e de sua reputação nos EUA. O ultimato do título e da epígrafe -- *"With one long breath, caught and held / in his chest, he fought his sadness over / his solitary life. Don't cry, you idiot! / Live or die, but don't poison everything!"* --, tomada de um esboço do romance *Herzog* (1965), de Saul Bellow, com quem Sexton trocou cartas, explicitam a temática predominante no volume, espécie de registro da contínua hesitação da poeta entre o niilismo, os impulsos suicidas, a imobilidade, a insatisfação com a vida e a morte ou a opção pela afirmação da vida e a aceitação das responsabilidades da vida. A oposição do título sugere o intercâmbio entre esperança e desespero, o que implica muitas vezes num estado de aprisionamento, confinamento, paralisia e morte-em-vida, recorrente na poesia de Sexton, por exemplo em poemas que descrevem a rotina dos manicômios (referidos como *"hierarchy of death"*, no poema *"Flee on Your Donkey"*, de *Live or Die*, em que os internos são *"moving dead"*), em poemas que se valem de imagens de quartos, cômodos, celas, cavernas, ou fotografias como símbolo do "congelamento" da vida, caso de *"A Little Uncomplicated Hymn"* (de *Live or Die*), em que o Eu lírico descreve um retrato de sua filha: *"A school portrait / where you repeat third grade, / caught in the need not to grow -- / that little prison"*. Também comuns são referências à morte como processo que se inicia já no momento da concepção: *"death too is in the egg"* (*"The Operation"*, de *All My Pretty Ones*); *"[death] was in the womb all along"* (*"Menstruation at Forty"*, de *Live or Die*, traduzido na *Antologia*).

Em oposição à vida estática e envenenada são freqüentes imagens de movimento, crescimento, nascimento, liberdade e fuga, símbolos da atração pela vida -- árvores, peixes, água, pássaros: *"I planned such plans of flight, (...) / I planned by growth and my womanhood / as one choreographs a dance"* (*"Those Times"*). Também são comuns poemas de iniciação, de transformação física, mágica e ritual de meninas -- especialmente as filhas da poeta -- em mulheres, caso de *"Little Girl, My String Bean, My Lovely Daughter"* (*"Oh, darling, let your body in, / let it tie you in, / in comfort. / What I want to say, Linda, / is that women are born twice"*) e *"Pain for a Daughter"*, ambos de *Live or Die*. Para Sexton, a atividade poética será sempre aproximada a uma atividade oracular, a um trabalho alquímico que dá sentido e ordem à vida.

Em *Live or Die*, aparentemente a escolha é viver, o que já é expresso na opção pela metáfora da energia vital, purificadora e renovadora do sol (*"O yellow eye, / let me be sick with your heat"* -- ver o poema *"The Sun"*, traduzido na *Antologia*). O poema que fecha o livro, sintomaticamente intitulado *"Live"*, é uma afirmação triunfante de qualidades simples da vida, como o amor dos filhos e dos cachorros. Ali lê-se: *"So I won't hang around in my hospital shift, / repeating the Black Mass and all of it. / I say Live, Live because of the sun, / the dream, the excitable gift"*. A poeta se recusa a aceitar a destruição e a morte: *"Here, / all along, / thinking I was a killer, / anointing myself daily / with my little poisons. / But no. / I'm an empress. / I'm an apron. / My typewriter writes. / It didn't break the way it warned. / Even crazy, I'm as nice as a chocolate bar. / Even with the witches' gymnastics / they trust my incalculable city, my corruptible bed"*.

Em *"Live"*, o sol, no feminino, e a óbvia metáfora do ovo (nascimento, ressurreição) descrevem a aceitação e a afirmação da vida, por si só cíclica e repleta

de beleza: "Today life opened inside me like an egg / and there inside / after considerable digging / I found the answer, / What a bargain! / There was the sun, her yolk moving feverishly, / tumbling her prize -- and you realize that she does this daily! (...) God! It's a dream, lovers sprouting in the yard / like celery stalks / and better, / a husband straight as a redwood, / two daughters, / two sea urchins, / picking roses off my hackles. / If I'm on fire they dance around it / and cook marshmallows. / And If I'm ice they simply skate on me / in little ballet costumes."). Mesmo num poema abertamente devotado à loucura como "Flee on Your Donkey", a sirene da ambulância é metaforizada em "a noon whistle that kept insisting on life". A imagem da luz e do sol do meio-dia se opõem à noite e à escuridão associadas à morte.

A opção otimista pela renovação da vida é evidente também em poemas sobre memórias de infância ("I have forgotten the names of the literary critics. / I know what I know. / I am the child I was, / living the life that was mine", escreve em "Three Green Windows"), sobre o nascimento, sobre o renascimento e sobre o amor, caso de "Love Song" (traduzido na **Antologia**). Há diversos poemas tratando do amor entre irmãos, caso de "Mother and Jack in the Rain" ("(...) at sixteen / where I lay all night with Jack beside a tiny lake / and did nothing at all, lay as straight as a bean. / We played bridge and beer games for their own sake, / filled up the lamp with kerosene, / brushed our teeth, made sandwiches and tea / and lay down on the cabin bed to sleep. / I lay, a blind lake, feigning sleep while Jack / pulled back the wooly covers to see / my body, that invisible body that girls keep. / All that sweet night we rode out / the storm back to back."), entre marido e mulher, caso de "Man and Wife" (traduzido na **Antologia**) e "The Wedding Night", e especialmente entre mãe e filhos. Há "Pain for a Daughter": "Blind with love, my daughter / has cried nightly for horses"; há "A Little Uncomplicated Hymn", dirigido à filha Joyce ("Joy"): "A Little Uncomplicated Hymn / is what I wanted to write. / There was such a song! / A song for your kneebones, / a song for your ribs, / those delicate trees that bury your heart; a song for your bookshelf / where twenty hand-blown ducks sit in a Vietnam row; a song for your dress-up high heels, / your fire-red skate board, your twenty grubby fingers, / the pink knitting that you start and never quite finish; / your poster-paint pictures, / all angels making a face, / a song for your laughter / that keeps wiggling a spoon in my sleep (...) I look for uncomplicated hymns / but love has none"; e há "Little Girl, My String Bean, My Lovely Woman", endereçado à filha Linda: "Your bones are lovely (...) / What I want to say, Linda, / is that there is nothing in your body that lies. / All that is new telling the truth". Aqui, de novo, a imagem da luz do meio-dia: "Let high noon enter". De passagem, diga-se que Sexton, ao longo de toda a sua obra, revela verdadeira obsessão em escrever acerca da experiência e das responsabilidades envolvendo a questão da "motherhood". Por causa disso, o professor e crítico Francis Bixler publicou um ensaio em que classifica a arte de Sexton como uma "motherly poetics".<sup>218</sup> Além disso, há diversos ensaios que analisam sua poesia a partir do enfoque sobre as relações "mother/daughter" e "father/daughter".<sup>219</sup>

<sup>218</sup> Ver o ensaio "Anne Sexton's 'Motherly Poetics'", publicado em BIXLER, Francis (editor). *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*. Conway, University of Central Arkansas Press, 1988. pp. 92-106.

<sup>219</sup> Dois exemplos: GEORGE, Diana Hume. "How We Danced: Anne Sexton on Fathers and Daughters" (*Women's Studies* 12, n° 2, 1986, pp. 179-202) e HONTON, Margaret. "The Double Image and the Division of Parts: A Study of Mother/Daughter Relationships in the Poetry of Anne Sexton"

Ainda assim, continuam sendo constantes os poemas sobre a solidão, a perda, o desespero e a morte, caso de "For the Year of the Insane" (traduzido na **Antologia**), poema sobre a fé, a morte e a loucura. Na "oração" dirigida a Maria, os versos finais descrevem a angústia de um Eu lírico que, apesar de estar em seu "juízo perfeito", vê-se "trancada na casa errada".

Uma vez que aqui a vida, para Sexton, é entendida como peso, como incômodo ("*lugging myself as if / I were a sawed-off body / in the trunk*"), em mais de um poema de *Live or Die* percebe-se uma ânsia visceral pela morte, entendida como libertação. Em "Cripples and Other Stories", rimado, cuidadosamente metrifico e em tom infantil de *nursery rhyme*, revela-se, por meio de imagens repulsivas, a indisfarçável decadência física, indicativa de um estado intermediário entre a vida e a morte: "*My cheeks blossomed with maggots. / I picked them like pearls. / I covered them with pancake. / I wound my hair in curls*".

No calmo e pouco passional "Wanting to Die", em que os suicidas são comparados aos carpinteiros ("*But suicides have a special language. / Like carpenters they want to know which tools. / They never ask why build*"), a poeta fala no retorno de um "almost unnameable lust" pela morte, descrita como uma "drug so sweet": "*Death waits for me, year after year, / to so delicately undo an old wound*"). Pode-se pensar em termos de comparação entre desejo suicida e desejo sexual, por causa da aplicação com que Sexton se utiliza do corpo na descrição dos impulsos suicidas.

Em "The Addict" (traduzido na **Antologia**), novamente a imagem de morte como prática, como vício: "*I'm an expert on making the trip / and now they say I'm an addict (...) Don't they know / that I promised to die! / I'm keeping in practice. / I'm merely staying in shape.*".

De fato, a morte é um dos temas dominantes no livro -- ironia? --, como em "Suicide Note", "Wanting to Die", "Imitations of Drowning" ou "Somewhere in Africa". No poema "Crossing the Atlantic", um cruzeiro marítimo acaba por simbolizar a viagem pela vida, jornada sempre acompanhada por um "last guest -- terror". No fecho do poema, o barco, singrando o oceano, está também rumando para a morte: "*The ship goes on / as though nothing else were happening. / Generation after generation, / I go her way. / She will run East, knot by knot, over an old bloodstream, / stripping it clear, / each hour ripping it. pounding, pounding, / forcing through as through a virgin. / Oh she is so quick! / This dead street never stops!*".

A morte aparece também em poemas que continuam a evocar a lembrança da avó da poeta. Em "Walking in Paris", o Eu lírico dialoga com a avó morta; depois ter lido velhas cartas dela, acaba por tentar reconstruir seus anos de juventude e suas férias em Paris, identificando-se por fim com sua loucura e transportando-se para o passado: "*I come back to you, my Nana, (...) / I read your Paris letters of 1890. / Each night I take them to my thin bed / and learn them as an actress learns her lines (...) / Having come this far / I will go farther. / You are my history (that stealer of children) / and I have entered you. / I have deserted my husband and my children, / the Negro issue, the late news and the hot baths. / My room in Paris, no more than a cell, / is crammed with 58 lbs. of books. / They are all that is American and forgotten. / I read your letteres instead, / putting your words into my life. // Come, old woman, we will be sisters!*"

*We will price the menus in the small cafés, count francs (...) / I take your arms boldly, / each day a new excursion. / Come, my sister, / we are two virgins, / our lives once more perfected / and unused*".

Dentre os "poemas da morte" de *Live or Die*, reparo especial merece o sempre citado e antologizado "Sylvia's Death", sobre a morte de Sylvia Plath, elegia que muitos acusaram de "oportunista". Sexton usa "Thief!" para se referir a seu ressentimento -- que muitos vêem simplesmente como "inveja", "ciúmes" ou autocomiseração fantasiada de pesar -- diante da "ousadia" da "rival" Plath de se matar primeiro, de primeiro "*crawl down alone / into the death I wanted so badly and for so long*". Há o registro de que Sexton teria dito a seu psiquiatra: "*Sylvia Plath's death disturbs me. Makes me want it too. She took something that was mine, that death was mine*". Consta que Plath e Sexton discutiram, muitas vezes, "longa, detalhada e profundamente", em animados encontros às terças-feiras no bar do Ritz Hotel<sup>220</sup>, depois das aulas com Robert Lowell, o tema do suicídio e da "volúpia pela morte": "*We talked death, and that was life for us*".<sup>221</sup> A referência é clara no poema: "*the death we said we both outgrew, / the one we wore on our skinny breasts, / the one we talked of so often each time / we downed three extra dry martinis in Boston*"; "*and I know at the news of your death, / a terrible taste for it, like salt*". Assim, ao se matar primeiro, era como se Plath tivesse se antecipado a um projeto de Sexton em que o *gran finale* de sua obra seria um suicídio bem explorado publicamente.

Por vezes, contudo, a poeta parece consciente de que a morte, ainda que tão desejada, não é um aliado, e sim um oponente. No poema "Wanting to Die" as tentativas de suicídio são descritas assim: "*Twice I have so simply declared myself, / have possessed the enemy, eaten the enemy, / have taken on his craft, his magic*". No mesmo poema a poeta reconhece que "*Suicides have already betrayed the body*", e que o suicídio é "*a perjury of the soul. It became an outright lie*". Num artigo sobre Sylvia Plath, Sexton chegara a afirmar que "*Suicide is, after all, the opposite of a poem*".<sup>222</sup>

No poema "To Lose the Earth", é também evidente o desejo de morrer, já a partir da epígrafe, tomada de Thomas Wolfe: "*To lose the earth you know, for greater knowing; to lose the life you have, for greater life; to leave the friends you loved for greater loving; to find a land more kind than home, more large than earth*". A morte, entendida aqui como uma viagem turística, é descrita como um lugar mágico, repleto de música e dotado de significado, em oposição à vida e ao mundo:

*The wreckage of Europe or the birth of Africa,  
the old palaces, the wallets of the tourists,  
the Common Market or the smart cafés,  
the boulevards in the graceful evening,  
the cliff-hangers, the scientists,*

---

<sup>220</sup> "Sylvia and I would talk at length about our first suicide, in detail and in depth... We talked about death with burned-up intensity, both of us drawn to it like moths to an electric light bulb, sucking on it... as if death made of us a little more real at the moment". Entrevista a Barbara Kevles ("The Art of Poetry XV", *Paris Review* 52, verão de 1971). p. 162.

<sup>221</sup> SEXTON, Anne. "The Barfly Ought To Sing". In: *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry).

<sup>222</sup> SEXTON, Anne. "The Barfly Ought To Sing".

*and the little shops raising their prices  
 mean nothing to me.  
 Each day I think only of this place  
 where the musician works.  
 He plays his flute in a cave  
 that a pharaoh built by sea.  
 He is blowing on light,  
 each time for the first time.  
 His fingers cover the mouths of all the sopranos,  
 each a princess in an exact position.*

No lugar que o Eu lírico descreve, “*a great hole in the earth*”, o flautista, “*with his unforgettable woman’s face*”, toca uma música “*that you waited for / in the great concert halls, / season after season, / and never found. / It’s called Being Inside*”. O flautista é a um só tempo homem e mulher, sua flauta “*grows into the wall like something human*”. Por toda a caverna os viajantes podem ver “*the protruding fingernails / of the dead. / From their coffins / as stale as cheap cigars, / through the tons of suffocating dirt, / they heard / and dug down immediately and persistently. / They scratched down for centuries / in order to enter*”. À distância, vê-se um anão, que emerge do mar, tocando um instrumento que “*is an extension of his tongue*”: “*He plays his own song, cursing the wind / with his enormous misshapen mouth*”. Depois que se ouve esta música, não se pode mais ir embora: “*And you, having heard, / you will never leave. At the moment of entry / you were fed -- / -- and then you knew*”.

Em “KE 6-8018”, é a morte da mãe que é invocada. O Eu lírico, perplexo, se pergunta: “*Why death? Death’s in the goodbye*”. Com a morte da mãe, referida como “*black lady*”, reconhece que herdará apenas a escuridão e o silêncio: “*In one hand I will have to hold that silence. / There will be no track anymore. / There will be only that peculiar waiting. / There will be nothing to pick up. / There will be nothing. (...) // Black lady, / what will I do / without your two flowers? (...) Take note -- there will be an absence. / It will be a cancer, spreading like a white dog / who doubles back, not knowing his name (...) and there will be nothing, black lady, nothing, / although I will wait, unleashed and unheard*”. O mesmo acontece em “Christmas Eve”, mas aqui a lembrança da mãe é ambígua. Por um lado o Eu lírico descreve a mãe com ternura, como “*sharp diamond*”, “*sweet girl*”, “*jewel-fingered lady*”, “*your face as calm as the moon over a mannered sea*”; por outro, a onipresença autoritária da mãe a incomoda: “*I wanted your eyes, like the shadows of two small birds, to change. / But they did not age. (...) You who led me by the nose, / I saw you as you were. / Then I thought of your body / as one thinks of murder...*”. Na estrofe que fecha o poema, há um misto de oração e fantasia sexual: “*Then I said Mary -- / Mary, Mary, forgive me / and then I touched a present for the child, / the last I bred before your death; / and then I touched my breast / and then I touched the floor / and then my breast again as if, / somehow, it were one of yours*”.

Em “Imitations of Drowning”, o Eu lírico descreve um sonho em que sua morte, referida como “*that old butcher*”, se dá por afogamento, de maneira terrível: “*This august I began to dream of drowning. The dying / went on and on in water as white and clear / as the gin I drink each day at half-past five. (...) // I swam -- but the tide came in like ten thousand orgasms. / I swam -- but the waves were higher than horses’ necks. / I*

*was shut up in that closet, until, biting the door, / they dragged me out, dribbling urine on the gritty shore*". Por fim, o Eu lírico assume que a causa da morte é o medo da morte: *"There is no news in fear / but in the end it's fear / that drowns you"*.

Sexton também continua a utilizar o que se pode entender como uma imagética religiosa em relação à morte. No poema "Live", por exemplo, explica que *"Well, death's been here / for a long time -- it has a hell of a lot / to do with hell / and suspicion of the eye / and the religious objects / and how I mourned them / when they were made obscene / by my dwarf-heart's doodle"*. A imagem do pão cristão aparece, com força negativa, em "The Addict", em que a voz poética descreve o ato de tomar remédios como *"eating my loaves in a row"*, e compara essa atividade a um *"black sacrament"*. Em "Consorting With Angels", o Eu lírico, cansado de *"being a woman, / tired of the spoons and the pots, / tired of my mouth and my breasts, tired of the cosmetics and the silks (...) tired of the gender of things"*, tem um sonho religioso auto-sacrificial, em que se imagina, junto de Adão e Eva, numa cidade feita de correntes.

Em "And One For My Dame", Sexton amplia ainda mais as referências "domésticas" ou "familiares" que lhe servem de mote poético. Se escreve poemas sobre as filhas, a mãe, o pai e a avó, aqui há a identificação explícita entre o pai e o marido. O pai do Eu lírico era *"a born salesman"*, que viajava vendendo lã: *"A born talker, / he could sell one hundred wet-down bales / of that white stuff (...) // Each night at home / my father was in love with maps (...) Except when he hid / in his bedroom on a three day-drunk"* -- é praxe de Sexton fazer referências ao alcoolismo do pai. Por fim, o pai *"died on the road"*, e o marido assume seu lugar, como vendedor itinerante de lã: *"My husband, / as blue-eyed as a picture book, sells wool"*:

*And when you drive off, my darling,  
Yes, sir! Yes, sir! It's one for my dame,  
your sample cases branded with my father's name,*

*your itinerary open,  
its tolls ticking and greedy,  
its highways built up like new loves, raw and speedy.*

Há um jogo de papéis no poema: o pai e o marido, as figuras masculinas, desempenham um papel de conquista, de movimento, liberdade, descoberta e de "itinerários abertos" -- há até mesmo a sugestão de infidelidade amorosa em *"new loves"* --, enquanto a mulher se limita a um papel passivo de espera: *"I sit at my desk / each night with no place to go"*.

Em *Live or Die*, pela primeira vez há um arranjo cronológico: os poemas aparecem de acordo com a ordem de composição, seguidos da data, cuidadosamente anotada, como fecho -- de *"25 de janeiro de 1962"* a *"último dia de fevereiro de 1966"*. Tamanha dependência na notação precisa das datas<sup>223</sup>, cujo

---

<sup>223</sup> O volume se abre com uma nota/advertência da poeta: *"To begin with, I have placed these poems (1962 - 1966) in order in which they were written with all due apologies for the fact that they read like a fever chart for a bad case of melancholy. But I thought the order of their creation might be of interest to some readers, and, as André Gide wrote in his journal, 'Despite every resolution of optimism, melancholy*

efeito, acreditava Sexton, era a impressão de urgência que causava no leitor, acaba por tornar-se um método retórico, e parece apontar para o principal motivo da Poesia Confessional: uma vez que tudo aquilo que emana do poema e que se dá a conhecer através do poema é “expressão do Eu individual”, a única maneira pela qual esse Eu se dará a conhecer e se comunicará é por meio da notação “sincera” do fluxo da sua experiência acumulada. Pela primeira vez também predominam os poemas escritos em verso livre, o que é importante do ponto de vista estilístico, pois indicam que a disciplina e o controle agora residem não mais no artifício da forma, mas na própria linguagem -- sinal de maturidade poética. Já são absolutamente evidentes as transições narrativas das estrofes, como em “Flee on Your Donkey”: “Because...”, “Today...”, “Now...”, “In here...”, “But you...”, “I have come back...” etc., bem como as imagens algo bizarras: “I have come back, / recommitted, / fastened to the wall like a bathroom plunger” (também em “Flee on Your Donkey”).

É notável o longo “Flee on Your Donkey”, influenciado pela leitura entusiasmada de um poema de Rimbaud<sup>224</sup>, que Sexton definiu como “aquele outro poeta louco que também convertia degradação em arte”:

*Flee on Your Donkey*  
Ma faim, Anne, Anne,  
Fuis sur ton âne... Rimbaud

*Because there was no other place  
to flee to,  
I came back to the scene of the disordered senses,  
came back last night at midnight,  
arriving in the thick June night  
without luggage or defenses,  
giving up my car keys and my cash,  
keeping only a pack of Salem cigarettes  
the way a child holds on to a toy.  
I signed myself in where a stranger  
puts the inked-in X's --  
for this is a mental hospital,  
not a child's game.*

*Today an interne knocks my knees,  
testing for reflexes.  
Once I would have winked and begged for dope.  
Today I am terribly patient.  
Today crows play black-jack  
on the stethoscope.*

---

*occasionally wins out: man has decidedly botched up the planet”.*

<sup>224</sup> “Ma faim, Anne, Anne, / Fuis sur ton âne. // Si j'ai du goût, ce n'est guère / Que pour la terre et les pierres. / Dinn! dinn! dinn! dinn! Mangeons l'air. / le roc, les charbons / le fer. (...) Je vais aux chairs de fruit blettes. / Au sein du sillon, je cueilla / la doucette et la violette. // Ma faim, Anne, Anne! / Fuis sur ton âne.”.

*Everyone has left me  
except my muse,  
that good nurse.  
She stays in my hand,  
a mild white mouse.  
(...)  
Turn, my hungers! For once make a deliberate decision.  
(...) Anne, Anne,  
flee on your donkey...*

Em minha tradução:

*Fuja no Seu Burrinho  
Ma faim, Anne, Anne,  
Fuis sur ton âne... Rimbaud*

*Por não haver outro lugar  
para onde fugir,  
Voltei à cena dos sentidos em desordem,  
voltei ontem à meia-noite,  
cheguei na espessa noite de junho  
sem bagagem nem defesas,  
entreguei as chaves do carro, meu dinheiro,  
fiquei só com um maço de Salem  
como uma criança que se aferra a um brinquedo.  
Assinei meu nome onde um estranho  
marcou um X com tinta --  
porque isso aqui é um hospício,  
não uma brincadeira de criança.*

*Hoje um interno martela meus joelhos,  
testando os reflexos.  
Outrora eu teria piscado e implorado por remédios.  
Hoje estou terrivelmente paciente.  
Hoje os corvos brincam de vinte-e-um  
no estetoscópio.*

*Todo mundo me abandonou.  
exceto minha musa,  
essa enfermeira boa.  
Ela fica na minha mão,  
um manso ratinho branco.  
(...)*

*Mudem de rumo, minhas ânsias todas! Uma vez na vida, tomem uma decisão  
(...) Anne, Anne,*

*fuja no seu burrinho...*

Trata-se de mais um poema sobre a hospitalização (*"the same old crowd, / the same ruined scene"*), em que a poeta aparentemente pondera sobre a repetição de seus problemas mentais. Contudo, é também uma reflexão sobre o papel da loucura, entendida como *"hunger"* (*"fome", "ânsia"*), em sua poesia: *"O My hunger! My hunger! (...) This is madness / but a kind of hunger"*. O Eu do poema dramatiza os mesmíssimos conflitos que a levaram lá antes. Ainda que o médico, *"melhor que Cristo"* (*"better than Christ"*), tenha lhe prometido respostas, um *"outro mundo"* (*"you promised me another world / to tell me who / I was"*), os anos de tratamento (*"Six years of small preoccupations! / Six years of shuttling in and out of this place!"*) em nada resultaram (*"I could have gone around the world twice / or had new children -- all boys. / It was a long trip with little days in it / and no new places"*). Ela voltou e nada mudou, exceto pelo fato de que *"disorder is not what it was. / I have lost the trick of it!"* (*"a doença não é o que era antes. / Perdi a prática!"*). Tal descoberta precipita uma decisão: *"Turn, my hungers!"* (*"Mudem de rumo, minhas ânsias todas!"*), diz ela, exortando-se a si mesma, numa paráfrase de Rimbaud: *"Anne, Anne, / flee on your donkey, / flee this sad hotel, / ride out on some hairy beast (...) Ride out / any old way you please"* (*"Anne, Anne, / Fuja no seu burrinho, / fuja desse triste hotel, / fuja montada em alguma besta peluda (...) Tome a direção que quiser!"*). Do contrário, ela estará condenada a morrer no hospital, presa à mesma *"fool's disease"*, à mesma *"wasted life"* que matou *"those I loved the best"*. Em outros termos, a poeta agora dá as costas a um certo fascínio que nutria pela loucura, recusa-se a glorificar a loucura, e prefere a arte, o poder de pensamento mágico da loucura à análise racional (simbolizada na imagem do médico), e mantém o uso dos estados de fuga como fonte de poesia e criatividade. No poema, a obsessão com a morte aparece metaforizada pela imagem da noite. Na descrição do retorno ao hospital, repete-se por três vezes a palavra *"night"*: *"[I] came back last night at midnight, / arriving in the thick June night"*. A morte também é sugerida pela imagem dos corvos (*"Today crows play black-jack / on the stethoscope"*), em oposição às referências a *"my muse"* e *"a mild white mouse"*, únicas imagens positivas presentes nas primeiras estrofes.

*"Flee on Your Donkey"* é emblemático quanto à fina capacidade de Sexton em retratar minúcias que beiram o absurdo, em versos como *"in another room someone tries to eat a shoe; / meanwhile an adolescent pads up and down / the hall in his white tennis socks"*. Se aqui Sexton compartilha com o Robert Lowell de *Life Studies* o gosto pelo tema da hospitalização, as semelhanças vão ainda além: os versos de Sexton *"The permanent guests have done nothing new. / Their faces are still small / like babies with jaundice"* ecoam nitidamente versos de *"Waking in the Blue"*, de Lowell: *"and see the shaky future grow familiar / in the pinched, indigenous faces / of these thoroughbred mental cases, / twice my age and half my weight"*. E mais: Sexton conclui *"Flee on Your Donkey"* de maneira perplexa, perguntando-se *"what good are my questions / in this hierarchy of death"*, enquanto Lowell conclui seu poema com a mesma incredulidade: *"What use is my sense of humor?"*.

O desejo da poeta de escapar da loucura é evidente no uso reiterado de metáforas de aprisionamento e do confinamento para descrever sua condição. Em *"Flee on Your Donkey"*, a voz poética se vê *"fastened to the wall like a bathroom*

*plunger, / held like a prisoner, / who is so poor / he fell in love with jail*". Em "Wanting to Die", "*Death's a sad bone; bruised, you'd say, / and yet she waits for me, year after year, / to so delicately undo an old wound, / to empty my breath from its bad prison*". Em "For the Year of the Insane": "*I am in my own mind. / I am locked in the wrong house*". Em "Live", seu corpo "*was caught in the first place at birth, / like a fish*". Em "Those Times", o Eu lírico é uma mulher que discorre sobre reminiscências terríveis e "*little cruelties*" sofridas na infância:

*At six  
I lived in a graveyard full of dolls,  
avoiding myself,  
the body, the suspect  
in its grotesque house.  
I was locked in my room all day behind a gate,  
a prison cell.  
I was the exile  
who sat all day in a knot.*

Em meio à recordação das humilhações impostas pela mãe e das sugestões de abuso sexual ("*the nightly humiliations when Mother undressed me*", "*I did not question the bedtime ritual / where, on the cold bathroom tiles, / I was spread out daily / and examined for flaws*"), o Eu lírico define-se como um erro, como um filha indesejada, "*unwanted*". Trancada no quarto, confina-se deliberadamente num espaço menor ainda, o armário, que pode ao menos controlar. Ali, com medo de tudo, num misto de fragilidade e violência, limita-se a apenas "ensaiar" a vida, entre bonecas e sapatos:

*I think of the dolls,  
so well made,  
so perfectly put together  
as I pressed them against me,  
kissing their little imaginary mouths.  
(...)  
When I wanted to visit,  
the closet is where I rehearsed my life,  
all day among shoes,  
away from the glare of the bulb in the ceiling,  
away from the bed and the heavy table (...)  
  
I did not question it.  
I hid in the closet as one hides in a tree.*

O senso de deslocamento da criança é enfatizado pelo fato de que os objetos ao seu redor adquirem uma dimensão aterrorizante. A rosa no papel de parede, por exemplo, é descrita assim: "*the same terrible rose repeating on the walls (...) the wallpaper of the room / where tongues bloomed over and over, / bursting from lips like sea*

*flowers*". A voracidade da imaginação da menina investe de horror até mesmo os cabides de vestidos ("*and the dresses above me, / always above me, empty and sensible / with sashes and puffs, / with collars and two-inch hems / and evil fortunes in their belts*") e a janela do quarto (descrita como "*an ugly eye / through which birds coughed, / chained to the heaving trees*").

É patente que muitas vezes Sexton entende o mundo como lugar inóspito, de confinamento, alienação e banalidade. Em "Self in 1958", por exemplo, o Eu lírico se descreve como "*a plaster doll (...) with eyes that cut open without landfall or nightfall / upon some shellacked and grinning person*", e vive numa casa de bonecas, repleta de cubículos arrumados com esmero, cuidadosamente separados um do outro e equipados com "*the all-electric kitchen*", "*a cardboard floor*", "*a counterfeit table*", "*windows that flash open on someone's city, / and little more*". O Eu lírico habita aqui um universo que Robert Lowell definiu como "*our monotonous sublime*". Consciente dos papéis que lhe são atribuídos, o Eu lírico se queixa de que "*Someone plays with me. Someone pretends with me -- I am walled in solid by their noise*". Só lhe resta tentar satisfazer as expectativas sociais, preocupando-se em esconder qualquer sintoma de fraqueza e inadequação, "*no evidence of ruin or fears*".

Daí que muitas vezes a poesia de Sexton será marcada pelo desejo de fuga, de mudança, de libertação. Na busca de cura, de unidade (entre corpo e alma, entre passado e presente), a poeta muitas vezes apelará para a análise do inconsciente. Contudo, mesmo o mundo onírico não oferece garantias, uma vez que os sonhos serão vistos como "*sweet dark playthings, / and above all, mysterious / until they grow mournful and weak*". Por fim, há o caminho, também difícil, da busca espiritual ou religiosa, tema que povoa toda a obra de Sexton. Há momentos em que a voz poética parece render-se espiritual e fisicamente a Deus, como em "Flee on Your Donkey": "*Soon I will raise my face for a white flag, / and when God enters the fort, I won't spit or gag on his finger*". No mesmo poema, há uma referência claramente sexual da relação com Deus, quando a voz poética imagina que irá comer o dedo do onipotente "*like a white flower*". Também com Maria a ligação é física, o que é evidente no verso "*I feel your mouth touch mine*", de "For the Year of the Insane". Em última instância, é através da escrita que a poeta se afirmará. Sua criatividade se opõe à loucura. Em "Mother and Jack in the Rain", a poeta usa a imagem da chuva para simbolizar os perigos insistentes da loucura, enquanto que o quarto é símbolo do refúgio representado pela poesia: "*I have a room of my own. / Rain drops onto it. Rain drops like worms / from the trees onto my frontal bone. / Haunted, always hunted by rain, the room affirms / the words that I will make alone. (...) Though rain curses the window / let the poem be made*". Lembre-se que em "Flee on Your Donkey", a "*musa*" é a única a não abandonar a poeta.

Outro meio de escapar do aprisionamento é o uso de medicamentos, daí a recorrência de imagens de pílulas e seringas na poesia de Sexton. Se por um lado os remédios representam conforto e calma, também entorpecem: "*My sleeping pill is white. / It is a splendid pearl; / it floats me out of myself (...) / Old woolen head, / take me like a yellow moth*" ("Lullaby", de *Bedlam and Part Way Back*); "*The pills are a mother, but better*" ("The Addict", de *Live or Die*). Ainda que confie na evasão proporcionada pelos remédios, seus "*eight chemical kisses*", que lhe permitem o que chama de "*a diet from death*", a persona poética de Sexton reconhece o perigo

inerente ao vício: "I like them more than me... / It's a kind of marriage / It's a kind of war / where I plant bombs inside / of myself".

Ainda que não tenha abandonado em definitivo as formas fixas, em *Live or Die* Sexton se mostra menos dependente delas. Cada vez mais, a poeta começara a tomar extremo cuidado com a poesia como arte da palavra falada. Assim, passa a organizar as palavras segundo ritmos emocionais (o resultado, com efeito, é algo, do ponto vista estrutural, muito próximo de um monólogo ou de uma narrativa dramática). A questão do controle formal, ou a falta dele, seria recorrente na crítica a respeito de sua poesia. Ainda que a própria Sexton admitisse que "there is some very bad writing in some of my best poems, and yet these flaws seem to me make them even better", uma vez que em sua visão a escrita de poesia sempre foi um processo imperfeito, muitos críticos se queixavam de sua versificação "solta demais", consideravam seus poemas mal escritos ou mal estruturados, sem efeitos formais: "Although Sexton's images are frequently dramatic, the poem's structure is rarely allowed to grow out of them naturally. Instead, they are fired at a reader with little or no cumulative effect".<sup>225</sup>

Para outros críticos, como Charles Gullans, os poemas de Sexton eram melodramáticos, "dolorosos", "embaraçosos" e "irritantes", menos poemas e mais "documents of modern psychiatry", e não tinham relevância alguma para quem quer que fosse, além de cometerem o pecado maior de transformar o leitor numa "terceira parte" das conversas entre a poeta e seu psiquiatra: "The immediacy and terror of her problem are painful; the personal character of the confessional detail is embarrassing; and the tone of hysterical melodrama which pervades most of the writing is finally irritating".<sup>226</sup> Gullans qualificou os poemas de Sexton como fruto de "monstrous self-indulgence", "a documentation of a neurosis", resultado distorcido e confuso de valores românticos. Se no clichê romântico o poeta é sensível e sofre, Gullans fala em um novo tipo de estereótipo, o neoromântico, segundo o qual qualquer pessoa que sofre e é sensível é poeta. Se na visão romântica a poesia pode ser fruto do sofrimento, na neoromântica o sofrimento se torna a própria poesia. Se a "sinceridade" de Sexton conquistava muitos leitores, para outros era insuportável: em artigo para a revista *Harper's*, o poeta Louis Simpson escreveu, contundente: "Os livros anteriores dela eram interessantes, mas agora a mera autodramatização virou hábito. Um poema intitulado 'Menstruation at Forty' foi a gota d'água".<sup>227</sup> Houve, porém, críticas positivas. Escrevendo em *The Saturday Review*, Joseph Slater louvou o "movimento seguro, dramático" dos poemas.

Poucos meses depois de lançado nos Estados Unidos, *Live or Die* foi publicado também na Inglaterra, a tempo para o Festival Internacional de Poesia de Londres, evento organizado pela Poetry Book Society e pelo Arts Council of

---

<sup>225</sup> WOOD, David John. *A Critical Study of the Birth Imagery of Sylvia Plath, American Poet, 1932 - 1963*. Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992. p. 6.

<sup>226</sup> GULLANS, Charles. "Poetry and Subject Matter: From Hart Crane to Turner Cassity". *Southern Review* 7 (1970). Ver COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. pp. 148-149.

<sup>227</sup> Apud MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Nova York, Vintage Books, Random House, 1992. p. 251.

Great Britain e presidido por Ted Hughes. Na ocasião, Sexton apresentou-se com Pablo Neruda, Auden, Allen Ginsberg e John Berryman. De Neruda, cuja obra lhe foi apresentada por James Wright, Sexton dizia ter aprendido a técnica de *"to enforest the page with images"*.

*Love Poems (Poemas de Amor, 1969)*, cujo título a princípio fora *For My Beloved*, talvez tenha sido o maior êxito comercial de Sexton, tendo vendido 14 mil cópias em 18 meses. Aparentemente menos preocupado com a morte, o conjunto de poemas, de estrutura quase narrativa, é permeado pela liberação de Eros, a força do Amor. Na totalidade, os poemas traçam o percurso de um caso amoroso, realçando seus momentos mais intensos: a curiosidade e fascínio iniciais, o êxtase da consumação, o sofrimento das freqüentes separações, a dor do rompimento definitivo, a solidão. De novo, uma epígrafe, agora tomada de um ensaio de Yeats, abre o livro: *"One should say before sleeping, 'I have lived many lives. I have been a slave and a prince. Many a beloved has sat upon my knees and I have sat upon the knees of many a beloved. Everything that has been shall be again.'"*

Os poemas parecem confirmar a escolha pela vida, decisão tomada no volume anterior, *Live or Die*, e afirmam a experiência do amor e do corpo como nunca a poeta fizera antes. Enquanto nos primeiros livros o corpo aparece descrito como uma espécie de cela ou uma prisão, uma casa inabitável, aqui o corpo e suas partes (pernas, lábios, olhos, dedos, tornozelos, língua, clitóris, mamilos, joelhos, ombros, veias, ossos, quadris, cotovelos, pés, mãos, útero, coxas) e o sexo são celebrados e desfrutados. São abundantes referências ao ato amoroso com verbos de ação, como *"making"*, *"constructing"*, *"building"* (*"Notice how he has numbered the blue veins / in my breast. (...) Now he goes left. Now he goes right. / He is building a city, a city of flesh. / He's an industrialist. (...) Now he constructs me (...) From the glory of the boards he has built me up. / From the wonder of concrete he has molded me. / He has given me six hundred street signs. / The time I was dancing he built a museum. / He built ten blocks when I moved on the bed. / He constructed an overpass when I left. / I gave him flowers and he built an airport (...)*, escreve em *"Mr. Mine"*), *"harvesting"*, e imagens de amantes como arquitetos (*"But ycur hands found me like an architect"*, escreve em *"The Breast"*), construtores, massagistas, músicos e compositores que exercitam sua arte no corpo da amante (*"the valley of my bones / A xylophone maybe with skin / stretched over it awkwardly."*), numa afirmação da natureza física e criativa do amor: *"Barefoot"*, *"Knee Song"* (traduzido na **Antologia**), *"The Breast"*, *"The Ballad of the Lonely Masturbator"*, *"The Nude Swim"*, *"Song For a Red Nightgown"* e *"In Celebration of My Uterus"* (os três últimos traduzidos na **Antologia**).

Ao tratar essencialmente da mutabilidade do amor, em *Love Poems* Sexton mescla as possibilidades das convenções de um gênero poético tradicional, a poesia erótica ou a *ars amatoria*, ao imediatismo da experiência moderna. A tônica dominante no volume já é anunciada pelos dois primeiros poemas, *"The Touch"* e *"The Kiss"* (traduzidos na **Antologia**), em que o corpo da mulher, outrora inútil e sem vida, por meio do ato sexual, e construto do trabalho do homem, ressuscita. Também em outros poemas as partes do corpo da mulher se transformam, despertam, graças ao contato sexual, em *"households"* (*"That Day"*), *"cities of flesh"* (*"Mr. Mine"*), *"the boards, / the roof, the removable roof"* (*"You All Know the Story of*

the Other Woman”, traduzido na *Antologia*). Entre as pernas, “*the woman / is calling her secrets, little houses, / little tongues that tell you*” (“Barefoot”). O tom geral dos poemas é o poder milagroso do amor de cura e de transformação da personalidade. Em “The Breast”, escreve: “*Now I am your mother, your daughter, / your brand new thing — a snail, a nest. / I am alive when your fingers are*”. Prevaecem imagens de afirmação da sensualidade: “*So tell me anything but track me like a climber / for here is the eye, here is the jewel, / here is the excitement the nipple learns. (...) // I am mad the way young girls are mad, / with an offering, an offering... // I burn the way money burns*”.

Em “Barefoot”, em meio à descrição fetichizante do corpo feminino, o sexo é celebrado como uma série de brincadeiras infantis: “*Loving me with my shoes off / means loving my long brown legs, / sweet dears, as good as spoons; / and my feet, those two children / let out to play naked. Intricate nubs, / my toes. No longer bound. / And what’s more, see toenails and / prehensile joints of joints and / all ten stages, root by root. / All spirited and wild, this little / piggy went to market and this little piggy / stayed. (...) // In the morning I run from door to door / of the cabin playing chase me. / Now you grab me by the ankles. / Now you work your way up the legs / and come to pierce me at my hunger mark*”.

“That Day” é um dos momentos mais dramáticos e mais intensamente eróticos do livro. Aqui o Eu lírico, na manhã seguinte, recorda em detalhes a beleza física do amante e momentos do ato sexual, especialmente a ereção: “*This is the desk I sit at / and this is the desk where I love you too much / and this is the typewriter that sits before me / where yesterday only your body sat before me / with its shoulders gathered in like a Greek chorus, / with its tongue like a king making up rules as he goes, / with its tongue quite openly like a cat lapping milk, / with its tongue — both of us coiled in its slippery life. (...) That was the day of your tongue, / your tongue that came from your lips, / two openers, half animals, half birds / caught in the doorway of your heart*”. O amado está agora ausente; assim, a celebração do sexo é pretexto para uma reflexão sobre a efemeridade e a perda das paixões amorosas: “*That was yesterday, that day (...) // love is where yesterday is at*”.

Valendo-se do mote do incesto entre irmãos, “The Papa and Mama Dance” é nada mais do que um convite erótico: “*Come dance the dance, the Papa-Mama dance; (...) I tell you the dances we had were really enough, / your hands on my breast and all that sort of stuff. (...)*”. A mesma urgência ansiosa em relação ao ato amoroso aparece em “Loving the Killer”: “*And tonight our skins, our bones, / that have survived our fathers, / will meet, delicate in the hold, / fastened together in an intricate / lock (...) and I will eat you slowly with kisses (...)*”.

Em “The Break”, cujo mote contextual foi uma queda sofrida pela poeta em novembro de 1966, ocasião em que quebrou o quadril, a fratura literal de ossos encontra paralelo na fratura metafórica do coração partido: “*It was also my violent heart that broke, / falling down the front hall stairs. / It was also a message I never spoke, / calling, riser after riser, who cares // about you, who cares (...) // So I fell apart. So I came all undone. / Yes. I was like a box of dog bones*”. Ao final, sumariza sua situação da seguinte maneira: as energias violentas de seu coração é que vieram a resultar na quebra do corpo: “*The heart burst with love and lost its breath*” -- as sete outras referências a “heart” ao longo do poema confirmam a conexão: seu coração é um

*"old hunger motor"*.

Nas sete estrofes rimadas de "The Ballad of the Lonely Masturbator", o Eu lírico, com um quê de *voyeur*, ecoa no refrão sua solidão ("At night, alone, I marry the bed"), enquanto imagina os casais se amando: "Take for instance this night, my love, / that every single couple puts together / with a joint overturning, beneath, above, / the abundant two on sponge and feather, / kneeling and pushing, head to head. (...) The boys and girls are one tonight. / They unbutton blouses. They unzip flies. / They take off shoes. They turn off the light. / The glimmering creatures are full of lies. They are eating each other. They are overfed".

*Love Poems* dá continuidade à jornada iniciada em *Bedlam*, o percurso da loucura à reintegração de si mesma, à totalidade. A diferença é que aqui o amor, seja sensual ("Us", "Now", traduzidos na *Antologia*), imaginário, infeliz, bêbado ("No whatever it was we had, / no sky, no month -- just booze"), lésbico ("On the day of breasts and small hips / the window pocked with bad rain, / rain coming on like a minister, / we coupled, so sane and insane. (...) 'The room is so cold with rain,' you said / and you, feminine you, with your flower / said novenas to my ankles and elbows", escreve em "Song for a Lady") e mesmo adúltero, como em "Eighteen Days Without You", "You All Know the Story of the Other Woman" e "For My Lover, Returning to His Wife" (os dois últimos traduzidos na *Antologia*), é experimentado como realidade tangível. Mesmo celebrando o amor, Sexton tem consciência das dificuldades inerentes aos relacionamentos afetivos. Muitos dos poemas do volume são irônicos, e tratam mais de alienação do que de conciliação. Por vezes a poeta enfatiza o caráter predatório das relações amorosas, em que os amantes, egoístas, "are a pair of scissors / who come together to cut" ("Eighteen Days Without You").

O poema "The Interrogation of the Man of Many Hearts" é uma investigação acerca da psicologia do homem, do casamento, das obrigações da monogamia e do tédio envolvido no amor físico. O poema se estrutura na forma de um diálogo, uma tenção poética, entre uma voz masculina e uma feminina. O "homem de muitos corações" se apresenta trazendo nos braços uma amante, e se queixa de que não lhe é permitido beijá-la na rua. Assim, busca um lugar em que possa ficar com ela e chamá-la de "buttercup, / bobolink, / sugarduck, pumpkin, love ribbon, locket, / valentine, summerngirl, / funnygirl and all / those nonsense things one says in the bed". Para diferenciá-la das muitas amantes a que vai se ligando ao longo da vida, o homem descreve assim sua esposa: "She's my real witch, my fork, my mare, / my mother of tears, my skirtful of hell, / the stamp of my sorrows, the stamp of my bruises (...)". Na conclusão do poema, o interlocutor feminino, consciente dos conflitos entre os instintos poligâmicos e as necessidades monogâmicas do homem, conclui: "and every bed has been condemned / not by morality or law, / but by time." ("e toda cama foi condenada / não pela moral ou pela lei, / mas pelo tempo.").

No longo poema-seqüência em forma de diário "Eighteen Days Without You", que fecha o volume, é evidente, já no título, a temática do amante ausente:

*I hibernated under the covers  
last night, not sleeping until dawn  
came up like twilight and the oak leaves*

*whispered like money, those hangers on.  
The hemlocks are the only  
young thing left. You are gone.  
(...)  
Then I think of you in bed,  
your tongue half chocolate, half ocean,  
of the houses that you swing into,  
of the steel wool hair on your head,  
of your persistent hands and then  
how we gnaw at the barrier because we are two.*

Em minha tradução:

*A noite passada hibernei sob as cobertas  
e não dormi até que a madrugada  
chegasse, crepuscular, e as folhas dos carvalhos  
se pusessem a farfalhar como dinheiro, folhas teimosas.  
As cicutas são as únicas coisas jovens  
que restam. Você se foi.  
(...)  
Então penso em você na cama,  
em sua língua, meio chocolate, meio oceano,  
nas casas em que você se mete,  
na palha-de-aço do seu cabelo,  
em suas mãos insistentes e, depois,  
em como nos enterramos os dentes na barreira, por sermos dois.*

Se todos os poemas de *Love Poems* celebravam a alegria e a voracidade do amor físico, e o papel do homem como fonte da vitalidade da mulher, aqui o Eu lírico, sem o amado, está completamente inerte, em hibernação, e se define como “*a criminal in solitary, / both cripple and crook / who had picked ruby eyes from men. / One-legged I became (...)*”. Assim, em meio à saudade, à solidão, ao trabalho com crianças deficientes e à monotonia da paisagem de inverno, resta-lhe recordar a cronologia de seu envolvimento amoroso: “*And where did we meet? / Was it in London on Carnaby Street? / Was it Paris on the Left Bank? (...) // No. It was Harvard Square / at the kiosk with both of us crying. (...) / the day Jack Kennedy was dying. // And one hour late he was dead. / The brains fell out of his dazzling head. / And we cried and drank our whiskey straight / and the world remembers the date, the date. // And we both wrote poems we couldn't write / and cried together the whole long night / and fell in love with a delicate breath / on the eve that great men call for death*”.

Contudo, o mesmo poema mostra que os melhores momentos do livro são os versos que retratam e celebram a euforia do amor. É sintomático que o poema e o volume terminem com uma série de imperativos de natureza erótica, ditos pela amante: “*Swift boomerang, come get! / I am delicate. You've been gone. / The losing has hurt me some, yet / I must bend for you. See me arch. I'm turned on. (...) // Kiss the package, Mr. Bind! (...) // Look, lout! Say yes! / Draw me like a child. I shall need merely*

two round eyes and a small kiss. (...) // Catch me. I'm your disease. / Please go slow all along the torso / drawing beads and mouths and trees / and o's, a little graffiti and a small hello / for I grab, I nibble, I lift, I please. // Draw me good. Draw me warm. / Bring me your raw-boned wrist and your / strange, Mr. Bind, strange stubborn horn. / Darling, bring with this an hour of undulations, for / this is the music for which I was born. // Lock in! Be alert, my acrobat (...)"

