

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BERNARDO ANTÔNIO BELEDELI PERIN

**ANNE SEXTON: POESIA, TRADUÇÃO, TRANSFORMAÇÕES**

CURITIBA

2014

BERNARDO ANTÔNIO BELEDELI PERIN

**ANNE SEXTON: POESIA, TRADUÇÃO, TRANSFORMAÇÕES**

Monografia apresentada à disciplina  
Orientação Monográfica II como requisito  
parcial à conclusão do Bacharelado em Letras  
Inglês/Português, ênfase em Estudos da  
Tradução, Setor de Ciências Humanas,  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça  
Cardozo

CURITIBA

2014

## **AGRADECIMENTOS**

por todo o amor e esforço sem os quais minha formação não seria possível, à minha  
mãe, *my string bean, my lovely woman.*  
pela orientação, pela paciência e pelo exemplo, ao Mauricio e à Luci; *your business*  
*is watching my words. [...] I work with my best.*  
a todos os meus amigos e amigas; *everyone in me is a bird.*  
a quem causou meu encontro com a poesia; *this story ends with me still rowing.*

“Good witch or bad witch, right from Grimm’s fairy tales. Wish I could find I was related to him – *or to a witch.*”

Anne Sexton

## RESUMO

Este trabalho investiga, através da prática tradutória, em que medida os poemas do livro intitulado *Transformations* (1971), da escritora norte-americana Anne Sexton (1928-1974), podem ser compreendidos como uma variante da poesia confessional a que o restante de sua obra poética foi frequentemente associada. *Transformations* é apontado como o livro em que Sexton se “desvia” do que marca sua produção de maneira mais emblemática, mas nele a escritora ainda desenvolve questões próprias de sua dicção poética e que podem ser entendidas também como “confessionais”. Apresenta-se a análise poética e propõe-se a tradução para a língua portuguesa de dois poemas selecionados de *Transformations*, “The Gold Key” e “Red Riding Hood”, se baseando em uma perspectiva crítica que parte do estudo da vida e da obra de Sexton e da crítica à poesia confessional, tentando-se abrir a própria definição do confessional na poesia à reflexão, para verificar se *Transformations* pode ser considerado como representativo desta tendência. Concluiu-se que é possível ler este livro específico de Sexton também como uma forma de poesia confessional.

Palavras-chave: Anne Sexton. *Transformations*. Poesia Confessional. Tradução poética.

## **ABSTRACT**

This paper aims at investigating, through translation, if the poems collected in the book *Transformations* (1971) by the North American poet Anne Sexton (1928-1974) can also be read as examples of the Confessional mode of poetry to which her work has frequently been associated. It is singled out as the book in which Sexton “deviates” from what is alleged to define her work, but she is still developing her poetic diction in ways that can be understood as “confessional”. Two poems from *Transformations* are analyzed and then translated into the Portuguese language: “The Gold Key” and “Red Riding Hood”, based on a study of the poet’s life and work, as well as of the criticism on Confessional poetry, opening its very definition to be reflected upon, in order to verify if *Transformations* can be understood within the framework of Confessional poetry. The conclusion is that it is also possible to read this book, specifically, as a variant of Confessional Poetry.

Keywords: Anne Sexton. *Transformations*. Confessional Poetry. Poetic translation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 ANNE SEXTON E O CONFSSIONAL</b> .....	9
1.1 VIDA E OBRA.....	9
1.2 A POESIA COMO CONFISSÃO.....	14
<b>2 AS TRANSFORMAÇÕES DE ANNE SEXTON</b> .....	17
2.1 <i>TRANSFORMATIONS</i> .....	17
2.2 O CONFSSIONAL EM QUESTÃO.....	21
<b>3 DOIS POEMAS, TRANSFORMADOS</b> .....	25
3.1 “THE GOLD KEY”.....	25
3.2 “RED RIDING HOOD”.....	32
<b>CONCLUSÃO</b> .....	42
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	44
<b>APÊNDICES</b> .....	47
<b>ANEXOS</b> .....	56

## INTRODUÇÃO

*Transformations*, coletânea de poemas publicada em 1971, representa uma significativa mudança de tom na produção da poeta norte-americana Anne Sexton (1928-1974). Sexton, então com quatro outras obras já publicadas e tendo sido agraciada com um prêmio Pulitzer por *Live or Die* em 1967, era um nome conhecido na cena literária dos Estados Unidos, reconhecida como exemplo seminal daquela tendência poética que se denominava confessional, e que se caracterizava pela franqueza e pelo desembaraço com que abordava temáticas consideradas tabu à época. Os poemas de *Transformations*, no entanto, apresentam-se à primeira vista como um desvio notável do tipo de poesia que tornou Sexton famosa, e desta maneira o livro foi recebido, se popularizando rapidamente e permanecendo, até hoje, uma de suas obras mais bem-aceitas pelo público. Neles, ela empreende releituras de diversos contos de fada entre aqueles que foram popularizados pelos irmãos Grimm, recheando-os com referências de seu contexto pessoal – mãe de família de classe média suburbana, branca, diagnosticada com um transtorno psicológico, na América do Norte dos anos de 1960.

Ora, se em *Transformations* Sexton se vale da adição daquilo que chamou de seu próprio “tempero” às histórias tradicionais e, como o título sugere, os *transforma* tendo por base a sua própria vivência, que já havia explorado tão contundentemente na sua poesia prévia, parece razoável a hipótese de que, apesar do aparente “desencontro” com as características frequentemente associadas à poesia confessional, Sexton *não* se afasta tanto assim deste modo de fazer poético no volume em questão. Embora a contação de histórias seja uma prática ancestral e comunal, pode-se argumentar que Sexton empreende um *desvio* na medida em que seus contos de fadas se tornam o veículo do eu lírico que contar sobre si e, assim, não existe nada mais *particular* do que contar histórias; resta entender, então, *de que maneira* isso vai se dar em *Transformations*. Para que esta hipótese se desenvolva, no entanto, é preciso abrir a própria questão da definição – ou, mais acertadamente, indefinição – do confessional na poesia à reflexão. É partindo deste exercício reflexivo sobre o confessional na poesia de Sexton, comumente marcado como forma de



terapia e como experiência similar à experiência religiosa, que se estruturam a leitura e as considerações traçadas por este trabalho, desembocando enfim na análise literária e nas propostas de tradução que serão apresentadas.

No primeiro capítulo, intitulado “Anne Sexton e o Confessional”, apresenta-se um breve panorama da vida e da obra da autora, bem como de sua recepção crítica em geral, e destaca-se aquela questão que a marca de maneira mais emblemática: o confessional. Aqui, surgirá o confessional nos termos em que é costumeiramente entendido ou, cabe dizer, como uma recapitulação das tentativas de definição já existentes do que vem a ser a poesia confessional. No segundo capítulo, “As Transformações de Anne Sexton”, apresenta-se a obra que não se encaixa no olhar paradigmático da crítica, *Transformations*, e seu lugar na obra de Sexton, lançando-se um olhar para os argumentos que não permitem seu enquadramento enquanto poesia confessional, o que conduz à uma reflexão sobre a própria noção de confessional. O terceiro capítulo – “Dois Poemas, Transformados” – se desenvolve a partir da discussão crítica do capítulo dois. Nesse terceiro movimento são apresentadas a análise poética de dois poemas selecionados de *Transformations*, bem como a discussão das decisões tradutórias que surgiram em nossas propostas de tradução, tendo como objetivo explicitar em que medida elas são representativas do olhar crítico sobre a poesia confessional que foi desenvolvido neste trabalho; tenta-se ilustrar, pelos poemas escolhidos e pela tradução empreendida, como aquilo que se popularizou como “desvio” pode ser interpretado como *ausência* de desvio.

## 1 ANNE SEXTON E O CONFSSIONAL

### 1.1 VIDA E OBRA

Anne Gray Sexton<sup>1</sup>, nascida com o sobrenome Harvey em 9 de novembro de 1928 na cidade de Newton, Massachusetts, foi uma escritora norte-americana cuja obra publicada concentra-se no começo da segunda metade do século XX. Filha caçula de uma família abastada, Sexton, “como muitos de nós”, aponta Middlebrook (1991, p. 3), começou a escrever poesia durante a adolescência, então parou; quando retomou a prática, já era uma mulher adulta resistindo contra um transtorno psiquiátrico.

Segundo Middlebrook, Sexton teria abandonado a atividade de escrita poética durante a adolescência devido aos conflitos que permeavam sua relação com a mãe, Mary Gray, que desconfiou que os poemas escritos pela filha como tarefa de escola não eram de sua autoria; à época, Sexton às vezes emprestava livremente da produção poética de familiares e de outros escritores (como Sara Teasdale), sem necessariamente lhes atribuir créditos, assinando-os como seus. Um especialista consultado por Mary Gray atestou a autoria e o talento de Sexton, desde muito jovem, nos poemas em questão; Sexton, porém, teria tomado o questionamento como uma ofensa pessoal, apesar da resposta positiva por parte deste especialista, e isso teria acirrado o sentimento de rivalidade que permeava a relação com a mãe.

A posição que Sexton ocupava na família sempre foi delicada e a marcou profundamente; como filha caçula e “bebê” da casa, não era próxima do pai como a mais velha, Jane, nem vista como a “criança inteligente”, como Blanche, a irmã do meio (Ibidem, p. 7). Sexton se sentiu tentada a perseguir a posição de “escritora” da família, mas seus primeiros esforços foram frustrados pela mãe. Os Harvey

---

<sup>1</sup> Convencionou-se, para este trabalho, que os autores serão referidos por seu nome completo na primeira ocorrência e, então, somente pelo sobrenome.

sobreviveram com certa tranquilidade à Grande Depressão mas, com o passar do tempo, os negócios de seu pai estagnaram, e ele começou a beber excessivamente; dos momentos de bebedeira, segundo Sexton, resultaram experiências de abuso contra a poeta. Sua tia-avó, Nana, que mais tarde sofreu um colapso psicológico e foi internada em um hospital psiquiátrico (colapso pelo qual Sexton se sentia responsável), lhe provia com o afeto que ela sentia ausente na relação com a mãe e o pai. Além disso, Sexton não se conformava aos padrões estritos de comportamento estabelecidos em casa, tendo sido sempre vista como algo desastrada, e “louca por meninos”, em seus anos de adolescência. Seu casamento com Alfred Muller Sexton II, apelidado de “Kayo”, quando ambos ainda eram menores de idade, foi resultado de uma suspeita de gravidez durante o período em que eram amantes – Sexton ainda não havia rompido um noivado prévio. A escritora, que havia sido também modelo em anos anteriores, abandonou a instrução formal e tornou-se então mulher casada, mãe e dona-de-casa, mas passava grande parte da sua vida adulta imersa no próprio passado, que ao mesmo tempo lhe causava sofrimento e prazer – conflitos que, mais tarde, seriam representados em sua obra poética.

Estas são apenas algumas das histórias que permeavam a vida de Sexton antes de ela emergir como uma importante escritora norte-americana. Seu reencontro com a poesia, que ela chamava de seu “nascimento aos 28”<sup>2</sup>, veio depois de um colapso psicológico motivado por sua vida como mãe e como esposa; foi um de seus primeiros terapeutas, Martin Orne, quem sugeriu que ela utilizasse a escrita como forma de dar vazão aos seus conflitos pessoais. Vendo um programa de televisão em que se explicava a estrutura de um soneto tradicional da língua inglesa, Sexton julgou-se capaz de escrever daquela forma e entregou-se com paixão à atividade. Timidamente, se inscreveu em seminários de criação poética, sob a tutela de poetas como John Holmes e, finalmente, Robert Lowell. Dos seminários de poesia, imergiu na leitura da poesia que lhe era contemporânea, como os poemas de W. D. Snodgrass, e travou relações com outras pessoas que viriam a ser escritores e escritoras reconhecidas na mesma época em que ela publicava, como Sylvia Plath e George Starbuck. Começando como uma poeta relativamente convencional em

---

<sup>2</sup> “Birth at 28”. Referência contínua em seus poemas, entrevistas, na biografia escrita por Diane Middlebrook com a supervisão da filha de Sexton, Linda, entre outras, que podem ser consultadas na seção “Referências” do presente trabalho.

termos formais, apesar de sua temática abertamente particular, Sexton acumulou poemas suficientes para lançar sua primeira coletânea.

A obra de Sexton se concentra na década de 1960 e na primeira metade da década de 1970, período em que publica os volumes *To Bedlam and Part Way Back* (1960), *All My Pretty Ones* (1962), *Live or Die* (1966), *Love Poems* (1969), *Transformations* (1971), *The Book of Folly* (1972), *The Death Notebooks* (1974) e *The Awful Rowing Toward God* (1975). Dentre estes, *Live or Die* foi agraciado com o prêmio Pulitzer de poesia em 1967, e os originais de *The Awful Rowing Toward God* já estavam prontos para o mercado editorial quando ela se suicidou em 1975. Obras editadas postumamente incluem *45 Mercy Street* (1976) e *Words for Dr. Y.* (1978), bem como a compilação de ensaios, entrevistas e prosa *No Evil Star* (1985). Embora a maior parte de sua produção seja em verso, Sexton colaborou com a escritora (e sua amiga íntima) Maxine Kumin, produzindo quatro livros infantis, e escreveu prosa e drama – a peça *Mercy Street* chegou a ser encenada na Broadway por um curto período de tempo. Com sua carreira como escritora já estabelecida, ela ainda assumiu a frente de uma banda de jazz, que apresentava-se como “Anne Sexton and Her Kind”, que se dedicava a musicar os seus poemas. Apesar da grande aceitação e alcance de público que gozou durante a vida, o lugar de Sexton no cânone literário norte-americano do século XX só foi assegurado com o *boom* dos Estudos Feministas; a obra de Sexton, especialmente aquela posterior à *Transformations*, sofreu diversos ataques da crítica especializada, e mesmo por críticos que antes lhe haviam sido elogiosos, por a julgarem desleixada formalmente e autoindulgente, “vitimista”, em sua temática.

Ao lado de Lowell, Plath, Snodgrass e Allen Ginsberg, pela própria natureza de sua produção, Sexton foi associada àquela tendência literária que se convencionou chamar de confessional e que, no contexto norte-americano, se consolidou a partir de meados da década de 1950. Ao longo de sua vida, ela pareceu oscilar entre uma rejeição inicial ao título de “poeta confessional”, e sua adoção como “a *única* poeta confessional”. Sua vida familiar conturbada, como mencionado anteriormente, figura de diferentes maneiras em sua poesia, que registra também sua luta contra a depressão, a mania, os impulsos suicidas, o abuso de remédios e álcool. Sexton se aproximou, ainda, de assuntos caros ao universo feminino, como a maternidade e a

menstruação, e abordou com franqueza e desembaraço temas que eram considerados tabu à época, como o divórcio, o aborto, a masturbação e a infidelidade.

Pode-se argumentar que parte dos ataques que Sexton sofreu da crítica – posição esta que está longe de ser exclusividade sua, e é antes algo comum a diversos dos poetas chamados de confessionais – se origina de seu tratamento de questões da vida doméstica da classe média e suburbana norte-americana por uma perspectiva profundamente feminina<sup>3</sup>, uma fronteira que a crítica, talvez, ainda não estivesse preparada para ultrapassar, mas que hoje já parece um tanto fora de lugar. Mas é inegável que Sexton se tornou célebre, também, pelo escândalo e pela exposição de si mesma, especial mas não exclusivamente através de sua arte. Para além de poeta, Sexton estabeleceu-se como uma *performer* da palavra escrita, representando um papel público que atraía atenções de que gostava; suas récitas impactavam sensivelmente sua plateia, para bem ou para mal, por seu conteúdo e também pelo próprio espetáculo que ela fazia de si mesma – muitas vezes, se apresentava completamente bêbada, modo que Sexton encontrou para lidar com sua fobia social –, ajudando a cimentar sua imagem de “poeta louca” e alavancando-a ao posto de “modelo” de poeta confessional moderna. De todo modo, é inegável que, além de ter uma produção interessante como poeta, parte do encanto dos leitores de Sexton – e repulsa, em outros – deriva da intensidade de sua personalidade, que se insinua mesmo em seus poemas mais comportados. Como coloca Kumin na introdução à poesia completa de Sexton, “A matéria da vida de Anne, impietosamente dissecada, está aqui nos poemas”<sup>4</sup> (1999, p. xxxiv).

Depois de *Transformations*, existem os que defendem que houve evolução no verso antes relativamente convencional de Sexton, e aqueles que defendem que o abuso de álcool e remédios teve um impacto negativo em sua produção. Em termos temáticos, ela voltou-se mais à questão religiosa e sua imagética tornou-se gradualmente mais surreal, enquanto o verso tornou-se mais e mais livre. Uma crítica

---

<sup>3</sup> Adrienne Rich é outro exemplo de poeta que explora a vivência feminina na sociedade norte-americana, mas preocupa-se, antes, em registrar o desenvolvimento e a evolução da consciência feminina nos EUA, muitas vezes denunciando as relações de poder que agem sobre as mulheres, e sendo assumidamente uma escritora feminista. Sexton, em contrapartida, nunca se definiu como feminista, embora tenha antecipado algumas questões dos movimentos feministas, e registra a própria vida como mulher dentro de um modelo social em falência – o do *American Dream*.

<sup>4</sup> Todas as citações retiradas de Keely (2008), Middlebrook (1991), Ostriker (1982), Rosenthal (1972), Sexton (1985) e Sexton (1999) aparecem, aqui, em tradução nossa.

pertinente é a de Ostriker, que marca que Sexton não é uma “artista *refinada*” (1982, p. 11), no sentido da técnica empregada, e que muito de seu verso pede por edição, sendo os primeiros poemas “demasiado rígidos, os mais tardios demasiado sem forma” (Op. Cit.), mas notando também a força da escrita de Sexton e, principalmente, das metáforas empregadas por ela. Embora o reconhecimento como escritora tenha rendido diversos incentivos financeiros e acadêmicos que, de certa maneira, a compensaram nesse sentido – levando-a inclusive, a oferecer cursos em algumas faculdades –, Sexton possuía pouca instrução formal, reconhecendo não ter sofrido exposição a muitos dos poetas tradicionais; e pela própria maneira com que a relação de Sexton com a poesia se estabeleceu – como uma forma de terapia –, talvez se possa compreender por que sua imagética supera o desempenho em níveis formais; aqui, é claro, estamos no terreno das suposições. No tocante à sua vida pessoal, porém, o consumo intensificado de álcool e dos remédios prescritos por seus médicos são sintomáticos da luta contra a depressão que marcou sua vida adulta e se intensificou em seus últimos anos, especialmente após divorciar-se de Kayo. Apesar de seus esforços, Sexton finalmente levou o suicídio a cabo em quatro de outubro de 1974, intoxicada com monóxido de carbono em seu próprio carro, na garagem da casa em Weston, Massachusetts, que ela então ocupava sozinha.

O escrutínio público de que a obra de Sexton gozava em território norte-americano não se traduziu para o contexto brasileiro. Com exceção da obra de Plath, essa parece ser uma característica comum aos poetas chamados de confessionais dos Estados Unidos; aqui, há pouco ou nenhum estudo sobre a maioria deles, e as traduções são esparsas. Este fato talvez possa ser explicado pelo “lugar de fala” profundamente marcado na dicção destes poetas, que subscrevem-se em um contexto norte-americano muito específico e que poderia apresentar dificuldades para sua recepção em outros contextos culturais, ou mesmo pela resistência à publicação de poesia do mercado editorial brasileiro – o gênero poesia, salvo pouquíssimos escritores canônicos, é indiscutivelmente pouco consumido no Brasil, e provavelmente nos cabe perguntar o porquê –, mas aqui novamente entramos no terreno do conjectural. A tarefa de um estudo sistemático mais extenso da obra de Sexton, e dos confessionais, que venha para preencher essa lacuna permanece em aberto, e ela ainda é lida aqui quase exclusivamente em inglês. Um fato digno de nota, no entanto, é sua biografia ter sido traduzida para o português em 1994, três anos após sua

publicação em inglês; vinte anos depois, ainda não parece haver qualquer movimento de publicação voltado à sua extensa obra. Parece óbvio que exista interesse numa personalidade poética que se destaca pelo exagero, pelo descontrole e pela exposição, mas é um tanto triste que Sexton seja mais um dos casos em que o biográfico toma precedência sobre o literário dessa maneira, ainda mais considerando-se o interesse que a poeta manifestou diversas vezes de ser lida e de que sua poesia iluminasse aspectos da vida privada e particular de seus leitores.

## 1.2 A POESIA COMO CONFISSÃO

O “modo confessional” de se escrever poesia a que a obra de Sexton foi rapidamente associada emergiu por volta da década de 1950, e foi consolidado a partir dos anos de 1960 como uma visada bastante popular de produção poética. No entanto, cabe salientar que existe uma *indefinição* crítica do que vem a ser esse “confessional”, causada talvez pela sua própria natureza, e talvez seja mais produtivo lançar um olhar para o confessional apenas em termos de uma prática reflexiva um tanto mais aberta. Algumas tentativas de definição, entretanto, existem, e foram elas que mobilizaram a apreciação do confessional; a seguir, esboçam-se algumas considerações acerca delas.

Atribui-se a cunhagem<sup>5</sup> do termo “confessional” ao crítico Macha L. Rosenthal que, em artigo intitulado “Poetry as Confession”, datado de 1959, resenha o volume

---

<sup>5</sup> Neste trabalho, o que se discute pelo termo “confessional” refere-se especificamente à essa produção poética de meados do século XX no contexto norte-americano – que também foi chamada de “Confessionalismo” –; no entanto, a origem do termo é mais remota e não se refere necessariamente à poesia. No mínimo, diz respeito a *Confessiones*, de Santo Agostinho, em que a elucubração autobiográfica configura, mais do que mera confissão de pecados, uma forma de louvor a Deus, ou, ainda, a *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, em que se propõe a relatar os eventos que formaram sua personalidade, entre outros exemplos (Santa Teresa de Ávila, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas De Quincey, para citar alguns), representativos de uma transferência, para a escrita, de um processo que originalmente era dialógico e presencial. Para o filósofo Jacques Derrida, que também viria a se debruçar sobre questões envolvendo o autobiográfico, “o segredo não é um conteúdo a preservar mas um outro que se não desvende, simplesmente por ser outro” (apud Babo, 2011, p. 177). Estas obras apontam para o entendimento da autobiografia como forma de “escrita de si” e de

*Life Studies* de Lowell, aplicando-o especialmente aos poemas da seção final do livro, em que o poeta explora suas relações familiares, seu casamento e a internação em um hospital psiquiátrico, estabelecendo uma relação de intimidade para com seu leitor, uma experiência que evoca a confissão religiosa. Ele aponta que, se para Emily Dickinson a poesia seria como “o pregão da mente” (1972, p. 71), Lowell “parece considerá-la mais como terapia para a alma” (Op. Cit.). Para Rosenthal, a poesia confessional seria uma herança romântica levada ao extremo: enquanto os poetas românticos falavam diretamente de suas emoções, perdiam “sua reclamação pessoal na algaravia do desamparo universal” (Op. Cit.). Walt Whitman teria levado a poesia norte-americana, mais tarde, à beira do “confessional” como ele foi entendido em seu auge, só não alcançando tal resultado porque ainda preocupava-se em imprimir uma universalidade em sua voz. Com os simbolistas, a poesia foi inserida nesse “reino proibido”, mas ainda persistiu uma “certa indefinição que mascara a verdadeira face e psique do poeta” (Op. Cit.). Rosenthal afirma que Lowell, finalmente, “remove a máscara” e que “seu locutor é inequivocamente ele mesmo, e é difícil não pensar em *Life Studies* como uma série de confidências pessoais, um tanto vergonhosas, cuja não-revelação é uma questão de honra” (Op. Cit.).

Sua primeira impressão, ao ler *Life Studies*, é a de que constituiria uma “arte impura, fraseada de maneira magnífica mas desagradavelmente egocêntrica” (Ibidem, p. 72), mas considera que, através dela, Lowell acaba por lançar um olhar “para a cultura através da janela do colapso mental” (Op. Cit.).