*Love Poems* foi mal recebido por muitos críticos, a esta altura já extremamente insatisfeitos com o *affair* entre poeta e *persona* poética. Para William Dickey, Sexton criava um mundo em que os objetos não tinham “valor independente”, mas existiam apenas “as projections of her own indulgent emotional states”.<sup>228</sup> Comparando a poesia de Anne Sexton à de Sylvia Plath, David John Wood declarou que “Sexton’s imagery only has an immediate impact”, enquanto que “Plath’s poetry integrates metaphor and persona so skillfully at times that the two become one. Because such integration is absent from Sexton’s work, the reader is unable to relate to the experience being portrayed”.<sup>229</sup> Outros, como Ronald Hayman, condenaram o tratamento “descuidado” de um material “bruto”: “most of the poems seem to have been written far too quickly, as if she was nervous of overcooking emotional raw material”.<sup>230</sup> Mona Van Duyn, para quem o livro era dominado pela auto-indulgência, auto-absorção e por um “humor macabro”, sugeriu que se o leitor não separasse as instâncias poema e autor, considerando que os poemas eram ficção, Sexton deveria ser acusada de “exibicionismo grosseiro”: “*Love Poems* is not sentimental, not trivial, it is simply not believable. The poems have little to do with believable love, having none of love’s privacy and therefore too frequently repelling the reader”.<sup>231</sup> O próprio Robert Lowell, outrora mentor entusiástico do que chamou de dicção “sensitive”, “powerful” e “realistic” de Sexton, escreveu que ela se tornara “meager and exaggerated”: “What went wrong? Many of her most embarrassing poems would have been fascinating if someone had put them in quotes, as the presentation of some character, not the author”.<sup>232</sup>

Muitos críticos aproveitaram para deplorar a “prejudicial expansão do Confessionalismo na poesia norte-americana contemporânea”. Desses, Charles Gullans forneceu a avaliação mais lacônica: os poemas de Sexton, sentenciou o crítico, “não são poemas; são documentos de psiquiatria moderna e sua publicação resulta da confusão de padrões críticos na mente comum”.<sup>233</sup> Para outros tantos, sua poesia era apenas um conjunto de impulsos, de revelações espasmódicas de incidentes

---

<sup>228</sup> DICKEY, William. “A Place in the Country”. In: *Hudson Review* 22, 1969, pp. 347-368. Apud COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 213.

<sup>229</sup> WOOD, David John. op. cit. p. 5.

<sup>230</sup> HAYMAN, Ronald. “New Books of Poems”. In: *Encounter* 35, dez. 1970. p. 77. Apud COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 254.

<sup>231</sup> VAN DUYN, Mona. “Seven Women”. In: *Poetry* 115, mar. 1970. pp 430-432.

<sup>232</sup> LOWELL, Robert. “Anne Sexton”. Apud McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

<sup>233</sup> Apud MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Nova York, Vintage Books, Random House, 1992. p. 252.

ocasionais. Muitos críticos também se queixavam de que Sexton era uma poeta por demais “apolítica”. De fato, ao longo de toda a sua carreira, Sexton conviveria com a acusação de que sua poesia, alienada, promoveria uma “*overvaluing of her private sorrows to the exclusion of the rest of the world*”.<sup>234</sup> Contudo, há pelo menos um poema, tardio, é certo, que pode ser tido como claramente representativo de uma faceta “política” de Sexton. Trata-se de “After Auschwitz”, sobre o tema do Holocausto, publicado no volume póstumo *The Awful Rowing Toward God*, de 1975:

#### AFTER AUSCHWITZ

*Anger,  
as black as a hook,  
overtakes me.  
Each day,  
each Nazi  
took, at 8:00 A.M., a baby  
and sautéed him for breakfast  
in his frying pan.*

*And death looks on with a casual eye  
and picks at the dirt under his fingernail.*

*Man is evil,  
I say aloud.  
Man is a flower  
that should be burnt,  
I say aloud.  
Man  
is a bird full of mud,  
I say aloud.*

*And death looks on with a casual eye  
and scratches his anus.*

*Man with his small pink toes,  
with his miraculous fingers  
is not a temple  
but an outhouse,  
I say aloud.  
Let man never again raise this teacup.  
Let man never again write a book.  
Let man never again put on his shoe.  
Let man never again raise his eyes,  
on a soft July night.*

---

<sup>234</sup> OATES, Joyce Carol. “Singing the Pathologies of Our Time: *The Awful Rowing Toward God*”. In: *The New York Times Book Review*, 23 mar. 1975. pp. 3-4.

*Never. Never. Never. Never. Never.  
I say these things aloud.*

*I beg the Lord not to hear.*

Em minha tradução:

#### DEPOIS DE AUSCHWITZ

*O ódio,  
negro como um anzol,  
me surpreende.  
Todo dia,  
todo Nazista  
pegava uma criancinha  
às 8 da manhã  
e preparava para o café  
em sua frigideira.*

*E a morte continua olhando com olhos impassivos  
enquanto tira a sujeira de debaixo das unhas.*

*Digo bem alto,  
O homem é mau.  
digo bem alto,  
O homem é um flor  
que devia ser queimada.  
Digo bem alto,  
O homem  
é um pássaro enlameado.*

*E a morte continua olhando com olhos impassivos  
enquanto coça o cu.*

*O homem com seus pequenos dedões cor-de-rosa,  
e seus dedos milagrosos,  
não é um templo,  
é uma privada no quintal,  
Digo bem alto.  
Que nunca mais o homem levante sua xícara de chá.  
Que nunca mais o homem escreva um livro.  
Que nunca mais o homem calce seus sapatos.  
Que nunca mais o homem levante seus olhos,  
numa agradável noite de Julho.  
Nunca. Nunca. Nunca. Nunca. Nunca.  
Digo bem alto todas essas coisas.*

Rogo a Deus que não escute.

É óbvia a influência temática de Sylvia Plath, quanto à apropriação de símbolos e termos do nazismo e do Holocausto. Em *Love Poems*, isso já aparecia: no poema "Loving the Killer", Sexton grita: "Oh my Nazi, / with your S.S. sky-blue eye - / I am no different from Emily Goering. / Emily Goering recently said she / thought the concentration camps / were for the re-education of Jews / and Communists. She thought!"). De fato, muitos dos poemas de *Love Poems* ecoam marcas típicas da poesia de Plath. Comparem-se, por exemplo, os seguintes versos de "Barefoot": "The surf's a narcotic, calling out, / I am, I am, I am / all night long." aos versos de "Suicide Off Egg Rock" de Plath: "his blood beating the old tattoo / I am, I am, I am".

Também na Inglaterra a recepção crítica do volume *Love Poems* não foi boa. Ian Hamilton considerou os *Poemas de Amor* de Sexton um "beco sem saída". A primeira tiragem (1000 exemplares) se esgotou em dois anos, mas a Oxford não lançou segunda edição.

Depois da notoriedade alcançada por seus primeiros livros, a partir do fim da década de 1960 Sexton deixou de receber maior atenção da crítica. Via de regra considera-se que seu último grande momento de criatividade tenha sido *Transformations*, de 1971<sup>235</sup>, em que recria, moderniza ou "transforma" de maneira sarcástica e recheada de humor negro os contos de fadas dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. O volume, que inspirou uma ópera homônima de Conrad Susa, levada ao palco pela Minneapolis Opera Company em 1973<sup>236</sup>, é tido como seu trabalho menos "confessional". A poeta acreditava que *Transformations* representasse "uma espécie de pausa na rota, uma distração", e demonstrou preocupação com o fato de que "many of my former fans are going to be disappointed that these poems do not hover on the brink of insanity (...) they lack the intensity and confessional force of my previous work". Ainda assim, o livro conserva grande personalismo, o que o aproxima dos trabalhos anteriores. A própria Sexton, em carta a Kurt Vonnegut, autor do prefácio ao volume, mostra consciência disso: "Without quite meaning to I have joined the black humorists. I don't know if you know my other work, but humor was never a very prominent feature (...) terror, deformity, madness

---

<sup>235</sup> O volume, prefaciado por Kurt Vonnegut e ilustrado por Barbara Swan, é dos preferidos das apropriações feministas: "Entre as autoras contemporâneas que examinam e reescrevem contos de fadas, podemos citar Anne Sexton (*Transformations*, 1971), Olga Broumas (*Beginning with O*, 1977), Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1979), Tanith Lee (*Red as Blood, or Tales from the Sisters Grimmer*, 1983), e Margaret Atwood (*Bluebeard's Egg*, 1983; *The Robber Bride*, 1994). (...) Ultimamente os críticos têm focalizado o uso dos contos de fadas como: instrumentos de socialização e têm demonstrado o conteúdo muitas vezes sexista e racista desses contos". GUEDES, Peônia Viana. "O Tema da Metamorfose Mágica e a Transformação do Noivo Animal: Versões Feministas Contemporâneas de 'A Bela e a Fera'". In: *Caderno de Letras da UFF*. Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990. pp. 45-54.

<sup>236</sup> A ópera foi encenada também em Madison, Boston, Houston, Amsterdã e São Francisco. Uma apresentação foi televisionada pelo canal educativo PBS. Produzido em Nova York, o espetáculo teve recepção entusiástica. O crítico musical Andrew Porter comparou sua partitura "alusiva e espirituosa" a *Mahagonny*, de Kurt Weill e a *Renard*, de Stravinski.

*and torture were my bag. I think they end up being as wholly personal as my most intimate poems, in a different language, a different rhythm, but coming strangely, for all their story sound, from as deep a place".*<sup>237</sup>

Na abertura de *Transformations*, a poeta-contadora de histórias se apresenta assim:

*The speaker in this case  
is a middle-aged witch, me --  
tangled on my two great arms,  
my face in a book  
and my mouth wide,  
ready to tell a story or two.*

Em minha tradução:

*Nesse caso, a narradora  
é uma bruxa de meia-idade, eu-  
enredada em meus dois braços compridos,  
com a cara enfiada num livro  
e a boca aberta,  
pronta para contar uma ou duas histórias.*

A bruxa contadora de histórias se dirige a um menino de dezesseis anos ("He is sixteen and he wants some answers. / He is each of us"), que encontrou uma chave de ouro e está prestes a descobrir os segredos de seu uso: "Its secrets whimper / like a dog in heat. / He turns the key. Presto! / It opens this book of odd tales". As versões dos contos de fadas são sardônicas, cruéis, cômicas, em linguagem coloquial e plenas de paralelos e referências jocosas à cultura contemporânea, especialmente norte-americana. Para tanto, aqui Sexton usará à exaustão sua técnica favorita: a criação de símiles e comparações metafóricas. Num dos contos, a narradora descreve assim a dança das doze princesas: "they sprang out of their beds / and fussed around like a Miss America Contest"; a rainha de "Rumpelstiltskin" é referida como "as persistent as a Jehovah's Witness"; Branca de Neve (em "Snow White and the Seven Dwarfs"), ao morder a maçã envenenada, "lay as still as a gold piece"; ao ressuscitar, é descrita como "as full of life as soda pop", "cheeks as fragile as cigarette paper, / arms and legs made of Limoges, / lips like Vin Du Rhône"; em "Briar Rose", o rei "looked like Munch's Scream"; em "Hansel and Gretel", o terror simbólico e primitivo da história será relacionado a elementos políticos e modernos de terror: "Gretel, / seeing her moment in history, / shut fast the oven, / locked fast the door, / fast as Houdini, / and turned the oven on to bake. / The witch turned as red / as the Jap flag. / Her blood began to boil up / like Coca-Cola"; a madrasta de Branca de Neve "had a mirror to which she referred -- / something like the weather forecast". Sexton se vale de um

---

<sup>237</sup> Apud SEXTON, Linda Gray; AMES, Lois (editors). *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1979. p. 63.

arsenal imagético calcado na psicologia, na guerra (“*The day was as dark as the Führer’s headquarters*”), tecnologia e política (“*He speaks up tiny as an earphone / in Truman’s assexual voice*”), religião (“*for I have left three Christs of Ypsilanti / (...) and the church spires have turned to stumps*”), música (em “*Cinderella*”, a heroína “*walked around looking like Al Jolson*”) etc. Além disso, há muitas referências à mitologia clássica, de modo a ampliar o escopo, o significado e o contexto dos contos: “*Rapunzel wandered for years, as blind as Oedipus*”; quando Iron Hans molhou o cabelo no riacho dourado, “*his hair turned as gold as Midas’ daughter. / As stiff as the Medusa hair of a Greek statue*”; em “*The Frog Prince*” a princesa bebe na mesma taça que o sapo, “*as if it were Socrates’ hemlock*”.

O símile é o método descritivo básico. Tomemos, por exemplo, “*Rapunzel*”: “*Once there was a witch’s garden / more beautiful than Eve’s / with carrots growing like little fish, / with many tomatoes rich as frogs, / onions as ingrown as hearts, / the squash singing like a dolphin / and one patch given over wholly to magic*”. Pode-se falar em uma recorrência da passagem do modo narrativo ao descritivo. Em “*The Maiden Without Hands*”, “*She cried on her stumps / as sweet as lotus water, / as strong as petroleum, / as sure-fire as castor oil. / Her tears lay around her like a moat*”. Se o estilo é tomado da narração tradicional dos contos de fadas, repleta por vezes de comparações ingênuas, predominam associações em muito distantes do universo infantil: em “*Briar Rose*”, sua versão da Bela Adormecida, lê-se: “*The drunken poet / (a genius by daylight) / who places long-distance calls / at three A.M. and then lets you sit / holding the phone while he vomits*”; sobre uma das filhas do moleiro em “*Rumpelstiltskin*”, a narradora lamenta: “*Poor thing. / To die and never see Brooklyn*”.

Sexton parece, por vezes, comparar-se aos personagens: na história de “*Chapeuzinho Vermelho*” (“*Little Red Riding Hood*”), o malogro do Lobo Mau encontra eco na decepção da própria narradora: “*And I. I too. / Quite collected at cocktail parties, / meanwhile in my head / I’m undergoing open-heart surgery*”. Na versão de Sexton, a Bela Adormecida é apresentada como uma mulher insone, viciada em soníferos e obcecada pela figura (sexualmente sedutora) do pai:

*Daddy?  
That’s another kind of prison.  
It’s not the prince at all,  
but my father  
drunkenly bent over my bed,  
circling the abyss like a shark,  
my father thick upon me  
like some sleeping jellyfish.*

Em minha tradução:

*Papai?  
Essa é outra espécie de prisão.  
E esse não é o príncipe de jeito nenhum,  
e sim meu pai  
debruçado, bêbado, sobre minha cama,*

*fazendo círculos no abismo, como um tubarão,  
meu pai todo sobre mim  
como alguma medusa sonolenta.*

A propósito, essa passagem lembra em muito, tanto na imagem quanto no tema do pai incestuoso, um fragmento da quinta parte ("Friends") do poema "The Death of the Fathers", do volume *The Book of Folly*, de 1972:

*Who was he, Father?  
What right, Father?  
To pick me up like Charlie McCarthy  
and place me on his lap?  
He was bald as a hump.  
His ears stuck out like teacups  
and his tongue, my God, his tongue,  
like a red worm and when he kissed  
it crawled right in.*

Cada história em *Transformations* é introduzida por um prólogo ou encerrada por um pós-escrito (cuja extensão varia de uma estrofe, em "Godfather Death", a três páginas, quase metade do poema, em "Red Hiding Hood"), marcas explícitas do ângulo de visão "moderno" e muitas vezes erotizado com que os contos são tratados. Sexton não altera o enredo dos contos. Sua fidelidade às histórias conserva, por exemplo, o ambiente iniciático inerente aos contos de fadas. Mais do que apenas "contar de novo" as histórias, Sexton estrutura suas narrativas poéticas de modo a poder comentar e analisar os dezesseis *fairy tales* por ela escolhidos. Assim, se pela primeira vez a poeta parece partir de um material exterior à sua própria história pessoal, o tratamento por ela aplicado às narrativas acaba por torná-las pessoais. O resultado é a um só tempo uma interpretação brilhante e uma continuação perspicaz da tradição folclórica -- e uma certa subversão poética, à medida em que os "conteúdos moralmente saudáveis" dos contos de fadas são revisitados e desconstruídos. Naturalmente, o esforço da poeta em compreender as histórias em seus próprios termos acaba por criar uma visão transformada de valores sociais tradicionais, especialmente aqueles relacionados a padrões femininos: casamento, beleza, família. Assim, em "Rapunzel", os versos iniciais "A woman / who loves a woman / is forever young" anunciam que o foco principal será a relação lésbica entre Rapunzel e Mother Gothel, e não o amor entre Rapunzel e o príncipe. Os clichês dos contos de fadas são "transformados" pela narradora. Em "Cinderella", por exemplo, o lugar-comum do casamento e do "viveram felizes para sempre" é assim descrito:

*Cinderella and the prince  
lived, they say, happily ever after,  
like two dolls in a museum case  
never bothered by diapers or dust,  
never arguing about the timing of an egg,*

*never telling the same story twice,  
never getting a middle-aged spread,  
their darling smiles pasted on for eternity.  
Regular Bobbsey Twins.  
That story.*

O ácido "afterword" de "Iron Hans" faz claras referências ao reino da loucura moderna tão exaustivamente retratado por Sexton:

*Without Thorazine  
or benefit of psychotherapy  
Iron Hans was transformed.  
No need for Master Medical;  
no need for electroshock —  
merely bewitched all along.*

O latente conteúdo sexual dos contos de fadas é explorado com minúcia por Sexton. O encontro da princesa com o príncipe transformado em sapo é repleto de símiles eróticos, de modo a informar o leitor do medo e da excitação semiconscientes envolvidos na iniciação sexual da princesa: "*Her fork trembled / as if a small machine had entered her*". Depois que o feitiço é quebrado, a aparência do príncipe é fálica: "*Like a genie coming out of a samovar*". A jornada de Branca de Neve pela floresta é permeada de símiles sexuais ameaçadores: "*Snow White walked in the wildwood / for weeks and weeks. / At each turn there were twenty doorways / and at each stood a hungry wolf, / his tongue lolling out like a worm. / The birds called out lewdly, / talking like pink parrots (...)*".

Nenhum dos protagonistas de Sexton é descrito em termos de virtude: trata-se de uma visão pré-Disney. Em "The Maiden Without Hands", o rei que se casa com a menina mutilada é motivado por um "*desire to own the maiming / so that not one of us butchers / will come to him with crowbars*". Há ainda muitas imagens ligadas a uma certa sinestesia de apetites: a madrasta de Branca de Neve é descrita como "*a beauty in her own right, / though eaten, of course, by age*". Em "Briar Rose", mais do que exigir o coração de Branca de Neve como prova de sua morte, a madrasta expressa o desejo de literalmente comê-lo: "*Bring me her heart (...) and I will salt it and eat it*"; o piedoso caçador traz um coração de javali, e "*the queen chewed it up like a cube steak*". Os anões são referidos como "*those little hot dogs*". A menina em "Rumpelstiltskin" é "*lovely as a grape*". Em "Rapunzel", as mulheres apaixonadas "*feed each other*".

A violência dos contos de Grimm aparece de maneira detalhada e inventiva em Sexton. Em "Snow White": "*First your toes will smoke / and then your heels will turn black / and you fry upward like a frog*". Quando a irmã de Cinderella corta um dedo do pé, para que o sapato sirva, vemos "*the blood pouring forth. / That is the way with amputations. / They don't just heal like a wish*".

A matéria da poesia produzida por Sexton depois de *Transformations* seria extraída de seus inúmeros casos, extraconjugais (inclusive com seu segundo

psicanalista), da deterioração de seu casamento e o divórcio, pedido por ela em 1973 (ver "Divorce, Thy Name is Woman" ou a série "The Divorce Papers", em 45 *Mercy Street*, de 1976), e dos sintomas da doença mental, agravados por uma extrema solidão, pelo medo da hospitalização permanente e pelo uso abusivo de álcool, soníferos e antidepressivos. A metade final de sua obra é acusada de ser uma auto-paródia fácil e incoerente, um emaranhado descuidado, verborrágico, sentimentalista ("*and the man / inside of the woman / ties a knot / so that they will / never again be separate*"), constrangedor e por vezes escatológico de narcisismo, medo, obsessões pessoais e preocupações religiosas ("*Jesus saw the multitudes were hungry / and He said, Oh Lord / send down a short-order cook. / And the Lord said, Abracadabra*"). A recepção crítica passou a ser impiedosa. W. H. Pritchard, por exemplo, afirmou que Sexton resolvera abandonar de vez qualquer "*modest technical accomplishment she possessed in favor of getting down the excitingly grotesque meanings*".<sup>238</sup>

No período, Sexton torna-se ainda mais evidentemente autobiográfica, mas sua dicção passa a ser mais elementar e ousada e formalmente mais experimental. Ao mesmo tempo, passa gradualmente a ver-se menos como um caso psicanalítico particular ou privado e mais como uma espécie de heroína numa busca espiritual. O que os últimos livros de Sexton revelam é que, além do tipo de embate entre "viver ou morrer" que marcava toda sua vida e sua obra, há agora um embate de ordem espiritual, que a leva a revisitar o mito cristão, reimaginando a figura de Deus-Pai.

Nas cartas que Sexton escreve no período é impressionante a intensa necessidade de fé religiosa, ânsia a um só tempo minada e alimentada por um sólido ceticismo: "*Of course there is a God, but what kind is he?*". A leitura de suas cartas revela também que Sexton passou a dizer que tinha visões, de duração variada e de grande urgência física, de Deus, de Maria, de santos e mártires, do demônio: "*I have visions -- sometimes ritualized visions -- that come to me of God, or of Christ, or of the Saints, and I feel that I can touch them almost, that they are part of me (...) I believed that I was talking to Mary, that her lips were upon my lips*". A poesia produzida por Sexton no período passa a refletir tais imagens: "*God dressed up like a whore / in a slime of green algae. / God dressed up like an old man / staggering out of His shoes. / God dressed up like a child, all naked*"; "*I cannot walk an inch / without trying to walk to God. / I cannot move a finger / without trying to touch God.*" ("The Fish That Walked", de *The Awful Rowing Toward God*); "*And God is filling me, / though there are times of doubt / as hollow as the Grand Canyon, / still God is filling me.*" ("The Big Heart", de *The Awful Rowing Toward God*); "*Mary, your great / white apples make me glad. (...) // I'm a jelly-baby and you're my wife. / You're a rock and I the fringy algae. / You're a lily and I'm the bee that gets inside*". ("Jesus Suckles", parte 1 de "The Jesus Papers, *The Book of Folly*).

A obsessão religiosa de Sexton por vezes se transformará em plena absorção mística, na tentativa de criação de uma mitologia de Deus, evidente até mesmo nos títulos de muitos dos poemas finais: "Gods", "God's Backside", "Jesus Walking", "Praying On a 707", "Jesus, the Actor, Plays the Holy Ghost", "In Excelsis", "The

---

<sup>238</sup> PRITCHARD, W. H. "The Anne Sexton Show". In: *Hudson Review* 31, n° 2, verão de 1978. pp. 389-391.

Saints Come Marching In", "The Earth Falls Down", "The Fallen Angels", "The Sermon of the Twelve Acknowledgements", "Mary's Song" ou os 10 Salmos da série "O Ye Tongues". Outro sintoma da preocupação agora eminentemente religiosa: no volume *The Book of Folly*, de 1972, há duas longas séries de poemas, uma chamada de "The Jesus Papers" ("*God is not mocked except by believers*"), outra "The Angels of the Love Affair". Em meio à insistência da necessidade de uma conexão com Deus e da convicção acerca das interrelações entre imaginação e Deus -- "*take off your flesh, unpick the lock of your bones. / In other words / take off the wall / that separates you from God.*" ("The Wall", de *The Awful Rowing Toward God*, último livro de fato preparado por Sexton ainda em vida) --, alguns poemas chegam a desenvolver um fervor religioso quase que barroco:

*If religion were a dream, someone said,  
then it were still a dream worth dreaming.*

(...)

*True! True!*

*I whisper to my wood walls.*

(...)

*For I look up,*

*and in a blaze of butter is*

*Christ,*

(...)

*a lamb that has been slain,*

*his guts drooping like a seaworm,*

*but who lives on, lives on...*

(*"Is It True?"*, de *The Awful Rowing Toward God*)

É interessante que o Deus de Sexton seja essencialmente masculino, sempre exterior a ela e dela distante -- daí a busca incessante de uma conexão que, em última análise, pode ser entendida também como uma experiência terrível de dependência. Não é por acaso que o título do último livro escrito e organizado pela poeta ainda em vida seja *The Awful Rowing Toward God*, ou seja, o movimento de se remar em direção a Deus é "*terrível*". No último poema do volume, "The Rowing Endeth", quando a poeta por fim completa sua viagem em busca de Deus, o que equivale a uma imagem de sua própria morte, ambos, poeta e Deus, disputam um jogo de cartas; por certo, Deus vence, porque "*He holds five aces*". Contudo, Sexton não lamenta a derrota, mas agradece a Deus:

*He starts to laugh,*

*the laughter rolling like a hoop out of His mouth*

*and into mine,*

*and such laughter that He doubles right over me*

*laughing a Rejoice-Chorus at our two triumphs.*

*Then I laugh, the fishy dock laughs,*

*the sea laughs. The Island laughs.*

*The Absurd laughs.*

Dearest Dealer,  
I with my royal straight flush,  
love you so for your wild card,  
that untamable, eternal, gut-driven ha-ha  
and lucky love.

Também interessante nesse período é a associação entre Deus e o mar, dada por exemplo já a partir do título *The Awful Rowing Toward God*. O poema que abre o volume é "Rowing", e o último poema é "The Rowing Endeth". O mar e a água, associados a Deus, aparecem inúmeras vezes como origem, fonte e metáforas do fluxo contínuo da vida: "From the sea came up a hand, / ignorant as a penny, / troubled with the salt of its mother, / mute with the silence of the fishes, / quick with the altars of the tides, / and God reached out of His mouth and called it man. / Up came the other hand / and God called it woman."; "I found the well of God / and there was water, / and I drank, / Then the well spoke to me (...)"; "the heart / (...) swallows the tides / and spits them out cleansed"; "the sea that bangs in my throat".

Em seus últimos anos, a própria poeta reconhecia estar "perdendo a criatividade" e "escrevendo às pressas", o que é evidente no poema "Frenzy", também do volume *The Awful Rowing Toward God*: "I am not lazy. / I am on the amphetamine of the soul. / I am, each day, / typing out the God / my typewriter believes in. / Very quick. Very intense, / like a wolf at a live heart". A crítica April Bernard resume o teor geral da crítica a respeito: "The last poems are little more than loose bundles of metaphors, none too fresh, in service of the central message: I am unwell, I am unloved, I am disgusting, I long for death".<sup>239</sup> De fato, parece tratar-se agora de uma poesia meramente episódica, limitada a temas como a morte e o suicídio. Os poemas que Sexton escreve no período são mais longos, mais prosaicos, muitas vezes organizados em blocos ou seqüências, caso de "The Furies", em *The Death Notebooks*. O problema é que as seqüências de poemas de Sexton não transmitem ao leitor uma impressão de multiplicidade de pontos de vista sobre um objeto determinado nem a progressão temática ou dramática, mas sim repetição e sucessão previsíveis. Há longos catalogos ("the hating eyes of martyrs, / presidents, bus collectors, / bank managers, soldiers"), um certo excesso de paralelismos ("Sing me a thrush, bone. / Sing me a nest of cup and pestle. / Sing me a sweetbread for an old grandfather. / Sing me a foot and a doorknob..."), estruturas narrativas por demais elementares ("Oysters we ate, / sweet blue babies, / twelve eyes looked up at me, / running with lemon and Tabasco, / I was afraid to eat this father-food / and Father laughed / and drank down his martini, / clear as tears. / It was a soft medicine / that came from the sea into my mouth, / moist and plump. / I swallowed. / It went down like a large pudding. / Then I ate one o'clock and two o'clock. / Then I laughed and then we laughed...") e, em alguns momentos, uma linguagem irritantemente infantilizada ("Why shouldn't I pull down my pants and show my little cunny to Tom / and Albert? They wee-wee-funny");

<sup>239</sup> BERNARD, April. "The Life Notebooks". In: *Academic Search Plus Society* vol. 29, n° 2, jan./fev. 1992. p. 3.

*"I am wedded to my Teddy").*

Prevalece a contemplação da morte, vista ora de forma grotesca (*"And death looks on with a casual eye / and scratches his anus"*), ora como ritual e espetáculo voyeurístico (*"But when it comes to my death let it be slow, / let it be pantomime, this last peep show, / so that I may squat at the edge trying on / my black necessary trousseau"*), escreveu em *"For Mr. Death, Who Stands With His Door Open"*), ora como arquétipo do homem/pai e da mulher/mãe ideais (*"The Death Of The Fathers"*), ora com naturalidade (*"Godfather Death"*, *"The Death King"*, *"The Death Baby"*), ora como experiência místico-filosófica: em *"The Sickness Unto Death"*, por exemplo, escreve:

*So I ate myself,  
bite by bite,  
and the tears washed me  
wave after cowardly wave,  
swallowing canker after canker  
and Jesus stood me looking down  
and He laughed to find me gone,  
and he put His mouth to mine  
and gave me His air. (...)*

Em sua poesia última, em nome de sua busca religiosa e espiritual muitas vezes Sexton parece deixar de lado maiores preocupações com o estilo, uma linguagem minimamente elaborada e mesmo a separação entre *persona* e poeta. Como exemplo, leia-se *"Gods"*:

*Mrs. Sexton went out looking for the gods.  
She began looking in the sky --  
expecting a large white angel with a blue crotch.*

*No one.*

*She looked next in all the learned books  
and the print spat back at her.*

*No one.*

*She made a pilgrimage to the great poet  
and he belched in her face.*

*No one.*

*She prayed in all the churches of the world  
and learned a great deal about culture.*

*No one.*

*She went to the Atlantic, the Pacific, for surely God...  
No one.*

*She went to Buddha, the Brahma, the Pyramids  
and found immense postcards.  
No one.*

*Then she journeyed back to her own house  
and the gods of the world were shut in the lavatory.*

*At last!  
she cried out,  
and locked the door.*

Aqui a ansiedade espiritual parece reduzida a uma dicção de desenho animado; a auto-nomeação, a estrutura episódica simplória, as imagens e a sintaxe reduzidas a um grau extremamente pobre transformam a inquietação em zombaria. Em muitas ocasiões o ceticismo religioso de Sexton tomará a forma de imagens banais: na ausência de um Deus, a poeta inventa substitutos: "*All the cocks of the world are God*"; "*I am God, la de dah*"; "*Interrogator: Why talk to God? / Anne: It's better than playing bridge.*" ("*Hurry Up Please It's Time*", de *The Death Notebooks*, 1974).

Por fim, depois de mais uma tentativa de suicídio em 1970, na sexta-feira de 4 de outubro de 1974, aos 46 anos, Sexton almoçou com Maxine Kumin, revisou as provas do livro *The Awful Rowing Toward God* e foi para casa. Parafraseio aqui a descrição romantizada de seu "gesto final": Sexton vestiu um velho casaco de couro de sua mãe, tomou um copo de vodka, trancou-se na garagem de sua casa, sentou-se no carro, ligou o motor, ligou o rádio, e morreu intoxicada.

No poema "The Play", presente no volume *The Awful Rowing Toward God* (publicado postumamente em 1975), a poeta parece reconhecer que sua performance poética termina num solilóquio patético:

*I am the only actor.  
It is difficult for one woman  
to act out a whole play.  
The play is my life,  
my solo act.  
(...)  
Suddenly I stop running.  
(This moves the plot along a bit.)  
I give speeches, hundreds,  
all prayers, all soliloquies.  
I say absurd things like:  
eggs must not quarrel with stones*

*or, keep your broken arm inside your sleeve  
or, I am standing upright  
but my shadow is crooked.  
And such and such.  
Many boos. Many boos.*

*Despite that I go on to the last lines:  
To be without God is to be a snake  
who wants to swallow an elephant.  
The curtain falls.  
The audience rushes out.  
It was a bad performance.  
That's because I'm the only actor  
and there are few humans whose lives  
will make an interesting play.  
Don't you agree?*

No mesmo volume, o poema "The Civil War" descreve o que parece ter sido o objetivo final de Sexton, a comunhão com Deus, num processo de auto-construção a partir da junção de pedaços de Deus em si mesma: "*prying out the broken / pieces of God in me*":

*But I will conquer them all  
and build a whole nation of God  
in me -- but united,  
build a new soul,  
dress it with skin  
and then put on my shirt  
and sing an anthem,  
a song of myself.*

Nada mais apropriado do que terminar um poema sobre a unidade e a unificação de si mesma com o título de um poema de Walt Whitman ("Song of Myself"), o exemplo mais acabado de *self-making poet*.

Em sua curta carreira de 18 anos, além dos quatro volumes de poesia que nos interessam mais imediatamente aqui, e de *Transformations* (1971), Sexton publicou ainda *The Book of Folly* (1972) e *The Death Notebooks* (1974). Depois de seu suicídio foram editados, todos pela Houghton Mifflin, *The Awful Rowing Toward God* (1975), *45 Mercy Street* (1976), *Words for Dr. Y: Uncollected Poems with Three Stories* (1978).<sup>240</sup> Há uma edição dos *Complete Poems* (1981) e três coletâneas de *Selected Poems*, uma de 1964, outra de 1988 (ambas pela Houghton Mifflin), outra de 2000 (pela Mariner Books). Além da poesia, Sexton escreveu ensaios e artigos

---

<sup>240</sup> Foi publicada ainda uma edição especial intitulada *For the Year of the Insane* (Boston, Impressions Workshop, 1967), com ilustrações de Barbara Swan.

esparcos sobre poesia (reunidos, juntamente com algumas entrevistas, no volume *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*, 1985), uma peça teatral -- *Mercy Street*, encenada *off-Broadway* no American Place Theater (Nova York) em 1969 -- e, em co-autoria com Maxine Kumin, quatro livros infantis, em prosa: *Eggs of Things* (1963), *More Eggs of Things* (1964), *Joey and the Birthday Present* (1971) e *The Wizard's Tears* (1975). Completando sua bibliografia primária, há gravações de suas leituras de poemas, *Anne Sexton Reads Her Poetry* (Cadmon Records), um volume de cartas, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters* (1979) e um livro de fotografias, *Anne Sexton: The Last Summer*, de Arthur Furst (St. Martin's Press, 2000). Seu arquivo está depositado junto ao Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, em Austin.

A despeito do entusiasmo inicial e da ascensão meteórica -- até meados da década de 1960 Sexton era amplamente discutida, publicada, ensinada e merecia apaixonadas resenhas --, a partir do final da década de 1960 e início dos anos 70, apesar do grande número de leitores, a poeta deixou de fazer parte do cenário mais animado e importante do debate poético, pelo menos no que diz respeito à atenção da crítica especializada. A antipatia e o descaso da crítica pela segunda metade da obra de Anne Sexton se explicam, em parte, por um alegado esgotamento do próprio "gênero Confessional". É emblemática a resenha escrita pela crítica Katha Pollitt quando do lançamento dos *Complete Poems*, em 1981. Apesar de reconhecer que Sexton escrevera poemas "*tight, precise, brilliantly associative*", Pollitt enfatiza o sem-número de poemas "*that are histrionic, verbose, mechanical, lax and rambling and self-indulgent, sentimental, mannered and very, very boring*".<sup>241</sup> Para Pollitt, toda a poesia de Sexton é marcada por uma linguagem descuidada e repetitiva, além de um uso indiscriminado de imagens incoerentes: "*She uses language carelessly, relying on clumsy repetitions, loose grammar (...) She uses arbitrary, throwaway similes*". Por sua vez, segundo Alicia Ostriker "*Anne Sexton is not a fine artist. At her best she is coarse. Musically her instrument is the kazoo. If Plath, say, is porcelain and Robert Lowell bronze, Sexton is brightly painted earthenware. Reading every book of hers (...) I burn with desire to edit. She repeats herself without noticing. Her phrasing is sometimes sentimental, her endings sometimes flat*". Contudo, a mesma crítica entende que a escrita de Sexton é impressionante: "*And yet the writing dazzles. Sexton's colloquial line, vigorous, flexible and earthy, is not only a standing rebuke to every sort of false dignity but a strategy for redeeming the common life. Her organic and domestic imagery captures species of phenomena for poetry that were never there before. Her metaphors, breathtaking as ski-jumps, direct attention both to the play of language and to the writer's intelligence and sheer capacity to describe*".<sup>242</sup>

Em 1976, Patricia Meyer Spacks já classificara o volume 45 *Mercy Street* como "*hardened into mannerism*", "*grotesquely uncontrolled*" e "*the work of a victim of an era in which it has become easy to dramatize self-indulgence, stylish to invent unexpected imagery regardless of its relevance, fashionable to be a woman and as a woman*

<sup>241</sup> Em artigo publicado na revista *Nation*, 21 nov. 1981.

<sup>242</sup> OSTRIKER, Alicia. "That Story. The Changes of Anne Sexton". In: COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 263.

to display one's misery".<sup>243</sup>

De fato, Sexton sempre escreveu abertamente sobre temas não tradicionais (não apenas temas *outré*, como menstruação ou aborto, mas temas tidos como "melosos" ou "sentimentais", como a relação afetuosa entre mãe e filha). Uma vez que sempre foi explicitamente pessoal e que sempre usou a mais direta das expressões, a leitura de sua poesia parece exigir dos leitores que tomem como factual tudo o que escreve, havendo, pois, poucas possibilidades interpretativas diante de versos como "A woman is her mother / That's the main thing" ou "Fat, white-bellied men, / wearing their genitals like rags".

A este respeito, uma das tendências apontadas pela crítica norte-americana como parte de uma terceira geração pós-modernista é o NEOCONFESSIONALISMO OU PÓS-CONFESSIONALISMO, praticado por muitos poetas que deram continuidade à obra de Lowell, Sexton, Snodgrass, Berryman e Plath, ainda que menos estridentes no ataque ao decoro, talvez por causa da impossibilidade de causar choque, por meio da revelação autobiográfica, na era do tablóide e do sensacionalismo. Poetas como Charles Wright, Louise Glück, Diane Wakoski, Frank Bidart, Diane DiPrima, Robert Hass, Sharon Olds, James Tate e Jonathan Holden, individualistas e em geral desprezando técnicas formalistas, inclusive o metro, que pudessem impedir a expressão imediata da experiência pessoal, continuaram sempre a explorar traumas de infância, problemas conjugais, adultérios, neuroses, abuso de álcool e drogas. Contudo, parece haver grande animosidade de uma significativa parcela da crítica com relação ao Modo Neoconfessional, jocosamente conhecido como "The Sylvia Plath Show": "In later years confessional poetry too often turned into a narcissistic whine, into scab scratching, into the complaint that the world was not more indulgent."<sup>244</sup>; "(...) the imitators of Lowell, Sexton, Plath, Berryman, and Snodgrass, followers and mediocre talents who displayed each psychic scar they could find, and who held their traumas like medals, and who chanted a rosary of petty complaints until their very stridency passed for hysteria (...) who made the mode repugnant by sensationalizing and sentimentalizing it"<sup>245</sup>

Por outro lado, Thomas Gardner<sup>246</sup> aponta que alguns poetas norte-americanos da década de 1970, conscientes dos perigos, ambigüidades e do grau de evasão próprios da linguagem "we might apply to the self or to intimate experience", se afastaram deliberadamente do "ilusionismo" criado pela Poesia Confessional em sua preocupação de se basear "on elaborate adventures of immediate discovery", e voltaram suas forças ao trabalho mais específico com as tensões entre linguagem e o registro da "poetic excitement". Em outros termos, havia o esforço de que a linguagem, trabalhada e construída, retornasse à posição de mediadora entre o

---

<sup>243</sup> SPACKS, Patricia Meyer. "45 Mercy Street". In: *The New York Times Book Review*, 30 maio 1976. p. 6.

<sup>244</sup> HALL, Donald. "Seasoned Wood". In: HAVEN, Stephen (editor). *Everything Human. The Poetry of W. D. Snodgrass*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996. p. 289.

<sup>245</sup> LEWIS, Larry. "Not Life So Proud To Be Life: Snodgrass, Rothenberg, Bell, and The Counter-Revolution". In: *American Poetry Review*, jan./fev. 1989. p. 31.

<sup>246</sup> GARDNER, Thomas. "Contemporary American Poetry". In: COYLE, Martin; GARSIDE, Peter; KELSALL, Malcolm; PECK, John (editors). *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Londres, Routledge, 1991. pp. 336-348.

evento específico e a "*heightened sensitivity*" do poeta.

#### 4.1. O MODELO DE POESIA CONFSSIONAL SEGUNDO ANNE SEXTON

O bloco central da obra de Anne Sexton, uma poesia norteada por um regime de revelação lírica, é regido por inquietudes que, à primeira vista, parecem derivar de um egotismo profundo, de metamorfoses ou projeções de uma subjetividade tirânica, e cuja conseqüência é uma espécie de exposição mitológica da personalidade, em que vida e literatura se misturam em permanente diálogo, em permanente dramatização, uma como fonte de outra. O lirismo de Anne Sexton é denso, por vezes quase meditativo, impuro porque mesclado de drama e de narração. Na poesia de Sexton, anuncia-se ostensivamente o primado de uma subjetividade toda-poderosa, um "em-mim" que sustenta sua persuasividade lírica -- o poder específico e singular do poema lírico sempre foi sua capacidade de garantir a identificação empática do leitor.

Na verdade, a força da poesia de Sexton está no efeito da crueza de emoções e no tratamento direto, intenso, imediato -- e só aparentemente descuidado -- que a poeta imprime à sua matéria poética: sua própria instabilidade emocional, seus traumas, a busca de identidade, seus impulsos suicidas, a tentativa de comunicar sua experiência. Nesse sentido, o pessoalismo de sua poesia é vitalista, e parece divergir radicalmente da obra de Sylvia Plath -- de quem é tida como "seguidora" --, incrivelmente niilista e devotada à mitologização artística da morte.

Numerosas e diferentes interpretações e reações críticas à poesia de Sexton são determinadas, em maior ou menor grau, pelo dado biográfico. Isso é inevitável, uma vez que toda a literatura produzida por ela toma por base a autobiografia, o auto-retrato, a confissão, gêneros tradicionalmente sustentados por uma ideologia da sinceridade. Por isso nos debruçamos sobre os textos que escreveu em busca da elucidação do mistério de seu suicídio, por exemplo. Ele não pode nem ser contornado como fato exterior à vida da obra nem postulado pelos discursos e instituições como modelo de ação a ser seguido. Mas indica a situação histórica em que o texto-testamento transformou-se num refúgio da sobrevivência da escrita como experiência vital.

Há a crítica feminina, cuja leitura enfatiza que as percepções e a sensibilidade de Sexton são "*female, stem from her womanhood*"; há a crítica feminista ("woman-centered"), com pitadas de Sociologia e História, que, enfatizando alguns aspectos de sua matéria poética facilmente identificáveis como femininos (aborto, casamento, menstruação, sexo, relações mãe x filha), vê na poeta uma "vítima da sociedade patriarcal", ou "*an authentic voice of American housewife*", em meio às profundas mudanças sociais nos anos 60 e 70. Tal vertente tem como premissa a identificação das leitoras com as emoções e situações apresentadas pela voz feminina dos poemas, em geral tida inequivocadamente como a própria Sexton, e não uma *persona* construída pela artista. Equacionando a falaciosa relação poeta x *persona* levada a cabo pela identificação direta dos leitores com os temas da poesia de Sexton, e, por extensão, com a própria poeta, a crítica Suzanne Jushasz articulou

assim tal tipo de recepção: *"People responded to her poetry because she had the courage to speak publicly of the most personal experiences, the ones so many share. She became a spokesperson for the secret domestic world and its pains"*.<sup>247</sup> Há a leitura romântica, que vê nela um exemplo do poeta fatalizado. Há a visão junguiana-mitopoética, que, em função das imagens míticas usadas por Sexton em muitos de seus poemas, vê nela uma *"dying goddess"*, cuja poesia estaria repleta de mitos arquetípicos, não apenas femininos.<sup>248</sup> Há a leitura místico-religiosa, que entende a poesia de Sexton (especialmente a fase final de sua obra) como uma busca e uma ânsia de redenção espiritual. Há a leitura psiquiátrica ou psicanalítica, alimentada pelo caráter *"terapêutico"* de sua poesia e pelo bem-documentado histórico de problemas psicológicos que culminariam em seu suicídio, e que vê sua poesia como reflexo de seus estados mentais, o mapeamento de sua depressão, a expressão de um conjunto de sintomas psiconeuróticos de uma *"esquizofrênica exibicionista"* ou, ainda, a dramatização agressiva de sua doença mental. Aqui parece haver duas tendências críticas: na década de 1960, prevaleceu uma corrente que entendia a poesia de Sexton como signo de um processo de busca de estabilidade mental e de objetividade afirmativa; nos anos 70, por causa do nítido declínio do material por ela produzido e por causa do suicídio, a crítica tendia a ler sua poesia como evidência de sua desintegração psíquica e prenúncio de sua morte.

Grande parte da crítica que se debruçou sobre os Poetas Confessionais tende a interpretar os poemas como autobiografia pura e simples, a crônica dos traumas e sofrimentos de suas vidas pessoais. Salpicado de crítica psicanalítica, o método de análise literária daí resultante é responsável por observações como essa, de Jeffrey Meyers: *"They helped to establish the dangerously fashionable notion that living on the edge of suicide -- or falling over -- was the most authentic stance, almost an absolute requirement of the modern sensibility. Their menacing, morbid verse is almost wholly interior-ized, the soul hung up in chains of nerves and arteries and veins. Their poems are arrested in their own finality, like a suicide hitting the pavement"*.<sup>249</sup>

O que críticos como Meyers parecem não perceber é que há muito de ilusório e fantasioso nos *"auto-retratos"* que parecem constituir o verso Confessional -- os auto-retratos são, na verdade, um tipo de performance. Por mais que os leitores ou os próprios poetas tentem validar a *"truthfulness"* de seus poemas, não significa que sejam a verdade literal. Por diversas vezes, vários poetas

---

<sup>247</sup> Apud COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 88.

<sup>248</sup> Esse é o caminho de críticos como Muriel Rukeyser, Alicia Ostriker, Suzanne Jushaz e Sarah Schuyler. Para Estella Lauter (*"Anne Sexton's Radical Discontent"*, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington Indiana University Press, 1984), por exemplo, a obra *"profética"* de Sexton, *"based on images that have profound psychological and religious significance for our age, is best understood in terms of archetypal psychology, as an act of soul-making"*, e não em termos de Confessionalismo. Menção especial merece também Diana Hume George, cujo *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton* (Urbana, University of Illinois Press, 1986) foi o primeiro estudo de maior fôlego acerca da poesia de Sexton.

<sup>249</sup> WOJAHN, David. *"Snodgrass's Borrowed Dog"*. In: HAVEN, Stephen (editor). *Everything Human. The Poetry of W. D. Snodgrass*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996. pp. 196-198.

com incursões no Modo Confessional tentaram desautorizar a leitura literal de seus poemas, num esforço de buscar, ao que parece, maior legitimidade universalista. Tennyson uma vez escreveu, a respeito de seu *In Memoriam*: "*The 'I' is not always the author speaking of himself, but the voice of the human race speaking through him*". Theodore Roethke, em dois ensaios, insistiu na ficcionalidade do "protagonista" de seus poemas: "*Not 'I' personally, but all haunted and harried men*". John Berryman também insistiu na natureza mitológica ou fictícia de Henry, o protagonista libidinoso de suas *Dream Songs*: "*The poem then, whatever its wide cast of characters, is essentially about an imaginary character (not the poet, not me) named Henry*". Sylvia Plath, no poema "The Burnt-Out Spa", alega: "*It is not I, it is not I*". No "Afterthought" do volume *Notebook*, Robert Lowell afirma: "*This is not my diary, my Confession, not a puritan's too literary pornographic honesty, glad to share private embarrassment, and triumph*".

Em suma, o autor dos poemas se identifica com a voz dos poemas, em nome da tensão e da complexidade dos versos, mas é no mínimo simplista considerar que ambos sejam, sempre, uma só instância. As estruturas da sinceridade e a apresentação dos fluxos de personalidade não excluem o artifício. Anne Sexton é uma poeta que parece bastante consciente das diferenças entre verdade factual e verdade poética, e daí a consciência de que memória, experiência e imaginação precisavam ser moldadas, "editadas", sem que, contudo, perdessem a aura de "sinceridade". Em outros termos, a Poesia Confessional é também uma convenção literária, que fará com que mesmo as inverdades *soem* como verdades. Assim, como a própria Anne Sexton admitiu em entrevista, a Poesia Confessional não é necessariamente "terapêutica" ou "catártica" ou "purgativa": "*You don't solve problems in writing. They're still there. I've heard psychiatrists say, 'See, you've forgiven your father. There it is in your poem'. But I haven't forgiven my father. I just wrote that I did.*".

A obsessão com a expressão direta e com o efeito de franqueza se explica porque a vocação de Sexton enquanto poeta era determinada por uma extraordinária dependência de uma platéia, de uma audiência, de um leitor "íntimo", a quem se dirigia valendo-se, pode-se dizer, de estratégias de sedução. O Eus líricos dos poemas de Sexton conversam com interlocutores. Por isso muitos dos poemas são endereçados "for" ou "to" alguém. Por isso o uso reiterado, num sem-número de poemas, do pronome "You" (o pai, a mãe, o marido, a filha, um amante, um amigo, Deus, o psiquiatra, ou, em última instância, o próprio leitor, a quem Sexton, numa atitude consciente de não requerer a autoridade sobre o texto poético, "transferia a responsabilidade da posse". Alguns exemplos de poemas com interlocutores: "*Look to your heart, that flutters in and out like a moth. / God is not indifferent to your need. / You have a thousand prayers / but God has one.*" ("Not So. Not So", de *The Awful Rowing Toward God*); "*Your feet thump-thump against my back / And you whisper to yourself. Child, / what are you / wishing? What pact / are you making? / What mouse runs between your eyes? What ark / can I fill you for you when the world goes wild?*" ("The Fortress", de *All My Pretty Ones*); "*I washed lobster and stale gin / off your shirt. We lived in sin / in too many rooms. Now you live in Ohio.*" ("Love Song for K. Owyne", de *All My Pretty Ones*).

A busca da "intimidade" com os leitores é sintoma do fato de que a

experiência individual da poeta se amplia, se transforma e se mescla às experiências dos leitores. Sexton, a respeito dessa função de "testemunho" de sua poesia, afirmou que a poesia "*of the inner life can reach the inner lives of readers in a way that anti-war poems can never stop a war*". A poesia de Sexton, mais do que objeto autônomo, funciona como meio de conexão entre poeta e leitor.

Os críticos -- e o público leitor -- invariavelmente tomaram a voz dos poemas de Sexton como sendo a própria poeta. Certa feita Sexton admitiu, em entrevista, que fatos "*are very unimportant things, there to make you believe in the emotional content in a poem*".<sup>250</sup> Assim, a poeta opta por uma voz poética que é "*both a selection and an artifice, shaped and ordered to suit the needs of the poem*".<sup>251</sup> Em nome do funcionamento emocional e dramático do poema, Sexton admitia a falsificação e a distorção da realidade: "*I would alter any word, attitude, image or persona for the sake of a poem*".<sup>252</sup> Ora, toda biografia e toda escrita de caráter autobiográfico são também -- ou apenas -- invenção. Projetar a vida na ficção é reinventar a própria vida, minimizar o seu peso e a dor diante da possibilidade do prazer de recriá-la. Nesse sentido, a escrita de Sexton funciona como reescrita de si própria.