A partir daí, o termo evoluiu e passou a designar um conjunto de produções literárias cujo denominador comum era a exposição da intimidade, do particular, do próprio indivíduo que colocava essas experiências no papel, mas ainda extremamente díspares entre si; cada um dos poetas a que se atribuiu o rótulo de “confessional” trata de questões que são apenas suas e de maneira própria. Assim, o termo “confessional” no princípio foi associado a definições como “a poesia do pessoal” e “a poesia do Eu”, definições que são bastante insatisfatórias e vagas. É inegável que, por sua abordagem de temas que até então não surgiam na literatura de maneira tão aberta, por opor-se de forma radical à doutrina da impessoalidade poética de Ezra Pound e T. S. Eliot, e pelos limites esfumados entre pessoal e literário, a poesia confessional

---

articulação do sujeito com aquilo que lhe é subjetivo, e esta provavelmente é uma relação estabelecida por Rosenthal quando nomeia a poesia de Lowell “confessional”.



gozou de forte apreciação de público e esbarrou em reticências da crítica especializada.

O tipo de posição que se observa em relação à poesia confessional na crítica mantém-se alinhada com a posição delineada por Rosenthal em 1959, e soa um tanto paradoxal. Por um lado, o confessional é reconhecido em sua importância pela abordagem ousada da vida cotidiana e particular dos indivíduos inseridos no contexto norte-americano; por outro, é julgado excessivamente narcisista, autoindulgente, vitimista e “pouco poético”, já que, enquanto tomando “precedência” sobre o fazer poético, o conteúdo biográfico que figura nessa poesia não foi encarado como “matéria poética” válida. Fato sintomático disto é a preleção do poeta inglês Ted Hughes na introdução a *The Collected Poems* de Plath; ele marca que aquilo que chamou de “fantasia” em torno da vida e da morte da poeta sempre pareceu interessar muito mais que sua técnica artística (embora Plath seja, de fato, uma das poucas poetisas confessionais cuja técnica seja escrutinada).

A obra de Sexton, apesar de seu caráter quase “fundador” dentro dos poetas que são enquadrados como confessionais, e que lhe rendeu o posto de modelo de poeta confessional moderna, deslocou-se mais tarde para o segundo plano, na medida em que outras produções – especialmente *Ariel*, de Plath – estabeleceram um modelo de forma mais bem-acabada que a sua. No entanto, um volume em específico dentro de sua produção segue desafiando essa convenção – *Transformations*, o livro em que suas questões pessoais abriram lugar a releituras dos contos dos irmãos Grimm.

## 2 AS TRANSFORMAÇÕES DE ANNE SEXTON

### 2.1 TRANSFORMATIONS

Os poemas de *Transformations* foram escritos em uma onda de energia criativa que arrebatou Sexton no ano de 1970, ao longo de oito meses. O livro provou ser o seu segundo mais popular, atrás apenas de *Love Poems*, como nota Middlebrook (1991, p. 338). Paul Brooks, seu editor da Houghton Mifflin, os caracterizou como “cheios de charme e imagens originais”, mas apresentou uma resistência inicial à publicação do volume por entender que lhes faltava “a força formidável e a franqueza de sua poesia mais séria” (Op. Cit.). Sexton defendeu seus contos de fadas, dizendo que os via como parte do trabalho da sua vida inteira, “como que um namorico no caminho” (Op. Cit.) e que nesse livro ela se afastava tanto quanto possível do modo de escrita confessional. Mais tarde, ela ainda iria afirmar insistentemente que *Transformations* havia sido um “desvio” de sua escrita mais costumeira<sup>6</sup>.

Uma característica importante de *Transformations* é que, nas palavras da própria Sexton, nenhum dos poemas era uma história para crianças (Sexton, 1985, p. 145). Nesse sentido, o volume se aproxima do título originalmente atribuído por Jacob e Wilhelm Grimm, “Kinder- und Hausmärchen”, contos domésticos e para crianças, uma coletânea de histórias populares que não necessariamente era dirigida aos menores mas, antes, tinha um caráter de reunião e registro de uma tradição narrativa de expressão oral. A ideia para *Transformations* surgiu quando a poeta encontrou sua filha mais velha, Linda, na cozinha, tomando sopa enquanto lia uma velha edição<sup>7</sup> dos

---

<sup>6</sup> Sexton nunca mais escreveu à maneira de *Transformations*; Kumin acredita que o sucesso do livro, após um período de vendas inicial mais hesitante, fortaleceu a concepção de Sexton de que seus poemas deveriam ser constituídos a partir dos “detritos” de sua própria vida (1999, p. xxx).

<sup>7</sup> De acordo com a biografia de Sexton escrita por Middlebrook (1991), e com a própria Sexton em entrevista com Al Poulin e William Heyen em 1973, a edição consultada por ela para elaborar *Transformations* foi editada pela Modern Library, datava de 1952 e contava com prefácio de W. H. Auden. Infelizmente não foi possível encontrar esta mesma edição específica para consulta neste

contos dos irmãos Grimm<sup>8</sup>; Sexton então inquiriu quais contos mais lhe agradavam, e Linda escreveu seus nomes em um guardanapo (Middlebrook, 1991, p. 333). Kumin, sua amiga íntima, a incentivou a continuar com o projeto após ler os primeiros poemas que haviam sido compostos dentro da temática, e foi Kumin quem escolheu o título de “transformações” para o volume (Sexton, 1985, p. 174).

O livro é composto por dezessete poemas narrativos longos, que se baseiam nos contos dos irmãos Grimm que ela consultou na edição pertencente à filha. Entre eles, figuram desde contos de fadas com que leitores brasileiros já estão bastante familiarizados, como “Snow White”, “Cinderella”, “Hansel and Gretel” e “Briar Rose (Sleeping Beauty)”, até contos menos conhecidos como “The White Snake”, “The Twelve Dancing Princesses”, “Godfather Death” e “The Maiden without Hands”. Sexton estruturou sua obra de maneira que todos os poemas apresentem dois blocos de texto, separados por um pequeno recuo gráfico<sup>9</sup>; cada um deles varia em quantidade de versos e estrofes, não seguindo uma forma rígida ou pré-estabelecida, e a presença de rimas é apenas ocasional. No primeiro destes blocos, que tem caráter prefacial, um eu lírico feminino se faz de contador de histórias, introduzindo um tema ou situação que possui ligação com o segundo bloco, onde se desenrola a narrativa *de fato* do conto de fadas. Essa ligação nem sempre está clara de partida; em alguns casos, essa relação só se explicitará ao final do poema. No que tange a narrativa, Sexton afirmou: “Eu pego o conto de fadas e o transformo num dos meus poemas, seguindo o enredo da história, ampliando-o, e adicionando meu próprio tempero. Eles são bastante irônicos e cruéis e sádicos e divertidos” (apud MIDDLEBROOK, 1991, p. 336-337).

Assim, os poemas de *Transformations* acabam por apresentar a emulação da prosódia de fala característica da poesia de Sexton, algo que contribui para o efeito de *storytelling*, e são marcados pelo tom debochado e pelo acúmulo imagético típicos da sua dicção poética.

---

trabalho; optamos, então, pela edição disponibilizada pelo Project Gutenberg, traduzida por Margaret Hunt em 1884, como consta na seção “Referências”.

<sup>8</sup> Outro indício do tipo de relação “confessional” que Sexton cria em *Transformations* é a profunda ligação afetiva que possuía com estes contos, que a tia-avó Nana havia lido para ela quando era criança. Kumin avalia que, ao mesmo tempo em que entrava em contato com um tipo de inconsciente coletivo, Sexton procurava por paralelos psicológicos nas histórias (1999, p. xviii).

<sup>9</sup> A única exceção a esta estrutura é “Briar Rose (Sleeping Beauty)”, onde pode-se identificar também a presença de um bloco posfacial.

O eu lírico da obra, feminino como costuma ser o eu lírico de Sexton, apresenta a si mesma como “uma bruxa de meia-idade”<sup>10</sup> mas, em concordância com o que postulou Rosenthal no artigo anteriormente mencionado, é “inequivocamente ela mesma” – respeitando-se os limites do tipo de eu lírico desenvolvido por Sexton, que é a inserção de Sexton *pessoa*, incognoscível para a plateia em sua totalidade *porque é Outro*, na obra literária, um processo que só pode se dar na medida em que Sexton *recria* a si mesma enquanto uma verdade literária, não necessariamente correspondendo plenamente à verdade de Sexton enquanto indivíduo inserido no “mundo real”. Evidência de que este é o processo que ocorre é que o eu lírico vai se referir a si como “Dama Sexton” (“The White Snake”, v. 5), querendo ser identificado com a própria poeta, mas ao mesmo tempo é uma figura dotada de poderes mágicos, demonstrando que o que está em jogo é uma *construção* – que está posta em qualquer atividade discursiva mas que, nesse caso, se quer explicitada, já que essa explicitação é um elemento constitutivo do jogo poético estabelecido pela poesia confessional; um jogo em que a plateia *deve* participar aceitando, como verdade temporária, que a voz em primeira pessoa é do próprio poeta, neste sentido muito específico, para que o jogo possa funcionar.

Ela brinca e subverte as narrativas tradicionais, como aquilo que chamamos de “histórias de Cinderela” – no poema “Cinderella”, a passagem de Cinderela da pobreza à riqueza, através do casamento, está numa relação de paralelismo com ganhar na loteria, ou receber uma indenização por acidente laboral. É dado importante, também, que Sexton insira elementos da vida moderna ao longo de todos os poemas do livro, gerando comparações insólitas, muitas vezes – quando se refere a pessoas celebradas na comunidade norte-americana, como ao cantor, ator e comediante Al Jolson<sup>11</sup>, por exemplo – numa relação que para o leitor (especialmente o brasileiro) de hoje é extremamente datada e de recuperação tanto mais difícil, mas corresponde de maneira adequada ao período e contexto de sua produção. Muitas delas, porém, sobrevivem ao seu tempo, pela popularização destes elementos da vida moderna ao longo do século XX e século XXI adentro.

---

<sup>10</sup> A imagem da bruxa em sua relação com a obra de Sexton será explorada mais profundamente no terceiro capítulo, “Dois Poemas, Transformados”.

<sup>11</sup> Grafado por Sexton como “Johnson”.

Há ainda que se mencionar a inserção dos conflitos pessoais que figuram na vida (e, concomitantemente, na obra) de Sexton dentro do jogo do conto de fadas. Exemplos são abundantes: a “Frau Doktor, / Mama Brundig” em “The Frog Prince” pode ser interpretada como referência à psiquiatra que atendia Sexton durante o período de composição de *Transformations*, Constance Chase; a relação homoerótica desenvolvida pela mulher mais velha com a mulher mais jovem em “Rapunzel” ecoa a relação de Sexton com a tia-avó Nana – e algumas ocorrências entre a poeta e sua filha mais velha, Linda –; o pai que abusa a filha adormecida em “Briar Rose (Sleeping Beauty)” faz lembrar dos abusos que Sexton relatou ter sofrido do pai alcoolizado<sup>12</sup>, entre outros.

Tema recorrente e dominante nos poemas de *Transformations* são as imagens relacionadas às refeições e à boca, que constituem um afastamento do tipo de imagética até então desenvolvido por Sexton<sup>13</sup>; e mesmo a adição do humor – ainda que de um tipo extremamente negro – jamais havia sido um elemento muito proeminente em sua poesia; em seu julgamento, existem dois poemas bastante sérios em *Transformations*, e os outros simplesmente resultaram cômicos mesmo sem intenção direta (Sexton, 1985, p. 154). Na carta que escreveu a Kurt Vonnegut inquirindo se ele aceitaria escrever uma introdução para o volume, ela afirma que “terror, deformidade e loucura costumam ser o meu negócio” (apud Keely, 2008, p. 71). Mas ela também avalia que “esse pequeno universo dos Grimm não está tão longe assim disso” (Op. Cit.) e, dada esta constatação, ela acabou por expressar o que quer que os contos de fadas lhe evocassem nos blocos prefaciais de cada poema (Sexton, 1985, p. 145). Para Kumin, as releituras de Sexton a levaram além de seus contemporâneos que também adaptaram os contos dos Grimm – os deles eram “adaptações”, os dela eram “transformações” (Sexton, 1999, p. xxviii). A razão pela qual Sexton “transforma” as histórias tradicionais é que, ainda colada à tradição de contação de histórias, ela *agrega* à essa tradição por levar os contos a um extremo de grotesco, crueldade e deboche. De todo modo, em *Transformations* Sexton

<sup>12</sup> Middlebrook (1991, p. 375) interpreta que “novas versões” das personagens da peça *Mercy Street* aparecem dissimuladas entre os versos de *Transformations*: “Judith the cold mother” em “Snow White”, “Aunt Amy the witch of libido” em “Rapunzel”, e “Ace the seducing father” em “Briar Rose (Sleeping Beauty)”.