Tomemos um exemplo simples desta falsificação, que Sexton admitia ser característica da auto-representação, e da complexidade das relações entre poeta e *persona*. Numa apreciação crítica ao poema "For Johnny Pole on the Forgotten Beach", que descreve um irmão fictício da poeta, da infância à morte na guerra, o crítico Ralph Mills cumprimentou Sexton pela coragem de expor tamanha "*bitter sweet memory and loss*". No volume *The Death Notebooks*, também há poemas dirigidos a seu "irmão" Christopher. Na verdade, a poeta nunca teve um irmão. Assim como nunca teve filhos homens, apesar de ter escrito diversos poemas dirigidos a seus "meninos", caso de "Doors, Doors, Doors" e "The Hangman"<sup>253</sup> (ambos de *All My Pretty Ones*). Também nunca fez abortos, tema recorrente em sua poesia, caso de "The Abortion" (de *All My Pretty Ones*).

Numa entrevista a William Heyen e Al Poulin, em setembro de 1973, Sexton disse [acerca do poema "For Johnny Pole on the Forgotten Beach"]: "*I remember Ralph Mills talking about my dead brother whom I've written about. And I met Ralph and I said, 'Ralph, I had no brother, but then didn't we all have brothers who died in that war?' Which was the Second World War, which was long (...) But didn't we all, somehow, have brothers? But I write my brother, and of course he believes it, I mean, why not? Why shouldn't he? But I was just telling him, incidentally, there was no brother. I should say 'Excuse me, folks, but no brother', but that would kind of ruin the poem, so (...)*".<sup>254</sup> Na

---

<sup>250</sup> "Fatos são coisas muito sem importância, contam apenas para que o leitor acredite no conteúdo emocional do poema". Apud MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Boston, Houghton Mifflin, 1991. p. 263.

<sup>251</sup> JUHASZ, Suzanne. *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women: a New Tradition*. Nova York, Hagerstown, São Francisco e Londres, Harper & Row, 1976. p. 142.

<sup>252</sup> KEVLES, Barbara. "The Art of Poetry: Anne Sexton". In: McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton*. Bloomington e Londres, Indiana University Press, 1978. p. 22.

<sup>253</sup> O poema "The Hangmen" é construído a partir da fala da mãe de seu filho deficiente: "*My boy, though innocent and mild / your brain is obsolete. / Those six times that you almost died / the newest medicine and the family fuss / pulled you back again. Supplied / with air, against my guilty wish, / your clogged pipes cried / like Lazarus*".

<sup>254</sup> COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann

referida entrevista, inquirida sobre a natureza de seus poemas -- "*were they real poems about madness? Or were they poems about real madness?*" --, Sexton identificou elementos-chave: a tendência dos leitores em atribuir toda informação existente em um poema Confessional como verdade factual, a necessidade dos leitores e críticos em manter uma ilusão de plausibilidade, e a admissão de que sua poesia não era meramente autobiográfica. Assim, a maior parte das leituras da poesia de Sexton limita-se a resvalar nas pistas (falsas, muitas vezes) que a própria poeta deixou espalhadas ao longo de sua obra.

É inegável o talento Sexton em mesclar e estabelecer conexões entre a experiência interior e a consciência dos objetos exteriores. Sexton pareceu crer na capacidade do elemento subjetivo de modificar e transformar a percepção dos objetos, cenas, eventos e pessoas. A intensidade subjetiva e emocional de sua poesia é tamanha que tudo é interpretado como "confissão" ou "autobiografia" pura e simples. Um exemplo: por causa do poema "Unknown Girl in the Maternity Ward" (de *To Bedlam and Part Way Back*), muitos críticos se perderam em conjecturas acerca do fato de Sexton ter engravidado (e abandonado) uma filha ilegítima, por causa de versos como "*You will not know me very long*" e "*Go child, who is my sin and nothing more*". A própria poeta admitiu: "*It hadn't happened to me. It wasn't true, and yet it was the truth.*". A ninguém ocorreu interpretar que "criança" e "pecado" poderiam ser também lidos como "poema": "*All all I did is let you grow*"; "*I choose your only way, my small inheritor and hand you off, trembling the selves we lose*". Ou seja, Sexton estava realizando um exercício de reflexão sobre a criação poética. É irrefutável a existência de elementos autobiográficos em sua poesia, mas a capacidade de investir sua própria experiência emocional em experiências alheias, "confessando", muitas vezes, o que nunca aconteceu e criando uma espécie de realismo ficcional, é antes uma pseudobiografia.

Em termos mais claros, na poesia de Anne Sexton e dos outros Confessionais, mesmo que partam da realidade, esta é revista e francamente completada pela imaginação; injetam-se o insólito e o irreal e até o místico no nexo corrente da realidade. Pela força da introjeção, acontecimentos, fatos, sentimentos, impressões e ambientes são subvertidos pela criação de um mundo paroxístico, que expõe tanto verdades quanto uma vida imaginária. Por mais que se conheçam os elementos da realidade e da vida pessoal que escoram a poesia de Sexton, o que deve ser enfatizado é que a poeta não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Sua poesia tem o poder de confundir e arditosamente embaralhar as cartas do jogo entre ficção e realidade. Daí ser difícil ler sua poesia sem cair nas valas subterrâneas da biografia.

Eis o principal eixo de grande parte da crítica para a leitura de Sexton: a relação entre dado biográfico e poesia, experiência e forma, o que invariavelmente resulta na alegação de que a poeta é excessivamente autocentrada ("*a poet who did consciously aspire to put herself as the centre of her work*"), incapaz, portanto, de eleger como preocupação imediata a feitura do poema, o cuidado formal com a expressão ou a reflexão crítica acerca do material biográfico: "*Sexton's work does not possess a poetic persona sufficiently centered in the artistic construct to*

achieve the necessary distance between writer and subject".<sup>255</sup> Destarte, ainda que houvesse interesse nos temas abordados pela poeta, a falta de engenho obliteraria vôos mais altos em sua arte: "Her emotions were interesting, but were impoverished by her expression of them. Moreover, though she was resolved to be unsparingly truthful, her truth was more dramatic than meditative. She articulated her emotion or emotional conflict as she felt it, but she did not criticize it".<sup>256</sup> Assim, no jogo entre introspecção e controle poético, acusa-se sua poesia de ser fraca, um diário parcialmente transformado em poemas: "There is something too insulated, too introspective and insufficiently detached from or in control of the original experience that engendered the artistic impulse. The intensity of her emotional expression often exceeds her ability to poeticize. Ultimately, the artistic centre of gravity, so to speak, is absent. Sexton's poems read better as a diary than as poems. They then seem a rather slap-dash journal stuck with brilliant phrases. Even the most formally arranged poems have, underneath their formal structure, no real or actual structure: they run on, they chatter, they moan, they repeat themselves, they deliquesce".<sup>257</sup>

Essa é a tônica dominante nas discussões acerca do valor poético da Poesia Confessional. Joan Aleshire sugere que falta à Poesia Confessional "a degree of objectivity imposed on the material by formal -- but not traditional -- devices. The poet, overwhelmed or intoxicated by the facts of his or her life, let the facts take over". Paul Breslin, para quem Sexton era "a confessional poet of the second rank", escreve que "the emphasis on the actual encouraged poets to forget that experience can enter poetry only as it is mediated by language". Charles Gullans considerava sua obra não como poesia, mas "conversations with her psychiatrist". Para Patricia Meyer Spacks, a arte requer mais do que indulgência, portanto os poems de Sexton refletem uma "apparent incapacity for self-criticism either moral or aesthetic".<sup>258</sup> Denise Levertov escreveu que Sexton não conseguia diferenciar criatividade de auto-destruição.

Os críticos que condenam a Poesia Confessional o fazem em nome de uma provável falta de controle e distância do poeta em relação ao conteúdo abordado em seus poemas, controle equacionado com a objetividade imposta pelo mister poético. Por outro lado, os críticos que exaltam o Modo Confessional celebram a rejeição dos Confessionais ao artifício formal, em nome da experiência. Assim, fica sugerido que a linguagem Confessional está liberta de todo mascaramento formal ou moral, e constitui meio transparente para o relato da experiência. Tal visão está assentada, em grande medida, na natureza privada dos conteúdos preferidos pelos Confessionais, conteúdos que pareceriam "verdadeiros" e "diretos". A retórica do desmascaramento em muito contribui para uma compreensão estreita das relações entre auto-representação poética e experiência. Em termos mais simples, a crítica da Poesia Confessional reproduz -- ao invés de questionar -- a ideologia da

---

<sup>255</sup> WOOD, David John. *A Critical Study of the Birth Imagery of Sylvia Plath, American Poet, 1932 - 1963*. Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992. p. 4.

<sup>256</sup> PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. p. 596.

<sup>257</sup> SAENZ, Diana. "The Confessional Poetry of Anne Sexton... and Her Kind". In: <http://www.geocities.com/bostonpoet2000/articles/sexton.html>. Consultado em 26 jun. 2002.

<sup>258</sup> Comentários reunidos no volume GEORGE, Diana Hume (editor). *Sexton: Selected Criticism*. Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 1988.

presença, da experiência "real", da "verdade", "no matter how harsh, no matter how revealing, no matter how self-indulgent".<sup>259</sup>

A legitimidade da experiência permeia e parece orientar toda leitura dos poetas tidos como Confessionais. O crítico Donald Davies escreveu: "Now we have once again poems in which the public life of the author as author, and his private life, are messily compounded, so that one needs the adventitious information of the gossip-columnist to take the force or even the literal meaning of what, since it is a work of literary art, is supposedly offered as public utterance".<sup>260</sup> Para Rosemary Johnson, Anne Sexton "certainly indulges in self-revelation without stint, telling it all in an exposé of her innermost workings that amounts to literary seppuku".<sup>261</sup>

Tanto Anne Sexton quanto Sylvia Plath enfatizavam que não entendiam "confissão" em termos literais -- de outro modo, cada verso seria lido como mero reflexo de um trauma. Exemplos: a respeito do romance *The Bell Jar* (que Anne Sexton definiu assim: "Não passa de um caça-níqueis"), Plath afirmou: "O que eu fiz foi juntar acontecimentos da minha própria vida, romanceando-os para dar mais colorido". Se chegou a declarar que "many of my poems are true, line by line, altering a few facts to get the story at its heart", noutra ocasião Sexton afirmou: "I mean it's a difficult label, 'confessional', because I'll often confess to things that never happened. I once said to someone, if I did all the things I confess to, there would be no time to write a poems (...) I mean I'll often assume the first person and it's someone else's story".<sup>262</sup> Deve-se ter em mente que Robert Lowell, mesmo que revelasse "the family conflicts and failures normally kept politely hidden"<sup>263</sup>, falsificava muitas das experiências relatadas, em nome do efeito dramático. O próprio poeta admitia o que chamava de "tinkering with the fact". Para ele, o importante era que o leitor "was to believe he was getting the real Robert Lowell".<sup>264</sup> Os próprios Poetas Confessionais parecem conscientes de um intervalo problemático existente entre a experiência convulsionada do Eu lírico e a notação dessa experiência. Assim, sua poesia se constitui como arabesco tenso, espécie de rascunho, ao ter de pulsar em sintonia com a realidade a ser representada.

De fato, Plath, Lowell e Sexton sugerem que a própria noção de "realismo" é uma convenção, um contrato com o leitor. À medida em que exploram a linguagem como veículo mediador da identidade, ficcionalizam a confissão. Assim, ao mesmo tempo que relatam fatos e ou sentimentos verdadeiros ou verossímeis mesclados a fatos e sentimentos ficcionais, há a questão da coragem de

---

<sup>259</sup> DAVISON, Peter. *Poets in Boston, 1955 - 1960. From Robert Frost to Robert Lowell to Sylvia Plath*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1994. p. 112.

<sup>260</sup> idem, *ibidem*. p. 89.

<sup>261</sup> JOHNSON, Rosemary. "The Woman of Private (but Published) Hungers". Resenha de *A Self-Portrait in Letters e Words for Dr. Y*. In: *Parnassus: Poetry in Review* 8, n° 1, 1980. Apud COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988. p. 387.

<sup>262</sup> Entrevista a Barbara Kevles ("The Art of Poetry XV", *Paris Review* 52, verão de 1971). Ver "The Art of Poetry: Anne Sexton". In: COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry). pp. 89-111.

<sup>263</sup> idem, *ibidem*. p. 113.

<sup>264</sup> idem, *ibidem*. p. 112.

tê-lo feito. Paira, então, sobre a Poesia Confessional um paradoxo: *"the poet confesses to discreditable sentiments or behavior, but in doing so he demands credit for having the courage or the honesty of his shamelessness"*.<sup>265</sup>

A poesia lírica vive essencialmente da experiência literária que o seu autor lhe sabe comunicar. Não se quer aludir aqui exclusivamente às experiências ricas ou variadas que um poeta possa eventualmente ter vivido, porque todos sabemos que uma biografia recheada de emoções ou acontecimentos interessantes não assegura, de todo, qualquer garantia de literatura, bem como sabemos que a arte não é auto-expressão pura e simples, a mera transcrição de sentimentos e experiências. O mais importante reside, a meu ver, na maneira criativa e pessoal de manipular o material biográfico -- que por si mesmo pode ser banal, pobre, monótono -- através do processo transfigurador da poesia.

Se há alguns autores cuja escrita depende mais diretamente da vida que lhe está subjacente, o que leva a que suas coordenadas biográficas interfiram bastante no contorno de suas coordenadas líricas, a figura de Anne Sexton corresponde a um extremo dessa influência, podendo mesmo dizer-se que se torna impossível abordar sua obra sem que nessa abordagem se façam sentir os múltiplos ecos de um percurso biográfico. Ainda assim, mesmo que os poemas contenham elementos certamente autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem seu significado especificamente pessoal e se tornam material humano geral, emblema das agudas e tensas relações do Eu consigo mesmo e com o mundo.

Para Sexton, *"all form is a trick in order to get the truth. Sometimes in my hardest poems, the ones that are difficult to write, I might make an impossible scheme, a syllabic count that is so involved, that it then allows me to be truthful. It works as a kind of superego. It says, 'You may now face it, because it will be impossible ever to get out'"*. A forma possibilita a Sexton um relato da experiência, factual ou imaginada, porque a "verdade" está condicionada a estruturas pré-existentes. A estrutura poética lhe permite o suporte para a estrutura emocional, porque, afinal, as duas não se separam: o efeito da expressão já é construção.

Mais importante do que saber se o que está sendo "confessado" na poesia da "penitente" Sexton é ou não verdadeiro ou factual, mais importante do que especular sobre seus verdadeiros conflitos emocionais, é entender seus poemas como tais, como "transformações da experiência", e não como a própria experiência. A única verdade que conseguiremos obter através da poesia é a verdade limitada e mediada pela habilidade e pelo artifício -- a manipulação do discurso da *persona*, a própria mediação da linguagem e a subjetividade e caráter seletivo da escrita ficcionalizam qualquer discurso, mesmo que "pessoal", "confessional" ou "revelatório". O poema cria seus próprios quadros de referência, estabelecendo as normas éticas, emocionais, sociais e pessoais por meio das quais deve ser entendido.

Robert Lowell certa vez disse que tomava emprestados de Elizabeth Bishop *"rhythms, idiom, images, and stanza structure"*. Assim, Sexton e Lowell parecem ter

---

<sup>265</sup> Apud KENDALL, Tim. *Sylvia Plath. A Critical Study*. Faber and Faber / Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 84.

percebido que o poema não é algo pronto, acabado aprioristicamente, mas que a identidade pessoal (o Eu) também é construída e mediada pela linguagem e pelo contexto, e que conseqüentemente a experiência “autêntica” é uma impossibilidade; não há um Eu puro e simples a confessar, isolado de um outro Eu poético que é pura inspiração ou técnica. Trata-se de um ponto de vista que considera a escrita literária como uma performance (em última instância, todo poema é performativo) de uma identidade pessoal particular em meio a contingências históricas e sociais que ajudam a dar forma a esta identidade, expondo publicamente o que era tido como “privado”, e, por assim dizer, mostrando as conseqüências da separação entre as esferas pública e privada. Acerca do contato entre estas duas instâncias, que acaba por gerar uma espécie de “intimidade literária” cujo resultado final é a construção do texto, a poeta brasileira Ana Cristina Cesar escreveu: *“Eu fazia muito diário, sim. E para mim havia duas coisas separadas: havia o diário onde eu podia escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meus amores, e havia a poesia, que era uma outra coisa, que eu não entendia direito. Até que começaram a se aproximar os dois, entendeu? Eu percebi que na escritura, no ato de escrever, a intimidade ia se perder mesmo, que a poesia tendia, queria revelar, e o diário não conseguia revelar, e as duas coisas foram se cruzando”*. Em 1974, o poeta norte-americano Stanley Kunitz escreveu que *“the great thing about poetry is that your selfhood is simultaneously your instrument and your vessel”*.

A insistência nos fatos, por parte de uma poeta como Elizabeth Bishop, que num ensaio de 1943 defendeu a primazia do “material” sobre o espiritual”, por exemplo, indica uma compreensão diferente do papel e do poder da linguagem na mediação da identidade pessoal. Bishop, ao que parece ainda “comprometida” com os valores da tradição do Modernismo, considerava “irresponsáveis” as estratégias de auto-representação de poetas como Lowell e Sexton. Ainda que se preocupasse em ser vista apenas como mestre do detalhe exótico, pitoresco ou charmoso, o incrível poder de observação de Bishop era exatamente o que funcionava como mediador de sua emoção ou sofrimento pessoal, o que fica evidente numa carta que escreveu para Lowell: *“My passion for accuracy may strike you as old-maidish, but since we do float on an unknown sea I think we should examine the other floating things that come our way very carefully”*. Ou, em outros termos, para Bishop o uso de elementos formais da linguagem servia à mediação do que era externo a ela; a forma materializava a luta pela definição do pessoal em meio a contingências externas, além de seu controle. Seu argumento é o de que os próprios objetos do poema é que devem expressar a emoção de quem o compôs, e não uma emoção imposta externamente: se o poeta tenta dominar o processo, “tornar-se pessoal”, sobrepuja o poema, cuja força reside na sua própria materialidade.

Na poesia de Sexton põe-se em discussão o papel desempenhado pelos efeitos da emocionalidade no poema, ou seja, a função exercida pelos sentimentos do autor no momento da feitura do seu texto. Em Sexton a emocionalidade é pouco ou nada reprimida. Palavra e sentimentos confluem. Sim, a ironia insinua-se entre as suas “confissões”, mas do ponto de vista da forma, são as emoções individuais que ditam o comportamento da composição. A ironia pode, inclusive, cumprir o

papel de estancar uma carga emocional excessiva. Um comentário lateral: no volume *Lira & Antilira. Mário, Drummond, Cabral*,<sup>266</sup> Luiz Costa Lima tenta mostrar que, da emocionalidade solta de Bandeira à subordinação de emoções e sentimentos “a uma geometria intelectual que dita o rigor do verso e seu tipo de exploração” em João Cabral, passando pela ironia, que por vezes transmuda-se em crueldade e acaba por constituir o que o crítico chama de “princípio-corrosão” em Drummond, uma das marcas da poesia contemporânea é o afastamento do emocional, fenômeno que, historicamente, teria sua raiz na poesia de Baudelaire, responsável pela emancipação do poeta em relação às experiências vividas.

Ao descrever, recordar ou “vivenciar” suas emoções, Sexton deseja revivê-las, esgotá-las, purgá-las, talvez multiplicá-las. Nesse sentido, sua poesia, mesmo que celebrando o “aqui e agora” (Lorca definiu o *duende* como expressão do instante, do presente exato), tem a “vocação” da perenidade estética, no sentido da arte como eternidade relativa da vida, como documento transmissor do futuro de uma individualidade valorizada em sua especificidade presente. Se Sexton é “ególatra”, parece sê-lo apenas em dose suficiente para construir o próprio “relato”, a própria “confissão”, o próprio “testemunho”, ao que junta uma capacidade aguda de observação realista, que alimenta seu discurso. Se é “autocontemplativa”, a autocontemplação aqui representa a consciência de um risco, o risco da queda no abismo de si mesma.

Anne Sexton assumiu para sua obra o testemunho de seu próprio sentimento, dando forma à percepção pessoal de sua experiência existencial. O que está em jogo em sua poesia é sempre a apreensão -- imaginativa e também intelectual -- dos fatos e dos estados sentimentais numa forma particular e complexa, a que não faltam ironia, agudo senso de humor e sempre, em dimensão profunda, refletida numa interioridade tortuosa, a relação complicada consigo mesmo e com o mundo (familiar, social) exterior. Em outros termos, Sexton era uma artista cuja poética sempre oscilou entre as solicitações da biografia emocional e o fascínio pela construção de um objeto estético, entre o apelo do Eu intimista e o apelo realista do mundo objetivo onde a vida ou a morte se decidem. Quero crer que toda grande poesia é justamente aquela que se faz de uma voz interior autêntica centrada em si mesma e atenta ao exterior.

A imaginação poética de Sexton é naturalmente inclinada ao jorro, aos grandes movimentos expansivos. Pode-se dizer que sua personalidade literária é marcada por certa estética do excesso. Tal destaque hiperbólico se explica porque uma subjetividade exagerada precisa manter os exageros, bem representativos dos estados de alma. Do ponto de vista textual, os resultados são a evidente prodigalidade de adjetivos, o recurso ao uso de imagens violentíssimas (“*The chief ingredient [of death] / is mutilation. / And mud, day after day, / mud like a ritual, and the baby on the platter, / cooked but still human, / cooked also with little maggots, / sewn onto it maybe by somebody's mother, the damn bitch!*”), a concentração ostensiva num universo restrito de situações, personagens e eventos -- em seus poemas há, mais do que símbolos ou sugestões, detalhes superficiais e até mesmo lugares-comuns,

---

<sup>266</sup> LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira. Mário. Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro, TopBooks, 2ª ed., revista, 1995.

obsessivamente trabalhados. Tudo numa dicção simples, coloquial, em versos nada menos que diretos, como "*I needed you*", "*But I lie*", "*You kissed your grandmother / and she cried*".

O mais importante acerca da obra de Sexton não é a classificação de sua poesia como "Confessional", mas o reconhecimento de seu "lirismo machucado" -- na expressão com que Luiz Costa Lima definiu a presença de Manuel Bandeira na poesia de Drummond --, sua hábil capacidade de transmitir, poeticamente, a intensidade da experiência. O termo "Confessional" não define a poesia: define talvez um discurso -- porque a poesia não se define simplesmente pelo grau de recato ou exposição, nem apenas por questões formais nem pelos temas "poéticos" ou "antipoéticos". Importa menos a "dura matéria" de onde Sexton arrancou sua poesia do que a intuição da artista convertida numa incrível capacidade de criação de imagens concretas, por vezes de pura trivialidade, em que circunscreveu profundezas emocionais e psicológicas, a solidão, o vazio, a angústia, a náusea, a melancolia, o medo, a morte, a loucura e aspectos da vida mundana típica de seu país e seu tempo.

Se escrever poesia é reavivar ou celebrar a experiência, referir-se a coisas que aconteceram ou que imaginamos ter acontecido, coisas de que nos apropriamos por meio de leituras, observações, sentimentos, é também jogar com a linguagem, de modo a obscurecer ou mediar as experiências através de palavras, metáforas, ironias, símbolos, rimas, ritmos: a forma, o que Robert Frost definiu como "*the figure a poem makes*".

O objetivo dos poemas de Sexton não era tão-somente analisar ou explicar um comportamento ou a tentativa de se permitir voltar a situações, estados, emoções, mas torná-los palpáveis, em toda a ferocidade de seu sentimento. A violência com que entende a poesia aparece na definição: "*Poetry should be a shock to the senses. It should almost hurt*". Junto com a busca introspectiva de um Eu que procura conhecer-se, a poesia de Sexton, continuada tentativa de procura do Eu no espelho cada vez mais lúcido da consciência ainda que cercado pela loucura, é o testemunho de um Eu disponível e aberto ao conhecimento daquilo que o rodeia. Por isso, o Eu poético de Sexton -- individual, em si mesmo, dissecado pelo bisturi da instrospecção, agônico, em conflito -- é instrumento de um ofício, além de meta de autoconhecimento.

Lidando com frustrações, ilusões e desilusões diante do real, Sexton produziu o efeito da transmutação da sua experiência em experiência literária. Escreveu uma poesia de revelação espasmódica ou do incidente ocasional transformado em artefato, uma poesia de efeitos, da projeção retórica de uma *persona* em confronto com temas dolorosos. Em sua poética do colapso, erigiu canções entre ruínas:

#### THE FURY OF SUNSETS

*Something  
cold is in the air,  
an aura of ice  
and phlegm.*

All day I've built  
a lifetime and now  
the sun sinks to  
undo it.  
The horizon bleeds  
and sucks its thumb.  
The little red thumb  
goes out of the sight.  
And I wonder about  
this lifetime with myself,  
this dream I'm living.  
I could eat the sky  
like an apple  
but I'd rather  
ask the first star:  
why am I here?  
why do I live in this house?  
who's responsible?  
eh?

#### A FÚRIA DOS POENTES

Há algo  
de frio no ar,  
uma aura de gelo  
e catarro.  
O dia todo estive construindo  
uma vida e agora  
o sol afunda para  
desfazer tudo.  
O horizonte sangra  
e chupa seu polegar.  
O polegar pequeno e vermelho  
some da vista.  
E fico pensando  
comigo mesma sobre essa vida,  
esse sonho que estou vivendo.  
Eu poderia comer o céu  
como uma maçã  
mas prefiro perguntar  
para a primeira estrela:  
por que estou aqui?  
por que moro nessa casa?  
quem é o responsável?  
hein?

*(The Death Notebooks, 1974)*

## PARTE II

### ANTOLOGIA TRADUZIDA E COMENTADA

*"How do I explain these poems? Not at all. I quit teaching in colleges because it seemed so criminal to explain works of art."*

Kurt Vonnegut

### APRESENTAÇÃO

No gesto da escolha que marca a preparação de uma antologia poética pesa a marca inescapável daquele que escolhe -- afinidades estéticas e emocionais é que determinam a inclusão dos poemas. Minha seleção, dentro de um critério muito pessoal de gosto e empatia, privilegiou poemas que pudessem transmitir uma visão a um tempo panorâmica e crítica da obra de Anne Sexton.

Esta **Antologia** pretende contemplar os aspectos fundamentais de um modelo de Poesia Confessional conforme praticado por Anne Sexton: a poesia como fruto da experiência, crônica de experiência vivida; a fusão poesia + biografia -- as memórias e a paisagem da infância, por exemplo, são resgatadas, filtradas habilmente pela imaginação e transformadas em símbolos da solidão e deslocamento --; a tirania tumultuosa do Eu; o jogo entre presente x passado, sonho e ficção x realidade, disciplina x loucura; os extraordinários vigor e veemência de sentimento; o imaginário empregado em termos biográficos e psicológicos; a combinação da objetividade da prosa com o sutil controle rítmico da poesia; o uso da lógica associativa, que ajuda a suplantar a razão em nome da emoção; a adesão a uma verdade particular sua e ao que podemos chamar de "expressão simples de sentimentos difíceis"; o senso trágico; a associação entre lírica e dramática ("*O poeta é como um ator, produzindo um personagem a partir de palavras*", escreveu); o desejo de confrontar as questões mais opressivas e dolorosas, pessoais e universais; o embate entre loucura e sanidade, o diálogo entre a morte e a imortalidade; a valorização do efeito da sinceridade emocional, em nome do efeito dramático; a presença ubíqua da morte; o ritmo obsessivo dos temas (morte, carências de toda ordem, as relações com a loucura, o suicídio, a fé, a busca de identidade, os conflitos familiares, a infância); a recorrente inquietação religiosa e a busca de Deus (para Ungaretti, a própria essência da poesia tem a ver com um "*impulso de comunhão com as coisas divinas*").

Um dos aspectos mais notáveis da poesia de Sexton é a exuberante riqueza imagética, manifestada pela rede simbólica tecida ao longo de seus livros. Objetiva na sensação e subjetiva na expressão, sua poesia é essencialmente metafórica: a mensagem está intimamente ligada ao emissor, que se torna uma espécie de filtro em que todas as coisas se fundem através de sua própria personalidade. A ótica do emissor tingem o real representado. Nos poemas de Sexton há dois procedimentos

chocando-se: a metáfora, presa a uma postura subjetiva, e a definição discursiva, presa a uma postura mais objetiva e direta, funcional. Contudo, é a subjetividade que transfigura metaforicamente sua linguagem poética.

Sexton escreve e descreve por meio de um processo sensível, concreto, quase que epidérmico, em que o corpo sente e escreve. A própria poeta qualificava sua poesia como "*intensely physical*". Em sua cosmovisão, o poeta exposto ao terror empunha a caneta e registra como pode os acontecimentos, de modo que a receptividade corporal é paralela ao ato de criar. As partes do corpo são salientadas: por um lado, ouvido e olhos (recepção dos sons e imagens); de outro, braços e mãos (o ato de escrever). O corpo do poeta é um organismo de interiorização e exteriorização simultâneas e o poema retém essas pulsações de organismo vivo e também se "alimenta".

Um dos exemplos mais evidentes do arsenal imagético (muitas vezes insólito) de Sexton é o uso constante de imagens e palavras associadas ao ritual e à magia -- "*witch*", "*ceremony*", "*prayer*", "*magic*", "*rites*", "*ritual*", "*sacrament*", "*exorcise*", "*exorcism*", "*black art*", e "*communion*". Ao longo de sua obra Sexton irá constantemente se identificar como bruxa e como adepta das artes mágicas da poesia -- ver "*Her Kind*" (de *To Bedlam and Part Way Back*) e "*The Black Art*" (de *All My Pretty Ones*), traduzidos na **Antologia**. Recorrente também é o uso de elementos como espelhos, retratos, fotografias, cartas, imagens duplas, reflexos, projeções -- representação da busca de identidade individual oposta à história familiar, da antinomia entre passado e presente, vida e morte, pais e filhos, por exemplo. Além disso, a marca mais típica da poesia de Sexton é a recorrência da construção de símiles, comparações metafóricas, metáforas e epítetos, daí a obsessão por versos estruturados na forma de comparativos, "*like*" ou "*as... as*". Um exemplo: "*Words are like labels, / or coins, or better, like swarming bees*" ("*Palavras são como rótulos, / ou moedas, ou melhor, como abelhas num enxame*", em "*Said the Poet to the Analyst*", de *To Bedlam and Part Way Back*, traduzido na **Antologia**). Por vezes, parece forçada ou banal a obsessão em tais comparações de ordem metafórica. Contudo, subjaz uma intenção consciente da poeta em tornar a experiência o mais clara possível.

As imagens de Sexton são intensas, parece que tomadas de um fluxo de sonho ou pesadelo, e dão substância à estranheza de seus sentimentos. Sua poesia funciona como uma poderosa e estranha lente através da qual a vida cotidiana é transfigurada com extraordinária veemência. Há sempre uma oposição entre objetos comuns do cotidiano e o absurdo da vida cotidiana, ou a alternância entre imagens surreais e imagens reduzidas da vida visível, palpável ao olho exterior. A poeta percebia nas imagens -- densas, por vezes absurdas ou grotescas, formadas a partir de associações improváveis, por vezes cascatas associativas desesperadas -- uma possibilidade expressiva importante, a representação mais adequada para o complexo de relações emotivas, permitindo que falasse de forma alusória, ilusiva. Pode-se falar num imagismo interior ou subjetivo, em que objetos, animais e eventos são aludidos, descritos ou exagerados na medida em que ajudam a iluminar e descrever a condição emocional durante a cena do poema. Sexton falou das imagens como "*o coração da poesia*". As imagens, acreditava ela, vêm do

inconsciente. Imaginação e inconsciente eram o mesmo, um só. No hospital psiquiátrico, a *persona* de um de seus poemas se vê como “*uma abelha sorridente num galho da morte*”; depois de uma operação, como uma garotinha que mandam brincar lá fora com seu “*estômago entrelaçado como uma bola de futebol*”. Trata-se de um sintoma do uso do elemento pessoal que não se perde no personalismo, mas é canalizado: há a passagem da particularidade individual para a generalidade de uma concepção de mundo e do ser humano, a partir dos efeitos levados a cabo por um modo singular de ver e sentir. Pode-se falar na passagem de um realismo nutrido pelo senso objetivo do mundo exterior para um realismo trágico, que sobrepõe os problemas do Eu à própria integridade do mundo, deformando-o. Um dos aspectos em que isso se manifesta é a escrita seletiva, a composição por meio de fragmentos, o que resulta em uma visão quebrada do mundo -- episódios, lembranças --, englobados de maneira arbitrária no devaneio. Daí resulta uma realidade deformada, de tonalidade expressionista. Mas tal deformação tem por base um conhecimento seguro da realidade normalmente percebida.

Ainda típicos da poesia de Sexton: a recorrência de elementos da fisiologia feminina (escreveu sobre menstruação, sexo, parto, aborto, masturbação, incesto, adultério) e o gradual abandono do formalismo e de metros tradicionais em direção a uma poesia de forma mais livre e de dicção mais coloquial. A este respeito, não seria de se esperar que Anne Sexton se apegasse a medidas métricas muito breves ou regulares, pois o que está em questão em sua obra é a crença, ou o efeito da crença, no próprio impulso vital, no próprio transbordamento expressivo, no jorro de imagens. Parece ser a negação do que Emily Dickinson escreveu: “*After a great pain, a formal feeling comes*”.

Fundamental também para a **Antologia** é uma compreensão dos princípios poéticos de Sexton, como o projeto de auto-exploração, auto-descoberta, o esforço auto-analítico e de auto-exposição por vezes potencialmente violento e sempre “*unashamed*”. Sexton valoriza o mecanismo artístico da honestidade, o processo intuitivo, espontâneo, não calculado -- não necessariamente descuidado -- de criação (“*It was not a planned thing. I was just writing, and what I was writing was what I was feeling, and that's what I needed to write*”). Sexton parecia crer em um “*transe criativo*”, um “*estado de poesia*”, para usar a expressão de Paul Valéry, “*perfeitamente irregular, involuntário, frágil*”, a que ela aspirava chegar, entretanto, não apenas como resultado exclusivo do prodígio da inspiração ou fé quase que mística na palavra “*encontrada*”, mas como aprofundamento súbito da vida comum por uma convicção irracional, o mergulho nas profundezas do inconsciente: “*I think you really go into great chaos just before you write a poem, and during it, and then to come out of the whole [sic] somehow is a small miracle, which lasts for a couple of days*”.<sup>267</sup> Em sua poesia, o processo que definiu como “*ordenhar o inconsciente*”, que muitas vezes resultava em imagens “*given*”, que pareciam simplesmente “*ocorrer involuntariamente*” na página, sempre está associado ao trabalho com a linguagem, à repetição, correção e revisão de esboços e versões, bem como a uma certa

---

<sup>267</sup> Entrevista a Patricia Marx (“*Interview with Anne Sexton*”, *Hudson Review* 18, nº 4, inverno de 1965-1966). In: McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. p. 34.

“reabertura de feridas”: “*I rather let the poem to bruise me*”.<sup>268</sup>

É imperativo reconhecer os evidentes e intensos traços narrativos e dramáticos da poesia de Anne Sexton. Muitos de seus poemas funcionam como monólogos dramáticos ou *scripts* para uma só voz, outros tantos apresentam a qualidade do conto sucinto, caso de “A Story for Rose on the Midnight Flight to Boston”, “The House”, “Wallflower” etc. Em alguns casos a própria poeta admite que seus poemas são histórias. O poema “Rowing” (de *The Awful Rowing Toward God*), por exemplo, se inicia como anúncio de que se trata de “A story, a story”, termina com uma referência a “*the tale which I have told*” e conclui com uma referência a “*this story*”.

Contudo, em sua poesia, drama e narração apenas evidenciam a voz central que fala ao leitor, ou seja, reforçam a subjetividade dominante no poema lírico. A própria Anne Sexton reconhecia que “*I do have a feeling for stories, for plot and maybe the dramatic situation. I really prefer dramatic situations to anything else. Most poets have a thought that they dress in imagery. But I prefer people in a situation, in a doing, a scene, a losing or a gain, and then, in the end, find the thought (the thought I didn't know I had until I wrote the story)*”.<sup>269</sup> Tomemos como exemplo o poema “The Flight”, em que, de maneira narrativa tradicional e extremamente simples, descreve-se uma mulher dirigindo através de Boston até o aeroporto, para pegar um voo e ir ao encontro de seu amante, e, fracassado o intento, a viagem de carro de volta. Por trás da aparente simplicidade, os verdadeiros temas do poema são revelados pelos estados de ânimo do Eu lírico -- a súbita necessidade desesperada de amor, a expectativa, a frustração:

*Thinking that I would find you,  
thinking I would make the plane  
that goes hourly out of Boston  
I drove into the city.*

*Foot on the gas  
I sang aloud to the front seat,  
to the clumps of women in cotton dresses,  
to the patches of fog crusting the banks,  
and to the sailboats swinging on their expensive hooks.  
There was rose and violet on the river  
as I drove through the mist into the city.  
I was full of letters I hadn't sent you,  
a red coat over my shoulders  
and new white gloves in my lap.*

A chegada ao aeroporto é o *turning point* da viagem e do poema. Há uma nota de fatalidade diante da impossibilidade de tomar o avião:

---

<sup>268</sup> Carta a Carolyn Kizer, 1 abr. 1959. Apud SEXTON, Linda Gray; AMES, Lois (editors). *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1979. p. 63.

<sup>269</sup> Carta a Nolan Miller, 15 fev. 1959. idem, ibidem. p. 56.

*All flights were grounded.  
The planes sat and the gulls sat,  
heavy and rigid in a pool of glue.*

A viagem de volta é marcada por um senso quase cômico de desolação; a voz poética parece perceber que não há saída, que é ilusória a tentativa de escapar de si e do próprio mundo. A viagem exterior passa a ser uma viagem interior:

*Knowing I would never find you  
I drove out of the city.  
I drove past the eye and ear infirmaries,  
past the office buildings lined up like dentures,  
and along Storrow Drive the streetlights  
sucked in all the insects who  
had nowhere else to go.*

Mais elementos da poesia de Sexton, contemplados na *Antologia*: as fantasias, sonhos e alucinações do Eu sobre o Eu; a imagem projetada da subjetividade que se dobra sobre si mesma; a lucidez destrutiva e autodestrutiva; a recorrência de dedicatórias, com a sistemática indicação de locais e datas, o que confere muitas vezes aos poemas a aparência de cartas; a valorização da surpresa; a poesia como risco, urgência e descoberta e necessidade vital; a atividade estética ora como pulsão contrária à da autodestruição, uma recusa a Thanatos, ora como desejo e contemplação da morte; o caráter de urgência do fazer poético, proposto como atividade febril e nervosa -- são inúmeras as referências a "need" e "hunger" nos poemas.<sup>270</sup>

De resto, o registro das expansões íntimas como forma de chegar a um conhecimento profético, método que Robert S. Phillips chamou de "*introspection leading to release*"<sup>271</sup>. Ao escrever(-se), Sexton viveu diversas ambigüidades: entre biografia e palavra poética, na disputa por espaço; entre autocomplacência e autodepreciação; da identificação entre sujeito poético e sujeito empírico; entre a emoção solta e o impulso "sincero" frente ao empenho construtivo; entre sinceridade e fingimento, linguagem referencial e linguagem ficcional; entre

---

<sup>270</sup> Alguns exemplos: "Need is not quite belief" ("With Mercy for the Greedy", de *All My Pretty Ones*); "Tell them need is an excuse for love. Tell them need prevails" ("Doors, Doors, Doors", de *All My Pretty Ones*); "I needed you" ("The Double Image", de *To Bedlam and Part Way Back*); "I swelled with the thought, the deep inner need to life" ("The Bat, or To Remember, To Remember", de *Words For Dr. Y*); "Turn, my hungers! For once make a deliberate decision" ("Flee on Your Donkey", de *Live or Die*); "Once upon a time / My hunger was for Jesus / O my hunger! My hunger!" ("Suicide Note", de *Live or Die*); "I want mother's milk, / that good sour soup. / I want breasts singing like eggplants, / and a mouth above making kisses. / I want nipples like shy strawberries / for I need to suck the sky. / I need to bite also / as in a carrot stick. / Further I need weeds to eat / for they are the spinach of the soul. / I am hungry (...)" ("Food", de *45 Mercy Street*).

<sup>271</sup> PHILLIPS, Robert. *The Confessional Poets*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973. p. 78.

emotividade de vivências e o filtro da racionalidade na tradução para o universal do que fosse pessoal.

de *TO BEDLAM AND PART WAY BACK*  
*PARA BEDLAME E MEIO CAMINHO DE VOLTA* (1960)

*Music Swims Back To Me*, "A Música Volta Nadando Para Mim"  
*Said The Poet To The Analyst*, "Disse a Poeta ao Analista"  
*Her Kind*, "Dessa Espécie"  
*The Farmer's Wife*, "A Mulher do Fazendeiro"  
*The Moss of His Skin*, "O Musgo de Sua Pele"  
*Noon Walk on the Asylum Lawn*, "Passeio de Meio-Dia no Gramado do Hospício"  
*Elegy in the Classroom*, "Elegia na Sala de Aula"  
*For John, Who Begs Me Not To Enquire Further*, "Para John, Que Me Pede  
Que Não Investigue Mais a Fundo"

## MUSIC SWIMS BACK TO ME

*Wait Mister. Which way is home?  
They turned the light out  
and the dark is moving in the corner.  
There are no sign posts in this room,  
four ladies, over eighty,  
in diapers every one of them.  
La la la, Oh music swims back to me  
and I can feel the tune they played  
the night they left me  
in this private institution on a hill.*

*Imagine it. A radio playing  
and everyone here was crazy.  
I liked it and danced in a circle.  
Music pours over the sense  
and in a funny way  
music sees more than I.  
I mean it remembers better;  
remembers the first night here.  
It was the strangled cold of November;  
even the stars were strapped in the sky  
and that moon too bright  
forking through the bars to stick me  
with a singing in the head.  
I have forgotten all the rest.*

*They lock me in this chair at eight a.m.  
and there are no signs to tell the way,  
just the radio beating to itself  
and the song that remembers  
more than I. Oh, la la la,  
this music swims back to me.  
The night I came I danced a circle  
and was not afraid.  
Mister?*

## A MÚSICA VOLTA NADANDO PARA MIM

Espera aí, Senhor. Para que lado fica minha casa?  
Apagaram as luzes  
e a escuridão se mexe ali no canto.  
Não há sinalização nesse quarto,  
quatro velhas, com mais de oitenta,  
todas de fraldas.  
La la la, Oh a música volta nadando para mim  
e ainda consigo sentir a melodia que tocaram  
na noite em que me deixaram  
nesse manicômio na colina.

Imagina só. Um rádio tocando  
e por aqui todo mundo louco.  
Eu gostei e dancei em roda.  
A música se derrama sobre os sentidos  
e, curiosamente,  
vê mais do que eu mesma.  
Quero dizer, ela se lembra melhor;  
se lembra da primeira noite aqui.  
Fazia o frio sufocante de novembro;  
até as estrelas estavam amarradas no céu  
e aquela lua brilhante demais  
se enfiava entre as grades para me espetar  
com uma cantoria na cabeça.  
Do resto eu me esqueci.

Me prendem nessa cadeira às 8 da manhã  
e não há sinais para indicar o caminho,  
só o rádio pulsando para si mesmo  
e a música que se lembra  
mais do que eu. Oh, la la la,  
essa música volta nadando para mim.  
Na noite em que cheguei eu dancei uma roda  
e não tive medo.  
Senhor?

## SAID THE POET TO THE ANALYST

*My business is words. Words are like labels,  
or coins, or better, like swarming bees.  
I confess I am only broken by the sources of things;  
as if words were counted like dead bees in the attic,  
unbuckled from their yellow eyes and their dry wings.  
I must always forget how one word is able to pick  
out another, to manner another, until I have got  
something I might have said...  
but did not.*

*Your business is watching my words. But  
I admit nothing. I work with my best, for instance,  
when I can write my praise for a nickel machine,  
that one night in Nevada: telling how the magic jackpot  
came clacking three bells out, over the lucky screen.  
But if you should say this is something it is not,  
then I grow weak, remembering how my hands felt funny  
and ridiculous and crowded with all  
the believing money.*

## DISSE A POETA AO ANALISTA

Meu negócio são palavras. Palavras são como rótulos,  
ou moedas, ou melhor, como abelhas num enxame.  
Confesso que só me arrebatou pelas origens das coisas;  
como se as palavras se deixassem contar, como abelhas mortas no sótão,  
os olhos amarelos desabotoados, as asas secas despregadas.  
Sempre preciso esquecer o quanto uma palavra consegue escolher  
uma outra, educar uma outra, até juntar  
algo que eu poderia ter dito...  
mas não disse.

Seu negócio é vigiar minhas palavras. Mas  
não admito nada. Dou o melhor de mim, por exemplo,  
para poder escrever um louvor à máquina caça-níqueis,  
daquela noite em Nevada: para dizer como a bolada mágica  
caiu tilintando, soando três campainhas na tela da sorte.  
Mas se você disser que não é nada disso,  
daí fico fraca, ao lembrar como minhas mãos se sentiram esquisitas  
e ridículas e abarrotadas com todo aquele  
dinheiro de faz-de-conta.

## HER KIND

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

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

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

## DESSA ESPÉCIE

Saí por aí, bruxa possuída,  
assombrando o negrume do ar, mais ousada de noite;  
planejando o mal, cumpri meu serviço  
por cima das casas ordinárias, uma por uma:  
coisa solitária, com doze dedos, enlouquecida.  
Uma mulher assim não é bem uma mulher.  
Fui dessa espécie.

Encontrei nos bosques cavernas quentes,  
e as enchi de frigideiras, figuras, prateleiras,  
armários, sedas, coisas mil;  
pus o jantar para os vermes e os duendes:  
ganindo, arrumando o fora do lugar.  
Uma mulher assim é incompreendida.  
Fui dessa espécie.

Já andei em tua carroça, cocheiro,  
acenei meus braços nus às aldeias que passavam,  
aprendendo as últimas rotas brilhantes, sobrevivente  
onde tuas chamas ainda mordem minha coxa  
e minhas costelas estalam onde tuas rodas passam.  
Uma mulher assim não tem vergonha de morrer.  
Fui dessa espécie.

## THE FARMER'S WIFE

*From the hodge porridge  
of their country lust,  
their local life in Illinois,  
where all their acres look  
like a sprouting broom factory,  
they name just ten years now  
that she has been his habit;  
as again tonight he'll say  
honey bunch let's go  
and she will not say how there  
must be more to living  
than this brief bright bridge  
of the raucous bed or even  
the slow braille touch of him  
like a heavy god grown light,  
that old pantomime of love  
that she wants although  
it leaves her still alone,  
built back again at last,  
mind's apart from him, living  
her own self in her own words  
and hating the sweat of the house  
they keep when they finally lie  
each in separate dreams  
and then how she watches him,  
still strong in the blowzy bag  
of his usual sleep while  
her young years bungle past  
their same marriage bed  
and she wishes him cripple, or poet,  
or even lonely, or sometimes,  
better, my lover, dead.*

## A MULHER DO FAZENDEIRO

Do mingau  
de sua lascívia rural,  
suas vidinhas de Illinois,  
onde todos os campos parecem  
fábricas de vassouras fluorescentes,  
eles agora dizem que já faz dez anos  
que ela é o hábito dele;  
e hoje de noite  
ele dirá de novo Vamo, benzinho  
e ela não lhe dirá o quanto além disso é preciso  
para viver, quanto mais do que esta breve ponte luminosa  
da cama barulhenta ou ainda  
mais do que os seus lentos toques em braille,  
como os de um deus pesado que se torna leve,  
esta velha pantomima do amor  
que ela quer, mesmo que isso ainda a deixe sozinha,  
enfim de volta a si,  
distante dele, vivendo  
a si mesma com suas próprias palavras  
e detestando o suor da casa  
que neles permanece quando finalmente se deitam  
em sonhos separados  
e então o jeito com que ela o observa,  
ele que está ainda forte no saco balofo  
do seu sono habitual, enquanto que dela  
os anos de juventude passam trôpegos  
pela mesma cama de casal  
e ela o deseja aleijado, ou poeta,  
ou até sozinho, ou às vezes,  
melhor ainda, meu amor, morto.

## THE MOSS OF HIS SKIN

*Young girls in Old Arabia were often buried alive next to their dead fathers, apparently as sacrifice to the goddesses of the tribes...*

Harold Feldman, "Children of the Desert",  
*Psychoanalysis and Psychoanalytic Review*, Fall 1958

*It was only important  
to smile and hold still,  
to lie down beside him  
and to rest awhile,  
to be folded up together  
as if we were silk,  
to sink from the eyes of mother  
and not to talk.*

*The black room took us  
like a cave or a mouth  
or an indoor belly.  
I held my breath  
and daddy was there,  
his thumbs, his fat skull,  
his teeth, his hair growing  
like a field or a shawl.  
I lay by the moss  
of his skin until  
it grew strange. My sisters  
will never know that I fall  
out of myself and pretend  
that Allah will not see  
how I hold my daddy  
like an old stone tree.*

## O MUSGO DE SUA PELE

*Na Arábia Antiga, era comum menininhas serem enterradas vivas junto aos pais mortos, aparentemente como sacrifício às deusas das tribos...*

Harold Feldman, "Children of the Desert" ["Filhos do Deserto"]  
*Psychoanalysis and Psychoanalytic Review*, outono de 1958

O importante era apenas  
sorrir e ficar quietinha,  
me deitar do lado dele  
e descansar um pouco,  
entrelaçados  
como se fôssemos seda,  
escapar da vista da mãe  
e não falar.  
O cômodo negro nos engoliu  
como uma caverna, uma boca  
ou um ventre.  
Prendi a respiração  
e meu paizinho estava lá,  
seus polegares, seu crânio enorme,  
seus dentes, seu cabelo, que crescia  
como um campo ou um xale.  
Me deitei junto do musgo  
da pele dele até  
que ficasse estranho. Minhas irmãs  
nunca vão saber que eu  
saí de mim e fiz de conta  
que Alá não veria  
como eu abraçava meu paizinho,  
parecido com uma velha árvore de pedra.