<sup>13</sup> Dentro da categoria “corpo humano”, a imagética de Sexton geralmente explora a deformidade e a loucura que são expressadas pelo corpo humano: o olho inquieto, o hálito azedo, a urina, por exemplo. É nesse sentido que as bocas escancaradas e famintas pelos banquetes de *Transformations* se configuram como diferença.

permitiu a si mesma experimentar com sua escrita, e evidencia uma visão do mundo – ou uma construção (literária) de mundo – que lhe é extremamente particular

## 2.2 O CONFSSIONAL EM QUESTÃO

Por sua relação muito específica com os contos dos irmãos Grimm a que se propõe a recontar, *Transformations* costuma figurar como a “exceção” na obra de Sexton, na medida em que é visto como díspar o suficiente para que o título de “confessional” não lhe seja atribuído, de partida. Sexton reiterou, como citado acima, que nessa obra havia se afastado do “modo de escrita confessional”.

Talvez o maior argumento contra a classificação do volume como confessional, além das afirmações de Sexton, seja que a poeta opera, de fato, uma mudança do centro de gravidade da sua poesia a partir de *Transformations*. Até então, como nota Ostriker, “o *eu* era o centro, o perímetro, da sua visão” (1982, p. 12); na composição poética de Sexton, isso se manifesta através de um eu lírico muitas vezes pessimista e pesado, que revisita traumas e conflitos passados para que possa entender, ou dar sentido, à sua própria formação, num processo de investigação de si similar ao que acontece num processo de psicanálise. Em *Transformations*, porém, a poeta “quebra o círculo estreito de um modo poético de que Sexton havia precisado mas superou, aquele do puramente pessoal” (Op. Cit.), e seu eu lírico se debruça ainda sobre esses conflitos pessoais, mas agora observando-os a partir de um distanciamento, colocando-os *fora* de si.

Ostriker interpreta corretamente esse movimento que a poeta executa, mas sua análise fica comprometida na medida em que não problematiza os limites e definições deste “modo poético”, tomando-os como um valor dado. E, a rigor, tentativas de definição e delimitação de uma “Escola Confessional” estão fadadas ao fracasso porque, como aponta Oliveira, ela jamais existiu (2004, p. 4); o tipo de poesia que se costuma chamar de confessional, associado a um pretenso estatuto de verdade do dado apresentado como biográfico – sua comprovação enquanto fato consumado da

vida do poeta enquanto *peessoa* –, não é a expressão de uma vanguarda ou movimento artísticos conscientes ou organizados, mas antes reflete o processo em que uma sensibilidade contemporânea muito específica emergiu, no pós-guerra, provocando uma rediscussão de questões de identidade e individualidade – a falência do *American Dream*, que também representava a falência da moral doméstica norte-americana, joga para o escrutínio público questões que até então eram relegadas ao plano privado.

Oliveira aponta que, a partir do pós-guerra, passa a predominar uma “abertura da linguagem” ligada a uma “abertura do emocional” e uma preocupação com “auto revelação”<sup>14</sup>, ou seja, “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” (2004, p. 39).

Assim, que o dado biográfico “resvale” para a escrita poética não parece absurdo; é necessário, porém, colocar em questão a aceitação do dado biográfico como um absoluto, porque o “monólogo interior” a que se refere Oliveira ainda é um discurso de um *eu sobre um eu*, mas é a aceitação de que isso seja um olhar “para dentro” do próprio poeta, num sentido menos aberto, que faz com que o jogo estabelecido pela poesia confessional funcione.

No caso da própria Sexton, ela reconhecia que havia uma distinção entre a “poeta pública” e a “poeta privada” (1985, p. 17). A poeta privada dizia respeito a ela, enquanto artista, envolvida no ato de escrever; a poeta pública é compreendida como aquela que se expõe pelo texto, no texto – ou, ainda, aquela que recita seus poemas para uma plateia. Ainda que ambas sejam construções, com isso se reforça ainda mais o distanciamento entre escritor e *persona*. Neste sentido, a crítica que atribuiu a etiqueta de “confessional” ao trabalho de Sexton o fez, talvez principalmente, porque a poeta escrevia de modo que favorecia o estatuto de verdade biográfica conferido ao confessional, a partir de sua própria experiência mas que em análise mais profunda vai além dela. A “matéria” poética de Sexton pode ser – e de fato foi, mais tarde – lida como uma experiência que era inconsciente – “A poesia, afinal, ordena o inconsciente” (Ibidem, p. 85) – ao mesmo tempo em que era *coletiva* num sentido mais

---

<sup>14</sup> Oliveira apresenta as expressões em inglês, respectivamente: “openness of language”, “openness of emotion”, “self-disclosure”.

amplo – o próprio “ser mulher” na sociedade norte-americana da época. Diga-se, de passagem, que o movimento pelos direitos das mulheres só iria eclodir mais tarde, a academia e a própria sociedade eram bastante fechadas à atuação feminina e que, se Sexton afrontava a crítica o suficiente para ser repetidamente marcada como narcisista, como histérica e como excessiva, isso também se deve à perspectiva profundamente *feminina* que lança em seu trabalho.

Sexton também discorreu, em entrevistas, sobre ser uma poeta confessional e as implicações “biográficas”. A rejeição inicial do título foi mais tarde substituída pela sua adoção como a “única” poeta confessional, por interpretar que *ninguém* mais escrevia como ela. Essa associação se refere ao *tipo* de experiência sobre a qual ela se debruçava, e não por ser ela, essencial e particularmente, alguém com muito “a confessar”; para Sexton, “a verdade poética não é necessariamente autobiográfica. É a verdade que vai além de um eu imediato” (Ibidem, p. 102). E, ainda: “Escrevo sobre emoções humanas; escrevo sobre eventos interiores, e não históricos” (Ibidem, p. 110). E aqui se evidencia também como foi pouco compreendida pela crítica, que a atacava pela exposição excessiva de sua vida privada, e que se mostrou insuficiente em estabelecer em que medida a poesia de Sexton se afasta ou aproxima da poesia de outros poetas “confessionais”; Sexton avalia que “[...] é um título difícil, ‘confessional’, porque eu com frequência confesso coisas que nunca aconteceram. [...] Com frequência eu assumo a primeira pessoa e é a história de outro alguém” (1985, p. 133).

O termo “confessional” proposto por Rosenthal evoluiu para designar um conjunto de produções que tinham como denominador comum sua aproximação de temas que eram considerados tabu à época, partindo da exposição do que era visto como íntimo e privado, mas não pode ser encarado como uma definição acabada, e menos ainda como a “escola” literária em que a biografia do autor é mais insistente; como a própria Sexton afirmou, nem *tudo* que ela confessava era “sua” história – mas seria bastante ingênuo, é claro, excluir esse componente da sua poesia. Portanto,

“[p]roduzindo 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.” (OLIVEIRA, 2004, p. 4)

A questão da autobiografia que se torna a “biografia espiritual de uma época” é compreendida aqui como esse movimento de discussão dos que era considerado tabu através de sua tematização na poesia confessional, levando à assimilação dessa poesia pela cultura *pop*, suscitando escândalo e interesse e tendo sido consumida avidamente à época.

E qual o lugar de *Transformations* dentro da discussão da própria noção de confessional? Ora, embora Sexton diga que o volume se afaste do “modo confessional”, uma “voz” que pode ser entendida como confessional, no sentido aberto que foi apresentado aqui, se insinua através da bruxa de meia-idade identificada como a própria Sexton e que trabalha, tematicamente, com aquilo que era característico de sua dicção. O que muda é o campo de exploração desse “biográfico”; Sexton joga o conflito pessoal para o campo do mito, e oferece uma oportunidade de se observar o próprio conto de fadas como uma tradução – ou uma *transformação* – da experiência humana, abrindo as possibilidades de interpretação e confirmando o “confessional” como muito mais amplo do que o rigidamente biográfico que ele supostamente representa. Ou seja: se todo registro confessional é sempre uma construção, ainda que flerte com uma (con) fusão entre autor e *persona*, o “contar de novo” as histórias dos irmãos Grimm levado a cabo por Sexton parece servir ao propósito de explicitar essa construção por *distanciamento*; no seu modo de “contar o outro”, ou aquilo que aparentemente é externo a si – atualizando essas histórias, deslocando os seus centros, transformando seus intentos moralizantes, convidando os seus leitores à reflexão – o eu lírico de Sexton se revela, validando suas próprias experiências através dos contos de fadas transformados. Assim, entende-se que a poesia desenvolvida por Sexton em *Transformations* também poderia ser lida como uma variante confessional.

### 3 DOIS POEMAS, TRANSFORMADOS

Com base em um olhar crítico que se orienta a partir das discussões do capítulo anterior, apresenta-se a seguir uma análise detalhada de um recorte de dois poemas de *Transformations* e uma proposta de tradução para cada um deles. “The Gold Key” foi selecionado em razão daquilo que se interpreta como sua função dentro do volume específico; já “Red Riding Hood” foi escolhido por representar a transformação do conto de fadas como campo de elaboração do conflito pessoal e pela possibilidade de, em última análise, desenvolver um projeto de tradução que possa dialogar abertamente com a própria dicção poética de Sexton.<sup>15</sup>

#### 3.1 “THE GOLD KEY”

É com “The Gold Key”<sup>16</sup> que Sexton abre a coletânea intitulada *Transformations*. Isto, por si só, já constitui uma “transformação” do material dos irmãos Grimm, que indexaram “The Golden Key”<sup>17</sup> sob o número duzentos, utilizando-o como fechamento para *Kinder- und Hausmärchen*. É interessante que os Grimm tenham utilizado uma história cuja resolução fica em suspenso como peça final de sua coletânea, mas pode-se inferir aqui que a ideia não era, de fato, constituir um fechamento; parece razoável supor que figure como símbolo da curiosidade humana, e nossa capacidade de encontrar (e também criar) novas histórias para além das já

---

<sup>15</sup> Os poemas originais são reproduzidos integralmente na seção “Anexos”, bem como os contos de fadas dos irmãos Grimm em tradução de Margaret Hunt (1884) a que se faz alusão. As traduções defendidas por este trabalho, apresentadas como suporte à análise redigida aqui, são reproduzidas integralmente na seção “Apêndices”.

<sup>16</sup> Anexo 1.

<sup>17</sup> Anexo 3.

conhecidas. Sexton provavelmente interpretou “The Golden Key” de maneira similar, daí seu deslocamento para a posição de abertura de seu próprio livro. Entretanto, embora a curiosidade que poderia levar os leitores e leitoras de Sexton a abrirem *Transformations* se assemelhe àquela que motiva a procura do baú após o encontro do menininho pobre com a chave, esse encontro não será, necessariamente, obra do acaso – considerando-se o fato que, na época de publicação do volume, Sexton já era uma escritora norte-americana conhecida e popular –; ela, também, não demonstra o mesmo intento de deixar sua plateia no escuro – como será explicitado ao final do poema, aquilo que a chave abre será mostrado. Pode-se interpretar que a chave dourada de Sexton, em forma de poema homônimo, é uma chave *de leitura* de seu volume.

No poema de cinquenta e um versos, vinte e dois deles no bloco prefacial e vinte e nove no bloco narrativo, Sexton apresenta e caracteriza o eu lírico que desenvolverá em *Transformations*:

- 1 Quem fala neste caso
- 2 é uma bruxa de meia-idade, eu –
- 3 enredada em meus dois grandes braços,
- 4 cara num livro
- 5 e a boca escancarada,
- 6 pronta para contar uma história ou duas.<sup>18</sup>

Assim, não é o narrador onisciente e oculto dos irmãos Grimm o dono da voz em “The Gold Key”; a locutora, “bruxa de meia-idade”, aponta para uma construção que exige do leitor aceitar a voz como pertencente à própria Sexton, como é recorrente em sua poesia notadamente confessional. Sexton, então beirando os seus quarenta anos – o que justificaria a “meia-idade” – tem na imagem da bruxa um componente extremamente importante para sua dicção poética. São várias as instâncias em sua obra completa em que ela se transforma em uma bruxa<sup>19</sup>; o exemplo mais notável, talvez, seja do poema – que se tornou emblemático da poesia de Sexton – chamado “Her Kind”, de *To Bedlam and Part Way Back* (1960):

I have gone out, a possessed witch,

---

<sup>18</sup> “The speaker in this case / is a middle-aged witch, me – / tangled in my two great arms, / my face in a book / and my mouth wide, / ready to tell you a story or two.”

<sup>19</sup> Conferir, também, a epígrafe do presente trabalho, retirada de Middlebrook, 1991, p. 247.

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. (SEXTON, 1999, p. 15)

De acordo com Middlebrook, Sexton costumava abrir suas récitas com “Her Kind”, poema que explicitaria para a plateia o tipo de poeta e de mulher que era (1991, p. xix). A preocupação em estabelecer para si o manto da feiticeira solitária e fora de seu juízo perfeito foi uma questão que a poeta teve desde o início de sua produção, até pelo tipo de imagem que desejava imprimir sobre seus interlocutores. A magia da bruxa de *Transformations* parece ser de um tipo mais brando ou, pelo menos, não tão malfazejo: é a magia das histórias tradicionais que ela tem para contar, um patrimônio cultural que pode ser extremamente poderoso e com potencial formador. Mas é uma bruxa um tanto menos ameaçadora do que a de “Her Kind”, emaranhada em seus próprios braços e em um livro, de cuja boca escancarada não irrompem “maldições”, antes tendo como função ativar a memória:

7     Eu venho pra lembrar a vocês,  
 8     todos vocês:  
 9     Alice, Samuel, Kurt, Eleanor,  
 10    Jane, Brian, Mariel,<sup>20</sup>

Ela nomeia sua plateia e os convida a se aproximarem, como uma típica contadora de histórias que incentiva um grupo de crianças a prestarem atenção. Não se tratam, porém, de crianças; a plateia da bruxa de meia-idade, assim como ela, já atingiu a idade adulta:

12    Alice,  
 13    aos cinquenta e cinco você se lembra?  
       [...]  
 16    Samuel,  
 17    aos vinte e dois você já se esqueceu?<sup>21</sup>

É possível então que se entenda a proposição de Sexton de que nenhuma das histórias que ela tem a contar através de seu eu lírico seja uma história “para crianças” (Sexton, 1985, p. 145). Ela os inquire sobre o estado em que se encontram

<sup>20</sup> “I have come to remind you, / all of you: / Alice, Samuel, Kurt, Eleanor, / Jane, Brian, Maryel,”

<sup>21</sup> “Alice, / at fifty-six do you remember? / [...] / Samuel, / at twenty-two have you forgotten?”

(“em coma”, v. 21; “submerso”, v. 22)<sup>22</sup>, e sobre sua memória acerca das histórias que lhes foram contadas na infância. Middlebrook aponta que Sexton disse à filha, Linda, que “contos de fadas tem muito a dizer sobre o comportamento humano, se você os olhar com uma mente perturbada” (1991, p. 336). Isto também compreende uma “transformação” já que, para uma plateia como a que se manifesta desde meados do século XX até os nossos dias, esses contos são lidos tipicamente como histórias infantis. A missão da bruxa de meia-idade, então, pode ser compreendida como fomentar o retorno de uma plateia agora adulta à eles, para que reavaliem o tipo de mensagem que eles têm a oferecer. Note-se que não se trata de um convite apenas à plateia fictícia mencionada em “The Gold Key”, mas também aos leitores da poesia de Sexton, que ela ficcionaliza através da listagem de nomes bastante comuns em língua inglesa.

Por conta de “The Golden Key” ser um conto de conhecimento menos difundido e pela sua própria estrutura, na passagem para a segunda estrofe essa movimentação que parte do bloco prefacial em direção àquilo que chamamos de bloco narrativo passa quase despercebida; este pode parecer uma continuação daquele – num sentido de não haver mudança. De todo modo, a voz da bruxa de meia-idade permanece forte, não se diluindo na narrativa. Ela pede diretamente a atenção de seus interlocutores, dizendo que vai apresentar-lhes um menino:

23    Atenção,  
 24    meus caros,  
 25    deixem-me apresentar o menino.  
 26    Tem dezesseis anos e quer algumas respostas.  
 27    Ele é cada um de nós.  
 28    Quero dizer você.  
 29    Quero dizer eu.<sup>23</sup>

O paralelo com o garoto de dezesseis anos se estabelece não apenas pela curiosidade juvenil que ele manifesta e que as pessoas, de forma geral, manifestam em maior ou menor medida ao longo da vida, mas também porque, se considerarmos a plateia ficcional como estando na idade adulta, todos eles, efetivamente, já foram o “menino de dezesseis anos” em um momento prévio da vida. E, como ele,

<sup>22</sup> “comatose”, “undersea”, respectivamente.

<sup>23</sup> “Attention, / my dears, / let me present you to this boy. / He is sixteen and he wants some answers. / He is each of us. / I mean you. / I mean me.”

30 Não basta ler Hesse  
 31 e tomar caldo de galinha,  
 32 precisamos das respostas.<sup>24</sup>

Não basta que a plateia se contente em executar as atividades que desempenha cotidianamente; a existência humana é, por si, uma busca por respostas, a própria curiosidade posta em exercício.

A seguir, a bruxa de meia-idade enfatiza, novamente, a curiosidade do garoto de “The Gold Key”, agora já com a posse da chave dourada e procurando o que ela abrirá; ao segurar com firmeza a chave dourada, ele se torna um símbolo da procura por respostas já que, para nos orientarmos em terreno de incertezas, contamos com aquilo que já descobrimos. O encontro do baú da história dos Grimm, transformado no próprio livro chamado *Transformations* no caso de Sexton, acontece fora de cena; ele é indicado pela chave cujos segredos, em um processo de prosopopeia, são capazes de choramingar (“whimper”, v. 42) como um cachorro no cio – a técnica do símile também é um recurso utilizado extensivamente por Sexton em sua poesia, consistindo a semelhança com o animal apenas um exemplo entre muitos<sup>25</sup>. A chave é então girada numa fechadura implícita, que abre o livro:

45 Presto!  
 46 Ela abre este livro de contos estranhos  
 47 que transforma os irmãos Grimm.<sup>26</sup>

A indicação do v. 45, “presto”, termo italiano associado ao universo musical que indica que uma peça deve ser executada com velocidade, sugere que a simples abertura do livro – tanto em sua materialidade de cópia impressa como através da leitura de “The Gold Key” – é suficiente para executar uma transformação radical nas histórias dos Grimm – a relação para com os contos está explicitada, e é através dos contos “estranhos” de Sexton<sup>27</sup> que as histórias dos Grimm serão “transformadas”. A

<sup>24</sup> “It is not enough to read Hesse / and drink clam chowder, / we must have the answers.”

<sup>25</sup> A presença de símiles é tanto mais significativa e insistente no outro poema a ser esmiuçado neste trabalho, “Red Riding Hood”.

<sup>26</sup> “Presto! / It opens this book of odd tales / which transform the Brothers Grimm.”

<sup>27</sup> “Odd”, em sua acepção de “número ímpar”, pode também dizer respeito ao número de contos presentes em *Transformations* – dezessete.

bruxa de meia-idade então elabora, em tom jocoso, sobre o tipo de transformação que planeja operar:

48 Transforma?  
 49 Como se um clipe de papel gigante  
 50 pudesse ser uma escultura.  
 51 (E poderia.)<sup>28</sup>

Ora, se algo tão simples como um clipe de papel pode ser entendido como uma obra de arte como a escultura por um processo tão simples quanto sua ampliação, então é razoável supor que a “transformação” operada pelo livro de Sexton se dará através da relação que seus poemas estabelecem com os contos dos irmãos Grimm, que permanecem existindo em sua forma original, mas que ela contará novamente em *Transformations*, sugerindo assim um processo de leitura bastante aberto.

Em termos de tradução enquanto prática interlínguas, este trabalho se orienta por uma perspectiva mais próxima àquela defendida por Paulo Henriques Britto, que poderia ser sumarizada na seguinte citação:

“traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*. O tradutor não é necessariamente um traidor; [...] beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis.” (BRITTO, 2012, p. 18-19, grifo do autor)

O jogo que as traduções apresentadas aqui tentam executar diz respeito à leitura dos poemas de *Transformations* como uma variante confessional. Para que um poema seja lido como confessional, é preciso que ele estabeleça uma relação tal com a sua plateia, na maneira com que se aproxima de questões humanas profundamente privadas e que beiram o tabu, que permita seus leitores a *reconhecerem-se* como confidentes, ou como partilhando um momento extremamente íntimo com o eu lírico. O que a bruxa de meia-idade faz é dizer sobre si através das histórias que reconta. Para que essa ligação íntima seja percebida pelos leitores, optou-se por um registro de oralidade característico da dicção de Sexton – que tem a fluidez da fala natural – e que tenta emular a experiência infantil de ouvir histórias – e, especificamente, *estas*

---

<sup>28</sup> “Transform? / As if an enlarged paper clip / could be a piece of sculpture. / (And it could.)”

histórias – antes de dormir. No entanto, este “norte” que orienta as traduções aqui apresentadas, não é tomado em detrimento do registro dos poemas como sendo norte-americanos; eles são, ao contrário, concomitantes: a expectativa de que estes poemas possam ser tomados como “confessionais” mesmo com a marcação de um contexto norte-americano – os leitores não devem sentir um estranhamento cultural tão continuado que não consigam estabelecer uma relação íntima com o poema, mas devem perceber um “deslocamento” do lugar de fala originário deste poema e serem capazes de se conectarem com um eu lírico provindo de uma outra cultura, percebendo nele a “voz” de Sexton.

Para atingir esse resultado, permitiu-se um trato mais *criativo* especialmente no nível temático, mas com uma atenção formal para o poema em língua inglesa, no sentido de se atentar para as características formais que fazem deste poema um poema de Anne Sexton – marcas de sua dicção poética como o emprego de símiles<sup>29</sup>, *enjambement*, e marcas específicas dos poemas de *Transformations*, como o pequeno recuo gráfico que divide os blocos prefacial e narrativo. No caso de “A Chave Dourada”<sup>30</sup>, a tradução de “The Gold Key”, mantiveram-se os nomes elencados pelo eu lírico, apesar de alguns serem evidentemente estrangeiros, por se compreender que a lista não se refere a pessoas específicas mas, antes, tem um propósito universalizante – os leitores e leitoras devem ser capazes de se conectar com estes personagens –; interpretou-se que a variedade de nomes contribui para este propósito, dada a presença de nomes como “Alice” e “Samuel” em contexto brasileiro. Para “clam chowder”, caldo de mariscos, no v. 31, propõe-se caldo de galinha, e para “harp” (v. 40), viola, por entender-se que estes elementos são facilitadores dessa relação de intimidade com os leitores que se intenta produzir e que diz respeito ao contexto em que um leitor brasileiro está inserido. A referência ao autor Hermann Hesse foi mantida como marca de um elemento “de outro lugar” – embora, é claro, sendo um autor bastante reconhecido no cânone literário mundial, Hesse não seja uma referência ininteligível ao contexto brasileiro.

---

<sup>29</sup> A questão dos símiles se intensifica no segundo poema aqui apresentado, “Red Riding Hood”, e é através dele que se percebe a lógica de comparações quase infantil com que Sexton opera em *Transformations* que contribuem para seu efeito inusitado.

<sup>30</sup> Apêndice 1.