## NOON WALK ON THE ASYLUM LAWN

*The summer sun ray  
shifts through a suspicious tree.  
though I walk through the valley of the shadow  
It sucks the air  
and looks around for me.*

*The grass speaks.  
I hear green chanting all day.  
I will fear no evil, fear no evil  
The blades extend  
and reach my way.*

*The sky breaks.  
It sags and breathes upon my face.  
in the presence of mine enemies, mine enemies  
The world is full of enemies.  
There is no safe place.*

## PASSEIO DE MEIO-DIA NO GRAMADO DO HOSPÍCIO

O raio de sol de verão  
muda enquanto atravessa uma árvore suspeita.  
*ainda que eu ande por um vale escuro como a morte*  
Suga o ar  
e me procura por toda parte.

A grama fala.  
Escuto o gramado cantando o dia todo.  
*Nenhum mal temerei, nenhum mal temerei*  
As lâminas se alastram  
e me alcançam.

O céu se rompe.  
Desaba e sopra em meu rosto.  
*na presença de meus inimigos, meus inimigos*  
O mundo está cheio de inimigos.  
Não existe lugar seguro.

## ELEGY IN THE CLASSROOM

*In the thin classroom, where your face  
was noble, and your words were all things,  
I find this boily creature in your place;*

*find you disarranged, squatting on the window sill,  
irrefutably placed up there,  
like a hunk of some big frog  
watching us through the V  
of your woolen legs.*

*Even so, I must admire your skill.  
You are so gracefully insane.  
We fidget in our plain chairs  
and pretend to catalogue  
our facts for your burly sorcery*

*or ignore your fat blind eyes  
or the prince you ate yesterday  
who was wise, wise, wise, wise.*

## ELEGIA NA SALA DE AULA

Na rarefeita sala de aula, onde teu rosto  
era nobre e tuas palavras eram tudo,  
encontro essa criatura pustulenta em teu lugar;

vejo-te decomposto, agachado ao peitoril da janela,  
posto lá irrefutavelmente,  
massa informe ou sapo gigante,  
olhando-nos pelo V  
de tuas pernas de lã.

Mesmo assim, tenho que admirar tua destreza.  
És tão graciosamente louco.  
Inquietos em nossas cadeiras simples,  
fingimos enumerar  
nossos fatos para tua bruxaria parruda.

ou ignorar teus olhos cegos, saltados  
ou o príncipe que comeste ontem  
e que era sábio, sábio, sábio, sábio.

FOR JOHN, WHO BEGS ME  
NOT TO ENQUIRE FURTHER

*Not that it was beautiful,  
but that, in the end, there was  
a certain sense of order there;  
something worth learning  
in that narrow diary of my mind,  
in the commonplaces of the asylum  
where the cracked mirror  
or my own selfish death  
outstared me.  
And if I tried  
to give you something else,  
something outside of myself,  
you would not know  
that the worst of anyone  
can be, finally,  
an accident of hope.  
I tapped my own head;  
it was glass, an inverted bowl.  
It is a small thing  
to rage in your own bowl.  
At first it was private.  
Then it was more than myself;  
it was you, or your house  
or your kitchen.  
And if you turn away  
because there is no lesson here  
I will hold my awkward bowl,  
with all its cracked stars shining  
like a complicated lie,  
and fasten a new skin around it  
as if I were dressing an orange  
or a strange sun.  
Not that it was beautiful,  
but that I found some order there.  
There ought to be something special  
for someone  
in this kind of hope.  
This is something I would never find  
in a lovelier place, my dear,  
although your fear is anyone's fear,  
like an invisible veil between us all...  
and sometimes in private,*

*my kitchen, your kitchen,  
my face, your face.*

PARA JOHN, QUE ME PEDE  
QUE NÃO INVESTIGUE MAIS A FUNDO

Não que fosse bonito,  
mas é que ali, no fim das contas,  
havia um certo senso de ordem;  
algo que valia a pena aprender  
naquele diário estreito da minha mente,  
nas banalidades do hospício  
onde o espelho quebrado  
ou minha própria morte egoísta  
me acovardavam.  
E se eu tentasse  
lhe oferecer qualquer outra coisa,  
algo fora de mim,  
você nunca saberia  
que até o pior de qualquer pessoa  
pode ser, afinal,  
um acidente de esperança.  
Bati de leve em minha própria cabeça;  
era de vidro, uma tigela emborcada.  
É uma coisa mesquinha  
enfurecer-se na própria tigela.  
No início era algo privado.  
Depois já era mais do que eu;  
era você, ou sua casa  
ou sua cozinha.  
E se você voltar as costas  
por não haver nada a aprender aqui  
vou segurar nas mãos minha tigela desajeitada,  
cheia de estrelas rachadas cintilando  
como uma mentira complicada,  
e vou pregar em volta uma pele nova  
como se costurasse uma laranja  
ou um estranho sol.  
Não que fosse bonito,  
mas é que ali encontrei alguma ordem.  
Deve haver algo de especial  
para alguém  
nesse tipo de esperança.  
Isso é algo que eu jamais encontraria  
num lugar mais simpático, meu querido,  
embora seu medo seja o medo de todos,  
como um véu invisível entre nós todos...  
e, às vezes, entre quatro paredes,

minha cozinha, sua cozinha,  
meu rosto, seu rosto.

## COMENTÁRIOS

### A MÚSICA VOLTA NADANDO PARA MIM

Quarto poema do volume *To Bedlam and Part Way Back*, "Music Swims Back To Me" é típico da insistência de Sexton em descrever diretamente a experiência das suas incontáveis internações em manicômios e hospitais psiquiátricos. De fato, muitos dos textos iniciais de Sexton estão permeados de referências ao que a poeta chamava jocosamente de "*commonplaces of the asylum*" -- médicos, pacientes, a rotina hospitalar, remédios etc. --, caso de "Ringing the Bells", "Lullaby", "You, Doctor Martin", "Said the Poet to the Analyst" e "Noon Walk on The Asylum Lawn", os dois últimos presentes nesta **Antologia**.

Sexton se referia a "Music Swims Back to Me" como uma "*reverência à loucura*". A força do poema está na audaciosa representação da perspectiva de uma louca. O poema parece representar, de um lado, a segurança do completo delírio, comunicado por uma analogia com a experiência corriqueira de ouvir uma música banal no rádio e sentir-se invadida por uma experiência anterior intensa. Na metáfora do poema, a música é mais do que uma lembrança, é uma consciência -- que vê mais e se lembra melhor das coisas do que o próprio Eu lírico --, que se desdobra nas violentas imagens da "*lua brilhante demais*" e do "*frio sufocante*". Por outro lado, o poema tem uma certa qualidade ofeliana de loucura, e o Eu lírico se assemelha a um órfão procurando o caminho de volta para casa, de volta à sanidade. O título do livro *To Bedlam and Part Way Back* [Para Bedlam e Meio Caminho de Volta] explicita um movimento para a frente e para trás, por vezes para a lembrança, por vezes para o pesadelo, e parece significar que a poeta está dizendo que não completou a volta da loucura, ou que trouxe um pedaço com ela. Na sua busca do "caminho de volta", mesclam-se irrealidade e ausência de pensamento ordenado e uma terrível intuição, que é completamente sana: ainda que identificado com os loucos, ainda que imerso num mundo surreal, abandonado, o Eu lírico entende que é preciso escapar, encontrar placas e sinais. Mesmo assim não consegue evitar uma tremenda perplexidade, evidente nas interrogações que abrem e fecham o poema: "*Para que lado fica minha casa?*" e "*Senhor?*".

Ao longo do poema, o Eu lírico faz questão de marcar a oposição entre "*they*" e "*me*": "*they turned the light out*", "*they played*", "*they left me*", "*they lock me*". A falta de respostas do interlocutor reforça a idéia de solidão do Eu lírico, limitado a um monólogo -- de versos livres e brancos -- em que se misturam narração e descrição. A violência, a hostilidade da situação e a opressão que o espaço adquire em relação ao Eu lírico são refletidas no ritmo aliterativo (em r e t) de pelo menos um verso: "*forking through the bars to stick me*". Na tradução tentei manter ao menos a sugestão das aliterações em t, r e também em p, a fim de conservar o mesmo grau de violência do verso: "*se enfiava entre as grades para me espetar*".

O tema do desejo de escapar da loucura é evidente no uso reiterado, ao

longo de toda a obra de Sexton, de metáforas de aprisionamento, confinamento e emparedamento para descrever a condição do Eu lírico, além de imagens de quartos, cômodos, celas e cavernas. Alguns exemplos: Em "Flee On Your Donkey" (de *Live or Die*, 1966), a voz poética se vê "*fastened to the wall like a bathroom plunger, / held like a prisoner, / who is so poor / he fell in love with jail*". Em "Wanting to Die" (de *Live or Die*): "*Death waits for me (...) to empty my breath from its bad prison*". Em "For the Year of the Insane" (de *Live or Die*): "*I am in my own mind. / I am locked in the wrong house*". Em "Live" (de *Live or Die*), seu corpo "*was caught in the first place at birth, / like a fish*". Em "Those Times" (de *Live or Die*), uma reminiscência terrível: "*I was locked in my room all day behind a gate, / a prison cell. / I was the exile / who sat all day in a knot (...) the closet is where I rehearsed my life, / all day among the shoes (...)*". Em "Imitations of Drowning" (de *Live or Die*): "*I was shut up in that closet, until, biting the door, / they dragged me out, dribbling urine on the gritty shore*".

O Eu lírico perdido em uma espécie de labirinto aparece de novo, de modo explícito, em outros poemas: "*The place I live in / is a kind of maze / and I keep seeking / the exit or the home.*" ("The Children", de *The Awful Rowing Toward God*, 1975); "*Houses haunt me. / I am alone here in my own mind. / There is no map / and there is no road.*" ("Scorpio, Bad Spider, Die: The Horoscope Poems -- January 24th", do volume póstumo *Words for Dr. Y.*, 1978).

## DISSE A POETA AO ANALISTA

Poema de natureza metalingüística que explicita a relação entre Sexton e seu psiquiatra, Martin Orne, e, por extensão, à relação entre poesia e análise ou entre poeta e leitor/crítica. Aqui a relação é explicitada pelo jogo entre *"My business are words"* e *"Your business is watching my words"* (a divisão é clara, e se reflete até mesmo na forma do poema, desdobrado em duas estrofes, uma dominada por *"My business"*, outra por *"Your business"*).

O analista é racional; porque seu negócio é "vigiar" as palavras, quer que se refiram a fatos ou eventos concretos, de modo que possa determinar se correspondem à verdade; por seu turno a poeta, cujo negócio são as palavras *per se*, a elas se refere como vitais, mágicas, *"abelhas num enxame"*. Já aparece aqui a técnica favorita de Sexton: o uso exaustivo de símiles e comparações metafóricas: *"Palavras são como rótulos, / ou moedas, ou melhor, como abelhas num enxame (...) / como se as palavras se deixassem contar, como abelhas mortas no sótão"*.

A poeta crê na intuição, na vida como jogo e risco (daí a imagem do cassino e da máquina caça-níqueis) e luta com as palavras, tenta aprender como lidar com elas. A imagem do *"dinheiro de faz-de-conta"* é símbolo para as palavras da poeta; submetê-las ao escrutínio do analista -- o psicoterapeuta ou o crítico literário -- deixa desconfortável a poeta. O verso *"But I admit nothing"* é crucial, pelo teor de auto-proteção. A imaginação deve, é certo, ser protegida do olho analítico, mas o Eu lírico, talvez temendo a alienação da própria experiência, está na defensiva.

No poema aparecem duas imagens importantes e centrais para o livro *To Bedlam and Part Way Back* e para toda a obra de Sexton. Em primeiro lugar a presença de um interlocutor masculino, figura recorrente, seja no papel de pai, médico, irmão, filho, marido, analista, mentor poético, amante ou Deus.

Em segundo lugar a imagem das abelhas, que para Sexton parecem implicar em tempo, sexualidade, aprisionamento e morte. Dois exemplos tomados de outros poemas: em *"Ringing the Bells"*, também de *To Bedlam and Part Way Back*, a rotina da loucura é descrita assim:

*"And this is the way they ring  
the bells in Bedlam  
and this is the bell-lady  
who comes each Tuesday morning  
to give us a music lesson  
and because the attendants make you go  
and because we mind by instinct,  
like bees caught in the wrong hive,  
we are the circle of the crazy ladies  
who sit in the lounge of the mental house  
and smile at the smiling woman  
who passes us each a bell";*

Em *"The Jesus Papers"*, mais uma referência às abelhas: *"Mary, your great /*

*white apples make me glad. (...) // I'm a jelly-baby and you're my wife. / You're a rock and I the fringy algae. / You're a lily and I'm the bee that gets inside". ("Jesus Suckles", parte 1 de "The Jesus Papers", The Book of Folly, 1972).*

Se é hábito de Sexton dirigir-se em inúmeros poemas à figura do médico, também comuns são as referências jocosas e irônicas a médicos, psiquiatras e analistas. Em "You, Doctor Martin", poema que abre *To Bedlam and Part Way Back*, o médico é claramente superior, e representa a ordem e o poder: "*you lean above the plastic sky, / god of our block, prince of all the foxes*"; "*an oracular / eye in our nest*"; "*Your third eye / moves along among us and lights the separate boxes / where we sleep or cry*". Em "Cripples and Other Stories", de *Live or Die*, o médico é tido como um comediante, além de figura paterna: "*My doctor, the comedian*" e "*father-doctor*".

## DESSA ESPÉCIE

Eis o poema que Anne Sexton gostava de ler em suas récitas, por acreditar ser bastante representativo do tipo de poeta que pretendia ser. De fato, "Her Kind" viria a contribuir na criação da imagem de uma faceta fatalista e glamourosa de Sexton enquanto poeta. Consciente de sua capacidade de cativar a platéia, Sexton criou uma exuberante -- para muitos escandalosa -- *persona* pública; em suas leituras, bastante performáticas, chegava um pouco atrasada, para criar certa ansiedade no público. Subia rapidamente no palco, acendia um cigarro e tirava os sapatos. A experiência de se ouvir Sexton lendo os próprios poemas é bastante ilustrativa para a compreensão do tipo de poesia que escreveu. A voz muito rouca, o ritmo pausado, a dicção hipnótica e sedutora e uma certa qualidade de mistério certamente ajudaram na construção de uma aura de "bruxaria", tema de "Dessa Espécie".

Aqui o Eu lírico está identificado com a loucura (define-se como "*possessed*" e "*out of mind*"), mas separado dela pelo *insight*. A subjetividade do poema insiste na separação/identidade entre uma espécie de mulher (louca) e uma espécie de poeta (identificada, como bruxa, com as artes mágicas -- a poesia), duplicidade que parece expressar o paradoxo da criatividade de Sexton, cuja poesia assume a responsabilidade de "domesticar o terror" -- expressão de Kurt Vonnegut --, abraçando a loucura e tentando explorá-la, de modo a funcionar como testemunho, e não vitimização. Na tentativa de resolver os impasses de uma consciência aterrorizada pela convicção de sua própria loucura, o Eu lírico aceita abertamente seu próprio mal, mas o impressionante não é a aceitação *per se*, e sim o tom vivaz e quase que alegre com que se dá. Ao acrescentar que "*Uma mulher assim é incompreendida*", percebe-se que o poema é uma tentativa de compreensão da natureza da poeta, de seu senso de alienação, de seus impulsos de morte, tentativa possível porque o mal é internalizado, e ganha uma voz.

Em contrase com a mulher louca de Sylvia Plath em "Lady Lazarus", um demônio ruivo a serviço de um ódio privado e cuja vingança é "*eat men like air*", a bruxa de Sexton é essencialmente inofensiva e vulnerável, tem um papel de mártir comunitário que domestica o terror tornando-o menos ameaçador e até agradável para o resto das pessoas, e rejeita o ódio em favor do humor, da autodepreciação. É um tipo de comediante perversa, que brinca sarcasticamente com a própria imagem (define-se como "*coisa solitária, com doze dedos, enlouquecida*") e com o universo doméstico ("*frigideiras, figuras, prateleiras, / armários, sedas, coisas mil; / pus o jantar para para vermes e duendes*").

Ao longo de sua obra Sexton irá constantemente se identificar como bruxa e como adepta das artes mágicas da poesia. Nesse sentido, o verso "*Fui dessa espécie*", que como um refrão encerra cada uma das três estrofes, funciona como um tipo de encantamento hipnótico. Dois exemplos cabais da "bruxaria" de Sexton: o primeiro é o poema "The Black Art" ("A Magia Negra"), de *All My Pretty Ones* (1962), traduzido nesta **Antologia**; o segundo é a abertura do volume *Transformations* (1971), em que a poeta-contadora de histórias se apresenta como "*bruxa de meia-*

idade”.

Na tradução de “Her Kind”, em nome do sentido optei pelos versos brancos, apesar do quase perfeito esquema de rimas de Sexton. Na primeira estrofe, temos *witch/hitch, night/light, mind/quite*; na segunda, *woods/goods/misunderstood, shelves/elves*. É sintomático que a quebra se dê pela presença da palavra “*disaligned*”, ou seja, “o fora do lugar”, como se a própria poeta tivesse consciência de que o vocábulo está deslocado ali. Na terceira estrofe, de novo as rimas perfeitas: *driver/survivor, by/thigh, wind/die*. Tentei manter ao menos o ritmo e rimas pontuais, caso da opção “*frigideiras, figuras, prateleiras*”, que mantém a sonoridade de “*skillets, carvings, shelves*”.

## A MULHER DO FAZENDEIRO

Poema de desilusão. Exemplo de como a poesia de Sexton por vezes sofreu posterior apropriação feminista -- talvez pelo apelo imagético centrado no corpo feminino, no ambiente doméstico e em temas "femininos", como casamento, relações conjugais etc., seus poemas seriam a expressão de frustrações e emoções femininas reprimidas pela sociedade --, aqui, através dos olhos da esposa/Eu-lírico, vê-se o fracasso do casamento, tornado rotina, uma pantomima. A protagonista quer que o ordinário de sua vida se modifique, se transforme, quer que seu marido se torne algo mais "romântico" - um aleijado, um poeta, talvez um amante morto.

A esposa vive num estado de passividade total. É descrita como "hábito" do marido, como objeto do desejo sexual do marido ("*Honey bunch, let's go*"). A *persona* reconhece seu estado de completa imobilidade, representada por exemplo na sua quase que assexualidade -- participa de maneira indiferente do ato sexual, afinal para ela apenas um hábito -- e desenvolve uma animosidade, um desejo de retornar aos anos de juventude. Se deseja o marido aleijado ou morto, é porque ele já está emocionalmente morto. Ou "poeta", e aqui aparece uma afirmação da vida.

Impossível, infelizmente, manter na tradução os jogos de aliterações de Sexton, por exemplo em "*than this brief bright bridge*", parafraseado como "*mais do que esta breve ponte luminosa*", ou "*still strong in the blowzy bag*", traduzido como "*ainda forte no saco balofo*". O tom "caipira" ou "rural" do contexto do poema está na tradução do lugar-comum "*Honey bunch, let's go*" por "*Vamo, benzinho*".

## O MUSGO DE SUA PELE

Se a inevitável conseqüência de toda criação poética é a morte, mínima mas intensa, do sujeito que escreve -- o poeta morre um pouco em todo poema que escreve, como na analogia de Roland Barthes, que descreve a morte do sujeito na linguagem como uma aranha que se dissolvesse nas secreções construtivas de sua teia --, a morte ronda (e alimenta) com presença insidiosa os poemas de Sexton. Seu extraordinário fascínio pela morte, ponto superior de onde contempla o mundo, está presente em todo o seu percurso literário.

Já a partir do primeiro livro, a morte será uma constante temática, por vezes contrapondo-se ao vazio e à banalidade da vida cotidiana. A morte será valorizada como um grande e sacramental gesto de fuga, a construção do efeito do desejo de aniquilamento, a aceitação da dissolução do Eu, o meio por excelência de evasão do real.

O poema "The Moss of His Skin" é um exemplo extremo do tema da convivência com os mortos, que, na poesia de Sexton, excede o mero saudosismo da escavação do passado, à busca de lembranças consoladoras. É uma maneira pela qual se experimenta a possibilidade da própria morte. E, aqui, a experiência da morte está ligada visceralmente ao dado sexual, contextualizados pela epígrafe que reúne ambos como ato religioso.

Estruturado sob a forma do monólogo dramático de uma menina, o poema é um mergulho em um estado angustioso de sonho, sufocação, de sepultamento, que aqui se manifesta na construção de um ambiente com algo de conto de fadas, que chega a ser uma espécie de morte antecipada. Pelo tom do poema, a sepultura é o mais secreto dos leitos incestuosos: além da óbvia necessidade de compartilhar o pai com a mãe, a imagem do "indoor belly" (a barriga da mãe, também) parece implicar na necessidade de compartilhar a mãe com o pai. É certo que o poema remete insistentemente a imagens de lubricidade, erotismo, sensualidade e iniciação sexual. É um poema físico, repleto de metáforas absolutamente amorosas: a respiração, os dedos do pai, a boca, os dentes, o cabelo, a maciez da seda e do musgo, duas referências fálicas evidentes -- o "crânio enorme" e o "cabelo crescendo". O arsenal de comparações e símiles está em pleno funcionamento: "como se fôssemos seda", "como uma caverna, uma boca / ou um ventre", "como um campo ou um xale", "parecido com uma velha árvore de pedra".

O estado de perda de consciência descrito pelo Eu lírico -- que aqui é quase a dissolução ou negação do ser -- é próprio do ato sexual. Em termos mais sucintos, o Eu lírico do poema lida com um jogo entre sensualidade e perversidade. De um lado há a perversidade da situação de confinamento, ou a perversidade opressiva dos elementos naturais. Diante da opressão o Eu lírico tem -- ou simula ter -- um olhar inocente, próprio da criança, e chega a manifestar certo sentimento de culpa ou pecado. Por outro lado o Eu lírico tem também certa perversidade, aproveitando-se em termos incestuosos da situação de confinamento.

Como em muitos dos poemas de Sexton, a força e a clareza de seu intimismo seco são duplicadas pelas questões rítmicas e musicais: quase não há

rimas, a não ser no final, em que "see" e "tree" buscam o clímax, intensificado pela presença do "paizinho" ("daddy"). A quase que uniformidade dos versos, todos curtos, simples, quase infantis, é quebrada pela presença (indesejada) da figura da mãe (e do próprio vocábulo "mother"), no verso "to sink from the eyes of the mother". A concisão alcançada aqui é rara em Sexton, e o poema guarda certa semelhança temática e estilística com "I died for Beauty", de Emily Dickinson (1830 - 1886).

*I died for Beauty, but was scarce  
Adjusted in the tomb,  
When one who died for Truth was lain  
In an adjoining room.*

*He questioned softly "Why I failed?"  
"For Beauty", I replied.  
"And I for Truth -- the two are one;  
We brethren are", he said.*

*And so, as kinsmen met at night,  
We talked between the rooms,  
Until the moss had reached our lips,  
And covered up our names.*

Na tradução de Idelma Ribeiro de Faria<sup>272</sup>:

*Morri pela Beleza e mal estava  
Ao túmulo ajustada  
Alguém veio habitar a sepultura ao lado.  
(Defendera a Verdade.)*

*Baixinho perguntou: "Por que morreste?"  
"Pela Beleza", respondi.  
"E eu pela Verdade. São ambas uma só.  
Somos irmãos", me disse.*

*E assim como parentes que à noite se encontram  
Entre os jazigos e conversamos,  
Até que o musgo alcançou nossos lábios  
E cobriu nossos nomes.*

---

<sup>272</sup> FARIA, Idelma Ribeiro de. T. S. Eliot, *Emily Dickinson*, René Depestre. Seleção. São Paulo, Hucitec, 1992. pp. 118-119.

## PASSEIO DE MEIO-DIA NO GRAMADO DO HOSPÍCIO

O contexto espacial do poema é de novo o hospício, o registro patético e singularmente objetivo no qual a poeta se esquece de si para avaliar a situação em que está, e, depois, voltando-se sobre si, aprofunda o autoconhecimento graças ao conhecimento do meio. Não se pode considerar os “poemas do hospício” de Sexton como documento pessoal puro, porque a cada momento parece que a poeta está ficcionalizando a si mesmo e ao ambiente em que se encontra. Estamos diante de um exemplo característico da maneira pela qual Sexton manifesta seu movimento constante entre a poesia documentária e a elaboração fictícia, assim como o desejo de integrá-las.

Do ponto de vista retórico, o confinamento do Eu lírico no ambiente do hospício resulta numa *persona* cindida, dividida, o que é evidente pela presença de duas vozes em ação, a voz principal que descreve o passeio no gramado e uma voz interna repetindo trechos esparsos do Salmo 23. A voz principal é paranóica. Para ela, o sol não brilha, mas “muda”, não é confiável. Além da inconstância, o sol é inimigo porque procura o Eu lírico por toda parte, além de roubar-lhe o ar. Assim, subverte-se um signo: tido como símbolo de fonte de vida, aqui o sol aparece como elemento sufocante e opressor. Trata-se de um exercício de busca do culpado: a mente da *persona* projeta a ameaça para um elemento tangível da paisagem, um falso inimigo, e não para dentro de si mesma ou para sua visão de mundo, de fato seu pior inimigo. É patente também o egocentrismo maníaco da voz poética, no delírio persecutório de considerar que o sol procura apenas por ela. A árvore é suspeita; a grama também é inimiga, canta, fala e é dotada de lâminas -- não há aqui as repousantes “verdes pastagens” nem as fontes tranqüilas de que fala o Salmo; cantando, a grama funciona como um coro grego, prefigurando o destino trágico. O céu também é visto com temor. O poema se estrutura pela personificação negativa dos elementos da natureza. A única conclusão é a de que o mundo está repleto de inimigos, e não existe lugar seguro.

Se o Salmo 23, ou “Deus hospeda o perseguido”, é tido como dos mais reconfortantes, aqui não proporciona conforto algum. Pelo contrário, é a ameaça do “vale escuro como a morte” ou “vale tenebroso” (“*valley of the shadow*” ou “*shadow of death*”) que atormenta o Eu lírico perseguido. O trecho “*I will fear no evil*” (“Nenhum mal temerei”) não vem concluído por “*for Thou art with me*” (“Pois junto a mim estás”), pois o Eu lírico está completamente sozinho, desamparado por Deus. Só há os inimigos. De resto, o trecho “*In the presence of mine enemies*” também não vem precedido do consolador “*Thou preparest a table before me*” (“Diante de mim preparas a mesa”). Assim, os versos de Sexton adquirem significação totalmente contrária ao sentido original do Salmo. Em sua paranóia, o Eu lírico escolheu apenas trechos do Salmo que reforçassem sua visão do mundo, inseparável da onipresença da morte, da doença, do mal, da loucura e dos inimigos. Como a voz poética de “The Hollow Men” de Eliot, que tenta se lembrar das palavras do “Pai Nosso” (The Lord’s Prayer), aqui a também a *persona* esqueceu, ou preferiu esquecer as palavras mais redentoras do Salmo. O poema não contempla a possibilidade de refúgio inerente

ao Salmo. Aqui não há confiança, as forças do perseguido não são restauradas, nenhum caminho é bom, não há bastão ou cajado tranquilizadores. A casa de Deus, a morada, é o hospício, por dias sem fim. Assim, o exercício intertextual se revela patético.

## ELEGIA NA SALA DE AULA

Entre 1958 e 1965, o poeta Robert Lowell, famoso por seus episódios maníaco-depressivos, foi internado por sete vezes no caríssimo McLean Hospital, em Belmont, nos arredores de Boston. A biógrafa de Anne Sexton, Diane Wood Middlebrook, descreve McLean como um hospital da moda, onde, em períodos distintos, estiveram internados também Sylvia Plath e a própria Anne Sexton. Lowell descreveria a experiência passada ali nos poemas "Home After Three Months Away" e "Waking in the Blue", este incluído em *Life Studies*. Anne Sexton, na ocasião em que foi aluna de Lowell em um curso na Boston University, registrou no poema "Elegy in the Classroom" uma das crises do professor e mentor.

O poema é um misto de piedade e fascinação voyeurística da parte do Eu lírico em relação ao mestre, a quem se dirige -- e a opção pela segunda pessoa na tradução se explica pelo tom algo solene, ainda que jocoso, do Eu lírico. A loucura de Lowell é vista como uma espécie de transformação mágica, o que é evidente pelo termo "*sorcery*" ("*bruxaria*") e pela imagens, típicas dos contos de fadas tão caros a Sexton, do príncipe e do sapo. Note-se o uso inaudito que Sexton faz do adjetivo "*burly*" -- "corpulento", "troncudo" ou "robusto", mas com algo de pejorativo, algo de eufemismo --, para qualificar a bruxaria. Tentei manter a estranheza usando em português o termo "*parrudo*". Se as imagens com que a loucura é descrita são de fato grotescas -- a "*criatura pustulenta*", "*decomposta*", "*massa informe ou sapo gigante*", de olhos "*cegos, saltados*" --, o Eu lírico reconhece haver beleza ali, e admite admirar a destreza e a graça envolvidas naquela transformação, numa espécie de elogio da loucura. Se entendermos o poema como emblema de oposição harmonia x desarmonia (fato x insanidade), conclui-se pela impossibilidade de harmonia, afinal o "príncipe" transforma-se em sapo.

## PARA JOHN, QUE ME PEDE QUE NÃO INVESTIGUE MAIS A FUNDO

Algumas informações de ordem biográfica para contextualizar o poema: em 1957, como parte de seu processo de "tornar-se poeta", Anne Sexton frequentou um *workshop* ministrado por John Holmes no Boston Center for Adult Education. Em maio de 1959 a editora Houghton Mifflin aceitou o manuscrito de *To Bedlam and Part Way Back*, e em abril de 1960 o livro foi lançado. Ainda em 59, Sexton submetera os poemas do volume ao jugo de John Holmes. Em carta, seu antigo tutor sugeriu a ela que não publicasse sua poesia, que chamou de "*clinical*", porque "*peçoal demais*", muito autocrada e desprovida de universalidade, distância autoral e alusões à alta literatura. Em suma, Holmes considerou que os poemas de Sexton eram um diário, um produto egoísta de preocupações estreitas. A resposta de Sexton foi o poema "Para John, Que Me Pede Que Não Investigue Mais a Fundo", a ele abertamente dirigido. No mais, constitui uma espécie de defesa de sua poesia, da loucura e da experiência do hospício e manifesto acerca de sua própria compreensão como poeta.

A "coragem" da poesia (é possível dizer "heroísmo poético"?) do volume inicial de Sexton nasce da lucidez sobre a natureza generalizada do sofrimento e de como ele deve ser vivenciado como uma experiência pessoal, mas pode ser capturado e transferido pela metáfora. Separando "beleza" e "verdade", o poema argumenta que a racionalidade intelectual-filosófica ou a busca do "belo universal" não são os únicos meios de que se valem os poetas para chegar a uma "verdade poética". Vale a pena, argumenta Sexton, e é preciso ter a coragem de encarar os terrores íntimos com determinação, sem desviar o olhar, por mais horror que o escrutínio poético das revelações pessoais traga, por mais "estreita" que seja sua matéria poética, acusada por John Holmes e outros críticos de ser mero diário. Apesar do esforço e do risco envolvidos, a poeta assume encontrar ordem e esperança ali, acredita que há algo a aprender, verdades a descobrir, e, se há nelas "feiúra" demais, não passam de "*acidentes da esperança*". Há um esforço patente em demonstrar que a experiência poética, por mais pessoal que seja o contexto em que se dá, se expande e adquire contorno coletivo -- o poema-resposta inclui o próprio Holmes na experiência poética ("*No início era algo privado. / Depois já era mais do que eu; / era você, ou sua casa / ou sua cozinha*"), referindo-se ao medo do crítico, e de todos ("*embora seu medo seja o medo de todos*"), em ver os aspectos mais grotescos da realidade. Nesse sentido, se de início o conhecimento era apenas privado, particular, transforma-se depois em conhecimento arquetípico -- passagem do específico para o universal. Ademais, fica implícito aqui que a loucura está em todos os lugares, e que não adianta fugir.

No poema, a imagem da tigela -- metáfora e imagem da loucura, a própria loucura, explicação da própria capacidade de traduzir suas visões em linguagem, -- é semelhante à *Redoma de Vidro* (*The Bell Jar*) usada por Sylvia Plath. A superfície rachada do sistema de construtos simbólicos de Sexton é transformada na imagem de um "espelho partido", a um só tempo imagem de sua própria loucura e da loucura do mundo. Nesse espelho a poeta encara sua própria desintegração, o risco

de ver rejeitada sua expressão poética. Mesmo a expressão poética rejeitada terá seu valor. A poeta irá continuar, sob novas máscaras.

A poesia é entendida aqui como descoberta de signos. O poema é visto como processo interno de se chegar à emoção, experienciá-la, via linguagem. As formas convencionais de beleza e equilíbrio moral não são a única fonte de verdade poética; pode haver esperança e ordem mesmo nas terríveis verdades vindas à tona via poesia ou confissão.

A própria mente da poeta é o diário. As *"banalidades do hospício"* são um campo de significados que ela aprendeu a interpretar, tanto na terapia quanto no estudo da poesia. De início, o poema começa como explicação, justificativa: *"Não que fosse bonito, / mas é que ali, no fim das contas, / havia um certo senso de ordem; / algo que valia a pena aprender / naquele diário estreito da minha mente"*. No meio aparece o movimento para longe do solipsismo: *"No início era algo privado. / Depois já era mais do que eu"*. Ao final o poema volta-se para um momento mais lírico. Se o objetivo é a tentativa de comunicação, a sentença final é dupla: *"minha cozinha, sua cozinha, / meu rosto, seu rosto"*.

A *"coragem"* e a *"sinceridade"* de Sexton resultariam, acreditava ela, num programa poético que ela mesma definiu, em carta a W. D. Snodgrass, como *"writing real"*. Assim, a principal marca da poesia de Sexton é uma qualidade auto-analítica, um mergulho consciente em seu *"heart of darkness"*, um *"inward look"*, na tentativa de deixar para trás a loucura ou ao menos lidar com a complexidade de sua experiência. Ainda em *To Bedlam and Part Way Back*, no poema *"Kind Sir: These Woods"*, dirigido a Thoreau, a poeta afirma ela própria temer abrir os olhos para sua própria loucura, em parte pela reprovação social ao gesto, em parte porque sabe que não encontrará nada pior do que si mesma: *"And opening my eyes, I am afraid of course / to look — this inward look that society scorns"*.

Difícil traduzir o verbo *"outstare"*, algo como *"causar medo por meio do olhar"*, *"encarar de modo a provocar medo ou pavor"*. A opção por *"acovardar"* ressalta a dramaticidade do poema.

de *ALL MY PRETTY ONES*  
*MEUS AMORES TODOS (1962)*

*Young, "Jovem"*

*Lament, "Lamento"*

*The Starry Night, "A Noite Estrelada"*

*I Remember, "Eu Me Lembro"*

*A Curse Against Elegies, "Uma Praga Contra as Elegias"*

*With Mercy For the Greedy, "Com Misericórdia Para os Avarentos"*

*Ghosts, "Fantasmas"*

*Old, "Velha"*

*Housewife, "Dona de Casa"*

*From the Garden, "Do Jardim"*

*The Black Art, "A Magia Negra"*

*Letter Written During a January Northeaster, "Carta Escrita Durante Uma Tempestade de Janeiro"*

## YOUNG

*A thousand doors ago  
when I was a lonely kid  
in a big house with four  
garages and it was summer  
as long as I could remember,  
I lay on the lawn at night,  
clover wrinkling under me,  
the wise stars bedding over me,  
my mother's window a funnel  
of yellow heat running out,  
my father's window, half shut,  
an eye where sleepers pass,  
and the boards of the house  
were smooth and white as wax  
and probably a million leaves  
sailed on their strange stalks  
as the crickets ticked together  
and I, in my brand new body,  
which was not a woman's yet,  
told the stars my questions  
and thought God could really see  
the heat and the painted light,  
elbows, knees, dreams, goodnight.*

## JOVEM

Mil portas atrás,  
quando ainda uma menina solitária,  
num casarão com quatro  
garagens e era verão  
tanto quanto me lembro,  
eu me deitava no gramado à noite,  
amarrotando os trevos,  
acima de mim, o leito de sábias estrelas,  
a janela da minha mãe era um funil  
de onde escapava calor amarelo,  
a do meu pai, semicerrada,  
um olho por onde passavam sonâmbulos,  
e o assoalho da casa  
era branco e lustroso como cera  
e provavelmente um milhão de folhas  
velejavam em seus estranhos talos  
enquanto os grilos cricrilavam em coro  
e eu, no meu corpo novinho em folha,  
que ainda não era de mulher,  
fazia às estrelas minhas perguntas,  
e achava que Deus conseguia via de verdade  
o calor e a luz pintada,  
cotovelos, joelhos, sonhos, boa-noite.

## LAMENT

*Someone is dead.  
Even the trees know it,  
those poor old dancers who come on lewdly,  
all pea-green scarfs and spine pole.  
I think...  
I think I could have stopped it,  
if I'd been as firm as a nurse  
or noticed the neck of the driver  
as he cheated the crosstown lights;  
or later in the evening,  
if I'd held my napkin over my mouth.  
I think I could...  
if I'd been different, or wise, or calm,  
I think I could have charmed the table,  
the stained dish or the hand of the dealer.  
But it's done.  
It's all used up.  
There's no doubt about the trees  
spreading their thin feet into the dry grass.  
A Canada goose rides up,  
spread out like a gray suede shirt,  
honking his nose into the March wind.  
In the entryway a cat breathes calmly  
into her watery blue fur.  
The supper dishes are over and the sun  
unaccustomed to anything else  
goes all the way down.*

## LAMENTO

Alguém morreu.

Até as árvores sabem,

essas dançarinas coitadas que entram em cena, lascivas,  
todas cachecóis verde-ervilha e tronco espinhento.

Eu penso...

Penso que podia ter impedido,

se tivesse sido firme como uma enfermeira

ou reparado na nuca do motorista

ao furar os sinais vermelhos;

ou depois, mais de noite,

se tivesse coberto a boca com o guardanapo.

Penso que podia...

se eu tivesse sido diferente, ou sábia, ou calma,

Penso que podia ter enfeitado a mesa,

o prato manchado ou a mão do crupiê.

Mas agora já era.

É tudo inútil.

De certo só as árvores

esparramando os pezinhos finos grama seca adentro.

Um ganso canadense alça vôo,

esticado como uma camisa cinza de camurça,

grasnando vento de março afora.

No portão uma gata respira calmamente

dentro de seu pelo azul aguado.

As travessas de comida do jantar se foram e o sol,

desacostumado a qualquer outra coisa,

se põe todinho.

## THE STARRY NIGHT

*That does not keep me from having a terrible need  
of -- shall I say the word -- religion. Then I go out  
at night to paint the stars.*

VINCENT VAN GOGH in a letter to his brother

*The town does not exist  
except where one black-haired tree slips  
up like a drowned woman into the hot sky.  
The town is silent. The night boils with eleven stars.  
Oh starry starry night! This is how  
I want to die.*

*It moves. They are all alive.  
Even the moon bulges in its orange irons  
to push children, like a god, from its eye.  
The old unseen serpent swallows up the stars.  
Oh starry starry night! This is how  
I want to die:*

*into that rushing beast of the night,  
sucked up by the great dragon, to split  
from my life with no flag,  
no belly,  
no cry.*

## A NOITE ESTRELADA

*Isso não me livra de sentir uma terrível necessidade de -- devo dizer a palavra -- religião. Então eu saio à noite para pintar as estrelas.*

VINCENT VAN GOGH em carta a seu irmão

A cidade não existe  
a não ser onde uma árvore de cabelos negros  
se esgueira, como uma mulher afogada, rumo ao céu ardente.  
A cidade silencia. A noite ferve em onze estrelas.  
Oh noite noite estrelada! É assim  
que quero morrer.

A noite se move. Estão todas vivas.  
Até mesmo a lua, inchada em grilhões alaranjados  
para, como um deus, expelir crianças de seu olho.  
A velha serpente invisível devora as estrelas.  
Oh noite noite estrelada! É assim  
que quero morrer:

dentro da fera furiosa da noite,  
engolida pelo grande dragão, cuspida  
da vida sem bandeira,  
sem ventre,  
sem grito.

## I REMEMBER

*By the first of August  
the invisible beetles began  
to snore and the grass was  
as tough as hemp and was  
no color -- no more than  
the sand was a color and  
we had worn our bare feet  
bare since the twentieth  
of June and there were times  
we forgot to wind up your  
alarm clock and some nights  
we took our gin warm and neat  
from old jelly glasses while  
the sun blew out of sight  
like a red picture hat and  
onde day I tied my hair back  
with a ribbon and you said  
that I looked almost like  
a puritan lady and what  
I remember best is that  
the door to your room was  
the door to mine.*

## EU ME LEMBRO

No comecinho de agosto  
os besouros invisíveis começaram  
a roncar e a grama ficou  
rija feito cânhamo e sem  
cor -- se é que  
a areia tem uma cor e  
nossos pés descalços já estavam  
descalços desde vinte  
de junho e muitas vezes  
esquecíamos de dar corda no  
seu despertador e algumas noites  
tomávamos quente e puro o nosso gim  
em copos velhos de geléia enquanto  
o sol sumia da vista  
feito um chapéu vermelho num desenho e  
um dia amarrei meu cabelo para trás  
com um laço e você disse que  
eu estava quase parecendo  
uma mocinha puritana e do que  
me lembro melhor é que  
a porta do seu quarto era  
a porta do meu.

## A CURSE AGAINST ELEGIES

*Oh, love, why do we argue like this?  
I am tired of all your pious talk.  
Also, I am tired of all the dead.  
They refuse to listen,  
so leave them alone.  
Take your foot out of the graveyard,  
they are busy being dead.*

*Everyone was always to blame:  
the last empty fifth of booze,  
the rusty nails and chicken feathers  
that stuck in the mud on the back doorstep,  
the worms that lived under the cat's ear  
and the thin-lipped preacher  
who refused to call  
except once on a flea-ridden day  
when he came scuffing in through the yard  
looking for a scapegoat.  
I hid in the kitchen under the ragbag.*

*I refuse to remember the dead.  
And the dead are bored with the whole thing.  
But you — you go ahead,  
go on, go on back down  
into the graveyard,  
lie down where you think their faces are;  
talk back to your old bad dreams.*

## UMA PRAGA CONTRA ELEGIAS

Oh, meu amor, por que discutimos desse jeito?  
Estou cansada desse seu papo devoto.  
E também estou cansada de todos os mortos.  
Eles se recusam a ouvir,  
então deixe-os em paz.  
Tire seu pé do cemitério,  
eles estão ocupados em estar mortos.

A culpa era sempre de todo mundo:  
a última garrafa vazia de birita,  
os pregos enferrujados e penas de galinha  
grudados no barro do degrau da porta dos fundos,  
os vermes que viviam debaixo da orelha do gato  
e o pastor de lábios finos  
que se recusava a dar as caras  
exceto uma vez num dia assolado por pulgas  
quando ele chegou arrastando os pés pelo jardim  
à procura de um bode expiatório.  
Me escondi na cozinha, debaixo do saco de panos de chão.

Eu me recuso a lembrar dos mortos.  
E os mortos estão enfasiados com tudo isso.  
Mas você -- vá em frente,  
ande, continue,  
entre no cemitério,  
deite-se onde achar que estão os rostos deles;  
retruque com seus velhos pesadelos de sempre.

### WITH MERCY FOR THE GREEDY

For my friend, Ruth, who urges me to make an appointment for the Sacrament of Confession

*Concerning your letter in which you ask  
me to call a priest and in which you ask  
me to wear The Cross that you enclose;  
your own cross,  
your dog-bitten cross,  
no larger than a thumb,  
small and wooden, no thorns, this rose —*

*I pray to its shadow,  
that gray place  
where it lies on your letter... deep, deep.  
I detest my sins and I try to believe  
in The Cross. I touch its tender hips, its dark jawed face,  
its solid neck, its brown sleep.*

*True. There is  
a beautiful Jesus.  
He is frozen to his bones like a chunk of beef.  
How desperately he wanted to pull his arms in!  
How desperately I touch his vertical and horizontal axes!  
But I can't. Need is not quite belief.*

*All morning long  
I have worn  
your cross, hung with a package string around my throat.  
It tapped me lightly as a child's heart might,  
tapping secondhand, softly waiting to be born.  
Ruth, I cherish the letter you wrote.*

*My friend, my friend, I was born  
doing reference work in sin, and born  
confessing it. This is what poems are:  
with mercy  
for the greedy,  
they are the tongue's wrangle,  
the world's pottage, the rat's star.*

## COM MISERICÓRDIA PARA OS AVARENTOS

À minha amiga Ruth, que insiste comigo para que marque um encontro com o sacramento da Confissão

A respeito da carta em que você me pede  
para falar com um padre e em que me pede  
para usar A Cruz que você me enviou;  
sua própria cruz,  
com mordidas de cachorro,  
do tamanho de um polegar,  
pequenina, de madeira, sem espinhos, essa rosa --

Rezo para sua sombra,  
aquele lugar cinzento  
em que ela jaz em sua carta... profundo, profundo.  
Detesto meus pecados e tento crer  
Na Cruz. Toco em seus quadris delicados, seu rosto barbado,  
seu pescoço firme, seu sono marrom.

É verdade. Existe  
um Jesus bonito.  
Está congelado até os ossos feito um naco de carne.  
Com que desespero quisera ele recolher os braços!  
Com que desespero toco seus eixos, vertical e horizontal!  
Mas não consigo. Necessitar não é o mesmo que crer.

A manhã inteira  
usei  
sua cruz, presa com um barbante, em volta do pescoço.  
Ela batia de leve, como o coração de uma criança,  
batendo de segunda-mão, esperando tranqüilo a hora de nascer.  
Ruth, estimo muito a carta que você escreveu.

Minha amiga, minha amiga, nasci  
pequisando o pecado, e nasci  
confessando-o. É isso que os poemas são:  
com misericórdia  
para os avarentos,  
são a contenda da língua,  
a sopa do mundo, a estrela do rato.

## GHOSTS

*Some ghosts are women,  
neither abstract nor pale,  
their breasts as limp as killed fish.  
Not witches, but ghosts  
who come, moving their useless arms  
like forsaken servants.*

*Not all ghosts are women,  
I have seen others;  
fat, white-bellied men,  
wearing their genitals like old rags.  
Not devils, but ghosts,  
This one thumps barefoot, lurching  
above my bed.*

*But that isn't all.  
Some ghosts are children.  
Not angels, but ghosts;  
curling like pink tea cups  
on any pillow, or kicking,  
showing their innocent bottoms, wailing  
for Lucifer.*

## FANTASMAS

Alguns fantasmas são mulheres  
nem abstratas nem pálidas,  
os seios flácidos feito peixe morto.  
Não bruxas, mas fantasmas  
que chegam mexendo os braços inúteis  
feito criados desamparados.

Nem todos os fantasmas são mulheres,  
Já vi de outro tipo;  
homens gordos, pelados,  
exibindo os genitais feito andrajos.  
Não demônios, mas fantasmas,  
Esse aí estrondeia os pés, escoiceando  
sobre minha cama.

Mas isso não é tudo.  
Alguns fantasmas são crianças.  
Não anjos, mas fantasmas;  
enrolados feito xícaras cor-de-rosa  
num travesseiro qualquer, ou esperneando,  
mostrando as bundinhas inocentes, gemendo  
para Lúcifer.

## OLD

*I'm afraid of needles.  
I'm tired of rubber sheets and tubes.  
I'm tired of faces that I don't know  
and now I think that death is starting.  
Death starts like a dream,  
full of objects and my sister's laughter.  
We are young and we are walking  
and picking wild blueberries  
all the way to Damariscotta.  
Oh Susan, she cried,  
you've stained your new waist.  
Sweet taste --  
my mouth so full  
and the sweet blue running out  
all the way to Damariscotta.  
What are you doing? Leave me alone!  
Can't you see I'm dreaming?  
In a dream you are never eighty.*

## VELHA

Tenho medo de agulhas.  
Estou cansada de tubos e de lençóis de borracha.  
Estou cansada de rostos que não conheço  
e agora acho que está a morte está começando.  
A morte começa como um sonho,  
cheio de objetos e da risada da minha irmã.  
Somos novas e estamos passeando  
e colhendo uvas-do-monte  
por todo o caminho para Damariscotta.  
Oh Susan, ela grita,  
você manchou seu vestido novo.  
Que gosto doce --  
minha boca tão cheia  
e o azul doce escorrendo  
por todo o caminho para Damariscotta.  
O que você está fazendo? Me deixe em paz!  
Não vê que estou sonhando?  
Num sonho nunca se tem oitenta anos.

## HOUSEWIFE

*Some women marry houses.  
It's another kind of skin; it has a heart,  
a mouth, a liver and bowel movements.  
The walls are permanent and pink.  
See how she sits on her knees all day,  
faithfully washing herself down.  
Men enter by force, drawn back like Jonah  
into their fleshy mothers.  
A woman is her mother.  
That's the main thing.*

## DONA DE CASA

Algumas mulheres se casam com casas.  
É um outro tipo de pele; tem coração,  
boca, fígado e movimentos intestinais.  
As paredes são duradouras e cor-de-rosa.  
Veja como ela passa o dia todo ajoelhada,  
lavando-se fervorosamente.  
Os homens entram à força, tragados, como Jonas  
para dentro de suas mães carnudas.  
A mulher é sua própria mãe.  
Isso é o principal.