### 3.2 “RED RIDING HOOD”

“Red Riding Hood”<sup>31</sup> é o décimo segundo poema de *Transformations*, e foi selecionado em razão das possibilidades de interpretação e tradução que se julgou apresentar para este trabalho. Como o título indica, seu intento é “transformar” a conhecida história de Chapeuzinho Vermelho. O poema de cento e setenta e dois versos é estruturado em 13 estrofes: os setenta e oito primeiros versos, ou as primeiras seis estrofes, constituem o bloco prefacial; os noventa e quatro versos restantes, organizados em sete estrofes, constituem o bloco narrativo. A bruxa de meia-idade que narrou “The Gold Key” é ainda o eu lírico, e começa com uma constatação, à guisa de aviso:

1 Muitos são os farsantes:<sup>32</sup>

A temática da enganação será o mote do bloco prefacial e estabelece uma relação de transformação com a história de Chapeuzinho Vermelho na medida em que desloca o foco interpretativo mais habitual da visão adulta – que é plateia da bruxa de meia-idade – de parábola sobre o despertar sexual e rituais de passagem da puberdade –, de volta para o foco interpretativo mais infantil, da própria farsa engendrada pelo lobo para conseguir devorar a menina e sua avó. O tipo de fraude com que o eu lírico estabelece essa relação, entretanto, é muito menos descarado que o lobo de camisola:

2 A mãe de família suburbana,  
3 respeitável no supermercado,  
4 lista na mão pra não sair voando,  
5 comprando detergente e ração de cachorro,  
6 [...]
   
9 se preparando para encontrar o amante  
10 um quilômetro descendo da rua Apple Crest

---

<sup>31</sup> Anexo 2.

<sup>32</sup> “Many are the deceivers.”

Uma mãe de família suburbana típica, em uma atividade corriqueira como comprar detergente e comida de cachorro no supermercado, aparentemente respeitável, se prepara enquanto isso para encontrar o amante no estacionamento da igreja – é este o tipo de enganação sobre a qual o eu lírico elabora. Pode-se argumentar ainda que nessa estrofe a bruxa de meia-idade sugere as relações extraconjugais em que Sexton (enquanto indivíduo) tomou parte e representou em sua poesia, relacionamentos que reconheceu em inúmeras cartas e sessões de terapia e que quando vieram a público contribuíram, em conjunção com a tematização do tabu dos relacionamentos extraconjugais em sua poesia, para o escândalo que rodeava a imagem pública da escritora; na avaliação da filha da poeta, Linda, em *Transformations* o eu lírico de Sexton captura também a dinâmica da família durante as refeições – Sexton teria desenvolvido um pavor neurótico de supermercados, o que justificaria a sensação de “desligamento” do chão pela qual a primeira das enganadoras listadas pelo eu lírico passa nos v. 7-9 – e o sucesso da escritora, à época, em manter seus altos e baixos emocionais ocultos da sua comunidade, utilizando-se de uma fachada de normalidade – apresentando, como a primeira das enganadoras do poema, uma imagem de respeitável mulher dos subúrbios. (Middlebrook, 1991, p. 333-335)

Na estrofe seguinte (v. 12-32), a bruxa de meia-idade se volta para o caso de uma senhora idosa, “dona Janice”<sup>34</sup>, que é vítima de duas estelionatárias desconhecidas, perdendo todas as economias de uma vida por conta de uma falsa promessa de lucro – um caso que não parecerá estranho mesmo para os leitores brasileiros. É dos tipos de “enganação” que estão inculcados no imaginário coletivo e que embora pareçam distantes nos são, ao mesmo tempo, familiares. Em tom aforístico, o eu lírico nota que

25 E a moral da história?  
 26 Nem toda faca serve  
 27 pra apunhalar a barriga exposta.  
 28 Pedra sobre pedra

<sup>33</sup> “The suburban matron, / proper in the supermarket, / list in hand so she won’t suddenly fly, / buying her Duz and Chuck Wagon dog food, / [...] / getting ready to meet her lover / a mile down Apple Crest Road / in the Congregational Church parking lot.”

<sup>34</sup> “Old Jenny”

29 só acaba fazendo uma montanha.<sup>35</sup>

A moral, comenta o eu lírico em tom de resposta, como se tivesse sido interpelada pela plateia, é que nem sempre o alvo de uma enganação é de conhecimento público; às vezes, aquilo que já contamos como certo ou seguro terá sua integridade ameaçada por um golpe deste tipo – exemplificadas aqui pelas economias que a velhinha mantinha sob o colchão. “Dona Janice” pode ser interpretada como uma antecipação da vovó da história de Chapeuzinho Vermelho, evocando uma daquelas senhorinhas crédulas que caem nesse tipo de golpe e com quem podemos não ser diretamente aparentados, mas cuja história nos causa simpatia. O eu lírico ainda questiona a utilidade do acúmulo, ao apontar que “dona Janice”, ao ser vítima do estelionato, perde sua crença na eficácia de se guardar dinheiro embaixo do colchão – dinheiro que representa sua juventude (v. 32).

A bruxa de meia-idade, ainda, apresenta o caso de um comediante que, embora apresente uma fachada de normalidade e entretenha a noite de muitos “companheiros de cama”, comete suicídio na manhã seguinte, na banheira do hotel, como quem apresenta um show para uma plateia anônima – presentificada através dos objetos do banheiro (v. 33-45). É outro indício possível de elaboração a partir de experiências da própria poeta, considerando-se o exposto mais acima, e a insistência da temática do suicídio ao longo de toda a sua produção poética – impulso a que, eventualmente, acabou por sucumbir. Mas, para além do conjectural, do implícito, nas estrofes cinco e seis, a bruxa de meia-idade vai novamente convidar a plateia a compreender Sexton como um elemento englobado em sua poesia:

48 E eu. Eu também.  
 49 Bastante controlada em coquetéis,  
 50 enquanto isso na minha cabeça  
 51 passo por uma cirurgia cardíaca.  
 52 O coração, pobre sujeito,  
 53 batendo no seu tamborzinho de lata  
 54 com o ritmo débil da morte.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> “Where is the moral? / Not all knives are for / stabbing the exposed belly. / Rock climbs on rock / and it only makes a seashore.”

<sup>36</sup> “And I. I too. / Quite collected at cocktail parties, / meanwhile in my head / I’m undergoing open heart surgery. / The heart, poor fellow, / pounding on his little tin drum / with a faint death beat.”

Reforçando a imagem da Sexton lírica que se reconhece como um embuste, uma farsa, enquanto apresenta-se com uma fachada de respeitabilidade e autocontrole, Sexton tematiza questões de sua experiência pessoal através da poesia, elencando características que lembram um ataque de pânico e comparando sua experiência com uma delicada cirurgia que acontece longe dos holofotes. Ela continua,

55 O coração, aquele besouro cego,  
 56 enorme besouro de Kafka,  
 57 corre em pânico pelo seu labirinto  
 58 sem parar um pé após o outro  
 59 uma hora após a outra  
 60 até se engasgar numa maçã  
 61 e aí acabou.<sup>37</sup>

O coração, assemelhando-se a um besouro cego, corre em pânico pelo labirinto das interações sociais, se debatendo. É um inseto que evoca o Gregor Samsa de *A Metamorfose*, marcando uma espécie de contradição nesses episódios – Gregor Samsa acorda transformado em inseto, criatura tipicamente minúscula, só que gigante; o coração, quando bate aceleradamente, parece inchar de tamanho. Ainda emulando a batida desse coração, aqui a dicção de Sexton assume um ritmo rápido, marcado pela ausência de pontuação, que é subitamente interrompido quando ela se engasga com uma maçã. A figura da maçã evoca o fruto proibido, o fruto do pecado com o qual o eu lírico sufoca, provocando questionamentos em seu leitor – seria a maçã o sexo adúltero? Ou seria, talvez, a tentativa de se encaixar no falido modelo social norte-americano? Seria esse engasgar uma representação da repressão a que mulheres como Sexton estavam sujeitas ao ousarem morder a maçã, ao exibirem seus desejos e fragilidades, ao exporem o que era julgado grotesco, como os distúrbios mentais e os desejos extraconjugais, ao escrutínio da sociedade?

Além disso, Sexton-indivíduo mantinha uma relação delicada com o ato de comer; Middlebrook nota que a poeta constantemente se sentia nauseada com a comida, e sua filha Linda lembra que “ela se levantava da mesa para vomitar o que havia comido com frequência” (1991, p. 334), o que pode ser interpretado como mais

---

<sup>37</sup> “The heart, that eyeless beetle, / enormous that Kafka beetle, / running panicked through his maze, / never stopping one foot after the other / one hour after the other / until he gags on an apple / and it’s all over.”

um indício de elaboração sobre um dado biográfico. Mas também faz sentido que o “engasgo” do coração do eu lírico diga respeito a uma súbita calma dessa batida então acelerada.

Não é apenas a persona pública de Sexton que constitui uma farsa, neste caso direcionada para algo que está *fora* dela; a Sexton lírica também tenta enganar a si mesma:

62 E eu. Eu também, de novo.  
 63 Eu construí uma casa de verão em Cape Ann.  
 64 Um chalé simples e isso também foi  
 65 uma farsa - nada assombra uma casa nova.  
 [...]
   
 66 e por cada janela segredos entraram  
 67 como gás. Minha mãe, que Deus a tenha,  
 68 sentou na espreguiçadeira e me repreendeu<sup>38</sup>

Este esforço, exemplificado na casa de férias em Cape Ann – área do estado de Massachusetts que, ironicamente, evoca o próprio nome da poeta, Anne – está fadado ao fracasso porque os fantasmas do seu passado a seguem independentemente de onde ela esteja, e

76 A cama estava rançosa com a minha infância  
 77 e eu não podia me mudar pra outra cidade  
 78 onde os justos começam uma vida nova.<sup>39</sup>

Essa posição algo derrotista do eu lírico, que revela uma espécie de prisão e é característica da sua dicção poética, persiste nas obras posteriores de Sexton, embora venha a ser expressa com uma atitude de maior aceitação – especialmente em *The Awful Rowing Toward God* (1975). De todo modo, o passado que assombra o eu lírico parece corroborar as colocações de Middlebrook (1991, p. 3) sobre a grande ênfase colocada por Sexton nos sentimentos dolorosos do seu passado.

É ao estabelecer-se como oposição àquelas pessoas que seriam consideradas “dignas” (v. 78) que o eu lírico de Sexton passa do bloco prefacial ao

<sup>38</sup> “And I. I too again. / I built a summer house on Cape Ann. / A simple A-frame and this too was / a deception – nothing haunts a new house. / [...] / and at each window secrets came in / like gas. My mother, that departed soul, / sat in my Eames chair and reproached me”

<sup>39</sup> “The bed was stale with my childhood / and I could not move to another city / where the worthy make a new life.”

bloco narrativo de Red Riding Hood. Em acordo com o que desenvolveu no primeiro bloco, o eu lírico começa focalizando a própria farsa executada pelo lobo:

79 Muito tempo atrás  
80 ocorreu uma estranha farsa:  
81 um lobo vestido de babados,  
82 como que travestido.  
83 Mas me adianto na história.<sup>40</sup>

E, assim, confirmando a “transformação” no deslocamento de foco narrativo apontado no início desta sessão. A bruxa de meia-idade repreende a si mesma (v. 83) e então introduz Chapeuzinho Vermelho, explicitando a razão pela qual ela é reconhecida por este nome:

86 chamada assim porque sua avó  
87 fez para ela uma capa vermelha que ela nunca tirava.  
[...]  
91 Mas mais do que ela adorava a capinha  
92 ela adorava sua avó que vivia  
93 longe da cidade na mata vizinha.<sup>41</sup>

É interessante a maneira pela qual Sexton caracteriza a relação de afeto que Chapeuzinho Vermelho mantém com a capinha, comparando-o com o cobertor do personagem Linus, de *Peanuts* (v. 88); o cobertor, em contraste, é azul, mas pode ser entendido também como um objeto de conforto/transição infantil, atestando a inocência e a pouca idade de Chapeuzinho Vermelho. A rigor, Sexton mantém a estrutura de Little Red-Cap<sup>42</sup>, o conto dos irmãos Grimm a partir do qual se orienta, mas com pequenos deslocamentos de foco – aqui, é Chapeuzinho quem adora muito sua avó, em contrapartida ao conto dos Grimm, em que a dinâmica é estabelecida no sentido oposto.

Na oitava estrofe, Chapeuzinho é encarregada de levar bolo e vinho para a sua avó, e a escolha por este “remédio” é problematizada:

<sup>40</sup> “Long ago / there was a strange deception: / a wolf dressed in frills, / a kind of transvestite. / But I get ahead on my story.”

<sup>41</sup> “so called because her grandmother / made her a red cape and she was never without it. / [...] / But more than she loved her riding hood / She loved her grandmother who lived / Far from the city in the big wood.”

<sup>42</sup> Anexo 3.

- 98 Bolo e vinho?  
 99 Cadê a aspirina? A penicilina?  
 100 O suquinho de fruta?  
 101 O Pedro Coelho tomava chá de camomila.  
 102 Pois foi bolo e vinho.<sup>43</sup>

Se reforça o caráter de ato de contar histórias ficcionalizado na poesia de *Transformations*, e a bruxa de meia-idade ecoa questionamentos que podem se colocar para a plateia – aquela que está ficcionalizada pela palavra escrita, e também os leitores adultos que, provavelmente, não considerariam que vinho e bolo sejam o melhor tratamento para uma senhora idosa doente. Um destes questionamentos faz referência à personagem Pedro Coelho (Peter Rabbit), da escritora de histórias infantis Beatrix Potter, revisitando uma das possíveis histórias com que estes adultos estiveram familiarizados na própria infância. O eu lírico reforça se tratar de bolo e vinho (v. 102), em tom de quem apenas relata o que aconteceu, a despeito dos questionamentos.

Chapeuzinho Vermelho, então, parte em direção à casa de sua avó, e no meio do caminho encontra o lobo. Ela o cumprimenta com toda a educação, afinal

- 106 achando que ele não era mais perigoso  
 107 que um bonde ou um pedinte.<sup>44</sup>

O que é extremamente irônico, visto que bondes e pedintes podem se provar muito perigosos. Ao ser inquirida sobre o que fazia, a menina lhe informa. O lobo planeja então devorar a menina e a avó, fases opostas da vida:

- 113 a vovó uma cenoura velha  
 114 e a menina um broto tímido  
 115 em todo o seu rubor.<sup>45</sup>

E, astuto, a incentiva a colher flores, para ter tempo de chegar até a casa da avó antes da menina e colocar seu plano em prática. A subjugação da avó é rápida,

---

<sup>43</sup> “Wine and cake? / Where’s the aspirin? The penicillin? / Where’s the fruit juice? / Peter Rabbit got camomile tea. / But wine and cake it was.”

<sup>44</sup> “thinking him no more dangerous / than a streetcar or a panhandler.”

<sup>45</sup> “the grandmother an old carrot / and the child a shy budkin / in a red red hood.”

devorando-a “rápido como uma bofetada!”<sup>46</sup> (v. 122), e vestindo as roupas da vovó, espera a chegada de Chapeuzinho Vermelho. É caracterizado em tom de troça pelo eu lírico como “um carinha traiçoeiro”<sup>47</sup> (v. 125). Na estrofe que segue (v. 126-139), a bruxa de meia idade narra o reencontro de Chapeuzinho com o lobo disfarçado, oferecendo uma versão simplificada do diálogo entre os dois que leva ao engolimento da menina. Vovó e Chapeuzinho são comparadas a aves cuja caça se dá para consumo humano, “Uma, pombinha. Outra, perdiz.”<sup>48</sup> (v. 139), e tem uma experiência similar à de Jonas quando foi engolido pela baleia, uma referência bíblica. A barriga do lobo estufado lembra a de uma mulher grávida, “Ele parecia estar de nove meses”<sup>49</sup> (v. 136). Entra em cena então o caçador (v. 140-152) que estranha os roncos da vovó e descobre que é o lobo. A fala do caçador, no v. 146, é extremamente similar àquela registrado em “Little Red-Cap”. O processo de se abrir a barriga do lobo é comparado à uma cirurgia cesariana, reforçando a imagem da gravidez.

153 Foi uma faca carnal que deixou  
 154 Chapeuzinho Vermelho sair como uma flor,  
 155 bem viva do reino da barriga.  
 156 E a vovó também  
 157 ainda esperando bolo e vinho.<sup>50</sup>

A caracterização da faca (v. 153) evoca uma imagem fálica, remetendo à interpretação do conto como sendo uma história de despertar sexual – o lobo enquanto homem enganador, o caçador enquanto homem “de bem”. É uma interpretação que salienta a proposição de Sexton de que estes não são contos para crianças. Eles decidem encher a barriga do lobo com pedras,

162 e quando ele acordou e tentou fugir  
 163 ele caiu morto. Morto pelo seu próprio peso.  
 164 Muitas farsas terminam desse jeito.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> “as quick as a slap”

<sup>47</sup> “a deceptive fellow”

<sup>48</sup> “One pidgeon. One Partridge.”

<sup>49</sup> “He appeared to be in his ninth month”

<sup>50</sup> “It was a carnal knife that let / Red Riding Hood out like a poppy, / quite alive from the kingdom of the belly. / And grandmother too / still waiting for cakes and wine.”

<sup>51</sup> “and when he woke up and tried to run off / he fell over dead. Killed by his own weight. / Many a deception ends on such a note.”



Através da maneira pela qual o desenlace da narrativa acontece, parece razoável supor que, se muitas das “farsas” como aquelas elencadas por ela durante o bloco prefacial terminam “por seu próprio peso”, estando fadadas ao fracasso, o lobo figura como símbolo do enganador e da própria Sexton construída em sua poesia – mas numa leitura como essa, convém se atentar ao fato de que Chapeuzinho Vermelho, tendo sido enganada pelo lobo, também pode ser compreendida como simbólica dessa Sexton, ainda que quem a tenha enganado, como expressado no bloco prefacial, tenha sido ela mesma. O poema se encerra na estrofe seguinte (v. 165-172) com a cena grotesca da refeição partilhada entre Chapeuzinho Vermelho, sua avó e o caçador, compartilhando o bolo e o vinho ao lado do corpo, sem recordar da parte ruim em terem sido devoradas, o que pode apontar para caminhos interpretativos distintos: ou Chapeuzinho e a vovó, representando as vítimas de alguma mentira, aprenderam sua lição – que é o espírito do conto dos irmãos Grimm –, ou, algo muito mais à moda Sexton, a lição não foi aprendida e, em seu esquecimento, a ameaça de serem devoradas novamente permanece – e fica no ar a quase certeza de que *serão* devoradas novamente porque, em sua cumplicidade com o mal, a bruxa de meia idade perpetua a condenação das duas, de uma maneira bastante perversa. Assim, a “transformação” final operada em “Red Riding Hood” não diz respeito à um tom moralizante e de certeza como o que caracteriza o conto em que se baseia, mas antes à possibilidade de interpretação que permanece aberta, inquietando a plateia, convidando-a à reflexão acerca da própria questão da “enganação”, na posição de vítima, ou na posição de perpetradora (ou, no caso da enganação auto infligida, em ambas as posições), o que acaba por funcionar como evidência deste poema como uma forma de transformação da narrativa que vinha sendo contada; é através da frustração da expectativa da plateia acerca da história de Chapeuzinho Vermelho que se marca a inserção dessa nova escrita.

De maneira orientada como o que foi exposto para “The Gold Key”, “Chapeuzinho Vermelho”<sup>52</sup>, a tradução proposta para “Red Riding Hood”, tenta estabelecer uma relação “confessional” com o leitor através de um apelo mais íntimo, relacionado à prática de contar e ouvir histórias, e priorizando um registro marcado como oral e próprio da dicção de Sexton. Em termos formais, observaram-se os símiles frequentes, as ocorrências de *enjambement* e rimas (bastante) ocasionais em

---

<sup>52</sup> Apêndice 2.

fim de verso, mas estas características não foram encaradas com uma obrigação de “recriação” em momento algum; à medida que a tradução tomou fôlego, tentou-se entender o que funcionava dentro da proposta de registro oral. Marcadores culturais que foram compreendidos como evocando mais claramente o contexto norte-americano ou “de fora” foram mantidos de maneira mais próxima ao poema em inglês, como é o caso de “Apple Crest road” (v. 10), “‘Tonight’ show” (v. 34), “Johnny Carson” (v. 36), “Cape Ann” (v. 63) e as flores da floresta (v. 116-q17), já que a intenção é construir uma tradução que sugira a voz de Sexton; em casos em que se interpretou ser mais interessante ou importante a possibilidade de conexão dos leitores, como é o caso de “old Jenny”, na segunda estrofe, e “that departed soul”, no v. 69, procurou-se dizê-los de uma maneira mais afastada do original – a escolha por “Dona Janice” se deu por uma questão sonora; utilizou-se o popular “que Deus a tenha” como solução para o segundo caso citado. No caso específico de “transvestite” (v. 83), que geralmente é traduzida como “travesti”, considerou-se que no contexto brasileiro “travesti” diz respeito à uma identidade de gênero e não especificamente à ideia de vestir-se da maneira designada como normal para o gênero oposto, resultando assim a escolha por “como que travestido”<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Uma nota em primeira pessoa como fechamento: este é um exemplo do meu processo de leitura e produção de sentido enquanto tradutor que acredito ser mais aparente, mas entendo que uma leitura desses poemas que é especificamente minha está em jogo todo o tempo, e que aquilo que julgo estabelecer uma “relação como que confessional” com os leitores pode não se concretizar (e provavelmente não vai) em todos os casos.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho, apresentou-se um breve panorama da vida e da obra de Anne Sexton, para então colocar-se em foco a questão da poesia confessional a que ela foi associada – e como um de seus livros de poemas, *Transformations*, não se conforma a esse olhar paradigmático da crítica sobre o “confessional”; a partir daí, abriu-se a própria noção de confessional ao debate para se entender que tipo de projeto literário Sexton opera no volume selecionado, e dois poemas foram analisados. Toda a discussão teve como objetivo último embasar as propostas de tradução de “The Gold Key” e “Red Riding Hood” que são aqui apresentadas.

Através do olhar que se lança deste trabalho para *Transformations*, conclui-se que a exceção do título de “confessional” aos poemas do volume não se justificaria, mesmo numa perspectiva mais limitada como a que admite o confessional como uma poesia que focaliza primariamente o material particular da poeta, o biográfico; numa perspectiva mais aberta, que permita olhar para o confessional como termo “guarda-chuva” para uma poesia que, em sincronia com a sensibilidade artística emergente de seu tempo, explora temáticas que podem ser vistas como coletivas através de um ângulo “particular”, e nisso acaba abordando com franqueza e desembaraço temas então considerados tabu, *Transformations* está em afinação com o restante da obra de Sexton que é notada como “confessional”.

A maneira como isso ocorre vem principalmente através dos deslocamentos que a poeta opera nas narrativas tradicionais popularizadas pelos irmãos Grimm: trazendo à tona focos interpretativos que até aí estavam em estado de latência, transformando os intentos moralizantes dessas histórias, localizando-as cronologicamente na contemporaneidade, as “transformações” de Sexton evocam através de um olhar bem-humorado – e até debochado – o que eles têm a dizer sobre a natureza humana e sobre Sexton, enquanto pessoa e enquanto poeta. A escritora coloca estes contos de fada como palco do conflito humano do qual ela também fazia parte e evidencia algo de extremamente seu. A leitura de *Transformations*, além de apontar para direções inusitadas das narrativas dos Grimm, pode expandir o olhar daquele leitor que retornar à obra notadamente “confessional” de Sexton – que retrata

uma psique profundamente perturbada e é também perturbadora, extremamente pessoal e até trágica – no sentido de apreensão e apreciação de características fortes de sua dicção poética, e ainda da própria existência humana.

É neste sentido de ligação possível entre vida e arte que muito da obra de Sexton exerce atração sobre seus leitores, que se identificam com ela, que encontram nela uma voz que expõe diversos temores e inseguranças que foram próprios de seu tempo mas que, em alguma medida, todos nós enquanto indivíduos podemos nos conectar, mesmo hoje. As experiências do confessional também marcam *Transformations* mas, como sugere o título do livro, elas aqui aparecem transformadas.

## REFERÊNCIAS

**Anne Sexton.** Disponível em <<http://www.poetryfoundation.org/bio/anne-sexton>>. Data de acesso: 01/nov/2014.

**Anne Sexton.** Disponível em <<http://www.poets.org/poet.php/prmPID/14>>. Data de acesso: 01/nov/2014.

**Anne Sexton at home - 1 (VOSE).** Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=L4VlcVfgFJk>>. Data de acesso: 01/nov/2014.