## FROM THE GARDEN

*Come, my beloved,  
consider the lilies.  
We are of little faith.  
We talk too much.  
Put your mouthful of words away  
and come with me to watch  
the lilies open in such a field,  
growing there like yachts,  
slowly steering their petals  
without nurses or clocks.  
Let us consider the view:  
a house where white clouds  
decorate the muddy halls.  
Oh, put away your good words  
and your bad words. Spit out  
your words like stones!  
Come here! Come here!  
Come eat my pleasant fruits.*

## DO JARDIM

Vem, meu amado.  
olha os lírios.  
Temos tão pouca fé.  
Falamos demais.  
Joga fora teu punhado de palavras  
e vem comigo observar  
os lírios se abrindo em campo tão vasto,  
ali crescendo como iates,  
guiando devagarinho as pétalas  
sem enfermeiras nem relógios.  
Olhemos a paisagem:  
uma casa cujos salões enlameados  
são adornados por nuvens brancas.  
Oh, joga fora tuas palavras, as boas  
e as ruins. Cospe  
tuas palavras como pedras!  
Vem cá! Vem cá!  
Vem comer minhas frutas deliciosas.

## THE BLACK ART

*A woman who writes feels too much,  
those trances and portents!  
As if cycles and children and islands  
weren't enough; as if mourners and gossips  
and vegetables were never enough.  
She thinks she can warn the stars.  
A writer is essentially a spy. Dear love, I am that girl.*

*A man who writes knows too much,  
such spells and fetiches!  
As if erections and congresses and products  
weren't enough; as if machines and galleons  
and wars were never enough.  
With used furniture he makes a tree.  
A writer is essentially a crook.  
Dear love, you are that man.*

*Never loving ourselves,  
hating even our shoes and our hats,  
we love each other, precious, precious.  
Our hands are light blue and gentle.  
Our eyes are full of terrible confessions.  
But when we marry,  
the children leave in disgust.  
There is too much food and no one left over  
to eat up all the weird abundance.*

## A MAGIA NEGRA

A mulher que escreve sente demais,  
tantos transe e presságios!  
Como se bicicletas e crianças e ilhas  
não fossem o bastante; como se carpideiras e fofocas  
e legumes nunca fossem o bastante.  
Ela acha que pode alertar as estrelas.  
Uma escritora é essencialmente uma espiã.  
Querido, eu sou assim.

Um homem que escreve sabe demais,  
tantos encantamentos e fetiches!  
como se ereções e congressos e mercadorias  
não fossem o bastante; como se máquinas e galeões  
e guerras nunca fossem o bastante.  
Com móveis velhos ele constrói uma árvore.  
Um escritor é essencialmente um cafajeste.  
Querido, você é assim.

Nunca nos amamos,  
odiamos até mesmo nossos sapatos e chapéus,  
e adoramos um ao outro, *meu bem, meu bem*.  
Nossas mãos são de um azul claro e suave.  
Nossos olhos estão repletos de confissões terríveis.  
E quando nos casamos,  
os filhos vão embora, enjojados.  
Há comida demais e já não resta ninguém  
para comer toda essa estranha fartura.

## LETTER WRITTEN DURING A JANUARY NORTHEASTER

*Monday*

*Dearest,*

*It is snowing, grotesquely snowing,  
upon the small faces of the dead.  
Those dear loudmouths, gone for over a year,  
buried side by side  
like little wrens.  
But why should I complain?  
The dead turn over casually,  
thinking...*

*Good! No visitors today.*

*My window, which is not a grave,  
is dark with my fierce concentration  
and too much snowing  
and too much silence.  
The snow has quietness in it; no songs,  
no smells, no shouts or traffic.  
When I speak  
my own voice shocks me.*

*Tuesday*

*I have invented a lie.  
There is no other day but Monday.  
It seemed reasonable to pretend  
that I could change the day  
like a pair of socks.  
To tell the truth  
days are all the same size  
and words aren't much company.  
If I were sick, I'd be a child,  
tucked in under the woolens, sipping my broth.  
As it is,  
the days are not worth grabbing or lying about.  
Nevertheless, you are the only one  
that I can bother with this matter.*

*Monday*

*It would be pleasant to be drunk:  
faithless to my tongue and hands,  
giving up the boundaries*

*for the heroic gin.  
Dead drunk  
is the term I think of,  
insensible,  
neither cool nor warm,  
without a head or a foot.  
To be drunk is to be intimate with a fool.  
I will try it shortly.*

### **Monday**

*Just yesterday,  
twenty-eight men aboard a damaged radar tower  
foundered down seventy miles off the coast.  
Immediately their hearts slammed shut.  
The storm would not cough them up.  
Today they are whispering over Sonar.  
Small voice,  
what do you say?  
Aside from the going down, the awful wrench,  
the pulleys and hooks and the black tongue...  
What are your headquarters?  
Are they kind?*

### **Monday**

*It must be Friday by now.  
I admit I have been lying.  
Days don't freeze  
and to say that the snow has quietness in it  
is to ignore the possibilities of the word.  
Only the tree has quietness in it;  
quiet as the crucifix,  
pounded out years ago  
like a handmade shoe.  
Someone once  
told an elephant to stand still.  
That's why trees remain quiet all winter.  
They're not going anywhere.*

### **Monday**

*Dearest,  
where are your letters?  
The mailman is an impostor.  
He is actually my grandfather.*

*He floats far off the storm  
with his nicotine mustache and a bagful of nickels.  
His legs stumble through  
baskets of eyelashes.  
Like all the dead  
he picks up his disguise,  
shakes it off and slowly pulls down the shade,  
fading out like an old movie.  
Now he is gone  
as you are gone.  
But he belongs to me like lost baggage.*

## CARTA ESCRITA DURANTE UMA TEMPESTADE DE JANEIRO

### Segunda

Meu bem,  
Está nevando, nevando grotescamente  
sobre as carinhas dos mortos.  
Aqueles fanfarrões queridos, longe há mais de um ano,  
enterrados lado a lado  
feito garriças.  
Mas por que eu haveria de reclamar?  
Os mortos se viram, despreocupados,  
pensando...

Que bom! Nenhuma visita hoje.

Minha janela, que não é um túmulo,  
escurece com minha concentração feroz  
e neve demais  
e silêncio demais.  
A neve tem em si quietude; sem músicas,  
sem cheiros, sem gritos nem trânsito.  
Quando falo  
fico chocada com minha própria voz.

### Terça

Inventei uma mentira.  
Não existe outro dia a não ser a segunda.  
Me pareceu razoável fingir  
que eu podia trocar o dia  
feito um par de meias.  
Para falar a verdade  
os dias têm todo o mesmo tamanho  
e palavras não fazem muita companhia.  
Se eu ficasse doente, seria uma criança,  
encolhida debaixo das cobertas, tomando devagar o meu caldo.  
Mas do jeito que está,  
em dias assim não vale a pena curtir nem vadiar.  
Apesar disso, você é o único  
a quem posso chatear com esse assunto.

### Segunda

Seria uma delícia ficar bêbada:  
desleal com minha língua e minhas mãos.

abandonando os limites  
pelo gim heróico.  
Morta de bêbada:  
é nesses termos que penso,  
insensível,  
nem friozinho nem quentinho,  
sem pé nem cabeça.  
Ficar bêbada é ficar íntima de um tolo.  
Vou experimentar em breve.

## Segunda

Ainda ontem,  
vinte e oito homens a bordo de uma torre de radar danificada  
afundaram a setenta milhas da costa.  
Na mesma hora seus corações foram lacrados.  
A tormenta não os escarrava.  
Hoje estão murmurando pelo sonar.  
Voz baixa,  
o que você me diz?  
Tirando o mergulho, o puxão terrível,  
as polias e ganchos e a língua preta...  
Como é seu quartel-general?  
É do bem?

## Segunda

Já deve ser sexta agora.  
Admito que ando mentindo.  
Não se pode congelar os dias  
e dizer que a neve tem em si quietude  
é ignorar as possibilidades da palavra.  
Só a árvore tem em si quietude;  
quieta feito o crucifixo,  
martelado anos atrás  
como um sapato feito a mão.  
Um dia alguém  
mandou um elefante ficar parado.  
É por isso que as árvores ficam quietas o inverno todo.  
Não pretendem ir a lugar algum.

## Segunda

Meu bem,  
que fim levaram suas cartas?  
O carteiro é um impostor.

Na verdade, ele é meu avô.  
Ele bóia lá longe, na tormenta,  
com seu bigode de nicotina e uma sacola de moedas.  
Suas pernas tropeçam entre  
cestas de cílios.  
Como todos os mortos  
ele pega seu disfarce,  
sacode-o e depois, devagarinho, faz baixar a cortina,  
esmaecendo como um filme antigo.  
Agora se foi, como você também se foi.  
Mas ele me pertence como bagagem extraviada.

## COMENTÁRIOS

### JOVEM

Os temas do volume *All My Pretty Ones* são a perda, a morte e a lembrança. Parece que a maior parte dos poemas pertence a um passado perene, um "museu profundo" da memória esculpido em palavras, numa espécie de monumento ao passado e aos mortos.

A força da memória domina o volume. O passado, trazido pela memória afetiva, oferece farrapos de seres contidos virtualmente no Eu inicial, que se torna, dentre tantos outros possíveis, apenas o Eu insatisfatório que é. Ora, o passado é algo ambíguo, sendo ao mesmo tempo a vida que se consumou, impedindo outras formas de vida e o conhecimento da vida, que permite pensar outra vida mais plena. É, portanto, com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão-de-ser unificada, redimindo as limitações e dando a impressão de uma realidade mais plena.

No poema "Jovem" o Eu lírico, adulto, recorda sua infância de "menina solitária". Não se fala em "anos atrás", mas em "portas atrás", subvertendo-se uma fórmula e entendendo-se o passado como algo escondido, fechado. Os versos curtos e a estrutura de pequeno monólogo de fala ininterrupta são uma tentativa de reconstituir a fala infantil da menina. Há aqui pelo menos duas marcas típicas da poesia de Sexton: a evocação dos pais, de resto tema que perpassa todo o volume, como nos poemas "The Truth the Dead Know" e "All My Pretty Ones", e a referência à transformação (do corpo) de meninas em mulheres. Sexton escreveu diversos poemas de iniciação, de transformação física, mágica e ritual de meninas - especialmente as filhas da poeta -- em mulheres, caso de "Little Girl, My String Bean, My Lovely Daughter" e "Pain for a Daughter", ambos de *Live or Die*. Mesmo num volume tardio como *The Book of Folly*, de 1972, os temas da identificação entre mãe e filha e da transformação mágica de meninas em mulheres ainda estarão presentes, caso do poema "Mother and Daughter": "*Linda, you are leaving / your old body now. / You've picked my pocket clean / and you've racked up all my / poker chips and left me empty (...)* 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".

O Eu lírico de "Jovem" tenta amenizar sua solidão por meio de uma comunhão com os elementos da natureza (as estrelas, o gramado, os grilos, dormir no gramado de noite) e uma cumplicidade física com Deus. Se há inocência na menina, há já perplexidade, evidente por exemplo no fato de questionar as estrelas.

Há no poema diversos jogos aliterativos, caso de "*I lay on the lawn*", "*were smooth and white as wax*", "*brand new body*", "*told the stars my questions*", "*the heat and the painted light*". Dois deles foram mantidos a contento na tradução: "*sailed on their strange stalks*", traduzido como "veejavam em seus estranhos talos", e "*the crickets ticked together*", traduzido como "os grilos cricrilavam em coro".

## LAMENTO

Se a morte percorre todo o volume *All My Pretty Ones*, pode-se dizer que o tom geral do livro é dado por um verso do poema "Lamento": "*Alguém morreu*".

Em um desespero contido, aqui o Eu lírico define um certo tipo de solidão de fim de tarde, e reflete sobre o poder ou a incapacidade de se decidir (ou interferir) a vida e a morte. Há ao menos dois caminhos possíveis. Numa primeira leitura, parece que a conclusão é negativa. Consciente, ainda que hesitante, de que se tivesse agido de modo diferente -- "*se tivesse sido firme como uma enfermeira / ou reparado na nuca do motorista / ao furar os sinais vermelhos (...) / se tivesse coberto a boca com o guardanapo. / se eu tivesse sido diferente, ou sábia, ou calma*" -- poderia ter impedido a morte de alguém, por fim o Eu lírico acaba admitindo sua própria impotência, ao reconhecer que a natureza segue implacável seu curso, indiferente à morte: "*Mas agora já era. / É tudo inútil. / De certo só as árvores esparramando os pezinhos finos grama seca adentro (...) / o sol desacostumado a qualquer outra coisa / se põe todinho*".

Por outro lado, é possível uma leitura em que se reconheça a crença do Eu lírico num tipo de ritualismo das coisas banais -- cobrir a boca com o guardanapo, olhar com atenção a nuca do motorista, reparar o prato manchado do jantar -- que, *per se*, já evidencia um tipo de poder mágico, de qualidade quase infantil, capaz de alterar as coisas. Em outros termos, epifania. É explícita a referência ao poder mágico em "*Penso que podia ter enfeitado a mesa, / o prato manchado ou a mão do crupiê*"; se a vida é entendida como mesa de jogo, pode-se desenvolver o poder de seduzir ou enganar o crupiê -- que é quem domina as regras da mesa --, subvertendo a ordem natural das coisas.

A qualidade imagética de Sexton aqui encontra exemplos notáveis: as árvores são transformadas em "*dançarinas coitadas que entram em cena, lascivas*", "*todas cachecóis verde-ervilha e tronco espinhento*" (o tronco repleto de saliências foi traduzido como "*espinhento*" a fim de manter a sonoridade de "*spine*"), "*esparramando os pezinhos finos grama seca adentro*". O ganso é descrito como sendo "*esticado como uma camisa cinza de camurça*", tradução em que tentei manter a sonoridade de "*spread out like a gray suede shirt*" (em português a insistência na consoante 'c' reproduz o ritmo marcado por 's' do verso em inglês).

## A NOITE ESTRELADA

Mais do que qualquer outro recurso expressivo associado à lírica, na poesia de Sexton prevalece o apelo às imagens, a partir da combinação de uma série de elementos visuais, fortemente entrelaçados. Em "A Noite Estrelada", poema visionário calcado na contemplação poética da famosa pintura homônima de Van Gogh, é óbvia a identificação com a loucura do pintor holandês. A evidente ousadia metafórica está a serviço de um processo compositivo baseado na construção constante de uma multidão de imagens, em torno das quais outras se agrupam e se enroscam como serpentes. O olhar da poeta desgarrar-se do banal e dirige-se para o cósmico. A angústia e a loucura são transferidas para o ambiente. A morte aqui é experienciada como a difusão do Eu lírico nos elementos da paisagem, dominada por elementos femininos: cidade, árvore, mulher afogada, noite, estrelas, lua, fera, serpente, bandeira.

É notável no poema o senso de particularidades, a fina consciência dos detalhes, o que é decisivo na vívida e exata construção de cenas. A profunda habilidade de Sexton em desenhar as paisagens íntimas de sua mente em termos concretos transforma a árvore da tela em "*uma árvore de cabelos negros*", que "*se esgueira, como uma mulher afogada, rumo ao céu ardente*".

A cidade parece passiva e insignificante ("*A cidade não existe*", "*A cidade silenciosa*") comparada ao universo fervente. O único elemento da terra que não é passivo e silencioso é a árvore, figura que personifica o desejo de dissolução no céu. Há em outros poemas de Sexton referências à morte como afogamento, caso de "*Imitations of Drowning*", de *Live or Die*, meio de dissolução da identidade individual mas também abertura para a expansão de Eu cósmico. A natureza no poema é sinistra, mas o Eu lírico, experienciando a morte, deseja tomar parte ativa da violência do universo. O desejo de morrer, de ser "*cuspidada da vida*", "*dentro da fera furiosa da noite*", "*engolida pelo grande dragão*", se desdobra numa violenta expansão do ser. A afirmação inequívoca do desejo de morte se reflete na dupla repetição dos versos "*Oh noite noite estrelada! É assim / que quero morrer*". Assim, a morte aqui não é um processo passivo nem resignado, mas, paradoxalmente, vital, ativo, energético, feroz.

Tudo no universo retratado aqui está vivo e é ameaçador ("*A noite ferve em onze estrelas*", "*A noite se move*", as estrelas "*estão todas vivas*", a lua está "*inchada em seus grilhões alaranjados*"). O Deus que comanda tal cosmos turbulento e que devora as estrelas é uma figura mitológica, a "*velha serpente invisível*", a quem o Eu lírico deseja se integrar. Deus aqui é parte da natureza. Nesse retrato de um universo convulsivo, a busca espiritual toma a forma de um desejo de completa perda de identidade, sem que reste vestígio algum: nem bandeiras, nem lágrimas, nem relutância. Ao final do poema, as negativas não indicam a mera renúncia do corpo, da matéria ou da condição feminina, mas a absoluta falta de necessidade do que quer que seja (grito, ventre ou bandeira), diante da desejada dissolução na morte.

Uma vez que a imagem decisiva do poeta é a serpente, há a recorrência de vocábulos em 's', num esforço onomatopaico: "*slips*", "*stars*", "*starry*", "*unseen*",

"serpent", "swallows", "sucked", "split", "silent". Com na tradução nem sempre foi possível manter o mesmo padrão, procurei criar outros tipos de jogos sonoros, caso dos versos "dentro da fera furiosa da noite" e "engolida pelo grande dragão".

A poeta brasileira Maria Lúcia Dal Farra, "possuída" por Van Gogh, também escreveu a "emoção fortuita, fulminante" que o olhar sobre o quadro nela imprimiu (no *Livro de Possuídos*. São Paulo, Iluminuras, 2002. p. 40). O "texto pictórico" de Dal Farra se vale de recursos imagéticos semelhantes aos de Sexton:

#### NOITE ESTRELADA (CIPRESTE E VILAREJO)

Tantos sóis na noite escura  
e tão baixos  
que afrontam (com seus bojos)  
as pontas da torre que se alça  
dos pés da igreja  
para alcançá-los.  
Tão irrequietos se mostram  
que mal se equilibram na abóboda celeste,  
torturados por movimentos espiralados  
de quem quer vasculhar  
as profundas do horizonte.  
Há mesmo um tornado de luz se formando  
que traga tudo que brilha  
em seu turbilhão de infinito.

Apenas um cipreste resiste  
(incólume)  
com sua secreta sabedoria  
de chama da morte.

## EU ME LEMBRO

Já a partir do título, mais uma vez a memória e a evocação movem o poema. Aqui a recordação do Eu lírico é de ordem afetiva ou amorosa. Começa a se desenhar a celebração de ordem erótica (os pés descalços, o cabelos, a referência a um só quarto de dormir, as noites despreocupadas) que mais tarde dominaria o volume *Love Poems*. Típicos da poesia de Sexton são o apelo ao ambiente da casa, do verão ("The Operation", "The Sun", "Young", "Noon Walk on the Asylum Lawn" etc.), bem como a prodigalidade de adjetivos e o uso de imagens estruturadas em símiles: "a grama ficou rija feito cânhamo", "o sol sumia da vista / feito um chapéu vermelho num desenho", "eu estava quase parecendo / uma mocinha puritana".

Do ponto de vista estrutural, o poema é composto de uma só sentença, sem pausas ou pontuação, com versos extremamente concisos, num jogo entre "nós", "eu" e "meu" (o Eu lírico) e "você" e "seu" (seu interlocutor).

## UMA PRAGA CONTRA ELEGIAS

São os mortos, com sua presença tangível, que dominam o volume *All My Pretty Ones*. Em muitos poemas, porque se recusam a morrer, os mortos são onipresentes. Através da lembrança e da evocação, Sexton estabelece com os mortos, sobretudo com os seus ancestrais falecidos, uma forma de convívio. É como se os mortos ganhassem uma sobrevida, que lhes é infundida pela recordação.

De fato, em Sexton o retorno evocativo dos que se foram faz da morte matéria de experiência. Deve-se, contudo, ter em mente que o lirismo de Sexton tende a depurar tanto a afirmação da vida quanto o impulso de evasão, e que um possível contraste do convívio com os mortos é a afirmação da vida a todo preço. É o caso de "Uma Praga Contra Elegias", uma anti-elegia, em que o Eu lírico se declara farto do convívio "devoto" com os mortos: "*Estou cansada de todos os mortos*". Em outros termos, recusa-se a agir de modo meramente funesto ou elegíaco, recusa-se a lembrar dos mortos, recusa-se a viver com "o pé no cemitério", "retrucando com os velhos pesadelos de sempre", e prefere deixar os mortos em paz, já que estes, também enfastiados com o papel de objeto de lamento, estão "ocupados em estar mortos" e "se recusam a ouvir". Trata-se também de uma negação da vitimização: o Eu lírico se mostra insatisfeito com a atribuição aleatória da culpa envolvida na relação com os mortos: "*a última garrafa vazia de birita, / os pregos enferrujados e penas de galinha, / os vermes que viviam debaixo da orelha do gato, / o pastor de lábios finos*". É particularmente jocosa a referência religiosa aqui. No entendimento do Eu lírico, o pretense conforto religioso proporcionado pelo pastor e, por extensão, pela fé, não passa de uma busca por bodes expiatórios. Assim, diante do consolo de uma fé artificial -- o pastor nunca aparece, e quando vem é num dia "assolado por pulgas" -- é melhor esconder-se na cozinha, "debaixo do saco de panos de chão" (provavelmente debaixo da pia ou da escada), imagens grotescas tão ao gosto de Sexton.

O Eu lírico, dirigindo-se de modo perplexo a "meu amor", se diz cansado de discussões acerca da morte. De início, tenta demover o interlocutor da tarefa de alimentar a morbidez, o que é evidente nos imperativos da primeira estrofe: "*então deixe-os em paz. / Tire seu pé do cemitério*". Contudo, na última estrofe, parece ter desistido, e agora incentiva o interlocutor a continuar sua escavação: "*vá em frente, / ande, continue, / entre no cemitério, / deite-se onde achar que estão os rostos deles; retrueque com seus velhos pesadelos de sempre*".

Há em *All My Pretty Ones* um poema semelhante. Em "The Truth the Dead Know", que abre o volume, dedicado "*For my mother, born March 1902, died March 1959 and my father, born February 1900, died June 1959*", o Eu poético, "tired of being brave", se recusa a tomar parte dos rituais comuns de um funeral: "*Gone, I say and walk from church, / refusing the stiff procession to the grave*". Ao invés de abençoar os mortos, porque, afinal de contas, "*they refuse to be blessed*", prefere ir embora, dirigir até o mar ("*We drive to the Cape. I cultivate myself*"). Há a consciência, inevitável, da morte ("*In another country people die*"), mas também a tentativa do conforto, da retomada da consciência de se estar vivo: "*and we touch / No one's alone*".

## COM MISERICÓRDIA PARA OS AVARENTOS

O poema expressa as ambíguas relações entre Sexton e o catolicismo, além de suas relações com a poesia e com a prática da confissão. E já aparecem aqui as inquietações de ordem religiosa -- incluindo a identificação com a imagem do Cristo crucificado -- que marcarão especialmente a fase final da obra de Sexton. A epígrafe fornece o contexto biográfico em que o poema foi escrito: Ruth Soter era uma amiga de Sexton que se convertera ao catolicismo; numa carta em que aconselhava a poeta a buscar conforto através dos sacramentos da Igreja Católica, juntou uma cruz de madeira.

Nas cinco estrofes que se seguem, Sexton apresenta dois paralelos de misericórdia: a que Ruth tem à sua disposição graças às práticas religiosas e a que ela mesma alcança escrevendo versos. Ambas tiram seu poder da confissão. A prática de Ruth foi codificada: tendo "nascido de novo" pelo batismo, ela pode obter a absolvição de seus pecados pelo sacramento da Penitência, e se reconcilia com o Espírito pelo sacramento da Eucaristia. Essa espécie de perdão não está -- pelo menos ainda não -- à disposição de Sexton.

Como a cruz de Soter, as metáforas de Sexton são veículos para o Espírito. A poeta reza não para a Cruz, mas para suas sombras, "detestando os próprios pecados" e "tentando crer na Cruz". Contudo, o que a arrebatava é o homem crucificado: "*Toco em seus quadris delicados, seu rosto barbado, seu pescoço firme, seu sono marrom*". Como se verá, a poeta examina a crucificação tanto como sofrimento quanto símbolo, em relação direta com sua poesia.

Mesmo assim, Sexton pôs no pescoço a cruz de Ruth. O gesto da amiga emociona a poeta, especialmente porque se trata de uma cruz usada por ela, uma extensão vívida de sua identidade: "*A Cruz que você me enviou; / sua própria cruz, / com mordidas de cachorro, / do tamanho de um polegar, / pequenina, de madeira, sem espinhos, essa rosa (...)* A manhã inteira / usei / sua cruz, presa com um barbante, em volta do pescoço".

Mesmo que se identifique com sofrimento físico de Cristo, mesmo que identifique a própria necessidade desesperada de fé com a agonia e a desolação de Cristo, tal senso de identidade não leva à crença na conexão entre a busca espiritual e a poesia. O poema marca a diferença entre acreditar e a necessidade de acreditar: "*Mas não consigo. Necessitar não é o mesmo que crer*".

Sexton parece sugerir que há mais misericórdia em suas "confissões poéticas públicas" do que na crença numa religião institucionalizada. Na falta de uma fé genuína, o Eu lírico procura na performance poética a fé. Sexton escolhe o sacramento da Poesia ao sacramento da Confissão. Ou melhor, escolhe o tipo particular de confissão que a poesia é, um tipo de perdão ou misericórdia, a luta com as palavras e significados. Nesse poema ela parece estar se identificando como poeta "confessional", em sentido duplo, à medida em que descreve sua poesia não apenas como auto-revelação mas como sacramento: "*nasci / pesquisando o pecado, e nasci / confessando-o*". Aqui Sexton parece reiterar a universalidade de sua atitude estética ao afirmar, com imagens algo enigmáticas, que os poemas são a expressão do esforço contínuo da língua para expressar e justificar seus próprios pecados: "É

isso que os poemas são: / com misericórdia / para os avarentos, / são a contenda da língua, / a sopa do mundo, a estrela do rato”.

Sexton rejeita as consolações de um “Jesus bonito” -- a beleza para Sexton é também grotesca, uma vez que Jesus, mesmo que belo, é descrito como “congelado até os ossos feito um naco de carne” --, porque, ainda que queira muito acreditar em tal idéia, ela é contrária à sua própria experiência de pecado e sofrimento. O Cristo em que Sexton acredita é o Cristo agonizante na cruz, imagem que ela recria fisicamente nos versos “Com que desespero quisera ele recolher os braços! / Com que desespero toco seus eixos, vertical e horizontal!”. Contudo, a cruz não é apenas uma imagem de tortura e dor, mas um símbolo de redenção e amor. Assim, a cruz é ao mesmo tempo uma imagem de intensa agonia pessoal e um símbolo impessoal e imutável da intersecção da eternidade de Deus e o mundo do homem.

Além de certa preocupação com repetições (“ask/ask”, “deep/deep”, “be born/was born/and born”, “How desperately/How desperately”, “my friend/my friend”), rimas e ecos (“deep/sleep/beef/belief/believe”, “cross/thorn/“enclose/rose”, “throat/wrote”, “are/star”), note-se a alusão ao palíndromo favorito de Sexton, “rats live on no evil star” -- um palíndromo é por si só um tipo de repetição (há um jogo paradoxal aqui: “ratos” são figuras usualmente associadas a qualidades negativas ou grotescas; na visão de Sexton, vivem em uma estrela “sem mal”, ou seja, numa estrela boa, de caráter positivo.

Anne Sexton é uma poeta bastante consciente acerca do Mal e do Pecado Original, e se reconhece a relação entre poesia e confissão, é porque crê numa direção “moral” da poesia. Uma vez que entende a dor e o sofrimento como condições essenciais da condição humana, seus melhores poemas estão permeados de compaixão pelo ser humano. Assim, mais do que endossar ou apenas explorar a loucura ou a dor, sua poesia pretende chegar a termos com o sofrimento humano de modo a redimi-lo. Sua poesia não é meio de evasão do purgatório da experiência humana, mas um meio de enfrentá-lo e explorá-lo. Se sua poesia descreve, por vezes com imagens de violência extrema, o sofrimento e o terror da vida, não é em nome do sofrimento ou do terror *per se*, mas em nome de uma ordem diferente do real, que ela alcança através dos poemas. Pode-se falar, então, em termos de dignidade trágica, e num certo estoicismo cristão, permeado de bastante ironia.

## FANTASMAS

Novamente o tema da tentativa de convivência, aqui inescapável, com os mortos. Não há exorcismo possível -- ou desejado. O poema se esforça em desmistificar uma imagem romantizada ou etérea dos fantasmas, que aqui nada têm de abstrato ou idealizado. Fantasmas não são anjos, nem demônios, nem bruxas. São fantasmas, entidades materiais, concretas; são mulheres, homens e crianças. Assombram e oprimem com o corpo ("*os seios flácidos*", "*os braços inúteis*"), com barulhos (os pés "*escoiceando / sobre minha cama*") e com sexo, sugestão mais do que evidente na imagem dos "*homens gordos, pelados, / exibindo os genitais feito andrajos*".

Bastante característica de Sexton aqui é a criação de imagens grotescas e jocosas, como "*as bundinhas inocentes*" do anjinhos kitsch "*gemendo / para Lúcifer*", numa clara referência ao final do *Fausto* de Goethe.

Do ponto de vista estrutural, as três estrofes são simétricas, repletas de símiles perversos. Chama a atenção a sonoridade violenta do verso "*This one thumps barefoot, lurching*", cuja tradução tenta reproduzir o efeito onomatopaico de barulho: "*Esse aí estrondeia os pés, escoiceando*".

## VELHA

Aqui se mesclam temas recorrentes ao longo da obra toda de Sexton: a morte, o ambiente hospitalar, a memória, a evocação da infância. O curto poema tem três movimentos: de início, o Eu lírico, à morte, cansado de agulhas, de *"tubos e de lençóis de borracha"* e em meio a *"rostos que não conheço"*; de súbito começa a sonhar, e o espaço do poema passa a ser o espaço do sonho, um passeio idílico com a irmã, rumo a Damariscotta, cidade litorânea do estado do Maine: *"Somos novas e estamos passeando / e colhendo uvas-do-monte / por todo o caminho para Damariscotta (...) / Que gosto doce -- / minha boca tão cheia / e o azul doce escorrendo / por todo o caminho para Damariscotta"*. A repetição ajuda a reforçar o prazer físico do sonho. Por fim o sonho é abruptamente interrompido por uma figura não nomeada no hospital. Perplexo e indignado, o Eu lírico pede que seja deixado em paz: *"O que você está fazendo? Me deixe em paz! / Não vê que estou sonhando?"*. A conclusão sentenciosa é uma melancólica reflexão sobre a infância perdida e certa capacidade curativa do sonho. Assim, o poema pode ser considerado uma espécie de evasão. Há um contraste evidente entre o título "Velha", e a fragilidade e doença a isso associadas no corpo do poema, e a recordação da liberdade e da alegria associadas à infância.

## DONA DE CASA

Talvez o poema mais curto de Anne Sexton, "Dona de Casa" brinca com o mundo perpétuo e fechado do ambiente doméstico e com o senso de isolamento e incomunicabilidade endêmica do lar, tema descrito, por exemplo, em "Lesbos" de Sylvia Plath:

*You peer from the door,  
Sad hag. "Every woman's a whore.  
I can't communicate."*

*I see your cute décor  
Close on you like the fist of a baby  
Or an anemone, that sea  
Sweetheart, that kleptomaniac.*

Mesmo que não fossem movidos por impulsos propriamente feministas, houve uma certa apropriação da obra de Anne Sexton e de Sylvia Plath pelo posterior movimento feminista -- talvez pelo apelo imagético centrado no corpo feminino e no ambiente doméstico, por exemplo. Parece sintomático o uso recorrente que Sexton faz de termos como "houses" e "kitchen". No retrato ora sarcástico ora bem-humorado do horror, do vazio e da violência reprimida da vida dos típicos subúrbios norte-americanos subjacente a seus poemas, Sexton muitas vezes chega a citar inclusive marcas de produtos de limpeza, remédios e outros objetos domésticos -- Lysol, Kleenex, Clorox, Bab-O, Zippo. Além disso, o modo com que Sexton muitas vezes descreve o papel sexual da mulher, tendo o corpo invadido pelo homem (versos como "Os homens entram à força, tragados, como Jonas / para dentro de suas mães carnudas" encontram eco em "É praticamente certo / que você irá entrar em mim como numa caserna", de "Moon Song, Woman Song", de *Love Poems*, traduzido na *Antologia*), foi tomado como consciência de submissão da mulher:

Por causa de um poema como "Dona de Casa", muitos críticos chegaram a notar semelhanças temáticas entre a poeta e Simone de Beauvoir, cujo pioneiro tratado feminista *O Segundo Sexo* -- em que analisa a condição feminina e o papel desempenhado pela mulher no ambiente doméstico como perpetuador das relações sociais burguesas -- havia sido recentemente publicado em inglês. De fato, aqui Sexton parece extremamente consciente do que escreveu Beauvoir: "But she has no other job than to maintain and provide for life in pure and unvarying generality; she perpetuates the species without change, she ensures the even rhythm of the days and the continuity of the home, seeing to it that the doors are locked".

Em "Dona de Casa" há duas transformações: a mulher, ao se casar com a casa, transforma-se nela; além disso, a mulher se torna a própria mãe. A casa tem vida, "tem coração, / boca, fígado e movimentos intestinais". A expressão "bowel movements" é eufemismo para o ato de defecar.

## DO JARDIM

Como já fizera em "Noon Walk on The Asylum Lawn", de *To Bedlam and Part Way Back*, novamente Sexton se vale de um pretexto bíblico na confecção do poema. Aqui a intertextualidade se dá com o famoso "Olhai os lírios do campo" ou "Consider the lilies of the field", parte do célebre Sermão da Montanha, proferido por Jesus e descrito no *Evangelho de São Mateus* (6, 28).

Sexton, contudo, não tem aqui preocupações de caráter moral ou religioso. De maneira engenhosa, coloca a seu próprio serviço as palavras de Jesus: "E por que vocês ficam preocupados com a roupa? Olhem como crescem os lírios do campo: eles não trabalham nem fiam. Eu, porém, lhes digo: nem o rei Salomão, em toda a sua glória, jamais se vestiu como um deles". Para Sexton, trata-se de um belo mote para um poema que nada mais é do que um convite sexual ao amado. Os lírios, que no poema "se abrem em campo tão vasto", são para a poeta uma imagem da nudez. "Jogar fora as palavras" e "cuspir fora as palavras" significa despir-se e amar. Falar sem agir não é ter fé, mas amar sexualmente sim: "Vem cá! Vem cá! / Vem comer minhas frutas deliciosas".

"Do Jardim" é um poema calcado na tópica do *carpe diem* de fundo amoroso -- tema que dominará todo o volume *Love Poems* --, leitura autorizada por outros trechos do próprio Sermão da Montanha: "Portanto, não fiquem preocupados, dizendo: O que vamos comer? O que vamos beber? O que vamos vestir? Os pagãos é que ficam procurando essas coisas. (...) Portanto, não se preocupem com o dia de amanhã, pois o dia de amanhã terá suas preocupações".

Por causa da inspiração bíblica, optou-se pela tradução em segunda pessoa.

## A MAGIA NEGRA

Anne Sexton sempre demonstrou grande consciência acerca das dificuldades e ambigüidades inerentes à relação entre poeta e palavra, acerca da capacidade das palavras. O tema será recorrente ao longo de toda sua produção. Se em alguns poemas aparece uma visão do achado poético como algo de "milagroso", as palavras como "*doves falling out of the ceiling*" ("Words", de *The Awful Rowing Toward God*), noutros o trabalho poético é descrito como arte manipulatória, caso de "The Room Of My Life", também do volume *The Awful Rowing Toward God*: "*However, nothing is just what it seems to be. / My objects dream and wear new costumes, / compelled to, it seems, by all the words in my hands*". O poema "Words" lida com a natureza fugidia do poema e a sensação de frustração na busca dos meios de expressão poética: ali as palavras podem ser "*both daisies and bruises*", e, com frequência, "*they fail*": "*I have so much I want to say, / so many stories, images, proverbs, etc. / But the words aren't good enough / the wrong ones kiss me*".

Em eu pendor auto-reflexivo, inúmeros poemas de Sexton descrevem o fazer do próprio poema, a graça inspirada e o labor artesanal que lhe dão corpo. A poesia é via de regra referida como lugar de revelação e de comunhão com o sagrado, arte mágica, bruxaria, "*trances*", "*presságios*", "*encantamentos*", "*fetiches*". Por isso tem suas próprias práticas propiciatórias, seus instrumentos rituais, seus tempos e espaços próprios. Caso de "Mother and Jack in the Rain", do volume *Live or Die*: "*With this pen I take in hand my selves / and with these dead disciples I will grapple. / Though rain curses the window / let the poem be made*".

Mais do que diferenciar homens de mulheres, escritor de escritora e "saber" de "sentir", mais do que fazer referências sarcásticas ao ambiente familiar ou ao casamento, o poema "A Magia Negra" vê uma qualidade mágica em "*sentir*" e "*saber*", entendidos como experiências que podem superar o nível trivial. O poeta é "*espião*" ou "*cafajeste*", alguém que descobre ou rouba segredos, alguém que subverte a ordem natural, alguém que "*de móveis velhos constrói uma árvore*".

Sexton brinca aqui com os estereótipos comumente associados a homens e mulheres. O homem é dotado de inteligência prática e de conhecimento racional, organizado, empreendedor, bélico ("*ereções*", "*congressos*", "*produtos*", "*máquinas*", "*galeões*", "*guerras*"), a mulher é dotada de sentimento, capacidade sonhadora ou inteligência emocional, doméstica, banal ("*bicicletas*", "*crianças*", "*legumes*", "*fofocas*", "*ilhas*"). A conclusão, contudo, é iconoclasta e algo niilista: "*comida*" parece se referir ao excesso de conhecimento ou sentimento, inúteis porque não já há ninguém, por causa da incomunicabilidade, da artificialidade das relações ou da falta de amor, para colocá-los em prática.

## CARTA ESCRITA DURANTE UMA TEMPESTADE DE JANEIRO

É interessante que para Annie Sexton muitas vezes os mortos continuam a ter consciência, e, portanto, continuam ainda a viver, o que é evidente em alguns versos de "Carta Escrita Durante Uma Tempestade de Janeiro": "*Os mortos se viram, despreocupados, / pensando... / Que bom! Nenhuma visita hoje*". A ausência de visitas aos mortos é explicada pelo próprio contexto do poema: a tempestade de neve é tão intensa que isola as pessoas e as impede de sair de casa. Pesa sobre o poema o emblema de um ciclo que se fecha: a primeira palavra de *All My Pretty Ones* é "Gone", referência já imediata aos mortos -- aos pais da poeta, é irresistível notar -- a partir de seu funeral (em "The Truth the Dead Know"); a "Carta", que fecha o volume, é também sobre os mortos, ainda presentes, mas agora evocados um ano depois: "*gone for a year*" ("*longe há mais de um ano*"). A idéia de "*bagagem extravaviada*" reitera tal leitura: é bagagem que não se perdeu de todo, pois pode ser encontrada de novo e voltar a seu dono. A falta de visitas é também ausência de linguagem, de palavras, já que "*palavras não fazem muita companhia*".

Estruturado na forma mais de diário do que carta, já no título o poema faz referência a uma "*January Northeaster*", espécie de tempestade de neve típica da Nova Inglaterra, especialmente forte por se originar no mar. O vocábulo "tempestade" é eficaz mas impreciso. No corpo do poema aparecem duas alusões a "*storm*", que traduzi como "tormenta".

Isolado pela neve ("*neve demais*"), com vontade de buscar consolo na bebida, o Eu lírico escreve e anota suas impressões para o amado ausente, mas a solidão, a quietude o silêncio ("*silêncio demais*") são tão assombrosos ("*Quando falo / fico chocada com minha própria voz*") que parece tratar-se de um monólogo ou solilóquio -- espera-se uma carta do amante que nunca chega.

Na verdade, trata-se de um poema sobre a impossibilidade de se parar o tempo: "*Os dias não congelam*". O Eu lírico inventa a mentira de que só há segundas: "*Inventei uma mentira. / Não existe outro dia a não ser a segunda*". Por esse recurso narrativo, enfatiza o caráter repetitivo e estático do tempo ("*os dias têm todo o mesmo tamanho*"). Do ponto de vista estrutural, a "mentira" do Eu lírico aparece na repetição da notação "*Segunda*".

A sensação de abandono em que se encontra o Eu lírico dá início a um interessante processo mimético: em seu desamparo, espelha-se (por meio do noticiário da TV, do rádio ou do jornal) e identifica-se com imagens de solidão, imobilidade, angústia e morte: os "*vinte e oito homens a bordo de uma torre de radar danificada*" que "*afundaram a setenta milhas da costa*" e cujos corações "*Na mesma hora foram lacrados*", as árvores da paisagem, quietas "*feito o crucifixo*", "*quietas o inverno todo. / Não pretendem ir a lugar algum*".

Alguns versos possuem um caráter terrível e grotesco: os mortos estão encarcerados na terra, carcaças de pássaros: "*enterrados lado a lado / feito garriças*"; a tormenta "*não escarrava*" os homens à deriva.

No fim do poema, ao evocar o avô, o Eu lírico revela não só o que chama de identidade fraudulenta do carteiro, mas também a identidade da carta, a palavra,

mediadora entre o amado atual (que está ausente) e os amados passados (que estão mortos): *“Agora se foi, como você também se foi”*. O poema estabelece relações de identificação: entre um dia e outro, entre o amado ausente e o avô morto. Mesmo perdidos ou ausentes, nossos fantasmas ainda nos pertencem.

de *LIVE OR DIE*  
*VIVA OU MORRA* (1966)

*The Sun*, "O Sol"  
*Consorting With Angels*, "Na Companhia de Anjos"  
*Love Song*, "Canção de Amor"  
*Man and Wife*, "Marido e Mulher"  
*Protestant Easter*, "Páscoa Protestante"  
*For the Year of the Insane*, "Para o Ano dos Loucos"  
*Menstruation at Forty*, "Menstruação aos Quarenta"  
*Suicide Note*, "Bilhete de Suicídio"  
*The Addict*, "A Viciada"

## THE SUN

*I have heard of fish  
coming up for the sun  
who stayed forever,  
shoulder to shoulder,  
avenues of fish that never got back,  
all their proud spots and solitudes  
sucked out of them.*

*I think of flies  
who come from their foul caves  
out into the arena.  
They are transparent at first.  
Then they are blue with copper wings.  
They glitter on the foreheads of men.  
Neither bird nor acrobat  
they will dry out like small black shoes.*

*I am an identical being.  
Diseased by the cold and the smell of the house  
I undress under the burning magnifying glass.  
My skin flattens out like sea water.  
O yellow eye,  
let me be sick with your heat,  
let me be feverish and frowning.  
Now I am utterly given.  
I am your daughter, your sweet-meat,  
your priest, your mouth and your bird  
and I will tell them all stories of you  
until I am laid away forever,  
a thin gray banner.*

May 1962

## O SOL

Ouvi falar de peixes  
que vieram à tona pelo sol  
e que ali ficaram para sempre,  
ombro a ombro,  
avenidas de peixes que nunca mais voltaram,  
deles sugadas  
todas as solidões e manchas vaidosas.

Penso nas moscas  
que saem de suas cavernas imundas  
arena adentro.  
No começo são transparentes.  
Então ficam azuis, com asas de cobre.  
Brilham nas testas dos homens.  
Nem pássaros nem acrobatas,  
vão esturricar feito sapatinhos pretos.

Sou uma criatura idêntica.  
Adoeço por causa do frio e do cheiro da casa,  
dispo-me sob a lente de aumento ardente.  
Minha pele se achata feito água do mar.  
Oh olho amarelo,  
que eu fique doente com teu calor,  
que eu fique febril e franzida.  
Agora entrego-me totalmente.  
Sou tua filha, tua guloseima,  
teu padre, tua boca e teu pássaro  
e contarei a todos histórias de ti.  
Até ser enterrada para sempre,  
uma flâmula cinza esgarçada.

*maio de 1962*

## CONSORTING WITH ANGELS

*I was tired of being a woman,  
tired of the spoons and the pots,  
tired of my mouth and my breasts,  
tired of the cosmetics and the silks.  
There were still men who sat at my table,  
circled around the bowl I offered up.  
The bowl was filled with purple grapes  
and the flies hovered in for the scent  
and even my father came with his white bone.  
But I was tired of the gender of things.*

*Last night I had a dream  
and I said to it...*

*"You are the answer.  
You will outlive my husband and my father."  
In that dream there was a city made of chains  
where Joan was put to death in man's clothes  
and the nature of the angels went unexplained,  
no two made in the same species,  
one with a nose, one with an ear in its hand,  
one chewing a star and recording its orbit,  
each one like a poem obeying itself,  
performing God's functions,  
a people apart.*

*"You are the answer,"  
I said, and entered,  
lying down on the gates of the city.  
Then the chains were fastened around me  
and I lost my common gender and my final aspect.  
Adam was on the left of me  
and Eve was on the right of me,  
both thoroughly inconsistent with the world of reason.  
We move our arms together  
and rode under the sun.  
I was not a woman anymore,  
not one thing or the other.*

*O daughters of Jerusalem,  
the king has brought me into his chamber.  
I am black and I am beautiful.  
I've been opened and undressed.  
I have no arms or legs.  
I'm all one skin like a fish.  
I'm no more a woman*

*than Christ was a man.*

February 1963

## NA COMPANHIA DE ANJOS

Eu estava farta de ser mulher,  
farta das colheres e das panelas,  
farta da minha boca e dos meus seios,  
farta dos cosméticos e das sedas.  
À minha mesa ainda havia homens,  
ao redor da tigela que eu ofertava.  
A tigela estava repleta de uvas purpúreas,  
e as moscas pairavam por causa do aroma  
e até meu pai veio com seu osso branco.  
Mas eu estava farta do gênero das coisas.

Ontem à noite tive um sonho  
e disse-lhe...

"Tu és a resposta,  
Tu viverás mais que meu marido e meu pai."  
Nesse sonho havia uma cidade feita de correntes  
onde Joana foi dada à morte em roupas de homem  
e onde a natureza dos anjos não se explicava,  
nenhum da mesma espécie,  
um com um nariz, outro com uma orelha na mão,  
um mascarando uma estrela e gravando sua órbita,  
cada qual como um poema que obedecesse a si próprio,  
executando as funções de Deus,  
um povo à parte.

"Tu és a resposta",  
disse eu, e entrei,  
deitando-me nos portões da cidade.  
Então fui presa com correntes  
e perdi meu gênero comum e meu aspecto final.  
Adão estava à minha esquerda  
e Eva à minha direita,  
ambos de todo inconsistentes com o mundo da razão.  
Entrelaçamos os braços  
e galopamos sob o sol.  
Eu já não era mulher,  
nem uma coisa nem outra.

Oh filhas de Jerusalém,  
o rei me trouxe para seus aposentos.  
Sou negra e sou bela.  
Fui aberta e despida.  
Não tenho braços nem pernas.  
Sou uma só pele, como peixe.

Sou tão mulher  
quanto Cristo era homem.

*fevereiro de 1963*

## LOVE SONG

*I was  
the girl of the chain letter,  
the girl full of talk of coffins and keyholes,  
the one of the telephone bills,  
the wrinkled photo and the lost connections,  
the one who kept saying --*

*Liten! Listen!*

*We must never! We must never!  
and all those things...*

*the one  
with her eyes half under her coat,  
with her large gun-metal blue eyes,  
with the thin vein at the bend of her neck  
that hummed like a tuning fork,  
with her shoulders as bare as a building,  
with her thin foot and her thin toes,  
with an old red hook in her mouth,  
the mouth that kept bleeding  
into the terrible fields of her soul...*

*the one  
who kept dropping off to sleep,  
as old as a stone she was,  
each hand like a piece of cement,  
for hours and hours  
and then she'd wake,  
after the small death,  
and then she'd be as soft as,  
as delicate as...*

*as soft and delicate as  
an excess of light,  
with nothing dangerous at all,  
like a beggar who eats  
or a mouse on a rooftop  
with no trap doors,  
with nothing more honest  
than your hand in her hand --  
with nobody, nobody but you!  
and all those things.  
nobody, nobody but you!  
Oh! There is no translating  
that ocean,  
that music,  
that theater,*

*that field of ponies.*

April 19, 1963

## CANÇÃO DE AMOR

Eu era  
a menina das correntes de cartas,  
a menina cheia de papos de buracos de fechadura e caixões.  
aquela das contas de telefone,  
da foto amarrotada e das ligações cortadas,  
aquela que vivia dizendo --  
*Escutem! Escutem!*  
*Nunca se deve! Nunca se deve!*  
e coisas assim...

aquela  
dos olhos meio escondidos sob o casaco,  
dos olhos grandes, de um azul metálico de pistola,  
da veiazinha na dobra do pescoço,  
zunindo como um diapasão,  
dos ombros tão nus quanto um prédio,  
dos pezinhos finos e dedos idem,  
com um velho gancho vermelho na boca,  
boca que vivia sangrando  
dentro dos campos terríveis da sua alma...

aquela  
que vivia caindo no sono,  
tão velha como uma pedra,  
cada mão um bloco de cimento,  
por horas e horas  
e depois acordava,  
passada a pequena morte,  
e então ficava suave como,  
delicada como...

suave e delicada como  
luz em excesso,  
sem um nadinha de perigoso,  
feito um mendigo que come  
ou um rato num telhado  
sem alçapões,  
nada de mais honesto  
do que sua mão na dela --  
*e mais ninguém, mais ninguém além de você!*  
e coisas assim.  
*mais ninguém, mais ninguém além de você!*  
Oh! Não há como traduzir  
aquele oceano,  
aquela música,  
aquele teatro,

aquele campo de pôneis.

*19 de abril de 1963*

## MAN AND WIFE

To speke of wo  
that is in marriage...

We are not lovers.  
We do not even know each other.  
We look alike  
but we have nothing to say.  
We are like pigeons...

that pair who came to the suburbs  
by mistake,  
forsaking Boston where they bumped  
their small heads against a blind wall,  
having worn out the fruit stalls in the North End,  
the amethyst windows of Louisburg Square,  
the seats on the Common  
And the traffic that kept stamping  
and stamping.

Now there is green rain for everyone  
as common as eyewash.  
Now they are together  
like strangers in a two-seater outhouse,  
eating and squatting together.  
They have teeth and knees  
but they do not speak.  
A soldier is forced to stay with a soldier  
because they share the same dirt  
and the same blows.

They are exiles  
soiled by the same sweat and the drunkard's dream.  
As it is they can only hang on,  
their red claws wound like bracelets  
around the same limb.  
Even their song is not a sure thing.  
It is not a language;  
it is a kind of breathing.  
They are two asthmatics  
whose breath sobs in and out  
through a small fuzzy pipe.

Like them

*we neither  
talk nor clear our throats.  
Oh darling,  
we gasp in unison beside our window pane,  
drunk on the drunkard's dream.  
Like them  
we can only hang on.*

*But they would pierce our heart  
if they could only fly the distance.*

May 1963

## MARIDO E MULHER

*Para falar da dor  
que há em todo casamento...*

Não somos amantes.  
Nem nos conhecemos.  
Somos parecidos  
mas nada temos a dizer.  
Somos como pombos...

aquele casal que veio parar no subúrbio  
por engano,  
abandonando Boston, batendo  
as cabecinhas numa parede sem saída,  
estragando as bancas de frutas de North End,  
os janelões ametista de Louisburg Square,  
os bancos do Common  
E o trânsito que continuava estourando  
e estourando.

Agora há chuva verde para todo mundo,  
é tão comum quanto colírio.  
Agora eles estão juntos  
como estranhos numa latrina de dois buracos,  
comendo e se agachando juntos,  
Têm dentes e joelhos  
mas não falam.  
Um soldado é obrigado a ficar com outro soldado  
porque dividem a mesma sujeira  
e os mesmos golpes.

São exilados  
sujos pelo mesmo suor e pelo sonho de um bêbado.  
Desse modo só o que lhes resta é aturar,  
as garras vermelhas machucam como pulseiras  
num mesmo braço.  
Mesmo sua música não é algo de certo.  
Não é uma língua;  
é um tipo de respiração.  
São dois asmáticos  
que respiram soluçando, para dentro e para fora,  
por um caninho felpudo.

Assim como eles,

não há conversas nem pigarros entre nós.  
Oh meu bem,  
ofegamos em uníssono junto à nossa vidraça,  
bêbados do sonho do bêbado.  
Como eles  
só o que nos resta é aturar.

Mas eles furariam nosso coração  
se ao menos pudessem voar até aqui.

*maio de 1963*

## PROTESTANT EASTER

*eight years old*

*When he was a little boy  
Jesus was good all the time.  
No wonder that he grew up to be such a big shot  
who could forgive people so much.  
When he died everyone was mean.  
Later on he rose when no one else was looking.  
Either he was hiding or else  
he went up.  
Maybe he was only hiding?  
Maybe he could fly?*

*Yesterday I found a purple crocus  
blowing its way out of the snow.  
It was all alone.  
It was getting its work done.  
Maybe Jesus was only getting his work done  
and letting God blow him off the Cross  
and maybe he was afraid for a minute  
so he hid under the big stones.  
He was smart to go to sleep up there  
even though his mother got so sad  
and let them put him in a cave.  
I sat in a tunnel when I was five.  
That tunnel, my mother said,  
went straight into the big river  
and so I never went again.  
Maybe Jesus knew my tunnel  
and crawled right through to the river  
so he could wash all the blood off.  
Maybe he only meant to get clean  
and then come back again?  
Don't tell me that he went up in smoke  
like Daddy's cigar!  
He didn't blow out like a match!*

*It is special  
being here at Easter  
with the Cross they built like a capital T.  
The ceiling is an upside-down rowboat.  
I usually count its ribs.  
Maybe he was drowning?  
Or maybe we are all upside down?*

*I can see the face of a mouse inside  
of all that stained-glass window.  
Well, it could be a mouse!  
Once I thought the Bunny Rabbit was special  
and I hunted for eggs.  
That's when I was seven.  
I'm grownup now. Now it's really Jesus.  
I just have to get Him straight.  
And right now.*

*Who are we anyhow?  
What do we belong to?  
Are we a we?  
I think that he rose  
but I'm not quite sure  
and they don't really say  
singing their Alleluia  
in the churchy way.  
Jesus was on that Cross.  
After that they pounded nails into his hands.  
After that, well, after that,  
everyone wore hats  
and then there was a big stone rolled away  
and then almost everyone --  
the ones who sit up straight --  
looked at the ceiling.*

*Alleluia they sing.  
They don't know.  
They don't care if he was hiding or flying.  
Well, it doesn't matter how he got there.  
It matters where he was going.  
The important thing for me  
is that I'm wearing white gloves.  
I always sit straight.  
I keep on looking at the ceiling.  
And about Jesus,  
they couldn't be sure of it,  
not so sure of it anyhow,  
so they decided to become Protestants.  
Those are the people that sing  
when they aren't quite  
sure.*

Spring 1963

## PÁSCOA PROTESTANTE

*aos oito anos*

Quando Jesus era pequeno  
ele era bonzinho sempre.  
Não é à-toa que quando ele cresceu ele virou um figurão  
que podia perdoar tanto.  
Quando ele morreu todo mundo ficou malvado.  
Depois ele ressuscitou quando não tinha ninguém olhando.  
Ou ele estava escondido ou  
ele subiu.  
Será que ele estava só se escondendo?  
Será que ele sabia voar?

Ontem eu achei um croco roxo  
rompendo a neve.  
Ele estava ali sozinho.  
Estava fazendo o seu trabalho sozinho.  
Jesus só estava fazendo o trabalho dele, talvez,  
deixando Deus soprar ele da Cruz,  
ou talvez ficou com um pouco de medo  
e daí se escondeu debaixo das pedras grandes.  
Ele foi esperto de ir dormir lá  
apesar de a mãe dele ter ficado muito triste  
e ter deixado colocarem ele numa caverna.  
Quando eu tinha cinco anos eu me sentei num túnel.  
A minha mãe falou que aquele túnel  
ia dar direto num rio grande  
e por isso nunca mais fui lá.  
Jesus conhecia meu túnel, talvez,  
e foi rastejando até o rio  
pra poder lavar o sangue todinho.  
Será que ele só queria se limpar  
e depois ia voltar de novo?  
Não vá me dizer que ele virou fumaça  
como o charuto do Papai!  
Ele não apagou como um fósforo!

É legal  
estar aqui na Páscoa  
com a Cruz que eles fizeram como um T maiúsculo.  
O teto é um barco a remos de ponta-cabeça.  
Eu sempre conto as vigas.  
Será que ele estava se afogando?  
Ou será que nós é que estamos todos de ponta-cabeça?

Estou vendo a cara de um ratinho dentro  
de todo aquele vitral.  
Bom, acho que era um ratinho!  
Antes eu achava que o Coelhinho da Páscoa era legal  
e eu ficava procurando os ovos.  
Mas isso era quando eu tinha sete anos.  
Agora já cresci. Agora é Jesus mesmo.  
Eu só tenho que entender Ele direito.  
Agora mesmo.

Quem somos nós afinal?  
Do que fazemos parte?  
Nós somos um *nós*?  
Acho que ele ressuscitou  
mas não tenho certeza  
e eles não me convencem  
cantando o *Aleluia* deles  
desse jeito igrejeiro.  
Jesus estava naquela Cruz.  
Depois disso martelaram os pregos nas mãos dele.  
Depois disso, bom, depois disso,  
todo mundo pôs chapéu,  
e depois rolaram da entrada uma pedra grande  
e depois quase todo mundo --  
os que se sentam direito --  
olhou pro teto.

Eles cantam *Aleluia*.  
Eles não sabem.  
Não ligam se ele estava se escondendo ou voando.  
Bom, não interessa como ele chegou lá.  
O que interessa é pra onde estava indo.  
Pra mim o importante  
é que estou usando luvas brancas.  
Sempre me sento direito.  
Fico olhando pro teto.  
E quanto a Jesus,  
eles não podiam ter muita certeza,  
pelo menos não muita certeza,  
daí decidiram virar Protestantes.  
Esses são os que cantam  
quando não têm muita  
certeza.

*primavera de 1963*

FOR THE YEAR OF THE INSANE

*a prayer*

*O Mary, fragile mother,  
hear me, hear me now  
although I do not know your words.  
The black rosary with its silver Christ  
lies unblessed in my hand  
for I am the unbeliever.  
Each bead is round and hard between my fingers,  
a small black angel.*

*O Mary, permit me this grace,  
this crossing over,  
although I am ugly,  
submerged in my own past  
and my own madness.  
Although there are chairs  
I lie on the floor.  
Only my hands are alive,  
touching beads.  
Word for word, I stumble.  
A beginner, I feel your mouth touch mine.*

*I count beads as waves,  
hammering in upon me.  
I am ill at their numbers,  
sick, sick in the summer heat  
and the window above me  
is my only listener, my awkward being.  
She is a large taker, a soother.  
The giver of breath  
she murmurs,  
exhaling her wide lung like an enormous fish.*

*Closer and closer  
comes the hour of my death  
as I rearrange my face, grow back,  
grow undeveloped and straight-haired.  
All this is death.  
In the mind there is a thin alley called death  
and I move through it as  
through water.  
My body is useless.  
It lies, curled like a dog on the carpet.  
It has given up.*

*There are no words here except the half-learned,  
the Hail Mary and the full of grace.  
Now I have entered the year without words.  
I note the queer entrance and the exact voltage.  
Without words they exist.  
Without words one may touch bread  
and be handled bread  
and make no sound.*

*O Mary, tender physician,  
come with powders and herbs  
for I am in the center.  
It is very small and the air is gray  
as in a steam house.  
I am handed wine as a child is handed milk.  
It is presented in a delicate glass  
with a round bowl and a thin lip.  
The wine itself is pitch-colored, musty and secret.  
The glass rises on its own toward my mouth  
and I notice this and understand this  
only because it has happened.  
I have this fear of coughing  
but I do not speak,  
a fear of rain, a fear of the horseman  
who comes riding into my mouth.  
The glass tilts in on its own  
and I am on fire.  
I see two thin streaks burn down my chin.  
I see myself as one would see another.  
I have been cut in two.*

*O Mary, open your eyelids.  
I am in the domain of silence,  
the kingdom of the crazy and the sleeper.  
There is blood here  
and I have eaten it.  
O mother of the womb,  
did I come for blood alone?  
O little mother,  
I am in my own mind.  
I am locked in the wrong house.*

August 1963

## PARA O ANO DOS LOUCOS

*uma oração*

Ai Maria, mãezinha frágil,  
escuta-me, escuta-me agora  
ainda que eu não saiba tuas palavras.  
O rosário negro com o Cristo prateado  
repousa profano em minha mão  
pois sou a incrédula.  
Cada conta dura e redonda entre meus dedos  
é um anjinho negro.  
Ai Maria, permite-me essa graça,  
essa travessia,  
ainda que eu seja feia,  
submersa em meu próprio passado  
e minha própria loucura.  
Embora haja cadeiras,  
estou deitada no chão.  
Apenas minhas mãos estão vivas,  
tocando as contas.  
Palavra por palavra, tropeço.  
Iniciante ainda, sinto tua boca tocar a minha.

Conto as contas como ondas,  
martelando sobre mim.  
Perco a conta, desanimo com o número delas,  
doente, doente do calor do verão  
e a janela acima de mim  
é minha única ouvinte, meu ser acanhado.  
Ela aceita tudo, me conforta.  
Ela é a que dá alento,  
e murmura,  
bafejando os largos pulmões como um peixe enorme.

Cada vez mais perto,  
chega a hora da minha morte  
enquanto rearrumo meu rosto, retrocedo,  
regrido, meu cabelo fica liso.  
Tudo isso é morte.  
Na mente há uma viela estreita chamada morte  
e passo por ali como se estivesse n'água.  
Meu corpo é inútil.  
Jaz imóvel, enrolado como um cachorro no tapete.  
Entregou os pontos.  
Não há palavras senão as aprendidas pela metade,

*o Ave Maria e o cheia de graça.*  
Agora inicei o ano sem palavras.  
Noto a entrada esquisita e a voltagem exata.  
Elas existem sem palavras.  
Sem palavras pode-se tocar o pão  
e receber nas mãos o pão,  
sem som algum.

Ai Maria, médica afável,  
vem com pós e ervas,  
pois estou no centro.  
É bem pequeno e o ar é cinzento,  
como numa casa de máquinas  
Passam-me o vinho como a uma criança dão o leite.  
É ofertado num cálice delicado,  
bojudo e de bordas finas.  
O vinho em si é cor de piche, mosto e secreto.  
O cálice ergue-se sozinho rumo à minha boca  
e só percebo e entendo tudo isso  
porque acontece.

Tenho medo de tossir  
mas não falo,  
medo de chuva, medo do cavaleiro  
que entra galopando em minha boca.  
O cálice entorna por si só  
e estou em fogo.  
Vejo dois filetes que descem queimando meu queixo.  
Vejo-me como se fosse outra.  
Fui cortada em duas.

Ai Maria, abre tuas pálpebras.  
Estou nos domínios do silêncio,  
o reino dos loucos e dos sonâmbulos.  
Há sangue aqui  
e eu o comi.  
Ai mãe do ventre,  
vim apenas em busca de sangue?  
Ai mãezinha,  
estou em meu juízo perfeito,  
estou trancada na casa errada.

*agosto de 1963*

## MENSTRUATION AT FORTY

*I was thinking of a son.  
The womb is not a clock  
nor a bell tolling,  
but in the eleventh month of its life  
I feel the November  
of the body as well as of the calendar.  
In two days it will be my birthday  
and as always the earth is done with its harvest.  
This time I hunt for death,  
the night I lean toward,  
the night I want.  
Well then --  
speak of it!  
It was in the womb all along.*

*I was thinking of a son...  
You! The never acquired,  
the never seeded or unfastened,  
you of the genitals I feared,  
the stalk and the puppy's breath.  
Will I give you my eyes or his?  
Will you be the David or the Susan?  
(Those two names I picked and listened for.)  
Can you be the man your fathers are --  
Can you be the muscles from Michelangelo,  
hands from Yugoslavia,  
somewhere the peasant, Slavic and determined,  
somewhere the survivor, bulging with life --  
and could it still be possible,  
all this with Susan's eyes?*

*All this without you --  
two days gone in blood.  
I myself will die without baptism,  
a third daughter they didn't bother.  
My death will come on my name day.  
What's wrong with the name day?  
It's only an angel of the sun.  
Woman,  
weaving a web over your own,  
a thin and tangled poison.  
Scorpio,  
bad spider --*

*die!*

*My death from the wrists,  
two name tags,  
blood worn like a corsage  
to bloom  
one on the left and one on the right --  
It's a warm room,  
the place of the blood.  
Leave the door open on its hinges!*

*Two days for your death  
and two days until mine.*

*Love! That red disease --  
year after year, David, you would make me wild!  
David! Susan! David! David!  
full and disheveled, hissing into the night,  
never growing old,  
waiting always for you on the porch...  
year after year,  
my carrot, my cabbage,  
I would have possessed you before all women,  
calling your name,  
calling you mine.*

November 7, 1963

## MENSTRUÇÃO AOS QUARENTA

Eu estava pensando num filho...  
O útero não é um relógio  
nem um dobre de sinos,  
mas no décimo-primeiro mês de vida  
sinto o novembro  
tanto do corpo quanto do calendário.  
Daqui a dois dias é meu aniversário  
e como sempre a terra já terminou sua colheita.  
Dessa vez caço a morte,  
a noite para a qual me dirijo,  
a noite que desejo.  
Bom, então --  
fale disso!  
Estava no útero o tempo todo.

Eu estava pensando num filho...  
Você! O que nunca foi tido,  
o nunca semeado nem desatado,  
você cujos genitais eu temia,  
o talo e o hálito de cachorrinho.  
Darei a você os meus olhos ou os dele?  
Você será o David ou a Susan?  
(Esses dois nomes que eu escolhi e espero escutar).  
Você consegue ser o homem que seus ancestrais são --  
a perna musculosa de Michelangelo,  
as mãos da Iugoslávia,  
em algum lugar o camponês, eslavo e decidido,  
em algum lugar o sobrevivente, inchando de vida --  
e será que ainda seria possível,  
tudo isso com os olhos de Susan?

Tudo isso sem você --  
dois dias esvaídos em sangue.  
Eu mesma vou morrer sem batismo,  
a filha caçula que ninguém se deu ao trabalho de batizar.  
Minha morte vai chegar no dia da minha padroeira.  
Qual é o problema do dia da padroeira?  
É só um anjo do sol.  
Mulher,  
tecendo a teia sobre si mesma,  
veneno delgado e entrançado.  
Escorpião,

aranha má --  
Morra!

Minha morte vem dos pulsos,  
duas etiquetas com meu nome,  
o sangue vestido como buquês  
que florescem,  
um no pulso esquerdo, outro no direito --  
É um quarto cálido  
o lugar do sangue.  
Deixe a porta aberta, pesando sobre as dobradiças!

Dois dias para a sua morte  
e dois dias para a minha.

Amor! Essa doença vermelha --  
ano após ano, David, você me deixaria endoidecida!  
David! Susan! David! David!  
cheia e desgrenhada, sibilando noite afora,  
sem nunca envelhecer,  
sempre esperando por você na varanda...  
ano após ano,  
minha cenoura, meu repolho,  
Eu o teria possuído antes de todas as mulheres,  
chamando seu nome,  
chamando-o de meu.

*7 de novembro de 1963*

## SUICIDE NOTE

*You speak to me of narcissism but I reply that it is  
a matter of my life... Artaud*

*At this time let me somehow bequeath all the leftovers  
to my daughters and their daughters... Anonymous*

*Better,  
despite the worms talking to  
the mare's hoof in the field;  
better,  
despite the season of young girls  
dropping their blood;  
better somehow  
to drop myself quickly  
into an old room.  
Better (someone said)  
no to be born  
and far better  
not to be born twice  
at thirteen  
where the boardinghouse,  
each year a bedroom,  
caught fire.*

*Dear friend,  
I will have to sink with hundreds of others  
on a dumbwaiter into hell.  
I will be a light thing.  
I will enter death  
like someone's lost optical lens.  
Life is half enlarged.  
The fish and owls are fierce today.  
Life tilts backward and forward.  
Even the wasps cannot find my eyes.*

*Yes,  
eyes that were immediate once.  
Eyes that have been truly awake,  
eyes that told the whole story --  
poor dumb animals.  
Eyes that were pierced,  
little nail heads,  
light blue gunshots.*

*And once with  
a mouth like a cup,  
clay colored or blood colored,  
open like the breakwater  
for the lost ocean  
and open like the noose  
for the first head.*

*Once upon a time  
my hunger was for Jesus.  
O my hunger! My hunger!  
Before he grew old  
he rode calmly into Jerusalem  
in search of death.  
This time  
I certainly  
do not ask for understanding  
and yet I hope everyone else  
will turn their heads when and unrehearsed fish jumps  
on the surface of Echo Lake;  
when moonlight,  
its bass note turned up loud,  
hurts some building in Boston,  
when the truly beautiful lie together.  
I think of this, surely,  
and would think of it far longer  
if I were not... if I were not  
at that old fire.*

*I could admit  
that I am only a coward  
crying me me me  
and not to mention the little gnats, the moths,  
forced by circumstance  
to suck on the electric bulb.  
But surely you know that everyone has a death,  
his own death,  
waiting for him.  
So I will go now  
without old age or disease,  
wildly but accurately,  
knowing my best route,  
carried by that toy donkey I rode all these years,  
never asking, "Where are we going?"  
We were riding (if I'd only known)  
to this.*

*Dear friend,  
please do not think  
that I visualize guitars playing  
or my father arching his bone.  
I do not even expect my mother's mouth.  
I know that I have died before --  
once in November, once in June.  
How strange to choose June again,  
so concrete with its green breasts and bellies.  
Of course guitars will not play!  
The snakes will certainly not notice.  
New York City will not mind.  
At night the bats will beat on the trees,  
knowing it all,  
seeing what they sensed all day.*

June 1965

## BILHETE DE SUICÍDIO

*Você me fala em narcisismo mas eu digo que é  
uma questão da minha própria vida... Artaud*

*A essa altura que eu possa de algum modo deixar de herança todas as sobras  
para as minhas filhas e as filhas delas... Anônimo*

É melhor,  
apesar dos vermes conversando  
com o casco da égua no campo;  
é melhor,  
apesar da temporada das meninas  
sangrando;  
é melhor de qualquer jeito  
me jogar logo  
num quarto velho.  
É melhor (alguém já disse)  
não nascer  
e muito melhor  
não renascer  
aos treze  
quando, todo ano,  
um cômodo da pensão  
pegava fogo.

Querida amiga,  
terei que afundar junto com centenas de outros  
num elevadorzinho para o inferno.  
Serei uma coisinha de nada.  
Entrarei na morte  
como uma lente que alguém perdeu.  
A vida está em parte ampliada.  
Os peixes e as corujas estão ferozes hoje.  
A vida balança para trás e para frente.  
Nem as vespas conseguem achar meus olhos.

Sim,  
olhos que outrora já foram imediatos.  
Olhos que estavam de fato despertos.  
olhos que contaram tudo,  
animaizinhos coitados.  
Olhos que foram perfurados,  
cabecinhas de prego,  
tiros azul-turquesa.

E outrora  
uma boca como uma taça,  
cor de barro ou cor de sangue,  
aberta como o quebra-mar  
para o oceano perdido  
e aberta como o laço  
para a primeira cabeça.

Era uma vez  
minha fome era de Jesus.  
Oh minha fome! Minha fome!  
Antes de ficar velho  
ele entrou calmamente em Jerusalém  
à procura da morte.  
Dessa vez  
eu certamente  
não peço compreensão  
e sim espero que todo mundo  
se vire para olhar quando um peixe, sem ensaio, der um pulo,  
vindo à tona no lago Echo;  
quando o luar,  
no volume máximo sua nota grave,  
ferir um prédio em Boston,  
quando os belos de verdade se deitarem juntos.  
Penso nisso, com certeza,  
e pensaria ainda mais  
se eu não estivesse... se eu não estivesse  
diante daquele velho fogo.

Eu poderia admitir  
que não passo de uma covarde  
gritando *eu eu eu*  
e não falar dos mosquitinhos, das mariposas,  
forçados pelas circunstâncias  
a chupar a lâmpada.  
Mas com certeza você sabe que todos temos uma morte,  
nossa própria morte,  
nos esperando.  
Então irei agora  
sem velhice nem doença,  
indômita mas exata,  
sabendo minha melhor rota,  
no lombo do burrinho de brinquedo que montei esses anos todos,  
sem nunca perguntar, "Para onde estamos indo?"  
Estávamos andando (se pelo menos eu soubesse)

para isso aqui.

Querida amiga,  
por favor não vá pensar  
que eu vejo violões tocando  
ou o pirulito do meu pai em riste.  
Sequer espero a boca da minha mãe.  
Sei que já morri antes --  
uma vez em novembro, outra em junho.  
Que estranho escolher junho de novo,  
tão concreto com seus ventres e seios verdes.  
É claro que nenhum violão vai tocar!  
As cobras com certeza nem vão notar.  
A cidade de Nova York não vai dar a mínima.  
De noite os morcegos vão açoitar as árvores  
sabendo de tudo,  
vendo o que haviam sentido o dia todo.

*junho de 1963*

## THE ADDICT

*Sleepmonger,  
deathmonger,  
with capsules in my palms each night,  
eight at a time from sweet pharmaceutical bottles  
I make arrangements for a pint-sized journey.  
I'm the queen of this condition.  
I'm an expert on making the trip  
and now they say I'm an addict.  
now they ask why.  
Why!*

*Don't they know  
that I promised to die!  
I'm keeping in practice.  
I'm merely staying in shape.  
The pills are a mother, but better,  
every color and as good as sour balls.  
I'm on a diet from death.*

*Yes, I admit  
it has gotten to be a bit of a habit --  
blows eight a time, socked in the eye,  
hauled away by the pink, the orange,  
the green and the white goodnights.  
I'm becoming something of a chemical  
mixture.  
That's it!*

*My supply  
of tablets  
has got to last for years and years.  
I like them more than I like me.  
Stubborn as hell, they won't let go.  
It's a kind of marriage.  
It's a kind of war  
where I plant bombs inside  
of myself.*

*Yes  
I try  
to kill myself in small amounts,  
an innocuous occupation.  
Actually I'm hung up on it.*

*But remember I don't make too much noise.  
And frankly no one has to lug me out  
and I don't stand there in my winding sheet.  
I'm a little buttercup in my yellow nightie  
eating my eight loaves in a row  
and in a certain order as in  
the laying on of hands  
or the black sacrament.*

*It's a ceremony  
but like any other sport  
it's full of rules.  
It's like a musical tennis match where  
my mouth keeps catching the ball.  
Then I lie on my altar  
elevated by the eight chemical kisses.*

*What a lay me down this is  
with two pink, two orange,  
two green, two white goodnights.  
Fee-fi-fo-fum --  
Now I'm borrowed.  
Now I'm numb.*

First of February 1966

## A VICIADA

Mascate do sono,  
Mascate da morte,  
toda noite com cápsulas na palma das mãos,  
oito de cada vez, de belos vidros de farmácia,  
preparo uma jornada em miniatura.  
Sou a rainha desse tipo de coisa.  
Sou expert em fazer a viagem.  
E agora dizem que sou uma viciada.  
Agora me perguntam o porquê.  
O porquê!

Não sabem  
que prometi morrer!  
Estou treinando.  
Estou só ficando em forma.  
Os comprimidos são uma mãe, só que melhores,  
de todas as cores e tão bons quanto bala azedinha.  
Estou num regime da morte.

Sim, admito  
que um pouco virou rotina --  
oito pancadas de uma vez, o olho esmurrado,  
arrastada por boas-noites cor-de-rosa, alaranjados,  
verdes e brancos.  
Estou me tornando quase que uma mistura  
química.  
É isso aí!

Meu estoque  
de pastilhas  
tem que durar muitos anos.  
Teimosas que é um inferno, não vão me largar.  
É um tipo de casamento.  
É um tipo de guerra  
em que vou plantando bombas dentro  
de mim.

Sim,  
tento  
me matar aos pouquinhos,  
uma ocupação inócua.  
Na verdade estou obcecada.

Mas lembre-se de que quase não faço barulho.  
E para ser franca ninguém precisa ficar me arrastando  
e também não fico lá vestindo minha mortalha.  
Sou uma florzinha em minha camisola amarela  
comendo meus oito pães, um de cada vez  
e numa certa ordem, como na  
imposição das mãos  
durante um sacramento negro.

É uma cerimônia  
mas como qualquer outro esporte  
é repleta de regras.  
É como um jogo de tênis musical  
em que minha boca fica pegando a bola.  
Daí me deito no meu altar  
elevada pelos oito beijos químicos.

E que repouso que é  
com dois boas-noites cor-de-rosa, dois alaranjados,  
dois verdes, dois brancos.  
Fee-fi-fo-fum --  
Agora estou tomada.  
Agora estou entorpecida.

*1º de fevereiro de 1966*

## COMENTÁRIOS

### O SOL

O poema "O Sol" é estruturado em oposições: calor e frio, vida e morte. O calor representa movimento, energia vital, brilho, cor. O frio representa paralisia e apatia, confinamento -- por isso aparece associado ao ambiente da casa. Há no poema dois tipos de doença, uma associada ao frio, outra associada ao calor -- oposição dada pelo uso de "diseased" e "sick". O Eu lírico, que se assume como criatura idêntica aos peixes e moscas, ávidos de sol, deseja não a doença do frio da casa, mas a doença febril causada pelo sol e pelo calor: "que eu fique doente com teu calor". Por isso a ele se dirige e se entrega, invocando seu poder, num desejo de comunhão de ordem física ("Sou tua filha, tua guloseima, / teu padre, tua boca e teu pássaro"), sexual ("dispo-me sob a lente de aumento ardente") e inclusive de morte ("Até ser enterrada para sempre").

Se já a partir do título, *Live or Die (Viva ou Morra)*, o volume apresenta um ultimato, da poeta a ela mesma, à sua contínua hesitação entre o niilismo, os impulsos suicidas, a imobilidade, a insatisfação com a vida e a morte ou a opção pela afirmação da vida e a aceitação das responsabilidades da vida, aparentemente a escolha é viver, o que já é expresso na opção pela metáfora da energia vital, purificadora e renovadora do sol. O poema que fecha o livro, sintomaticamente intitulado "Live", é uma afirmação triunfante de qualidades simples da vida: "I say Live, Live because of the sun, / the dream, the excitable gift". O sol, no feminino, e a óbvia metáfora do ovo (nascimento, ressurreição) descrevem a aceitação e a afirmação da vida, por si só cíclica e repleta de beleza: "Today life opened inside me like an egg / and there inside / after considerable digging / I found the answer, / What a bargain! / There was the sun, her yolk moving feverishly, / tumbling her prize -- and you realize that she does this daily! Mesmo num poema abertamente devotado à loucura como "Flee on Your Donkey", a sirene da ambulância é metaforizada em "a noon whistle that kept insisting on life". A imagem da luz e do sol do meio-dia se opõem à noite e à escuridão associadas à morte.

A aliteração "feverish and frowning" se manteve na tradução: "febril e franzida". Destaque para os símiles e metáforas bastante sugestivos do poder solar de transformação do corpo: "esturricar feito sapatinhos pretos", "uma flâmula cinza esgarçada".

## NA COMPANHIA DE ANJOS

Aqui, o Eu lírico, farto do “*gênero das coisas*”, especialmente farto de elementos associados ao universo feminino (“*farta das colheres e das panelas, / farta da minha boca e dos meus seios, / farta dos cosméticos e das sedas*”), tem um sonho religioso auto-sacrificial, em que se imagina, junto de Adão e Eva, numa cidade feita de correntes: “*Nesse sonho havia uma cidade feita de correntes*”, “*Então fui presa com correntes / e perdi meu gênero comum e meu aspecto final. / Adão estava à minha esquerda / e Eva à minha direita*”.

Há no poema símbolos e imagens recorrentes na poesia de Sexton: a energia do sol, a tigela, as referências de ordem “doméstica”, os anjos, a identificação com Cristo, a referência ao pai, a sexualidade explícita. No esforço de negação dos gêneros, nega-se a qualidade feminina (“*Eu estava farta de ser mulher*”, “*Eu já não era mulher*”), que já aparecera em outros poemas, como “*Her Kind*” (“*Uma mulher assim não é bem uma mulher*”) e “*The Starry Night*” (“*sem ventre*”).

Uma leitura possível faz do poema um libelo contra as dicotomias, em especial entre homem e mulher (“*onde Joana foi dada à morte em roupas de homem / e onde a natureza dos anjos não se explicava, / nenhum da mesma espécie*”), mas também com questões de raça (“*Sou negra e bela*”). É também um texto de ordem metalingüística; aqui o poema se equivale aos anjos, e executa as funções de Deus: “*cada qual como um poema que obedecesse a si próprio, / executando as funções de Deus, / um povo à parte*”.

Merece reparo o uso estranho da preposição em “*lying down on the gates of the city*” (“*deitando-me nos portões da cidade*”), quando o correto do ponto de vista gramatical seria ‘at’. Não se trata de deitar diante dos portões, mas nos próprios portões. De resto, Sexton aqui já faz uso de uma dicção anafórica também bastante característica: muitos versos são iniciados com estruturas paralelas: “*farta...*”, “*e...*”, “*um...*”, “*Sou...*”.

## CANÇÃO DE AMOR

Em *Live or Die*, a opção otimista pela vida e pela renovação da vida é evidente em poemas sobre o nascimento, o renascimento e o amor, caso de "Love Song". A "Canção de Amor" antecipa, por causa de sua intensa qualidade física -- a descrição dos olhos, dos ombros, da boca, dos pés, da veia no pescoço -- e da referência ao ato sexual na última estrofe ("*aquele oceano, / aquela música, / aquele teatro, / aquele campo de pôneis*"), os poemas eróticos do volume *Love Poems*.

O poema é construído de maneira algo monótona, por causa do excesso de repetições no início dos versos ("*a menina...*", "*aquela/aquele...*", "*dos...*"). Por ser muito curto, a repetição fica mais evidente. Contudo, o grande número de imagens inusitadas e símiles confere ao poema um elevado grau de surpresa: "*zunindo como um diapasão*", "*ombros tão nus quanto um prédio*", "*um velho gancho vermelho na boca*", "*tão velha como uma pedra*", "*luz em excesso*", "*feito um mendigo que come / ou um rato num telhado / sem alçapões*" etc.

Inevitável traduzir com um circunlóquio a expressão "*gun-metal blue eyes*" ("*de um azul metálico de pistola*"), único modo de manter a mesma força da imagem original.

## MARIDO E MULHER

O título e a epígrafe são um exercício intertextual, talvez fruto do desejo de Sexton de se inserir numa tradição. "Man and Wife" ("Marido e Mulher"), poema acerca da futilidade do casamento, é também o título de um poema de Robert Lowell (em *Life Studies*) sobre o mesmo tema. Em seu "Man and Wife", Lowell faz um retrato deprimente do casamento, do idealismo entusiástico e apaixonado do primeiro encontro ao torpor destrutivo e impotente (Ver o **Capítulo 3**).

A epígrafe do "Man and Wife" de Sexton, grafada em Middle English, é tomada do prólogo do episódio da Esposa de Bath, nos *Contos da Cantuária* (*The Canterbury Tales*, iniciados em 1386, versos 1-34) de Geoffrey Chaucer. Em sua fala a experiente esposa menciona seus cinco maridos, para mais tarde opinar sobre o casamento e a virgindade. Transcrevo aqui, em inglês moderno, um pequeno trecho:

*"Experience, though no  
authority  
Were in this world, were good  
enough for me,  
To speak of woe that is in all  
marriage;  
For, masters, since I was twelve  
years of age,  
Thanks be to God Who is for aye  
alive,  
Of husbands at church door have I  
had five;  
For men so many times have wedded  
And all were worthy men in their  
degree (...)"*

Em seu poema, Sexton faz um retrato impiedoso da inutilidade da intimidade de um casal. Marido e mulher, como pombos (a animalização aqui adquire contornos naturalistas), estão limitados a comer e a defecar juntos. O casamento implica em imobilidade, obrigação formal e incomunicabilidade: "*Nem nos conhecemos. / Somos parecidos / mas nada temos a dizer (...)* Agora eles estão juntos / como estranhos numa latrina de dois buracos, / comendo e se agachando juntos, / Têm dentes e joelhos / mas não falam". Só há termos negativos para se referir ao casamento: "exílio" ("exiles"), "engano" ("mistake"), "parede sem saída" ("blind wall"). O casamento é descrito em termos de sujeira, dor física e doença: "*sujos pelo mesmo suor e pelo sonho de um bêbado*", "*as garras vermelhas machucam como pulseiras / no mesmo braço*", "*São dois asmáticos / que respiram soluçando*". É engenhosa a imagem que Sexton usa para sugerir a respiração difícil e sonora dos asmáticos: um "*caninho felpudo*".

Para o Eu lírico, marido e mulher não são amantes, ou seja, não estão

ligados por relações de amor ou mínima compreensão, mas sim entidades condenadas à resignação entre raivosa e complacente, o que se reflete na repetição de "hang on", que traduzi como "aturar". Ao final do poema até mesmo os pombos que serviam de parâmetro para a descrição do casamento parecem se revoltar contra a letargia de marido e mulher.

O poema é repleto de referências geográficas específicas a Boston: "as bancas de frutas de North End", os "janelões ametista de Louisburg Square", "os bancos do Common", que é o parque central da cidade. Tentei manter o ritmo e a evidente sonoridade aliterativa de versos como "soiled by the same sweat...", traduzido como "sujos pelo mesmo suor e o sonho...", e "drunk on the drunkard's dream", traduzido como "bêbados do sonho do bêbado".

## PÁSCOA PROTESTANTE

O Eu lírico do poema é uma criança de oito anos, na igreja durante uma celebração da Páscoa, perplexa diante da ressurreição e da imagem de Jesus. Num misto de inocência e curiosidade infantis e precoce maturidade, o resultado é um texto acerca do ceticismo em relação à tradição. Por um lado não lhe contam tudo, por outro duvida do que lhe contam. Insatisfeita com a indiferença dos adultos diante de questões que considera essenciais para a compreensão do papel sagrado de Jesus, descontente com a falsa alegria do canto litúrgico, a criança se faz perguntas o tempo todo, e consegue elaborar algumas respostas a partir de seu próprio universo de conhecimento. Ainda assim não tem muita certeza, como de resto todos os protestantes, e confunde, por exemplo, o “enterro” de Jesus com os enterros protestantes, em que todos usam chapéu.

Pode-se falar em termos de um poema epifânico, à medida que a criança descobre que a Páscoa é sobre Jesus, e não sobre coelhinhos ou ovos: *“Antes eu achava que o Coelhinho da Páscoa era legal / e eu ficava procurando os ovos. / Mas isso era quando eu tinha sete anos. / Agora já cresci. Agora é Jesus mesmo”*.

Dois elementos temáticos típicos da poesia de Sexton: a opção por um Eu lírico infantil e a recorrente imagem de Jesus na cruz. Em “For God While Sleeping”, Jesus é descrito um coitado pendurado feito um porco; em “With Mercy for the Greedy” (traduzido na **Antologia**), Sexton examina a crucificação tanto como sofrimento quanto símbolo, em relação direta com sua poesia; em “Consorting With Angels” (traduzido na **Antologia**), o Eu lírico afirma, categórico: *“I’m no more a woman / than Christ was a man”*; em “Suicide Note” (traduzido na **Antologia**), o Eu lírico se identifica com Cristo porque o considera suicida. A porção final da obra de Sexton será eminentemente religiosa, e a poeta continuará a associar o sofrimento de sua Poesia Confessional à agonia do Cristo crucificado, numa espécie de senso de martírio e poderosa questão espiritual -- a identificação entre poeta e Cristo em sua humanidade essencial. Cristo será sempre entendido por Sexton como homem que se submete a extremos de tortura física e espiritual, como prova de fé em Deus.

Na tradução, tentei manter a dicção infantil marcada, por exemplo, pela construção gramaticalmente errada dos subjuntivos e pela repetição dos pronomes pessoais “ele”, “eu” e “eles”, típicos do relato de uma criança, e uma vez que há evidentes marcas narrativas no poema: *“Quando eu tinha cinco anos eu me sentei num túnel”*. Além disso optei pelo uso de “pra” e não “para”.

## PARA O ANO DOS LOUCOS

Se em *Live or Die* aparentemente a escolha é viver e há diversos poemas celebrando a opção otimista pela renovação da vida, ainda assim continuam sendo constantes os poemas sobre a solidão, a perda, o desespero e a morte, caso de "Para o Ano dos Loucos", poema sobre a fé, a morte e a loucura. Na "oração" dirigida a Maria, os versos finais descrevem a angústia de alguém que, apesar de estar em seu "juízo perfeito", vê-se "trancada na casa errada".

O poema, prenúncio do caráter religioso que a poesia final de Sexton viria a tomar, pode ser entendido como um esforço de transcendência, de comunhão e de salvação. Apesar da urgência e da vontade de se comunicar com Maria ("escuta-me, escuta-me agora"), o Eu lírico hesita, porque não sabe rezar, não conhece as palavras. Tropeça, se diz "iniciante" e "incrédula", desanima diante do número de orações. Porque é "feia", porque está submersa em seu próprio passado de loucura e pecado, em suas mãos o rosário se torna "profano", impuro, feito de "anjinhos negros". A tentativa de rezar não lhe proporciona conforto algum. Num delírio, só a janela, ganhando vida, é que lhe dá alento. Se no poema "The Sun" ("O Sol"), o Eu lírico desejava "ficar doente" com o calor do sol, aqui é negativa a doença do calor do verão.

Porque se trata de uma poeta, o Eu lírico precisa de palavras, até para alcançar a graça. Aqui, a obsessão com as palavras pode ser vista como sintoma de insuficiência espiritual. O Eu lírico parece por demais consciente da própria culpa. Durante a Eucaristia, por exemplo, o tom silencioso, pio e reverente é de súbito quebrado pela consciência de si, pois o Eu lírico, imperfeito, invade o momento: "Tenho medo de tossir".

O poema é particularmente terrível porque aqui a descrição da morte se dá do ponto de vista da separação entre corpo e alma, o que permite à voz poética a observação patética de si mesma. De fato, o corpo perdeu a vontade ("Meu corpo é inútil. / Jaz imóvel, enrolado como um cachorro no tapete. / Entregou os pontos"), e, em pleno estado auto-destrutivo, a voz poética se afirma dividida, numa imagem violenta: "estou em fogo. / Vejo dois filetes que descem quiemandos meu queixo. / Vejo-me como se fosse outra. / Fui cortada em duas". Aqui a ausência de movimento do corpo indica a letargia do Eu lírico, que só existe em um nível fisiológico elementar. Mesmo as palavras usadas em tal estado são automáticas, mecânicas: "Não há palavras senão as aprendidas pela metade, / o Ave Maria e o cheia de graça". Na poesia de Sexton é hábito alinhar-se entre os não-vivos, entre as pessoas imóveis, "who stand at the open window like objects waiting to topple" ("The House", de *All My Pretty Ones*). As imagens de um "Eu cindido" também são recorrentes na poesia de Sexton. Veja-se "The Poet of Ignorance", de *The Awful Rowing Toward God*: "I have a body / and I cannot escape from it. / I would like to fly out of my head, but that is out of question. / Its is written on the tablet of destiny / that I am stuck here in this human form".

No poema, a oração está aprendida apenas pelo meio, o corpo está dividido ao meio, simbolizando uma comunhão impossível porque fragmentada. Sexton brinca de modo grotesco com a tradição eucarística. Se no momento da comunhão o corpo de Cristo é dividido entre os fiéis, aqui é o corpo do Eu lírico que é

literalmente dilacerado. Não é a única vez em que Sexton faz da Eucaristia um ritual macabro e sangrento ("*Há sangue aqui / e eu o comi. / (...) vim apenas em busca de sangue?*"). O recurso é evidente no poema "In the Deep Museum", de *All My Pretty Ones*, em que, depois de despertar na tumba, Cristo é comido vivo por ratos, numa espécie de paródia brutal da Eucaristia.

Em "Para o Ano dos Loucos", as palavras da oração e as contas do rosário associadas à adoração da Virgem não proporcionam senso de bênção nem de graça, mas apenas de condenação, à medida que o Eu lírico mergulha nos domínios do silêncio, da morte, da solidão e da loucura ("*Estou nos domínios do silêncio, / o reino dos loucos e dos sonâmbulos*"). A invocação a Maria, emblema do desejo de transcendência, apenas ratifica o isolamento do Eu lírico, que, tarde demais, percebe que começou o ano "*sem palavras*". Um poeta incapaz de usar as palavras está essencialmente morto, o que gera um conflito intolerável por causa da contradição entre vida fisiológica e morte criativa. É importante notar que aqui o ritual se dá sem palavras. Daí sua conotação negativa, porque as palavras é que são necessárias para a transformação espiritual da poeta. A ineficácia do ritual é reflexo da impossibilidade de comunicação entre a voz poética e Maria, e da impossibilidade de apreensão dos símbolos cristãos. A oração fragmentada se reflete numa comunhão fragmentada, em que o pão e o vinho se convertem em imagens de condenação -- o vinho queima, a poeta se vê dividida em duas. Maria não responde, o pão e o vinho não se transformam, o pedido de cura, de "*graça*" e de "*passagem*" é negado. No momento em que é oferecida a taça de vinho, a ritualização do sangue de Cristo, ao invés de se partilhar a piedade da comunhão ou a promessa de ressurreição espiritual, o que se vê é a manifestação infernal da loucura, do medo e da morte. Se na teologia católica tomar a comunhão em estado de pecado é comer e beber a própria danação, é o que acontece aqui.

O tema da oração a Maria e da ligação física com a Virgem ("*sinto tua boca tocar a minha*") reaparece em outro momento de *Live or Die*, no poema "Christmas Eve". Na estrofe que fecha o poema, há um misto de oração e fantasia sexual: "*then I said Mary -- / Mary, Mary, forgive me / and then I touched a present for the child, / the last I bred before your death; / and then I touched my breast / and then I touched the floor / and then my breast again as if, / somehow, it were one of yours*".

Em "Para o Ano dos Loucos" Sexton preocupa-se em usar o tradicional recurso católico da atribuição de epítetos à Virgem: "*mãezinha frágil*", "*médica afável*", "*mãe do ventre*".

Não é possível afirmar com certeza se Sexton faz uso consciente de uma provável ambigüidade relativa ao vocábulo "*entrance*", que significa "*entrada*", "*porta*", "*abertura*", mas também, como verbo, "*arrebatar*", "*enlevar*", "*extasiar*". A opção pela tradução na segunda pessoa se explica pela natureza respeitosa e solene, ainda que algo grotesca, da oração.

## MENSTRUÇÃO AOS QUARENTA

Anne Sexton sempre escreveu abertamente sobre temas não tradicionais, “polêmicos” ou “embaraçosos”, especialmente identificáveis como “femininos” ou relacionados a elementos da fisiologia feminina: menstruação, sexo, útero, parto, aborto, masturbação, incesto, adultério.

Em “Menstruação aos Quarenta” a menstruação é símbolo da morte mas também indica a possibilidade de se ter filhos, portanto, de vida. É a oposição vida x morte que sustenta o poema. Nesse sentido alguns símbolos tradicionais são subvertidos: o útero e a data de aniversário são imagens óbvias de nascimento, mas no poema funcionam como emblemas da morte. O poema identifica os desejos suicidas advindos de um período menstrual (indesejado) coincidente com o aniversário do Eu lírico, que fantasia, inclusive atribuindo nomes e cor dos olhos, que seu ventre agasalhou por um breve tempo um verdadeiro sobrevivente de cepa camponesa. No poema opõem-se e se complementam o vigor de uma vida que poderia ter sido, esvaindo-se em sangue, e a mulher, que poderia ter ficado revigorada por essa vida, encolhendo-se de volta à escuridão que ela mesma se impôs.

O poema é dominado pela cor vermelha do sangue: “*Essa doença vermelha*”. Quatro imagens dignas de reparo: a porta aberta que metaforiza o pulso aberto; a sugestão incestuosa da mãe em relação ao filho imaginado: “*Eu o teria possuído antes de todas as mulheres*”; a citação de “*Scorpio, bad spider*”, título de um poema de Sexton incluído no volume póstumo *Words for Dr. Y.*, de 1978; e os sonoros versos “*Woman, / weaving a web over your own, / a thin and tangled poison*”, que na tradução perdem um pouco da música mas ganham uma rima mais evidente: “*Mulher, / tecendo a teia sobre si mesma, / veneno delgado e entrançado*”.

Para facilitar o entendimento, optei por traduzir “*name day*” (“dia do santo”, “dia do batizado”, “dia do natalício”) como “*dia da padroeira*”, e “*third daughter*” como “*filha caçula*”, assumindo aqui tratar-se de uma referência autobiográfica. Mesmo que desnecessária ou impossível uma leitura meramente autobiográfica do poema, saiba-se que o calendário católico inclui, entre as diversas santas de nome Ana, Anne ou Anna, uma St. Anne cuja data é comemorada em 29 de outubro, e, equivocadamente, é provável que seja essa a “*padroeira*” a que o poema se refere. Anne Sexton, contudo, nasceu num 9 de novembro.

## BILHETE DE SUICÍDIO

Ainda que em grande medida seja como os outros muitos poemas acerca do tema da morte e do suicídio em *Live or Die*, juntamente com "Wanting to Die", "Sylvia's Death", "To Lose the Earth", "Imitations of Drowning" ou "Somewhere in Africa", "Suicide Note" guarda a peculiaridade de ser o único estruturado sob o ponto de vista do aviso prévio da decisão de morte a um amigo querido. Não se trata, como em muitos outros poemas de Sexton, da explicação *a posteriori* de uma tentativa frustrada de suicídio, mas do planejamento justificado de um suicídio, imaginário ou real. Espécie de apologia ao suicídio, é a insistência lúcida numa visão particular da morte que dá corpo ao poema.

De início, já é importante mencionar a epígrafe tomada ao dramaturgo francês Antonin Artaud, esforço de Sexton em se filiar a uma tradição de escritores e artistas "loucos", o que já fizera antes em "The Starry Night" ("A Noite Estrelada", de *All My Pretty Ones*), ao se identificar, desde a epígrafe, com a loucura do pintor Van Gogh.

Antonin Artaud nasceu em Marselha, em 1896. Começou a publicar em 1924. Originalmente adepto dos Surrealistas, Artaud foi expulso do grupo em 1926, por discordar das diretrizes bretonianas. Desde então seguiu uma trajetória intelectual independente e solitária, da poesia e ensaio a uma ocasional carreira como ator de cinema. Artaud idealizou novos padrões para o cinema e o teatro, como o Teatro da Crueldade, em que a representação seria absolutamente convulsiva. Advogava um teatro de luz, violência e barulho, quase quarenta anos antes dos experimentalismos de Andy Warhol com recursos de multimídia e bandas *punk*. Todos os seus esforços artísticos fracassaram, em virtude de sua pobreza, dependência das drogas e desilusão diante do moralismo social. Depois de uma série de viagens entre 1936 e 1937 (México, Bruxelas e Irlanda), Artaud teve um colapso nervoso, e foi levado numa camisa-de-força para o hospício, onde foi submetido a um quase que ininterrupto tratamento à base de eletrochoques. Internado de 1937 a 1946, Artaud tinha ataques incontroláveis de fúria e passava fome. Sempre descreveu os manicômios e a psiquiatria em geral como tentativa social de um mundo ilusório e artificial de silenciar a lucidez do indivíduo. Ao receber alta em 1946, teve apenas mais dois anos de vida, extremamente produtivos. Seu trabalho preconiza o estabelecimento de uma linguagem teatral física, sem referências transcendentais, em confronto constante contra as imposturas sociais. Morreu de câncer em 1948, num subúrbio francês.

O início do longo "Bilhete de Suicídio" de Sexton apresenta-se quase que como conclusão. É apesar dos vermes e do sangue das meninas, imagens que simbolizam tanto a decadência quanto o potencial de vida, a fertilidade e a destruição (os vermes remetem à idéia de podridão, mas aqui, associados ao casco das éguas, também remetem ao solo, portanto ao trabalho, à colheita, ao alimento e à vida; a menstruação é sintoma de fertilidade, mas também de vida que não surge), que o Eu lírico, feminino, considera melhor morrer, jogar-se "*logo num quarto velho*". A referência a "*to be born twice / at thirteen*" ("*não renascer / aos treze*")

é, de novo, uma alusão à menstruação, e remete de imediato a outro poema de Sexton, também de *Live or Die*, "Little Girl, My String Bean, My Lovely Daughter", em que se dirige a sua filha Linda acerca da menstruação como sintoma e símbolo da transformação física, mágica e ritual de meninas em mulheres: "Oh, darling, let your body in, / let it tie you in, / in comfort. / What I want to say, Linda, / is that women are born twice".

Na segunda estrofe, o Eu lírico apresenta sua "Querida amiga", interlocutor a quem narra como irá entrar na morte. Em contraste com a consciência de sua própria pequenez, afirma que a vida está "em parte ampliada". Nas estrofes seguintes descreve sua visão distorcida, fala da vida pulsando para frente e para trás. Decidida a morrer e a defender a decisão de morrer, sente-se imune, e nem as vespas conseguem atingi-la.

Na quinta estrofe, aparece a recorrente identificação com Jesus Cristo, aqui apresentado como uma espécie de colega de suicídio, que antes de ficar velho partiu em busca da morte. É óbvia a referência a "Flee on Your Donkey", poema do mesmo volume -- há em "Suicide Note" inclusive a transcrição literal do verso "O my hunger! My hunger!". Merece menção a recorrência da imagem da fome nos poemas de Sexton, porque ajuda a reforçar a idéia da necessidade e urgência do fazer poético: "Turn, my hungers! For once make a deliberate decision" ("Flee on Your Donkey"); "I want mother's milk, / that good sour soup. / I want breasts singing like eggplants, / and a mouth above making kisses. / I want nipples like shy strawberries / for I need to suck the sky. / I need to bite also / as in a carrot stick. / Further I need weeds to eat / for they are the spinach of the soul. / I am hungry" ("Food", de 45 Mercy Street).

Outra semelhança entre "Suicide Note" e "Flee on Your Donkey" é o verso "carried by that toy donkey I rode all these years" ("no lombo do burrinho de brinquedo que montei esses anos todos"), que aqui remete à imagem do burrinho associado à entrada de Cristo em Jerusalém. Em "Flee on Your Donkey", lê-se: "Anne, Anne, / flee on your donkey, / flee this sad hotel, / ride out on some hairy beast (...) Ride out / any old way you please" ("Anne, Anne, / Fuja no seu burrinho, / fuja desse triste hotel, fuja montada em alguma besta peluda (...) Tome a direção que quiser!").

A defesa de se encaminhar para a morte sem hesitação, sem fazer perguntas ("never asking, 'Where are we going?'" ) remete a outro poema sobre suicídio de *Live or Die*. Em "Wanting to Die", os suicidas são comparados aos carpinteiros, dotados de uma linguagem especial: "But suicides have a special language. / Like carpenters they want to know which tools. / They never ask why build".

O tipo de "compreensão" que Eu lírico parece esperar agora é que todos aqueles que não vão se matar prestem atenção à beleza da vida (o peixe, o prédio, a música do luar, o sexo), beleza que parece reconhecer mas não suportar, porque por demais dolorosa. Ela hesita (as reticências), mas admite estar possuída por uma necessidade de morte ("diante daquele velho fogo").

Na estrofe final, depois de mencionar outras mortes suas, o Eu lírico reafirma ao interlocutor que não tem ilusões acerca dos efeitos ou repercussões desta tentativa de morrer. Atribui indiferença ao mundo natural (as cobras), ao mundo criado pelo homem (a cidade de Nova York), o mundo familiar ("Sequer espero a boca da minha mãe") e ao mundo celestial ("É claro que nenhum violão vai tocar!"). Só os morcegos sentirão a morte iminente. Merece menção a referência de

ordem sexual, meio eufemística, meio cômica, meio grotesca, em "*or my father arching his bone*", que traduzi como "*o pirulito do meu pai em riste*".

## A VICIADA

Se em "Suicide Note" tentava-se justificar a morte e o suicídio era visto como prática, aqui a morte e o desejo de morte vão ainda além, e se tornam hábito, vício, rotina, regime, obsessão, treino, ocupação. Trata-se de mais um poema sobre o fascínio de Sexton pela auto-destruição, uma excursão literária para a morte. A decisão de morrer aos poucos é aqui gesto consciente, independente e que não necessita de justificativas.

Para dar a idéia de que lida com a morte, de que negocia com o sono, o Eu lírico se define como "Sleepmonger" e "deathmonger". Em inglês, "monger", comum em combinações, é termo pejorativo para "negociante" ou "mercador", como em "ironmonger", por exemplo. Por isso optei por "mascate". "Monger" pode também se referir a alguém que lida com algo desprezível ou censurável, como em "scandalmonger" e "warmonger". Seria muito tecnicista traduzir "buttercup" como "ranúnculo", daí a opção pelo termo mais genérico e mais poético "florzinha".

Importante salientar a imagem da morte como prática ritualizada, formal, regida por regras, como um casamento, uma guerra, um esporte, uma cerimônia religiosa (há uma referência a "altar") ou um "sacramento negro". Nesses termos, pode-se pensar na subversão da imagem do pão cristão: tomar os remédios, ato descrito como "comendo meus oito pães, um de cada vez / e numa certa ordem", é uma paródia da Eucaristia, como já ocorrera em "Para o Ano dos Loucos".

É óbvio que versos como "Sou a rainha desse tipo de coisa. / Sou expert em fazer a viagem", que transmitem a convicção do Eu lírico de que domina as regras e convenções da morte, remetem a "Lady Lazarus", de Sylvia Plath, que alude desde o título à ressurreição, e em que Plath descreve seu próprio processo suicida, ou o jogo de morrer e renascer:

*Dying*

*Is an art, like everything else.*

*I do it exceptionally well.*

*I do it so it feels like hell.*

*I do it so it feels real.*

*I guess you could say I've a call.*

*Morrer*

*É uma arte, como tudo o mais.*

*Nisso sou excepcionalmente boa.*

*Morro para me sentir no inferno.*

*Morro para me sentir real.*

*Digamos que eu tenha um dom.*

Muito sugestivas são as imagens que Sexton elege para descrever os remédios, cápsulas, comprimidos, pastilhas e tabletes, agentes da morte: "Os comprimidos são uma mãe, só que melhores, / de todas as cores e tão bons quanto bala azedinha", "oito pancadas de uma vez", "boas-noites cor-de-rosa, alaranjados, verdes e brancos", "bombas", "beijos químicos", "meus oito pães".

Na última estrofe, duas brincadeiras de Sexton com o universo infantil, a ela muito caro. A primeira é de ordem religiosa, cristã. No verso "What a lay me down this is", há uma clara referência à tradicional oração infantil noturna:

*Now I lay me down to sleep;*

*I pray the Lord my soul to keep;  
If I should die before I wake,  
I pray the Lord my soul to take.*

É certamente pálida e pouco graciosa a tradução “*E que repouso que é*”, mas transmite a idéia de que o conforto do Eu lírico não está em Deus, mas nos remédios.

A segunda brincadeira está em “*Fee-fi-fo-fum --*”, trecho do tradicional *fairy tale* “*Jack and the Beanstalk*” (“*João e o Pé-de-Feijão*”). Trata-se do som que o gigante emite ao sentir o cheiro de João, escondido em sua casa:

*“No sooner had the giant's wife opened the door than her husband roared out:*

*Fee, fi, fo, fum,  
I smell the blood of an Englishman;  
Be he alive, or be he dead,  
I'll grind his bones to make my bread!”*

Assim, o final parece zombar dos anseios que dão forma ao poema.

de LOVE POEMS  
POEMAS DE AMOR (1969)

*The Touch, "O Toque"*

*The Kiss, "O Beijo"*

*In Celebration of My Uterus, "Em Celebração ao Meu Útero"*

*The Nude Swim, "O Nado Nu"*

*Song For a Red Nightgown, "Canção Para Uma Camisola Vermelha"*

*For My Lover, Returning to His Wife, "Para Meu Amante, Que Volta Para a Esposa"*

*Just Once, "Só Uma Vez"*

*Again and Again and Again, "De Novo e De Novo e De Novo"*

*You All Know the Story of the Other Woman, "Todos Vocês Conhecem a História da Outra Mulher"*

*Moon Song, Woman Song, "Canção da Lua, Canção da Mulher"*

*Now, "Agora"*

*Us, "Nós"*

*Knee Song, "Canção do Joelho"*

## THE TOUCH

*For months my hand had been sealed off  
in a tin box. Nothing was there but subway railings.  
Perhaps it is bruised, I thought,  
and that is why they have locked it up.  
But when I looked in it lay there quietly.  
You could tell time by this, I thought,  
like a clock, by its five knuckles  
and the thin underground veins.  
It lay there like an unconscious woman  
fed by tubes she knew not of.*

*The hand had collapsed,  
a small wood pigeon  
that had gone into seclusion.  
I turned it over and the palm was old,  
its lines traced like fine needlepoint  
and stitched up into the fingers.  
It was fat and soft and blind in places.  
Nothing but vulnerable.*

*And all this is metaphor.  
An ordinary hand—just lonely  
for something to touch  
that touches back.  
The dog won't do it.  
Her tail wags in the swamp for a frog.  
I'm no better than a case of dog food.  
She owns her own hunger.  
My sisters won't do it.  
They live in school except for buttons  
and tears running down like lemonade.  
My father won't do it.  
He comes with the house and even at night  
he lives in a machine made by my mother  
and well oiled by his job, his job.*

*The trouble is  
that I'd let my gestures freeze.  
The trouble was not  
in the kitchen or the tulips  
but only in my head, my head.*

*Then all this became history.*

*Your hand found mine.  
Life rushed to my fingers like a blood clot.  
Oh, my carpenter,  
the fingers are rebuilt.  
They dance with yours.  
They dance in the attic and in Vienna.  
My hand is alive all over America.  
Not even death will stop it,  
death shedding her blood.  
Nothing will stop it, for this is the kingdom  
and the kingdom come.*

## O TOQUE

Por meses minha mão ficou lacrada  
numa caixinha de lata. Nada havia ali senão trilhos de metrô.  
Talvez esteja machucada, pensei,  
e por isso a trancaram.  
Mas quando olhei, ela estava ali quietinha.  
Pode-se dizer as horas por ela, pensei,  
como num relógio, graças aos cinco nós dos dedos  
e às finas veias subterrâneas.  
Ela estava posta ali como uma mulher inconsciente  
alimentada por tubos que desconhece.

A mão teve um colapso,  
um pombinho de madeira  
posto em reclusão.  
Virei-a e a palma estava velha,  
as linhas traçadas como um fino bordado  
e costurado dedos adentro.  
Estava gorda e macia e cega em alguns pontos.  
Apenas vulnerável.

E tudo isso é metáfora.  
Uma mão comum -- apenas solitária  
para algo que toco  
e que também vai me tocar.  
A cadela é que não vai.  
Ela abana o rabo no brejo por causa de um sapo.  
Não passo de uma caixa de ração.  
Ela é dona da própria fome.  
Minhas irmãs é que não vão.  
Vivem na escola, senão pelos botões  
e lágrimas escorrendo como limonada.  
Meu pai é que não vai.  
Vem junto com a casa e mesmo à noite,  
vive numa máquina feita por minha mãe  
e bem azeitada pelo emprego dele, o emprego dele.  
O problema é  
que deixei meus gestos se congelarem.  
O problema não estava  
na cozinha nem nas tulipas  
mas só na minha cabeça, na minha cabeça.

E então, eis que tudo isso virou passado.

Sua mão encontrou a minha.  
A vida inundou meus dedos como um coágulo de sangue.  
Oh, meu carpinteiro,  
meus dedos se reconstruíram.  
Eles dançam com os seus.  
Dançam no sótão e em Viena.  
Minha mão está viva por toda a América.  
Nem a morte vai pará-la,  
a morte derramando seu sangue.  
Nada vai pará-la, pois esse é o reino  
e o reino de Deus.

## THE KISS

*My mouth blooms like a cut.  
I've been wronged all year, tedious  
nights, nothing but rough elbows in them  
and delicate boxes of Kleenex calling crybaby  
crybaby, you fool!*

*Before today my body was useless.  
Now it's tearing at its square corners.  
It's tearing old Mary's garments off, knot by knot  
and see -- Now it's shot full of these electric bolts.  
Zing! A resurrection!*

*Once it was a boat, quite wooden  
and with no business, no salt water under it  
and in need of some paint. It was no more  
than a group of boards. But you hoisted her, rigged her.  
She's been elected.*

*My nerves are turned on. I hear them like  
musical instruments. Where there was silence  
the drums, the strings are incurably playing. You did this.  
Pure genius at work. Darling, the composer has stepped  
into fire.*

## O BEIJO

Minha boca viceja como um corte.  
Fui enganada o ano todo, noites  
de tédio, nada além de cotovelos ásperos  
e caixinhas delicadas de Kleenex gritando *chorona,*  
*chorona, bobona!*

Até hoje meu corpo era inútil.  
Agora seus cantos querem se rasgar.  
Ele rasga os vestidos velhos da Maria, nó por nó  
e veja só -- Agora está carregado de raios elétricos.  
Zing! Uma ressurreição!

Outrora era um barco, bem rígido  
e encalhado, desconhecia água salgada  
e precisava de pintura. Não passava  
de um monte de tábuas. Mas você a içou, a equipou.  
Ela foi eleita.

Meus nervos estão excitados. Eu os ouço como  
instrumentos musicais. Onde havia silêncio  
os tambores, as cordas, tocam irremediavelmente. Você fez isso.  
Puro gênio em ação. Querido, o compositor  
pisou no fogo.

## IN CELEBRATION OF MY UTERUS

*Everyone in me is a bird.  
I am beating all my wings.  
They wanted to cut you out  
but they will not.  
They said you were immeasurably empty  
but you are not.  
They said you were sick unto dying  
but they were wrong.  
You are singing like a school girl.  
You are not torn.*

*Sweet weight,  
in celebration of the woman I am  
and of the soul of the woman I am  
and of the central creature and its delight  
I sing for you. I dare to live.  
Hello, spirit. Hello, cup.  
Fasten, cover. Cover that does contain.  
Hello to the soil of the fields.  
Welcome, roots.*

*Each cell has a life.  
There is enough here to please a nation.  
It is enough that the populace own these goods.  
Any person, any commonwealth would say of it,  
"It is good this year that we may plant again  
and think forward to a harvest.  
A blight had been forecast and has been cast out."  
Many women are singing together of this:  
one is in a shoe factory cursing the machine,  
one is at the aquarium tending a seal,  
one is dull at the wheel of her Ford,  
one is at the toll gate collecting,  
one is tying the cord of a calf in Arizona,  
one is straddling a cello in Russia,  
one is shifting pots on the stove in Egypt,  
one is painting her bedroom walls moon color,  
one is dying but remembering a breakfast,  
one is stretching on her mat in Thailand,  
one is wiping the ass of her child,  
one is staring out the window of a train  
in the middle of Wyoming and one is  
anywhere and some are everywhere and all*

*seem to be singing, although some can not  
sing a note.*

*Sweet weight,  
in celebration of the woman I am  
let me carry a ten-foot scarf,  
let me drum for the nineteen-year-olds,  
let me carry bowls for the offering  
(if that is my part).  
Let me study the cardiovascular tissue,  
let me examine the angular distance of meteors,  
let me suck on the stems of flowers  
(if that is my part).  
Let me make certain tribal figures  
(if that is my part).  
For this thing the body needs  
let me sing  
for the supper,  
for the kissing,  
for the correct  
yes.*

## EM CELEBRAÇÃO AO MEU ÚTERO

Todos em mim são um pássaro.  
Bato todas as minhas asas.  
Queriam extirpar você  
mas não vão.  
Disseram que você estava infinitamente vazio  
mas não está.  
Disseram que você estava doente e morrendo  
mas estavam enganados.  
Você canta feito uma menininha.  
Você não está rasgado.

Doce fardo,  
em celebração à mulher que sou  
e à alma da mulher que sou,  
e à criatura central e seu deleite  
eu canto para você. Ouso viver.  
Olá, espírito. Olá, taça.  
Firme, invólucro. Invólucro que contém.  
Olá, solo dos campos.  
Bem-vindas, raízes.

Cada célula tem uma vida.  
Há bastante aqui para satisfazer uma nação.  
É suficiente que o populacho possua coisas assim.  
Qualquer pessoa, qualquer comunidade diria,  
"O bom esse ano é que podemos plantar de novo  
e pensar adiante na colheita.  
A ferrugem foi prevista e extirpada".  
Muitas mulheres estão cantando isso juntas:  
uma está numa fábrica de sapatos, praguejando contra a máquina,  
uma está no aquário, cuidando de uma foca,  
uma está inerte ao volante de seu Ford,  
uma está num guichê de pedágio, arrecadando,  
uma está amarrando o laço num novilho no Arizona,  
uma está montada sobre um violoncelo na Rússia,  
uma está mexendo as panelas no fogo no Egito,  
uma está pintando da cor da lua as paredes do quarto,  
uma está morrendo mas se lembra do café da manhã,  
uma está se alongando no tatame na Tailândia,  
uma está limpando a bunda do filho,  
uma está olhando pela janela do trem  
no meio de Wyoming e uma está

em qualquer lugar e outras estão em todo lugar e todas parecem estar cantando, embora muitas não saibam cantar uma nota sequer.

Doce fardo,  
em celebração à mulher que sou,  
que eu arraste um cachecol de três metros,  
que eu rufe os tambores pelas meninas de dezenove anos,  
que eu carregue tigelas para a oferenda  
(se é esse meu papel).  
Que eu estude o tecido cardiovascular,  
que eu examine a distância angular dos meteoros,  
que eu sugue o talo das flores  
(se é esse meu papel).  
Que eu faça certas figuras tribais  
(se é esse meu papel).  
Para essa coisa é que o corpo precisa  
que eu cante  
pelo jantar  
pelos beijos,  
pelo correto  
sim.

## THE NUDE SWIM

*On the southwest side of Capri  
we found a little unknown grotto  
where no people were and we  
entered it completely  
and let our bodies lose all  
their loneliness.*

*All the fish in us  
had escaped for a minute.  
The real fish did not mind.  
We did not disturb their personal life.  
We calmly trailed over them  
and under them, shedding  
air bubbles, little white*

*balloons that drifted up  
into the sun by the boat  
where the Italian boatman slept  
with his hat over his face.*

*Water so clear you could  
read a book through it.  
Water so buoyant you could  
float on your elbow.  
I lay on it as on a divan.  
I lay on it just like  
Matisse's Red Odalisque.  
Water was my strange flower.  
One must picture a woman  
without a toga or a scarf  
on a couch as deep as a tomb.*

*The walls of that grotto  
were everycolor blue and  
you said, "Look! Your eyes  
are seacolor. Look! Your eyes  
are skycolor." And my eyes  
shut down as if they were  
suddenly ashamed.*

## O NADO NU

No lado sudoeste de Capri  
achamos uma grutinha desconhecida  
onde não havia ninguém e  
ali entramos completamente  
e deixamos que nossos corpos perdessem toda  
a solidão.

Tudo o que em nós era peixe  
aflorou por um instante.  
Os peixes de verdade não ligaram.  
Não perturbamos a vida íntima deles.  
Calmamente enveredamos acima  
e abaixo deles, espalhando  
borbulhas, balõesinhos  
brancos que flutuavam  
sol adentro junto do barco  
onde o barqueiro italiano dormia  
com o chapéu sobre o rosto.

A água tão clara que se podia  
ler um livro através dela.  
A água tão leve que se podia  
boiar sobre os cotovelos.  
Deitei-me ali como num divã  
Deitei-me ali igualzinho  
à *Odalisca Vermelha* de Matisse.  
A água era minha estranha flor.  
Imagine uma mulher  
sem toga nem lenço  
num sofá tão profundo como um túmulo.

As paredes daquela gruta  
tinham todos os tons de azul e  
você dizia, "Olhe! Seus olhos  
estão da cor do mar. Olhe! Seus olhos  
estão da cor do céu". E meus olhos  
se fecharam como se estivessem  
de súbito envergonhados.

## SONG FOR A RED NIGHTGOWN

No. Not really red,  
but the color of a rose when it bleeds.  
It's a lost flamingo,  
called somewhere Schiaparelli Pink  
but not meaning pink, but blood and  
those candy store cinnamon hearts.  
It moves like capes in the unflawed  
villages in Spain. Meaning a fire  
layer and underneath, like a petal,  
a sheath of pink, clean as a stone.

So I mean a nightgown of two colors  
and of two layers that float from  
the shoulders across every zone.  
For years the moth has longed for them  
but these colors are bounded by silence  
and animals, half hidden but browsing.  
One could think of feathers and  
not know it at all. One could  
think of whores and not imagine  
the way of a swan. One could  
imagine the cloth of a bee and  
touch its hair and come close.

The bed is ravaged by such  
sweet sights. The girl is.  
The girl drifts up out of  
her nightgown and its color.  
Her wings are fastened onto  
her shoulders like bandages.  
The butterfly owns her now.  
It covers her and her wounds.  
She is not terrified of  
begonias or telegrams but  
surely this nightgown girl,  
this awesome flyer, has not seen  
how the moon floats through her  
and in between.

## CANÇÃO PARA UMA CAMISOLA VERMELHA

Não. Não é bem vermelha,  
mas da cor de uma rosa quando sangra.  
É um flamingo perdido,  
é chamado de Rosa Schiaparelli em algum lugar,  
o que não quer dizer cor-de-rosa, e sim sangue  
e aqueles corações de canela da lojinha de doces.  
Move-se como capas nas imaculadas  
vilas da Espanha. O que significa uma camada  
de fogo e, debaixo, como uma pétala,  
uma bainha rosa, casta como uma pedra.

Falo então de uma camisola de duas cores  
e de duas camadas que flutuam dos  
ombros em todas as partes.  
Por anos as traças ansiaram por elas  
mas essas cores estão demarcadas por silêncio  
e animais, meio escondidas mas pastando.  
Pode-se pensar em plumas e  
desconhecê-las de todo. Pode-se  
pensar em putas e não imaginar  
o estilo de um cisne. Pode-se  
imaginar o traje de uma abelha e  
tocar seu cabelo e chegar perto.

A cama é devastada por  
visões tão doces. A menina é.  
A menina flutua para fora  
de sua camisola e sua cor.  
As asas estão presas nos  
ombros feito bandagens.  
Agora é a borboleta que a possui.  
Cobre seu corpo e suas feridas.  
Ela não se apavora com  
begônias nem telegramas mas  
com certeza essa menina camisola,  
essa voadora impressionante, nunca viu  
como a lua paira através  
e ao redor dela.

FOR MY LOVER,  
RETURNING TO HIS WIFE

*She is all there.  
She was melted carefully down for you  
and cast up from your childhood,  
cast up from your one hundred favorite aggies.*

*She has always been there, my darling.  
She is, in fact, exquisite.  
Fireworks in the dull middle of February  
and as real as a cast-iron pot.*

*Let's face it, I have been momentary.  
A luxury. A bright red sloop in the harbor.  
My hair rising like smoke from the car window.  
Littleneck clams out of season.*

*She is more than that. She is your have to have,  
has grown you your practical your tropical growth.  
This is not an experiment. She is all harmony.  
She sees to oars and oarlocks for the dinghy,*

*has placed wild flowers at the window at breakfast,  
sat by the potter's wheel at midday,  
set forth three children under the moon,  
three cherubs drawn by Michelangelo,*

*done this with her legs spread out  
in the terrible months in the chapel.  
If you glance up, the children are there  
like delicate balloons resting on the ceiling.*

*She has also carried each one down the hall  
after supper, their heads privately bent,  
two legs protesting, person to person,  
her face flushed with a song and their little sleep.*

*I give you back your heart.  
I give you permission ---*

*for the fuse inside her, throbbing  
angrily in the dirt, for the bitch in her  
and the burying of her wound ---  
for the burying of her small red wound alive ---*

*for the pale flickering flare under her ribs,  
for the drunken sailor who waits in her left pulse,  
for the mother's knee, for the stockings,  
for the garter belt, for the call ---*

*the curious call  
when you will burrow in arms and breasts*

*and tug at the orange ribbon in her hair  
and answer the call, the curious call.*

*She is so naked and singular.  
She is the sum of yourself and your dream.  
Climb her like a monument, step after step.  
She is solid.*

*As for me, I am a watercolor.  
I wash off.*

**PARA MEU AMANTE,  
QUE VOLTA PARA A ESPOSA**

Ela está toda lá.  
Foi cuidadosamente fundida para você,  
moldada da sua infância,  
e arremessada das suas cem escolas rurais favoritas.

Ela sempre esteve lá, meu bem.  
Ela é, de fato, extraordinária.  
Fogos de artifício em pleno fevereiro tedioso,  
e tão real quanto uma panela de ferro.

Vamos encarar os fatos. Fui transitória.  
Um luxo. Um iate escarlate na marina.  
Meus cabelos escapando como fumaça da janela do carro.  
Mariscos fora de estação.

Ela é mais do que isso. Ela é sua tem-que-ter,  
ela cultivou seu crescimento prático e tropical.  
Não se trata de uma experiência. Ela é toda harmonia.  
Toma conta dos remadores e toletes para o escaler,

no café da manhã pôs flores silvestres na janela,  
ao meio-dia sentou-se no torno de oleiro,  
sob a lua colocou três filhos,  
três querubins desenhados por Michelangelo,

fez tudo isso com as pernas escancaradas  
nos meses terríveis na capela.  
Se você olhar de relance, verá os filhos ali  
como bexigas delicadas descansando no teto.

Ela também carregou cada um deles pelo corredor  
depois do jantar, as cabecinhas dobradas em segredo,  
duas pernas protestando, cara a cara,  
seu rosto em regozijo com uma canção e o soninho deles.

Devolvo-lhe seu coração.  
Dou-lhe permissão --

em nome do fusível dentro dela, pulsando  
com ódio na sujeira, em nome da cachorra nela  
e o enterro de sua ferida --  
para que se enterre viva sua ferida, pequena e vermelha --

em nome do lampejo bruxuleante sob suas costelas,  
pelo marujo bêbado que espera em seu pulso esquerdo,  
pelo joelho da mãe, para as meias,  
pela cinta-liga, pelo chamado --

o curioso chamado  
quando você irá se entocar em braços e seios  
e irá puxar a fita laranja no cabelo dela  
e irá responder ao chamado, o curioso chamado.

Ela é tão nua e singular.  
Ela é a soma de você mesmo e seu sonho.  
Suba nela como um monumento, passo a passo.  
Ela é sólida.

Quanto a mim, sou uma aquarela.  
Saio com água.

## JUST ONCE

*Just once I knew what life was for.  
In Boston, quite suddenly, I understood;  
walked there along the Charles River,  
watched the lights copying themselves,*

*all neoned and strobe-hearted, opening  
their mouths as wide as opera singers;  
counted the stars, my little campaigners,  
my scar daisies, and knew that I walked my love  
on the night green side of it and cried  
my heart to the eastbound cars and cried  
my heart to the westbound cars and took  
my truth across a small humped bridge  
and hurried my truth, the charm of it, home  
and hoarded these constants into morning  
only to find them gone.*

## SÓ UMA VEZ

Só uma vez eu soube para que servia a vida.  
Em Boston, bem de repente, entendi;  
estava andando ao longo do rio Charles,  
assistindo as luzes se copiando,  
todas de néon, corações estroboscópicos,  
as bocas tão abertas quanto as das cantoras de ópera;  
eu contava as estrelas, minhas pequenas partidárias,  
minhas margaridas de cicatriz, e sabia que levava meu amor  
no verde lado noturno e clamava meu coração  
para os carros rumo a leste e clamava meu coração  
para os carros rumo a oeste e peguei  
minha verdade e atravessei uma pontezinha corcunda  
e corri depressa com minha verdade, o encanto dela, para casa  
e amontoei essas constantes manhã adentro  
só para perdê-las todas.

AGAIN AND AGAIN AND AGAIN

You said the anger would come back  
just as the love did.

*I have a black look I do not  
like. It is a mask I try on.  
I migrate toward it and its frog  
sits on my lips and defecates.  
It is old. It is also a pauper.  
I have tried to keep it on a diet.  
I give it no unction.*

*There is a good look that I wear  
like a blood clot. I have  
sewn it over my left breast.  
I have made a vocation of it.  
Lust has taken plant in it  
and I have placed you and your  
child at its milk tip.*

*Oh the blackness is murderous  
and the milk tip is brimming  
and each machine is working  
and I will kiss you when  
I cut up one dozen new men  
and you will die somewhat,  
again and again.*

## DE NOVO E DE NOVO E DE NOVO

*Você disse que o ódio voltaria  
do jeito que o amor voltou.*

Tenho um olhar negro de que  
não gosto. É uma máscara que visto.  
Migro em sua direção e seu sapo  
senta-se em meus lábios e defeca.  
É velho. E também é indigente.  
Tento mantê-lo de regime.  
Não dou-lhe unção alguma.

Há um olhar bondoso que uso  
como um coágulo de sangue. Costurei-o  
no meu seio esquerdo.  
Fiz dele uma vocação.  
A lascívia arraigou-se nele  
e coloquei você e seu  
filho no mamilo dele.

Oh a escuridão é assassina  
e o mamilo está cheio até a borda  
e as máquinas estão funcionando  
e vou beijar você quando  
retalhar uma dúzia de novos homens  
e você vai morrer um pouquinho  
de novo e de novo.

YOU ALL KNOW THE STORY  
OF THE OTHER WOMAN

*It's a little Walden.  
She is private in her breathbed  
as his body takes off and flies,  
flies straight as an arrow.  
But it's a bad translation.  
Daylight is nobody's friend.  
God comes in like a landlord  
and flashes on his brassy lamp.  
Now she is just so-so.  
He puts his bones back on,  
turning the clock back an hour.  
She knows flesh, that skin balloon,  
the unbound limbs, the boards,  
the roof, the removable roof.  
She is his selection, part time.  
You know the story too! Look,  
when it is over he places her,  
like a phone, back on the hook.*

TODOS VOCÊS CONHECEM A HISTÓRIA  
DA OUTRA MULHER

É um Walden em miniatura.  
Ela se recolhe em sua cama-alento  
enquanto o corpo dele decola e voa,  
voa reto e certo como flecha.  
Mas essa é uma tradução ruim.  
O dia não é amigo de ninguém.  
Deus entra como um senhorio  
e acende sua lanterna de latão.  
Agora ela está mais ou menos.  
Ele recoloca os ossos no lugar,  
atrasando o relógio em uma hora.  
Ela conhece a carne, aquele balão de pele,  
braços e pernas soltos, o assoalho,  
o teto, o teto removível.  
Ela é a escolha dele, em meio período.  
Vocês também conhecem a história! Vejam só,  
quando termina, ele a põe  
de volta no gancho, como um telefone.

## MOON SONG, WOMAN SONG

*I am alive at night.  
I am dead in the morning,  
an old vessel who used up her oil,  
bleak and pale boned.  
No miracle. No dazzle.*

*I'm out of repair  
but you are tall in your battle dress  
and I must arrange for your journey.  
I was always a virgin,  
old and pitted.  
Before the world was, I was.*

*I have been orangin' and fat,  
carrot colored, gaped at,  
allowing my cracked o's to drop on the sea  
near Venice and Mombasa.  
Over Maine I have rested.  
I have fallen like a jet into the Pacific.  
I have committed perjury over Japan.  
I have dangled my pendulum,  
my fat bag, my gold, gold,  
blinkedy light  
over you all.*

*So if you must inquire, do so.  
After all I am not artificial.  
I looked long upon you,  
love-bellied and empty,  
flipping my endless display  
for you, you my cold, cold  
coverall man.*

*You need only request  
and I will grant it.  
It is virtually guaranteed  
that you will walk into me like a barracks.  
So come cruising, come cruising,  
you of the blast off,  
you of the bastion,  
you of the scheme.  
I will shut my fat eye down,  
headquarters of an area,*

*house of a dream.*

## CANÇÃO DA LUA, CANÇÃO DA MULHER

À noite estou viva.  
De manhã estou morta,  
lâmpada que já usou todo o óleo,  
ossos soturnos e pálidos.  
Sem milagre. Sem deslumbre.

Estou em péssimo estado  
mas você está alto em seu traje de guerra  
e devo preparar sua jornada.  
Fui sempre a virgem,  
velha e bexiguenta.  
Antes do mundo existir, eu já existia.

Tenho ficado alaranjada e gorda,  
cor de cenoura, de embasbacar,  
deixo meus olhos rachados pingarem no mar  
perto de Veneza e Mombaça.  
Descansei sobre o Maine.  
Caí como um jato dentro do Pacífico.  
Cometi perjúrio acima do Japão.  
Balançei meu pêndulo,  
minha sacola gorda, minha luz  
dourada, dourada,  
pisca-pisca  
sobre todos vocês.

Então, se você tem que indagar, que o faça.  
Afim de contas, não sou artificial.  
Há muito tenho observado você,  
vazia e com o ventre repleto de amor,  
oscilando minha tela infinita  
para você, você meu homem gélido, gélido  
de macacão.

Você só precisa pedir  
e eu faço.  
É praticamente certo  
que você irá entrar em mim como numa caserna.  
Então venha cruzando, venha cruzando,  
você da explosão,  
você da fortaleza,  
você do ardil,

fecharei meu olho saltado,  
o quartel-general de uma área,  
a casa de um sonho.

## Now

*See. The lamp is adjusted. The ash tray  
was carelessly broken by the maid.  
Still, balloons saying love me, love me  
float up over us on the ceiling.  
Morning prayers were said as we sat  
knee to knee. Four kisses for that!  
And why in hell should we mind  
the clock? Turn me over from twelve  
to six. Then you taste of the ocean.  
One day you huddled into a grief ball,  
hurled into the corner like a schoolboy.  
Oh come with your hammer, your leather  
and your wheel. Come with your needle point.  
Take my looking glass and my wounds  
and undo them. Turn off the light and  
then we are all over black paper.*

*Now it is time to call attention  
to our bed, a forest of skin  
where seeds burst like bullets.  
We are in our room. We are in  
a shoe box. We are in a blood box.  
We are delicately bruised, yet we  
are not old and not stillborn.  
We are here on a raft, exiled from dust.  
The earth smell is gone. The blood  
smell is here and the blade and its bullet.  
Time is here and you'll go his way.  
Your lung is waiting in the death market.  
Your face beside me will grow indifferent.  
Darling, you will yield up your belly and be  
cored like an apple. The leper will come  
and take our names and change the calendar.  
The shoemaker will come and he will rebuild  
this room. He will lie on your bed  
and urinate and nothing will exist.  
Now it is time. Now!*

## AGORA

Olhe. A luminária está no ponto. O cinzeiro  
foi quebrado com descuido pela criada.  
Ainda assim, bexigas dizendo *me ame, me ame*  
pairam sobre nós no teto.  
As orações da manhã já foram feitas enquanto nos sentávamos  
joelho com joelho. Quatro beijos por isso!  
E por que diabo deveríamos nos importar  
com o relógio? Dobre-me do meio-dia  
às seis. Então você tem gosto de oceano.  
Uma dia você se encolheu numa bola de mágoa,  
jogado num canto como um menininho de escola.  
Oh venha com seu martelo, seu couro  
e sua roda. Venha com seu bordado.  
Pegue meu espelho e minhas feridas  
para desmanchá-los. Apague a luz  
e então nos espalharemos em papel negro.

Agora é hora de chamar a atenção  
para nossa cama, uma floresta de pele  
onde sementes estouram como tiros.  
Estamos em nosso quarto. Estamos numa  
caixa de sapatos. Estamos numa caixa de sangue.  
Delicadamente feridos, mas  
não somos velhos nem natimortos.  
Estamos aqui numa jangada,  
exilados do pó.  
O cheiro de terra se foi. Aqui estão  
o cheiro de sangue e a lâmina e a bala.  
Aqui está o tempo e você seguirá o caminho dele.  
Seu pulmão está à espera no mercado da morte.  
Seu rosto junto de mim ficará indiferente.  
Meu amado, você irá revelar seu ventre e será  
descaroçado como uma maçã. O leproso virá  
e assumirá nosso nome e mudará o calendário.  
O sapateiro virá para reconstruir  
esse quarto. Irá se deitar em sua cama,  
irá urinar e nada mais vai existir.  
A hora é já. Agora!

## Us

*I was wrapped in black  
fur and white fur and  
you undid me and then  
you placed me in gold light  
and then you crowned me,  
while snow fell outside  
the door in diagonal darts.  
While a ten-inch snow  
came down like stars  
in small calcium fragments,  
we were in our own bodies  
(that room that will bury us)  
and you were in my body  
(that room that will outlive us)  
and at first I rubbed your  
feet dry with a towel  
because I was your slave  
and then you called me princess.  
Princess!*

*Oh then  
I stood up in my gold skin  
and I beat down the psalms  
and I beat down the clothes  
and you undid the bridle  
and you undid the reins  
and I undid the buttons,  
the bones, the confusions,  
the New England postcards,  
the January ten o'clock night,  
and we rose up like wheat,  
acre after acre of gold,  
and we harvested,  
we harvested.*

## Nós

Eu estava embrulhada em  
peles brancas e pretas e  
você me despiu e depois  
me pôs na luz dourada  
e então me coroou,  
enquanto lá fora a neve caía  
em dardos diagonais.  
Enquanto uma nevasca  
despencava como estrelas  
em pequenos fragmentos de cálcio,  
estávamos em nossos corpos  
(aquele quarto que vai nos enterrar)  
e você estava em meu corpo  
(aquele quarto que vai sobreviver a nós)  
e primeiro sequei seus  
pés com uma toalha  
porque eu era sua escrava  
e então você me chamou de princesa.  
Princesa!

Oh então  
me levantei em minha pele dourada  
e surrei os salmos  
e surrei as roupas  
e você soltou as rédeas  
e você soltou os cabrestos  
e eu desatei os botões,  
os ossos, as confusões,  
os postais da Nova Inglaterra,  
a noite de janeiro às dez em ponto,  
e subimos feito trigo,  
campos e mais campos de ouro,  
e ceifamos,  
ceifamos.

## KNEE SONG

*Being kissed on the back  
of the knee is a moth  
at the window screen and  
yes my darling a dot  
on the fathometer is  
tinkerbelle with her cough  
and twice I will give up my  
honor and stars will stick  
like tacks in the night  
yes oh yes yes yes two  
little snails at the back  
of the knee building bon-  
fires something like eye-  
lashes something two zippos  
striking yes yes yes small  
and me maker.*

## CANÇÃO DO JOELHO

Ser beijada atrás  
do joelho é uma mariposa  
no pára-brisa e  
sim meu bem um pontinho  
numa sonda  
é Sininho com sua tosse  
e por duas vezes vou entregar minha  
honra e as estrelas vão grudar  
feito tachinhas na noite  
sim oh sim sim sim duas  
lesminhas atrás  
do joelho construindo fo-  
gueiras meio pes-  
tanas meio dois zippos  
acendendo sim sim sim pequenos  
e fazedores de mim.

## COMENTÁRIOS

### O TOQUE

Os *Poemas de Amor* de Sexton afirmam a experiência do amor e do corpo como nunca a poeta fizera antes. Enquanto nos primeiros livros o corpo aparece descrito como uma espécie de cela ou uma prisão, uma casa inabitável, aqui o corpo e suas partes (pernas, lábios, olhos, dedos, tornozelos, língua, clitóris, mamilos, joelhos, ombros, veias, ossos, quadris, cotovelos, pés, mãos, útero, coxas) e o sexo são celebrados e desfrutados.

A tônica dominante no volume já é anunciada pelo poema de abertura, "O Toque", em que o corpo da mulher, outrora inútil e sem vida, por meio do ato sexual, e construto do trabalho do homem, ressuscita. Também em outros poemas as partes do corpo da mulher se transformam, despertam, graças ao contato sexual, em "households" ("That Day"), "cities of flesh" ("Mr. Mine"), "the boards, / the roof, the removable roof" ("You All Know the Story of the Other Woman"). Entre as pernas, "the woman / is calling her secrets, little houses, / little tongues that tell you" ("Barefoot").

Em "O Toque" o Eu lírico feminino dirige-se ao amante, e a ele se refere como "meu carpinteiro". Nos *Poemas de Amor* são abundantes referências ao ato amoroso com verbos de ação, como "making", "constructing", "building" ("Notice how he has numbered the blue veins / in my breast. (...) Now he goes left. Now he goes right. / He is building a city, a city of flesh. / He's an industrialist. (...) Now he constructs me (...) From the glory of the boards he has built me up. / From the wonder of concrete he has molded me. / He has given me six hundred street signs. / The time I was dancing he built a museum. / He built ten blocks when I moved on the bed. / He constructed an overpass when I left. / I gave him flowers and he built an airport (...), escreve em "Mr. Mine"), "harvesting", e imagens de amantes como arquitetos ("But your hands found me like an architect", escreve em "The Breast"), construtores, massagistas, músicos, compositores que exercitam sua arte no corpo da amante ("the valley of my bones / A xylophone maybe with skin / stretched over it awkwardly."), numa afirmação da natureza física e criativa do amor. O tom geral dos *Poemas de Amor* é o poder milagroso do amor de cura e de transformação da personalidade.

Em "O Toque" a idéia é uma só: a única redenção possível é por meio do amor físico. A idéia de redenção e salvação é reforçada pela imagem religiosa ao final do poema, na alusão ao "reino de Deus". A propósito, a tradução explícita bastante a leitura religiosa, para que não haja equívocos com a expressão "kingdom-come", que também tem o sentido genérico de "o outro mundo", "o além". Há, por exemplo, o eufemismo "to go to kingdom-come", equivalente a "morrer".

Se uma das marcas da poesia de Sexton é o conjunto de metáforas de que se apodera, aqui, na observação obsessiva de seu próprio corpo, atomizando-o, por assim dizer, com o olhar, e atribuindo-lhe uma série de comparações e metáforas, a imagem dos "trilhos de metrô" pode se referir aos ossos dos dedos, ou às veias

saltadas do Eu lírico. A rubrica musical de Sexton está na batida seca e no ruído da assonância: *off - box - locked - looked - clock - knuckles - not of*.

Na referência à “*cadela*” o Eu lírico afirma que “*Não passo de uma caixa de ração*”. No mesmo volume, em “*The Break*”, há um verso de sentido muito semelhante: “*Yes. I was like a box of dog bones*”.

## O BEIJO

Novamente a idéia da transformação e ressurreição do corpo da mulher, outrora inútil e sem vida, por meio do ato sexual. Aqui o Eu lírico fala em eleição, como se agradecesse o amante. Para metaforizar a rigidez e a falta de vida do corpo antes do beijo, o poema usa as imagens de uma caixa (os "*square corners*", ou "cantos quadrados", que na tradução optei por deixar como "*cantos*") e de um barco de madeira. Com algum engenho, Sexton se vale de um verbo náutico, "*to rig*", equivalente a "mastrear", "guarnecer". Optei por um verbo mais abrangente, "*equipar*". Mas reforço a idéia náutica ao traduzir o genérico "*with no business*" por "*encalhado*". Outra solução de Sexton, agora no universo semântico da música, já que o amante é comparado a um compositor: o fecho do poema é com "*stepped into fire*" ("pisou no fogo"), eco de "*in step*", expressão usada em termos musicais para designar acompanhamento de ritmo.

## EM CELEBRAÇÃO AO MEU ÚTERO

Para as antologias de “poesia escrita por mulheres”, ao celebrar seu útero, Sexton estaria celebrando a si mesma, a sua condição feminina. Para Muriel Rukeyser, por exemplo, trata-se de *“one of the few poems in which a woman has come to the fact as symbol, the center after many years silence and taboo”*.<sup>273</sup> Contudo, o poema vai muito além da chave feminista, e é um jogo de referências a uma certa tradição poética norte-americana; por um lado, Sexton parodia e ironiza a tradição; por outro, nela parece querer se inserir.

É evidente a influência de Walt Whitman, no longo catálogo de mulheres imaginadas por Sexton, num hino pretensamente abrangente à sexualidade e à fertilidade femininas. Se há ecos nítidos de *“I Hear America Singing”*, a lembrança mais imediata é mesmo a *“Song of Myself”* (de *Leaves of Grass*, 1855-92): desde o título do poema de Sexton, *“In Celebration of My Uterus”*, já nos remetemos ao célebre *“I celebrate myself”* de Whitman. Além disso, aqui certamente Sexton tenta, à sua maneira, responder a um dos desafios lançados no poema whitmaniano: *“And I say it is great to be a woman as to be a man”*. Mas não se trata de uma influência “limpa”. Se usa Whitman como ancestral literário ou contraponto, Sexton em certa medida desconstrói, com elementos irônicos e parodísticos, o modo poético de Whitman, especialmente em momentos como *“Olá, espírito. Olá, taça”* e *“Há bastante aqui para satisfazer uma nação”*.

O impulso central do poema de Whitman é afirmação da unidade de alma e corpo: *“I am the poet of the body, / And I am the poet of the soul”*. Para ele não há dualidade; tudo é parte da vida, e ao longo do poema insiste tanto nos aspectos sensuais e sexuais quanto espirituais da existência. Quando pergunta, *“What is a man?”*, o próprio Whitman responde, *“hankering, gross, mystical, nude”*. Whitman afirma, *“I find no sweeter fat than sticks to my own bones”* e *“Clear and sweet is my Soul, and clear and sweet is all that is not my Soul”*. O louvor de Sexton ao útero cumpre a mesma função: a aceitação física do corpo, aqui o corpo feminino. Na primeira estrofe, nega-se qualquer possibilidade de que o útero esteja velho, ou doente, ou estéril. Com carinho, o Eu lírico a ele se refere como *“Doce fardo”*. Tanto em *“Song of Myself”* quanto em *“In Celebration of Uterus”* o movimento é do Eu para o mundo, do Eu para os outros. Ambos os poetas enfatizam a unidade essencial entre a identidade individual e o universo humano. Tal identificação permite ao mundo fluir sobre o Eu à medida em que este transcende os limites do ego e interpenetra os outros. Se Whitman declara, *“I am the man, I suffer’d, I was there”*, Sexton escreve, *“Everyone in me”*. Os longos e freqüentes catálogos do poema de Whitman, que se deslocam para frente e para trás no tempo e no espaço, são a um só tempo um meio de expressar a diversidade e a unidade da vida. À primeira vista, a terceira estrofe do poema de Sexton tem o mesmo propósito, mas com um acréscimo típico: o humor e a ironia, o que confere a seu poema tintas paródicas. A celebração da condição feminina que Sexton leva a cabo se dá com situações

<sup>273</sup> KUMIN, Maxine. *“How it Was”*. Prefácio a SEXTON, Anne. *The Complete Poems*, p. xxi.

banais, cotidianas.

Em ambos os poemas, a abundância da vida será metaforizada por referências a comida: Whitman escreve, *"This is the meal set"* e *"All this is swallow, and it tastes good"*, enquanto que Sexton fala de colheita e *"supper"*. Em ambos os poemas, imagens de comida, colheita e vegetação aparecem interligadas. Na *"Song of Myself"* a grama é símbolo de unidade e continuidade da vida: *"The smallest sprout shows there is really no death"; "I moisten the roots of all that has grown"*. Do mesmo modo, Sexton se desloca do plano meramente individual (*"I dare to live"*) para o mundo natural, da colheita, mas o faz com bastante senso de humor: *"Hello to the soil of the fields. / Welcome, roots"; "It is good this year that we may plant again / and think forward to a harvest."* Os dois poetas reconhecem que a vida toda está contida em cada pequena manifestação encapsulada de vida. Se para Whitman, *"I believe a leaf of grass is no less than the journey-work / of the stars, / And the pismire is equally perfect, and a grain of sand"*, Sexton ecoa: *"Each cell has a life"*.

Há nos dois poemas momentos de afirmação mística da vida. Para Whitman, a imersão na vida do universo leva a um conhecimento intuitivo: *"Swiftly arose and spread around me the peace and knowledge that pass all the argument of the earth"*. No poema de Sexton, pode-se pensar no verso final, um simples *"sim"*, como um registro de aceitação mística. Depois do catálogo de mulheres, em que o Eu lírico transcende sua própria individualidade de modo a se identificar com as mulheres de todo o mundo, a última estrofe evoca imagens sagradas: *"let me carry bowls for the offering / (if that is my part). / Let me make certain tribal figures"*.

Se a dicção declamatória, pública e algo populista do poema é um misto de influência e paródia da cadência e das imagens de Walt Whitman, há também ecos de Carl Sandburg, especialmente de *"The People, Yes"*, de 1936: o tom *"Let me sing"*, a repetição exaustiva dos inícios de versos.

Há ainda no poema traços evidentes de Gertrude Stein, especialmente na ironia quase *nonsensical* do fragmento *"and one is / anywhere and some are / everywhere and all / seem to be singing, although some can not / sing a note"* (*"e uma está / em qualquer lugar e outras estão em todo lugar e todas / parecem estar cantando, embora muitas não saibam / cantar uma nota sequer"*).

E mais do que clara é a referência ao poeta Edgard Lee Masters (1869 - 1950). O fragmento do poema em que se constrói um catálogo de mulheres é uma reconstrução plena de bom humor de *"The Hill"*, poema que abre a longuíssima seqüência da famosa *Spoon River Anthology* (1915). A rigor a antologia de Masters é uma coleção de epitáfios imaginários através dos quais os habitantes de uma cidade igualmente imaginária, Spoon River, composta com elementos de duas cidades verdadeiras, Peterburg e Lewistown, contam suas vidas. Os relatos fragmentários, nem sempre sinceros, formam uma história coerente, a da decadência da comunidade a que pertenciam. O cotejo de um epitáfio com outro faz com que a verdade apareça, revelando uma complexa trama de ilusões, hipocrisias e frustrações.

Comparemos os trechos em questão. A cantora criada por Sexton escreve:

*Many women are singing together of this:  
one is in a shoe factory cursing the machine,*

*one is at the aquarium tending a seal,  
one is dull at the wheel of her Ford,  
one is at the toll gate collecting,  
one is tying the cord of a calf in Arizona,  
one is straddling a cello in Russia,  
one is shifting pots on the stove in Egypt,  
one is painting her bedroom walls moon color,  
one is dying but remembering a breakfast,  
one is stretching on her mat in Thailand,  
one is wiping the ass of her child,  
one is staring out the window of a train  
in the middle of Wyoming (...)*

Em "The Hill":

*Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley,  
The weak of will, the strong of arm, the clown, the boozier, the fighter?  
All, all are sleeping on the hill.  
One passed in a fever,  
One was burned in a mine,  
One was killed in a brawl,  
One died in a jail,  
One fell from a bridge toiling for children and wife-  
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.  
Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith,  
The tender heart, the simple soul, the loud, the proud, the happy one?--  
All, all are sleeping on the hill.  
One died in shameful child-birth,  
One of a thwarted love,  
One at the hands of a brute in a brothel,  
One of a broken pride, in the search for heart's desire;  
One after life in far-away London and Paris  
Was brought to her little space by Ella and Kate and Mag--  
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill (...)*

Além das "influências" e citações mais explicitamente da tradição, Sexton avança no esforço paródico, mesclando, tão a seu gosto, uma *nursery rhyme*, um poemeto infantil, dessa vez tomado das histórias da Mamãe Ganso (Mother Goose). O verso "let me sing" é certamente uma referência a "Little Tommy Tucker":

*Little Tommy Tucker,  
Sing for your supper:  
What shall I sing?  
White bread and butter.  
How shall I cut it*

*Without any knife?  
How shall I marry  
Without any wife?*

## O NADO NU

Essencialmente calcado na descrição do corpo e da paisagem associada ao encontro amoroso, o poema celebra a perda da solidez física relacionada ao ato sexual. Nesses termos, é um poema orgásmico.

É difícil precisar a qual tela de Henri Matisse (1869 - 1954) o poema se refere. Talvez Sexton tenha se equivocado com relação ao título. Talvez, de propósito, seja uma referência de ordem genérica. É célebre o período das odaliscas de Matisse, de 1918 a 1930, com patente influência de Renoir. Muitas parecem se adequar à alusão "vermelha" feita no poema. Menciono algumas: "Odalisque With Red Trousers" (1922), "Odalisque on Couch", "Odalisque a la Culotte Rouge", "Odalisque au Coffret Rouge" (1926), "Odalisque Rouge" (1928).

## CANÇÃO PARA UMA CAMISOLA VERMELHA

Se a intenção dos *Poemas de Amor* é afirmar a natureza física e criativa do amor, tenta-se aqui descrever uma camisola, traje associado ao ato sexual e a certo fetiche.

Como em "O Nado Nu", novamente aparece a cor vermelha associada à sexualidade. Com grande erotismo, o poema faz referência às zonas erógenas (os ombros, a "bainha") e ao ato sexual ("A cama é devastada por / visões tão doces"), aqui também com ênfase na perda da solidez física ("A menina / flutua para fora / de sua camisola e sua cor"; "essa menina camisola").

É importante que a camisola sinalize também mudança, transformação, da larva à borboleta: "Agora é a borboleta que a possui". Noutro poema de *Love Poems*, "It's a Spring Afternoon", a menina sente a mudança das estações como paralelo às suas próprias e silenciosas mudanças do corpo, ao seu amadurecimento. Ela se apaixona por seu próprio corpo, por sua "animal loveliness", numa série de imagens repletas de cura e saúde:

*"Because of this  
the ground, that winter nightmare,  
has cured its sores and burst  
with green birds and vitamins.  
Because of this  
the trees turn in their trenches  
and hold up little rain cups  
by their slender fingers.  
Because of this  
a woman stands by her stove  
singing and cooking flowers.  
Everything here is yellow and green."*

PARA MEU AMANTE,  
QUE VOLTA PARA A ESPOSA

Nos *Poemas de Amor* de Sexton há lugar para o amor sensual, imaginário, infeliz, bêbado e até mesmo adúltero, como em "Para Meu Amante, Que Volta Para a Esposa". Mesmo que celebre o amor, Sexton tem consciência das dificuldades inerentes aos relacionamentos afetivos. Por vezes a poeta enfatiza, por exemplo, o caráter predatório das relações amorosas, em que os amantes, egoístas, "*are a pair of scissors / who come together to cut*" ("Eighteen Days Without You"). Aqui temos um poema de renúncia, de resignação. A linguagem é seca, sardônica. Parece não haver raiva. A presença da esposa, vitoriosa, é que perdura. O amante é eximido de qualquer culpa. Não se considera que seja mentiroso, que tenha enganado tanto a esposa quanto a amante. Por isso não há acusação, nem raiva, nem desespero, nem vitimização. Há ironia: se o amante voltou para a esposa, é por culpa do Eu lírico ou pela inequívoca superioridade da esposa. Afinal ela é "*real*", "*sólida*", funcional, permanente, "*toda harmonia*", "*extraordinária*", enquanto que a amante é só uma experiência breve, um pequeno luxo, desprezível. Sua vingança é simplesmente sair de cena, diluindo-se em tinta.

O tom do poema é marcado por imagens que amplificam o contraste entre a amante e a esposa. A atitude da esposa é só aparentemente indiferente, mas esconde certo gosto de espicaçar o amante. Merece menção um esforço de apropriação de imagens e termos náuticos ao longo do poema, caso dos versos "*Um iate escarlata na marina*", "*Mariscos fora de estação*", "*Toma conta dos remadores e toletes para o escaler*", "*pelo marujo bêbado que espera em seu pulso esquerdo*". Assim, ajudando a reforçar o ambiente "naval" do poema, com relação à figura do "*drunken sailor*" Sexton parece estar fazendo referência a uma tradicional canção de marinheiros, chamada justamente de "Drunken Sailor":

*What do you do with a drunken sailor,  
What do you do with a drunken sailor earl-eye in the mornin'  
Way-hey, and up she rises, Way-hey, and up she rises, earl-eye in the mornin'!  
Shave his belly with a rusty razor,  
Shave his belly with a rusty razor earl-eye in the mornin'!  
Way-hey, and up she rises, Way-hey, and up she rises, earl-eye in the mornin'!  
Throw him in the back of the paddy wagon,  
Throw him in the back of the paddy wagon earl-eye in the mornin'!  
Way-hey, and up she rises, Way-hey, and up she rises, earl-eye in the mornin'!  
What do you do with a drunken sailor,  
What do you do with a drunken sailor earl-eye in the mornin'?  
Way-hey, and up she rises, Way-hey, and up she rises, earl-eye in the mornin'!  
Throw him in a hole with the captain's daughter,  
Throw him in a hole with the captain's daughter earl-eye in the mornin'! (...)*

Há no poema pelo menos uma estranheza lexical, em "*She is your have to have*", que traduzi tentando preservar a construção: "*Ela é sua tem-que-ter*".

## SÓ UMA VEZ

Poema de certa epifania. Especialmente no final, "Só Uma Vez" ecoa o poema "Vaccilation", de William Butler Yeats, em que o poeta, em seu aniversário de cinquenta anos, experimenta um súbito senso místico de harmonia, em pleno dia, numa rua lotada de Londres. Por vinte minutos parece ao poeta que seu corpo está "blazed", e que "I was blessed and could bless".

Na tradução tentei manter a dicção algo veloz e urgente do Eu lírico. Parece que aqui a poeta optou pela notação breve como modo preferencial de registrar e ordenar a emoção íntima porque está em jogo a tentativa de traduzir uma espécie de heteronímia temporal do Eu. Em outros termos, no jogo passado x presente, o Eu é variável, portanto a forma curta e rápida é mais adequada ao registro do efêmero.

## DE NOVO E DE NOVO E DE NOVO

A leitura precisa do poema é um tanto prejudicada pela colagem de imagens inusitadas e desconexas (máscara, olhar bondoso, olhar negro, sapo, indigente, máquina, mamilo, coágulo, seio, escuridão, morte). Contudo, fica evidente a perpétua oposição entre amor e ódio das relações afetivas. A imagem do coágulo de sangue já aparecera num verso de outro poema do mesmo volume, "O Toque": "*A vida inundou meus dedos como um coágulo de sangue*".

## TODOS VOCÊS CONHECEM A HISTÓRIA DA OUTRA MULHER

Mais um poema sobre amores adúlteros e amores difíceis. No primeiro verso há uma referência ao *Walden* de Henry David Thoreau (1817 - 1862). Não é a primeira vez que Sexton faz uso do escritor da tradição Transcendentalista: o poema "Kind Sir: These Woods", de *To Bedlam and Part Way Back*, é dirigido a Thoreau, e se abre com um epígrafe do *Walden, or Life in the Woods* (1854): "*For a man needs only to be turned around with his eyes shut in this world to be lost... Not til we are lost... do we begin to find ourselves*".

"Todos Vocês Conhecem a História da Outra Mulher" não deixa de ser um poema reflexivo, uma vez que o Eu lírico, usando a terceira pessoa para se referir a si próprio, descreve a função meramente sexual que cumpre no papel de amante. E o faz com imagens eróticas bastante interessantes: teto removível, balão de pele, telefone no gancho.

O termo "*brassy*", que descreve algo feito "*de latão*" (liga de cobre e zinco), equivale também a algo "de mau gosto", "chinfrim", e é essa a idéia no poema.

## CANÇÃO DA LUA, CANÇÃO DA MULHER

O poema brinca com a associação entre as figuras da mulher e da lua. A lua é arquetipicamente feminina, e aqui aparece como virgem, deusa, amante traída.

O homem é sugerido como figura invasiva, como violador: *"Estou em péssimo estado / mas você está alto em seu traje de guerra"*. No contexto moderno, o homem é o astronauta, imagem reforçada por *"coverall man"* (*"homem de macacão"*) e *"blast off"* (*"explosão"*). Não se pode esquecer que *Love Poems* é de 1969, ano da chegada do homem à lua. Sexton entende tal "conquista" como um tipo de estupro (consentido, é certo), e dela se usa para descrever o papel sexual da mulher, tendo o corpo invadido pelo homem: *"Você só precisa pedir / e eu faço. / É praticamente certo / que você irá entrar em mim como numa caserna"*.

Apesar do sexo e ainda que a lua aguarde impassível, de olho fechado, outro ataque do homem, ao final do poema resta uma eterna incompatibilidade: se para ele ela representa apenas *"o quartel-general de uma área"*, ela parece se ver como *"a casa de um sonho"*.

O termo *"pitted"*, que traduzi como *"bexiguenta"*, é uma tentativa de descrever a superfície esburacada da lua. Impossível evitar o circunlóquio para traduzir *"love-bellied"*: *"com o ventre repleto de amor"*.

## AGORA

Há grande urgência em *Love Poems*. O termo "Now" ("Agora") é constante: "Agora seus cantos querem se rasgar" e "E veja só -- Agora está carregado de raios elétricos" ("O Beijo"); "Agora é a borboleta que a possui" ("Canção Para Uma Camisola Vermelha"). "Now" é o poema mais urgente, porque é dominado pela consciência da morte. Sexton usa aqui o *carpe diem* da tradição da *ars amatoria* a serviço não apenas do amor, mas especialmente do amor erótico: "A hora é já. Agora!". Contudo, por vezes Sexton descreve o espaço amoroso em termos tão grotescos quanto os que usará para se referir à morte: "Estamos em nosso quarto. Estamos numa caixa de sapatos. Estamos numa caixa de sangue"; "Estamos aqui numa jangada, / exilados do pó. / O cheiro de terra se foi. Aqui estão / o cheiro de sangue e a lâmina e a bala".

Novamente o homem aparece como *homo faber*, que manipula e transforma, por meio do sexo, o corpo feminino: "Dobre-me do meio-dia / às seis (...) Oh venha com seu martelo, seu couro / e sua roda. Venha com seu bordado. / Pegue meu espelho e minhas feridas / para desmanchá-los."

Sexton repete a imagem das bexigas no teto: os versos "Ainda assim, bexigas dizendo me ame, me ame / pairam sobre nós no teto" equivalem a um verso de outro poema de *Love Poems*, "Todos Vocês Conhecem a História da Outra Mulher": "como bexigas delicadas descansando no teto".

## Nós

Na celebração do amor, Sexton atribui ao ato sexual o poder de desfazer e obliterar tudo (ossos, confusões, postais...), inclusive o momento cronológico. Por isso sobressai no poema o uso reiterado de *"undid"* (forma passada de *"undo"*), que traduzi ora *"despir"*, ora como *"soltar"*, ora *"desatar"*. Se mais uma vez o ato amoroso é equiparado ao trabalho (o uso do verbo *"ceifar"*) e atribuído ao trabalho do homem (*"você me despiu e depois / me pôs na luz dourada / e então me coroou"*, *"e você soltou as rédeas / e você soltou os cabrestos"*), aqui a mulher, além de um papel mais submisso (*"porque eu era sua escrava"*), toma parte ativa: *"me levantei em minha pele dourada / e surrei os salmos / e surrei as roupas"*. A menção dos salmos e do gesto de lavar e secar os pés do amante conferem ao sexo uma sugestão de ritual religioso.

Do ponto de vista sensorial, o poema é dominado pelo ouro e pela cor dourada: o trigo, a pele dourada, a luz dourada, os campos de ouro. Optei por traduzir *"acres"* por *"campos"*, porque seria preciosismo usar termos agrícolas como *"hectares"* ou *"acres"*. Usei a mesma solução no poema *"The Farmer's Wife"* (*"A Mulher do Fazendeiro"*), de *To Bedlam and Part Way Back*, quando traduzi assim o verso *"where all their acres look"*: *"onde todos os campos parecem"*.

## CANÇÃO DO JOELHO

Mais um poema sobre o corpo e sobre o ato sexual, claramente referido em “*sim oh sim sim sim*”. Curiosas as imagens da mariposa e da lesma para descrever a sensação física do beijo atrás do joelho.

Típicas de Sexton são as referências ao universo infantil -- “*tinkerbelle*” é a fadinha Sininho, do clássico *Peter Pan* (1911), de James Matthew Barrie -- e ao universo, digamos, doméstico -- “*zippo*” é uma marca de isqueiro.

Tentei manter a sonoridade aliterativa (em ‘t’) do verso “*stars will stick / like tacks in the night*”: “*estrelas vão grudar / feito tachinhas na noite*”.

*"I thought this was going to be short but I got wordy in my enthusiasm."*  
Carta de Anne Sexton a Herbert Kohl, 1967

## BIBLIOGRAFIA

### 1. De Anne Sexton

SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1982.

SEXTON, Linda Gray; AMES, Lois (editors). *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1979.

COLBURN, STEVEN E. (editor). *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews and Prose*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985 (Poets on Poetry).

### 2. Sobre Anne Sexton

BERNARD, April. "The Life Notebooks". In: *Academic Search Plus Society* vol. 29, nº 2, jan./fev. 1992.

BIXLER, Francis (editor). *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*. Conway, University of Central Arkansas Press, 1988.

COLBURN, Steven E. (editor). *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988.

GEORGE, Diana Hume. *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*. Urbana, University of Illinois Press, 1987.

GEORGE, Diana Hume (editor). *Sexton: Selected Criticism*. Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 1988.

KUMIN, Maxine. "How it Was". Prefácio a SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1982. pp. xix-xxxiv.

LIMA, Ana Cecília Acioli. *The Shattering of Myth: Anne Sexton's "Transformations" View of Fairy Tales*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1992. Dissertação de Mestrado.

LIMA, Ana Cecília Acioli. "Anne Sexton e Suas Transformações: A Importância da Crítica Feminista e a Poesia Revisionista". In: *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro, Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM), 1996. pp. 361-370.

MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Biography*. Nova York, Vintage Books, Random House, 1992.

MIDDLEBROOK, Diane. *Anne Sexton - A Morte não é a Vida*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo, Siciliano, 1994.

McCARTAN, Sharon. "Biography of Anne Sexton". In: <http://empirezine.com/spotlight/sexton/sex1.htm>. Consultado em 25 maio 2002.

McCLATCHY, J. D. (editor). *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

MORTON, Richard E. *Anne Sexton's Poetry of Redemption: The Chronology of a Pilgrimage* (Studies in Art and Religious Interpretation, Vol 11). Edwin Mellen Press, 1989.

REZENDE, Marcelo. "Biografia reduz Sexton a apanhado de traumas". In: *Folha de*

S. Paulo, 4 jan. 1995.

SAENZ, Diana. "The Confessional Poetry of Anne Sexton... and Her Kind". In: <http://www.geocities.com/bostonpoet2000/articles/sexton.html>. Consultado em 26 jun. 2002.

WAGNER-MARTIN, Linda (editor). *Critical Essays on Anne Sexton*. Boston, G. K. Hall & Company, 1989.

### 3. Dos Poetas Confessionais (ou Extremistas)

BERRYMAN, John. *The Freedom of the Poet*. Nova York, Farrar, Straus & Giroux, 1976.

BIDART, Frank (editor). *Robert Lowell. Collected Poems*. Farrar Straus & Giroux, 2001.

HUGHES, Ted. *Birthday Letters*. Nova York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.

HUGHES, Ted. *Cartas de Aniversário [Birthday Letters, 1998]*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 1999. Edição Bilingüe.

LOWELL, Robert. *Collected Prose*. Editado por Robert Giroux. Nova York, Farrar & Giroux, 1964.

LOWELL, Robert. *Life Studies / For The Union Dead*. Nova York, Noonday Press, 13ª ed., 1980.

LOWELL, Robert. *Notebook*. Nova York, Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux, 1995.

PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. Nova York, Harper & Row, 1971.

PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. Edição de Ted Hughes. Cutchogue, Buccaneer (Harper Collins), 1981.

PLATH, Sylvia. *A Campanula de Vidro [The Bell Jar, 1963]*. Tradução de Mario Avelar. Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.

PLATH, Sylvia. *Pela Água [Crossing the Water]*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.

PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro [The Bell Jar, 1963]*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro, Globo, 1992.

PLATH, Sylvia. *XXI Poemas*. Tradução de Ronald Polito de Oliveira e Deisa Chamahum Chaves. Mariana, Livre, 1994.

PLATH, Sylvia. *Zé Susto e a Bíblia dos Sonhos [Johnny Panic and the Bible of Dreams]*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

PLATH, Sylvia. *O Terno Tanto-Faz-Como-Tanto-Fez [The It-Doesn't-Matter-Suit]*. Tradução de Lya Wyler. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Maria Fernanda Borges. Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro [The Bell Jar, 1963]*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro, Record, 1999.

SNODGRASS, W. D. *Selected Poems 1957-1987*. Nova York, Soho Press, 1987.

THORNBURY, Charles (editor). *Collected Poems by John Berryman (1937-1971)*. Nova York, Noonday Press, 1989.

### 4. Sobre a Poesia Confessional e os Poetas Confessionais (ou Extremistas)

- ALEXANDER, Paul. *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. Nova York, Harper & Row, 1985.
- ALEXANDER, Paul. *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. Nova York, Viking Penguin, 1991.
- ALTIERI, Charles. "On 'Skunk Hour'". In: *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960s*. Associated University Presses, 1979.
- ALVAREZ, A. *O Deus Selvagem: Um Estudo do Suicídio [The Savage God: A Study of Suicide, 1971]*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- ANNAS, Pamela J. *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*. Nova York, Greenwood Press, 1988.
- ASCHER, Nelson. "Nenhum Enigma Elucidado". In: *Folha de S. Paulo*, 22 jan. 1998. *Ilustrada*, pp. 4-8.
- ASSUNÇÃO, Ademir. "Sylvia Plath, uma tragédia em versos". In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 mar. 1991.
- AXELROD, Steven Gould. *Robert Lowell: Life and Art*. Princeton, Princeton University Press, 1978.
- AXELROD, Steven Gould. "Lowell Criticism". *The New York Review of Books*, 22 mar. 1979. In: <http://www.nybooks.com/articles/7863>. Consultado em 7 maio 2002.
- AXELROD, Steven Gould. *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.
- BAECHLER, Lea. "Berryman, Roethke, and the Elegy". In: PARINI, Jay (editor). *The Columbia History of American Poetry*. Nova York, Columbia University Press, 1993. pp. 620-621.
- BEAM, Alex. "The Mad Poets Society". In: *The Atlantic Monthly Online*. jul./ago. 2001. [www.theatlanticmonthly.com/issues/2001/07/beam.htm](http://www.theatlanticmonthly.com/issues/2001/07/beam.htm). Consultado em 29 jul. 2002.
- BLOOM, Harold (editor). *Sylvia Plath*. Chelsea House Pub, 1989 (Modern Critical Views).
- BRENNAN, Claire (editor). *The Poetry of Sylvia Plath. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Cambridge, Icon Books, 2000.
- BRESLIN, Paul. "On 'Skunk Hour'". In: *The Psycho-Political Muse: American Poetry Since the Fifties*. Chicago, University of Chicago Press, 1987. pp. 68-70.
- BRESLIN, James E. B. "On 'Skunk Hour'". In: *From Modern to Contemporary: American Poetry 1945 - 1965*. Chicago, University of Chicago Press, 1983. pp. 137-139.
- BUTSCHER, Edward. *Sylvia Plath: Method and Madness*. Nova York, Seabury Press, 1976.
- CONARROE, Joel. *John Berryman: An Introduction to the Poetry*. Nova York, Columbia University Press, 1977.
- COSGROVE, Patrick. *The Public Poetry of Robert Lowell*. Londres, Victor Gollancs Ltd., 1970.
- CREMASCO, Marco Aurélio. "O Paraíso Hipócrita de Robert Lowell". In: *Babel, Revista de Poesia Tradução e Crítica*. Santos, Florianópolis e Campinas, ano 1, nº

- 3, set./dez. 2000. pp. 153-167. O ensaio é acompanhado de traduções dos poemas "Dropping South: Brazil", "Skunk Hour", "Man and Wife", "Father's Bedroom", "History", "Dolphin" e "Epilogue".
- DANTAS, Vinicius. "Sylvia Plath. Poemas (tradução e nota)". In: *Novos Estudos Cebrap* n° 28. São Paulo, out. 1990. pp. 179-198. Poemas "O Parque do Casarão", "Eu Sou Vertical", "Últimas Palavras", "Árvore", "Evento", "Papoulas de Julho", "Ariel", "Canção de Maria", "Ovelha na Névoa", "Cria", "Palavras", "Espelho" e "Linde".
- DAVIDSON, Cathy N; MARTIN-WAGNER, Linda; AMMONS, Elizabeth et al. (editors). *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Nova York, Oxford University Press, 1995. Verbetes "Contemporary Women's Poetry" (Rachel Blau DuPlessis), "PLATH, Sylvia" (Linda Wagner-Martin) e "SEXTON, Anne" (Deborah Viles).
- DAVISON, Peter. *The Fading Smile. Poets in Boston, 1955 - 1960. From Robert Frost to Robert Lowell to Sylvia Plath*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1994.
- GOOD, Regan. "Confessional Poetry: My Eyes Have Seen What My Hand Did". In: *Fence Magazine* Online. <http://www.fencemag.com/v1n2/work/regangood.html>. Consultado em 26 jun. 2002.
- GROSSMAN, Allen. "The Poetry of Robert Lowell". In: KOSTELANETZ, Richard (org.). *American Writing Today*. Nova York, Forum Series, 1982. vol. 1, pp. 69-89.
- HAFFENDEN, John. *John Berryman: A Critical Commentary*. Nova York, The New York University Press, 1980.
- HAMILTON, Ian. *Robert Lowell. A Biography*. Nova York, Random House, 1987.
- HAVEN, Stephen (editor). *Everything Human. The Poetry of W. D. Snodgrass*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996.
- HOWE, Irving. "The Plath Celebration: A Partial Dissent". In: BUTSCHER (editor). *Sylvia Plath: The Woman and Her Work*. Londres, Peter Owen, 1979.
- JHA, Pashupati. *Sylvia Plath: The Fear and Fury of Her Muse*. New Delhi: Creative Publishers, 1991.
- KALAJIDJIAN, Walter. *Understanding Theodore Roethke*. University of South Carolina Press, 1987.
- KALSTONE, David. "On 'Memories of West Street and Lepke'". In: BLOOM, Harold (editor). *Robert Lowell*. Nova York, Chelsea House Pub, 1987. pp. 91-93.
- KALSTONE, David. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. Nova York, Farrar, Straus & Giroux, Noonday Press, 1991.
- KENDALL, Tim. *Sylvia Plath. A Critical Study*. Faber and Faber / Farrar, Straus & Giroux, 2001.
- KROLL, Judith. *Chapters in Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. Nova York, Harper / Colphon, 1976.
- KUNITZ, Stanley. "Poet: 'A Slightly Laughable and Glamourous Word': A Conversation With Robert Lowell". In: *A Kind of Order, A Kind of Folly: Essays and Conversations*. Boston, Atlantic / Little Brown, 1975.
- LOPES, Rodrigo Garcia; ARRUDA, Maurício. *Sylvia Plath. Poemas*. São Paulo,

- Iluminuras, 1994.
- MALCOLM, Janet. *The Silent Woman. Sylvia Plath and Ted Hughes*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1995.
- MALCOLM, Janet. *A Mulher Calada [The Silent Woman - Sylvia Plath and Ted Hughes, 1994]*, de Janet Malcolm. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- NEILL, Edward. "Pity the Monster? Reflections on a biography of Robert Lowell". In: *Critical Quarterly*, vol. 27, n° 3. Manchester, Manchester University Press, 1985. pp. 53-62.
- NEWMAN, Charles (editor). *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. Londres, Indiana University Press, 1970.
- PARKINSON, Thomas (editor). *Robert Lowell: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1968. pp. 131-132.
- PERLOFF, Marjorie. "On 'Man and Wife'". In: *The Poetic Art of Robert Lowell*. Ithaca, Cornell University Press, 1973. pp. 90-93.
- PHILLIPS, Robert S. *The Confessional Poets*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973 (Crosscurrents/Modern Critiques).
- RENAUX, Sigrid. "As Alusões Mítico-Literárias na Poesia de Sylvia Plath". In: *Anais do VII Encontro Nacional da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Porto Alegre, maio 1992)*. Goiânia, 1993. pp. 175-180.
- ROSE, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. Londres, Virago Press, 1991.
- ROSENBLATT, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980.
- SABINSON, Eric Mitchell. "Julho em Washington". Tradução do poema "July in Washington", de Robert Lowell. In: *Babel, Revista de Poesia Tradução e Crítica*. Santos, Florianópolis e Campinas, ano 1, n° 3, set./dez. 2000. pp. 166-167.
- SALDIVAR, Toni. *Sylvia Plath: Confessing the Fictive Self*. Peter Lang Publishing, 1992 (Writing About Women, vol. 3).
- SOUZA, Maria Helena de. "Robert Lowell's 'Dropping South Brazil': An Analysis". In: *Estudos Anglo-Americanos*. Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês (ABRAPUI), São José do Rio Preto, n° 5-6, 1981-1982. pp. 145-151.
- STEVENSON, Anne. *Amarga Fama - Uma Biografia de Sylvia Plath [Bitter Fame - The Life of Sylvia Plath, 1989]*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- THOMAS, Harry (editor). *Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*. Boston, Northeastern University Press, 1988.
- THURSTON, Michael (org.). "Robert Lowell". In: *Modern American Poetry*. [http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g\\_l/lowell/lowell.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g_l/lowell/lowell.htm). Consultado em 24 abr. 2002.
- WAGNER-MARTIN, Linda. *Sylvia Plath: A Biography*. Nova York, Simon & Schuster, 1987.
- WILLIAMSON, Alan. *Pity the Monsters: The Political Vision of Robert Lowell*. Yale University Press, 1974.
- WOOD, David John. *A Critical Study of the Birth Imagery of Sylvia Plath, American*

*Poet, 1932 - 1963*. Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992.

YENSER, Stephen. *Circle to Circle: The Poetry of Robert Lowell*. University of California Press, 1975.

### 5. Poesia Norte Americana. História e Crítica.

ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). *The Poetics of the New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 1973.

ALLEN, Donald. M. (editor) *The New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 22<sup>a</sup> ed., 1978.

BAIN, Carl E.; BEATY, Jerome; HUNTER, PAUL, J. (editors). *The Norton Introduction to Literature*. Nova York, WW Norton & Company, 2<sup>a</sup> ed., 1977.

BAYM, Nina et al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 4<sup>a</sup> ed., 1994 (vol. 2).

BLAIR, Walter; HORNBERGER, Theodore; STEWART, Randall. *Breve História da Literatura Americana [American Literature - A Brief History, 1964]*. Tradução de Mário Cotrim. Rio de Janeiro, Lido, 1967.

BRADLEY, Sculley; CROOM, Richmond; LONG, E. Hudson. *The American Tradition in Literature*. Nova York, WW Norton & Company, 1962 (2 volumes).

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Poetry. An Anthology for College Students*. Nova York, Henry Holt and Company, 1958.

CAMARGO, Marisis Aranha. *Basic Guide to American Literature*. São Paulo, Pioneira, 1986.

CAMBON, Glauco. *A Poesia Americana Recente [Recent American Poetry]*. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1961.

CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*. Middlessex, Penguin Books, 1970.

DIOGENES, Eliseu. *Thematic and Formal Tendencies in Contemporary American Poetry*. Maceió, UFAL, 1985.

DAVIDSON, Cathy N.; WAGNER-MARTIN, Linda et al. (editors). *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Nova York, Oxford University Press, 1995.

ELIOT, T. S. "Tradição e Talento Individual" ["Tradition and the Individual Talent", 1919]. Tradução de Ivan Junqueira. In: *T. S. Eliot - Ensaios*. São Paulo, Art Editora, 1989.

ELIOT, T. S. *A Essência da Poesia. Estudos e Ensaios*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro, Artenova, 1972.

ELLMAN, Richard; O'CLAIR, Robert (editors). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 2<sup>a</sup> ed., 1988.

GARDNER, Thomas. *Discovering Ourselves in Whitman: The Contemporary American Long Poem*. Urbana, University of Illinois Press, 1989.

GARDNER, Thomas. "Contemporary American Poetry". In: COYLE, Martin; GARSIDE, Peter; KELSALL, Malcolm; PECK, John (editors). *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Londres, Routledge, 1991. pp. 336-348.

GOTTESMAN, Ronald et al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*.

- Nova York e Londres, WW Norton & Company, 1979 (vol. 2).
- GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Nova York, Longman, 1992 (Longman Literature in English Series).
- HARRISON, Victoria. *Elizabeth Bishop's Poetics of Intimacy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HART, James D. (editor). *The Oxford Companion to American Literature*. Nova York, Oxford University Press, 5ª ed., 1983.
- HOWARD, Leon. *A Literatura Norte-Americana*. São Paulo, Cultrix, 1964 (Roteiro das Grandes Literaturas).
- JUHASZ, Suzanne. *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, a New Tradition*. Nova York, Hagerstown, São Francisco e Londres, Harper & Row, 1976.
- KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana Pós 1945. Um Ensaio Crítico [American Writing Since 1945. A Critical Survey, 1983]*. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro, Nórdica, 1993.
- KOSTELANETZ, Richard (org.). *American Writing Today*. Nova York, Forum Series, 1982 (2 volumes).
- KOSTELANETZ, Richard (org.). *Viagem à Literatura Americana Contemporânea [American Writing Today, 1982]*. Tradução de Jaime Bernardes et al. Rio de Janeiro, Nórdica, 1985.
- MALKOFF, Karl. *Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry*. Nova York, Thomas Y. Crowell Company, 1973.
- McMICHAEL, George; CREWS, Frederick et al. (editors). *Concise Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, Macmillan Publishing Company, 1985.
- MILLER Jr., James E. (editor). *Complete Poetry and Selected Prose by Walt Whitman*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1959.
- MOREIRA, Cid Knipel. *Robert Frost: A Tradução Poética do Trabalho e a o Trabalho da Tradução Poética*. Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1995. Dissertação de Mestrado.
- NABUCO, Carolina. *Retrato dos Estados Unidos à Luz da Sua Literatura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- NEMEROV, Howard (coord.). *Poesia Como Criação [Poets on Poetry, 1966]*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio, GRD Edições, 1968.
- NEMEROV, Howard (editor). *Contemporary American Poetry*. Washington, Forum Editor, Voice of America, Forum Lectures, 1970.
- OLSON, Charles. "Verso Projetivo" ["Projective Verse"]. Tradução de Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira. Campinas, 2001 (inédito).
- PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- REVOL, E. L. *Poetas Norte-Americanos Contemporâneos*. Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976 (Biblioteca de Poesía Universal).
- ROBINSON, Peter. *In the Circumstances. About Poems and Poets*. Oxford, Clarendon Press, 1992. Ver o Capítulo 5, "Robert Lowell and the 'Moral Luck'". pp. 83-104.

- ROTHENBERG, Jerome; PIERRE, Joris (editors). *Poems for the Millennium. Volume Two: From Postwar to Millennium*. Berkeley, Los Angeles e Londres, The University of California Press, 1998.
- SHAPIRO, Karl. *American Poetry*. Nova York, Thomas Y. Crowell Company, 13<sup>a</sup> ed., 1971 (American Literary Forms).
- SPILLER, Robert E. *A Renascença Literária Norte-Americana [A Time of Harvest, 1962]*. Tradução de Francisco Rocha Filho. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.
- STAUFFER, B. *A Short Story of American Poetry*. Nova York, E. P. Dutton & Co., 1974.
- UNTERMAYER, Louis. *Modern American Poetry*. Nova York, Harcourt, Brace & Word, 1969.
- VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Agência de Divulgação dos EUA, s.l.d.
- VENDLER, Helen (editor). *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985.
- VENDLER, Helen. *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- VIZIOLI, Paulo. *Poetas Norte-Americanos. Antologia Bilíngüe. Edição Comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América: 1776 - 1976*. Rio de Janeiro, Lidador, 1975.
- VENDLER, Helen. *Poems. Poets. Poetry. An Introduction and Anthology*. Boston, Bedford Books, 1997.
- WANDERLEY, Jorge (seleção, tradução e notas). *Antologia da Nova Poesia Norte-Americana*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992. O volume inclui traduções de "For Sale" ("À Venda"), de Robert Lowell; "The ball poem" ("O poema da bola"), John Berryman; "Elegy for Jane" ("Elegia para Jane") e "The Moment" ("O Momento"), de Theodore Roethke; "Blackberrying" ("Colher amoras") e "Frog Autumn" ("Outono de rã"), de Sylvia Plath, e "The Farmer's Wife" ("A Mulher do Fazendeiro"), de Anne Sexton.
- WEINBERGER, Eliot. "La Poésie Américaine depuis 1950: Innovateurs et Marginaux". In: *Le Courrier du Centre International D'Etudes Poétiques*, n° 202-203, *Regards sur la poésie américaine récente*, pp. 5-20. Bruxelas, abr./jun. 1994.
- WHITMAN, Walt. *Selected Poems*. Nova York, Toronto, Londres, Random House, 1992 (Gramercy Great Poets).
- WILLIAMS, Oscar; HONIG, Edwin (editors). *The Mentor Book of Major American Poets. From Edward Taylor to Walt Whitman to Hart Crane and W. H. Auden*. Nova York e Scarborough, Mentor Book, New American Library, Times Mirror, 1962.
- WURTZEL, Elizabeth. *BITCH. In Praise of Difficult Women*. Nova York, Doubleday, 1998.

## 6. Geral

- ABRAMS, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nova York, Norton, 1971.
- ALESHIRE, Joan. "Staying News". In: SONTAG, Kate; GRAHAM, David (editors).

*After Confession: Poetry as Autobiography*. Graywolf Press, 2002. *Graywolf Press: Pick of the Litter*.  
[www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html](http://www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html).  
Consultado em 24 jun. 2002.

- ALVES, Luiz Roberto. *Confissão, Poesia e Inquisição*. São Paulo, Ática, 1983 (Ensaio, 93).
- AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1988.
- BARRAL, Gislene. "Vozes da loucura, ecos na literatura". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (LBC)* n° 12. Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, UnB, Brasília, mar./abr. 2001. pp. 13-38.
- BARTON, Edwin J.; HUDSON, Glenda A. *A Contemporary Guide to Literary Terms. Strategies for Writing Essays About Literature*. Boston, Nova York, Houghton Mifflin Company, 1997.
- BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2002.
- BISHOP, Elizabeth. *Uma Arte. As Cartas de Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- BLANCHARD, Marc Eli. "The Critique of Autobiography". In: *Comparative Literature*. vol. 34, n° 2, 1982. pp. 97-115.
- BLOOM, Harold. *Gênio. Os 100 autores mais criativos da história da literatura [Genius. A mosaic of one hundred exemplary creative minds, 2002]*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.
- BONET, Carmelo M. *Crítica Literária*. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1970 (Coleção Estudos Literários). Ver o Capítulo III: "Saint-Beuve a Crítica Biográfica". pp. 55-76.
- BONVICINO, Régis (tradução e organização). *A Um - Poemas de Robert Creeley*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 39ª ed., 1994.
- BOSI, Alfredo. "Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões". In: BOSI, Alfredo (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996. pp. 7-48 (Série Temas, volume 59, Literatura Brasileira).
- BRADBURY, Malcolm. *O Mundo Moderno. Dez Grandes Escritores [The Modern World. Ten Great Writers, 1988]*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CANDIDO, Antonio. "Poesia e Ficção na Autobiografia". In: *A Educação Pela Noite e Outros Ensaio*. São Paulo, Ática, 1989 (Série Temas, vol. 1: Estudos Literários). pp. 51-59.
- CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na Poesia de Drummond". In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 3ª ed., revista e ampliada, 1995. pp. 111-145.
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo, Humanitas / FFLCH - USP, 1996.
- CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo, Ática, 3ª ed., 1989 (Série Princípios, 20).
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O Acontecer Poético. A História Literária*. Rio de

- Janeiro, Antares, 2ª ed., revista e ampliada, 1982. Capítulo 5: "O Julgamento da Literatura. Expressão: Os Critérios de Originalidade e Sinceridade", pp. 84-85.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- CESAR, Ana Cristina. *A Teus Pés. Prosa/Poesia*. São Paulo, Ática / Instituto Moreira Salles, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos. Prosa/Poesia*. São Paulo, Ática / Instituto Moreira Salles, 3ª ed., 1998.
- CHIAMPI, Irleamar (coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo, Ática, 1991 (Série Temas, vol. 25).
- COETZEE, J. M. "Confessions and Double-Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky". In: *Comparative Literature* vol. 37, nº 3, Eugene, University of Oregon, 1985. pp. 193-232.
- DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao Estudo Crítico da Literatura [An Introduction to Literary Criticism, 1961]*. Tradução de Álvaro Cabral (com colaboração de Catarina T. Feldmann). São Paulo, Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1974. pp. 184-186.
- DEFOE, Daniel. *As Aventuras de Robinson Crusoe*. Tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre, L&PM, 1996 (L&PM Pocket).
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo, Abril Cultural, 1971 (Os Imortais da Literatura Universal, 30).
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 11ª ed., 2000. Estudo Introdutório de José Régio.
- FARIA, Idelma Ribeiro de. *T. S. Eliot, Emily Dickinson, René Depestre. Seleção*. São Paulo, Hucitec, 1992.
- FERREIRA, José Guilherme R. "Miragem da literatura, ditadura da imaginação". In: *Dossiê Loucura e Literatura*. Revista *Cult*, fev. 1998. pp. 58-62.
- FONSECA, Rubem. *Diário de um Fescenino*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. vol. 1. Tradução de Robert Hurley. Nova York, Vintage Books / Random, 1980.
- FOUNTAIN, Gary; BRAZEAU, Peter. *Remembering Elizabeth Bishop. An Oral Biography*. Amherst, The University of Massachussets Press, 1994.
- FRANCHETTI, Paulo. "A Novela Camiliana". In: *Leitura: Teoria e Prática* nº 34. Associação de Leitura do Brasil (ABL) / Mercado Aberto, Campinas e Porto Alegre, dez. 1999. pp. 47-59.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica [Anatomy of Criticism, 1967]*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973. Capítulo "Formas Contínuas Específicas (Ficção em Prosa)". pp. 297-309.
- GARDNER, Martin. *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass and what she found there*. Middlesex, Maryland... Penguin Books, 1976.
- GASTHOPE, Anthony. *Poetry and Phantasy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- GIOIA, Dana. "Writing Well is the Best Revenge". In: *Dana Gioia Online*, <http://www.danagioia.net/essays/edavison.htm>. Consultado em 26 jun. 2002.
- GLÜCK, Louise. "Disruption, Hesitation, Silence". In: *Proofs & Theories*. Nova York,

- Ecco, 1994. pp. 77-78.
- GOODMAN, Paul. *Growing Up Absurd. Problems of Youth in the Organized Society*. Nova York, Vintage Books, Random House, Alfred A. Knopf, 1960.
- GUEDES, Peonia Viana. "O Tema da Metamorfose Mágica e a Transformação do Noivo Animal: Versões Feministas Contemporâneas de 'A Bela e a Fera'". In: *Caderno de Letras da UFF*. Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990. pp. 45-54.
- HALL, K. Graheme. "Confessional Nonfiction". In: COYLE, Martin; GARSIDE, Peter; KELSALL, Malcolm; PECK, John (editors). *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Londres, Routledge, 1991. pp. 212-213.
- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária [Die Logik der Dichtung]*. São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 1986 (Estudos, Teoria Literária).
- HAMBURGER, Michael. *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry From Baudelaire to the Nineteen-Sixties*. Nova York, Harvest, 1969.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLANDA, Lula Buarque de. *Poesia Jovem. Anos 70*. São Paulo, Abril Educação, 1982 (Literatura Comentada).
- JAMISON, Kay Redfield. "Manic-Depressive Illness and Creativity". In: *Scientific American - special edition: "Mysteries of the Mind"*. 1997. pp. 44-49.
- JUNQUEIRA, Ivan. *O Fio de Dédalo. Ensaios*. Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 1998.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. 6ª ed. portuguesa, revista por Paulo Quintela. Coimbra, Arménio Amado, Editor / São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1976.
- KENNEDY, X. J.; GIOIA, Dana. *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, and Drama*. Nova York, Longman, 7ª ed., 1998.
- LEITE, Dante Moreira. *O Amor Romântico e Outros Temas*. São Paulo, Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 2ª ed., revista e ampliada, 1979 (Coleção Ensaios, vol. 7). Capítulo "Ficção, Biografia e Autobiografia", pp. 25-33.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira. Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro, TopBooks, 2ª ed., revista, 1995.
- LORCA, Federico García Lorca. "Theory and Function of the Duende". Tradução de J. L. Gili. In: ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). *The Poetics of the New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 1973. pp. 91-103.
- McGANN, Jerome J. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964 - 1989. Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. Ver "A Volta do Poema", pp. 225-226.
- MEYER, Lisa. "A Conversation with Stanley Plumly". In: *Boston Review*. <http://bostonreview.mit.edu/BR21.3/Meyer.html>. Consultado em 27 abr. 2002.
- MOISÉS, Carlos Felipe. "Poética dos Olhos. William Carlos Williams, João Cabral e a tradição lírica". In: *Literatura Para quê? Ensaios*. Florianópolis, Livraria e Editora Obra Jurídica / Letras Contemporâneas (Coleção Ensaios, volume III). pp. 23-32.

- MOISÉS, Massaud (org.). *Literatura Portuguesa Moderna*. São Paulo, Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Cultrix, 1984.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária. Poesia*. São Paulo, Cultrix, 11ª ed., 1989.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira. Volume II. Romantismo*. São Paulo, Cultrix, 2ª ed., 1989.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar. O Sangue de uma Poeta*. Rio de Janeiro, Relume Dumará / Rio Arte / Secretaria Municipal de Cultura, 1996 (Perfis do Rio, 14).
- MURPHY, R. (editor). *Contemporary Poets of the English Language*. Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- MUSKE, Carol. *Women and Poetry: Truth, Autobiography, and the Shape of the Self*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.
- NEJAR, Carlos. *Caderno de Fogo. Ensaio sobre Poesia e Ficção*. São Paulo, Escrituras Editora, 2000 (Coleção Ensaio Transversais).
- NINA, Cláudia. "A Literatura no divã da psicanálise". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 2002. Caderno "Idéias", pp. 7-8.
- NUNES, Benedito. "A Recente Poesia Brasileira. Expressão e Forma". In: *Novos Estudos Cebrap* n° 31, São Paulo, outubro de 1991. pp. 171-183.
- PAES, José Paulo. *Os Perigos da Poesia e Outros Ensaio*. Rio de Janeiro, TopBooks, 1997.
- PAULO, Eloésio. "O Dentro Mais que Fora: Hospícios como Alegoria em Três Romances". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (LBC)* n° 12, Brasília, Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, mar./abr. 2001. pp. 3-12.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo Crítico e Biográfico*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 6ª ed., revista, 1988.
- PINTO, Graziela R. S. Costa. "A Paranóia da Modernidade". In: *Dossiê Loucura e Literatura*. Revista *Cult*, fev. 1998. pp. 51-57.
- POMPEU, Renato. "Todo Texto é um Delírio". In: *Revista Cult*, fev. 1998. pp. 63-64.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo, Ática, 2ª ed., 1995 (Série Princípios).
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.) *Literatura Confessional. Autobiografia e Ficcionalidade*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2ª ed., 1997.
- RIMBAUD, Arthur. *A Season in Hell and Illuminations*. Tradução de Bertrand Mathieu. Brockport, BOA Editions, 1991.
- RIMBAUD, Arthur. *Complete Works, Selected Letters*. Tradução de Wallace Fowlie. The University Press, 1966.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso. Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra, Almedina, 1992.
- RONCARI, Luiz. "A Poesia Romântica". In: *Literatura Brasileira. Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Fundação Para o Desenvolvimento da Educação (FDE), 1995. pp. 302-303 (Didática; 2).

- RUTHYEN, K. K. *Feminist Literary Studies: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo, Nova Cultural, 4ª ed., 1985 (Os Pensadores).
- SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado. Ensaaios Críticos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed., 1981.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- SILVERS, Robert B.; EPSTEIN, Barbara; HEDERMAN, Rea S. (organizadores). *The New York Review of Books. A Primeira Antologia*. Tradução de Gilson César Cardoso da Costa. São Paulo / Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.
- SIMÕES, João Gaspar. *O Mistério da Poesia*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. "Poesia Ruim, Sociedade Pior". In: *Novos Estudos Cebrap* nº 12. São Paulo, jun. 1985. pp. 48-57.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Graphia, 10ª ed., 2002.
- SONTAG, Kate; GRAHAM, David. "Introduction" to *After Confession: Poetry as Autobiography*. Graywolf Press, 2002. *Graywolf Press: Pick of the Litter*. [www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html](http://www.graywolfpress.org/resources/excerpts/excerptsafterconfession.html). Consultado em 19 fev. 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985 (Brasil: os anos de autoritarismo. Análise. Balanço. Perspectiva).
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1993. Os ensaios "Ego-trip: Uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico", pp. 285-296, e "A geléia e o engenho: Em torno de uma carta-poema de Elizabeth Bishop a Manuel Bandeira", pp. 331-366.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1999. Organização: João Alexandre Barbosa. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. Capítulos "Questões de Poesia", "Primeira Aula do Curso de Poética" e "Poesia e Pensamento Abstrato".
- VEESER, H. Aran (editor). *Confessions of the Critics*. Routledge, Nova York e Londres, 1966.
- VENDLER, Helen. "Pudding Stone". In: *The New York Review of Books*, 8 fev. 1979. <http://www.nybooks.com/articles/7863>. Consultado em 7 maio 2002.
- VERDONK, Peter. *Twentieth-Century Poetry. From Text to Context*. Londres e Nova York, Routledge, 1993.
- VILLAÇA, Alcides. "João Cabral de Melo Neto". In: BOSI, Alfredo (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996. pp. 141-170 (Série Temas, volume 59, Literatura Brasileira).
- ZAGURY, Eliane. *A Escrita do Eu*. Rio de Janeiro / Brasília, Civilização Brasileira / Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (Vera Cruz, 337).
- ZAMBRANO, María. *La Confesión: Género Literario*. Madri, Ediciones Siruela, 1995

(Biblioteca de Ensayo Siruela, vol. 5).

## 7. Dicionários

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. Revisão da Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 4ª ed., 2000.
- THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE. Boston e Nova York, Houghton Mifflin Company, 3ª ed., 1992.
- BRUCCOLI, Matthew J.; LAYMAN, Richard et. al. (editors). *Concise Dictionary of American Literary Biography -- The New Consciousness, 1941 - 1968*. Detroit, Gale Research Press, 1987.
- CONTE, Joseph (editor). *Dictionary of Literary Biography: American Poets Since World War II (Sixth Series)*. Detroit, Gale Research Press, 1998.  
<http://www.acsu.buffalo.edu/~jconte/DLBIntroduction.htm>
- CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin Books, 1992.
- DRURY, John. *The Poetry Dictionary*. Cincinnati, Story Press, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- GULLAND, Daphne M.; HINDS'HOWELL, David G. *The Penguin Dictionary of English Idioms*. Londres, Penguin Books, 1986.
- LONGMAN DICTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE AND CULTURE. Essex, Longman House, 1987.
- MERRIAM WEBSTER'S COLLEGIATE DICTIONARY. Springfield, Merriam-Webster, 1997.
- MICHAELIS *Moderno Dicionário Inglês-Português, Português-Inglês*. São Paulo, Melhoramentos, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 10ª ed., 2001.
- THE OXFORD DICTIONARY AND THESAURUS - American Edition. Nova York, Oxford University Press, 1996.
- VALLANDRO, Lino. *Dicionário Globo Português - Inglês*. Porto Alegre, Editora Globo, 1972; *Dicionário Inglês - Português*. Porto Alegre, Editora Globo, 1979.

## 8. Websites

- Modern American Poetry: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets>
- New York Review of Books: <http://www.nybooks.com/nyrev>
- Boston Review: <http://bostonreview.mit.edu>
- Enciclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com>
- Anne Sexton Papers at the Harry Ransom Humanities Research Center. The University of Texas (Austin): <http://www.lib.utexas.edu/hrc/fa/sexton/hp.html>
- Sexton's Star: <http://www.-leland.stanford.edu/~jenkg/Sexton/sexton.html>
- Anne Sexton Archive: <http://www.crl.com/~miko/sexton/html>
- Anne Sexton - Site em Português: [www.annesexton.hpg.com.br](http://www.annesexton.hpg.com.br) (mantido por Helma S. Freitas)
- Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://www.ibl.pt/>
- Library of Congress Online Catalogs: <http://lcweb.loc.gov/catalog>

*Biblioteca Pública de Braga:* <http://www.bpb.uminho.pt/>  
*Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro:* <http://www.bn.br/>  
*Biblioteca da Universidade de São Paulo:* <http://www2.usp.br>  
*Sylvia Plath:* <http://www4.gratisweb.com/popbox/splath.htm>  
<http://www.thewalkingman.net/unhappygirl>  
Outros: <http://www.contemporarypoetry.com>; [www.bostonpoets.com](http://www.bostonpoets.com)