**Anne Sexton at home - 2 (VOSE).** Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=DqEbV29uGzA>>. Data de acesso: 01/nov/2014.

BABO, M. A. Em segredo: a confissão como relação interdiscursiva. **Comunicação e Sociedade**, v. 20, 2011, p. 175-190.

BRITTO, P. H. **A tradução literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. **A reconstrução da forma na tradução de poesia.** Cadernos de Letras UFRJ. Rio de Janeiro, n. 26, jun. 2010.

\_\_\_\_\_. **Towards more objective evaluation of poetic translation.** 2001. Disponível em <<http://www.phbritto.org>>. Data de acesso: 01/nov/2013.

DERRIDA, J. **The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation.** Tradução Peggy Kamuf. Nova York, EUA: Schocken Books, 1985.

DEVITO, J. **The Transformations of Anne Sexton, Poststructuralist Witch.** 2011. Disponível em <[http://www.iloveliterature.com/anne\\_sexton\\_essay.html](http://www.iloveliterature.com/anne_sexton_essay.html)>. Data de acesso: 01/nov/2014.

GRIMM, J; GRIMM, W. **Household tales.** Tradução Margaret Hunt. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/5314/pg5314.html>>. Data de acesso: 01/nov/2014.

KEELY, K. A. "[T]his book of odd tales / which transform the Brothers Grimm": Teaching Anne Sexton's *Transformations*. **The English Journal**, v. 28, n. 2, p. 65-75, nov. 2008.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução: do Sentido à Significância**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

MCKENNA, E. F. **Live or Die: Unmasking the Mythologies of Anne Sexton's Poetry**. Tese (Master of Arts). Bozeman, EUA: Montana State University, 2008. 115 p.

MENDES, A. C. L. **O Confessional: De Sylvia Plath e Anne Sexton a Stevie Nicks**. Monografia. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008. 57 p.

MIDDLEBROOK, D. W. **Anne Sexton: a biography**. New York, EUA: Vintage Books, 1991.

OLIVEIRA, R. M. **Anne Sexton e a Poesia Confessional: Antologia e Tradução Comentada**. Dissertação (Mestrado). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2004. 394 p.

OSTRIKER, A. That Story: Anne Sexton And Her Transformations. **The American Poetry Review**, v. 11, n. 4, p. 11-16, jul/ago 1982.

RIBEIRO, L. M. C. **Um homem em toda a verdade da natureza: linguagem e escrita de si em Jean-Jacques Rousseau**. Tese (Doutorado). Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. 213 p.

RICH, A. Anne Sexton: 1928-1974. In: **On lies, secrets, and silence**. Nova York, EUA: W. W. Norton & Company, 1979.

ROSENTHAL, M. L. Poetry as Confession. In: **Critics on Robert Lowell**. Organização Jonathan Price. EUA: University of Miami Press, 1972.

SKORCZEWSKI, D. What Prison Is This? Literary Critics Cover Incest In Anne Sexton's "Briar Rose". **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 21, n. 2, p. 309-342, 1996.

SEXTON, A. **The Complete Poems**. EUA: Mariner Books, 1999.

\_\_\_\_\_. **No Evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose.** Edição Steven E. Colburn. Ann Arbor, EUA: The University of Michigan Press, 1985.

WANDERLEY, M. C. Vozes Femininas das Literaturas Inglesa e Brasileira: o espaço da angústia. **Niterói**, v. 3, n.1, p. 7-17, 2. sem. 2002.

## APÊNDICES

APÊNDICE 1, “A Chave Dourada” .....	48
APÊNDICE 2, “Chapeuzinho Vermelho” .....	50



## APÊNDICE 1 – “A Chave Dourada”

Quem fala neste caso  
é uma bruxa de meia-idade, eu –  
enredada em meus dois grandes braços,  
cara num livro  
e boca escancarada,  
pronta pra lhes contar uma história ou duas.  
Venho pra lembrar a vocês,  
todos vocês:  
Alice, Samuel, Kurt, Eleanor,  
Jane, Brian, Mariel,  
todos vocês cheguem perto.  
Alice,  
aos cinquenta e cinco você se lembra?  
Você lembra de quando liam  
pra você na infância?  
Samuel,  
aos vinte e dois você já se esqueceu?  
Esqueceu dos sonhos às dez da noite  
onde o rei perverso  
sumia na fumaça?  
Você está em coma?  
Você está submerso?

Atenção,  
meus caros,  
deixem-me apresentar o menino.  
Tem dezesseis anos e quer algumas respostas.  
Ele é cada um de nós.  
Quero dizer você.  
Quero dizer eu.  
Não basta ler Hesse

e tomar caldo de galinha,  
precisamos das respostas.  
O menino encontrou uma chave dourada  
e procura pelo que ela abrirá.  
O menino!  
Ao achar uma moeda,  
procurava logo uma carteira.  
O menino!  
Ao achar uma corda  
procurava logo a viola.  
Portanto ele segura firme a chave.  
Os mistérios dela choramingam  
como uma cadela no cio.  
Ele vira a chave.  
Presto!  
Ela abre este livro de contos estranhos  
que transforma os irmãos Grimm.  
Transforma?  
Como se um clipe de papel gigante  
pudesse ser uma escultura.  
(E poderia.)

## APÊNDICE 2 – “Chapeuzinho Vermelho”

Muitos são os farsantes:

A mãe de família suburbana,  
respeitável no supermercado,  
lista na mão pra não sair voando,  
comprando detergente e ração de cachorro,  
enquanto isso ela levita do chão,  
deixando seu estômago encher de hélio,  
deixando os braços penderem como rabo de pipa,  
se preparando para encontrar o amante  
um quilômetro descendo da rua Apple Crest  
no estacionamento da Igreja Protestante.

Duas mulheres aparentemente respeitáveis  
se aproximam da dona Janice  
e mostram um envelope  
cheio de dinheiro  
e prometem compartilhar o saque  
se ela der uma grana  
como prova de confiança.  
As economias dela estão sob o colchão  
manchadas de ferrugem  
e se acumulando.  
Notas amassadas como ameixas  
mas ainda valendo.  
As duas mulheres pegam o dinheiro e somem.  
E a moral da história?  
Nem toda faca serve  
pra apunhalar a barriga exposta.  
Pedra sobre pedra  
só acaba fazendo uma montanha.

Dona Janice perdeu a confiança no colchão  
e agora não tem mais um aterra onde  
manter sua mocidade.

O comediante  
no *Tonight Show*  
que imita o vice-presidente  
e ri como o Johnny Carson  
e atrasa o sono de milhões  
de casais assistindo por entre os pés,  
corta os pulsos na manhã seguinte  
no banheiro antiquado do hotel Algonquin,  
a navalha na mão como uma escova de dentes,  
a parede anônima como um mictório,  
a cortina do chuveiro sua plástica e sonolenta plateia,  
e então o corte  
simples como abrir uma carta  
o sangue quente irrompendo como uma rosa  
na banheira com os pés em garra.

E eu. Eu também.  
Bastante controlada em coquetéis,  
enquanto isso na minha cabeça  
passo por uma cirurgia cardíaca.  
O coração, pobre sujeito,  
batendo no seu tamborzinho de lata  
com o ritmo débil da morte.  
O coração, aquele besouro cego,  
enorme besouro de Kafka,  
corre em pânico pelo seu labirinto  
sem parar um pé após o outro  
uma hora após a outra  
até se engasgar numa maçã  
e aí acabou.

E eu. Eu também, de novo.  
Eu construí uma casa de verão em Cape Ann.  
Um chalé simples e isso também foi  
uma farsa - nada assombra uma casa nova.  
Quando me mudei com maiô e saquinhos de chá  
o mar reboava feito trem em marcha a ré  
e por cada janela segredos entraram  
como gás. Minha mãe, que Deus a tenha,  
sentou na espreguiçadeira e me repreendeu  
por perder as chaves da velha casa de campo.  
Mesmo na cozinha planejada se sentia  
O cheiro duma viagem. O oceano  
se infiltrava pelos confins  
e me derrubava nos trilhos úmidos.  
A cama estava rançosa com a minha infância  
e eu não podia me mudar pra outra cidade  
onde os justos começam uma vida nova.

Muito tempo atrás  
ocorreu uma estranha farsa:  
um lobo vestido de babados,  
como que travestido.  
Mas me adianto na história.  
No começo  
havia apenas Chapeuzinho Vermelho  
chamada assim porque sua avó  
fez para ela uma capa vermelha que ela nunca tirava.  
Era como o cobertor do Linus, além disso  
ela era vermelha, vermelha como a bandeira da Suíça,  
sim era vermelha, vermelha como sangue de galinha.  
Mas mais do que ela adorava a capinha  
ela adorava sua avó que vivia  
longe da cidade na mata vizinha.

Nesse dia em sua mãe lhe deu  
uma cestinha com bolo e vinho  
pra levar pra vovó  
porque ela estava doente.  
Bolo e vinho?  
Cadê a aspirina? A penicilina?  
O suquinho de fruta?  
O Pedro Coelho tomava chá de camomila.  
Pois foi bolo e vinho.

No caminho pela floresta  
Chapeuzinho Vermelho encontrou o lobo.  
Bom dia, Seu Lobo, ela disse  
achando que ele não era mais perigoso  
que um bonde ou um pedinte.  
Ele perguntou pra onde ela ia  
e ela obediente respondeu.  
Lá entre as raízes e troncos  
os cogumelos pulsando no musgo  
ele planejou comer as duas,  
a vovó uma cenoura velha  
e a menina um broto tímido  
em todo o seu rubor.  
Ele a convenceu a olhar para a sanguinária,  
a violeta-brava e o corniso em flor  
e colher um buquê para a vovó.  
E foi o que ela fez.  
Enquanto isso ele correu  
pra a casa da vovó e a devorou  
rápido como uma bofetada!  
Então ele vestiu touca e camisola  
e se aninhou na cama dela.  
Um carinha traiçoeiro.

Chapeuzinho Vermelho  
bateu na porta e entrou  
com as flores, o bolo, o vinho.  
A vovó estava estranha,  
com uma doença escura e cabeluda, parecia.  
Ah Vovó, que orelhas grandes a senhora tem,  
orelhas, olhos, mãos e aí os dentes.  
É pra te comer melhor, minha querida.  
Aí ele engoliu Chapeuzinho Vermelho inteira  
como uma jujuba. Ficou estufado.  
Ele parecia estar de nove meses  
e Chapeuzinho Vermelho e a vovó  
subiam e desciam como Jonas na baleia a  
cada respiração. Uma, pombinha. Outra, perdiz.

Logo cochilou,  
sonhando de touca e camisola,  
mansinho.  
Então apareceu um caçador que ouviu  
os roncos de satisfação  
e soube que não era vovó coisa nenhuma.  
Ele abriu a porta e disse,  
Então é você, seu velhaco.  
Ele mirou a espingarda  
quando lhe ocorreu que talvez  
o lobo tivesse comido a velhinha.  
Então ele pegou uma faca e começou a abrir  
o lobo adormecido, como numa cesariana.

Foi uma faca carnal que deixou  
Chapeuzinho Vermelho sair como uma flor,  
bem viva do reino da barriga.  
E a vovó também

ainda esperando bolo e vinho.

O lobo, decidiram, era malvado demais  
pra só levar um tiro então eles encheram a barriga  
dele com pedras e o costuraram todo.

Ele ficou pesado como uma lápide  
e quando ele acordou e tentou fugir  
ele caiu morto. Morto pelo seu próprio peso.

Muitas farsas terminam desse jeito.

O caçador e a vovó e Chapeuzinho Vermelho  
sentaram do lado do corpo e comeram o bolo e o vinho.

Nenhuma das duas lembrava  
nada de indecente ou brutal  
daquela pequena morte,  
e o pequeno renascer,  
desde a descida  
até a ascensão.



**ANEXOS**

ANEXO 1, "The Gold Key" .....	57
ANEXO 2, "Red Riding Hood" .....	59
ANEXO 3, Contos dos irmãos Grimm.....	65

## ANEXO 1 – “The Gold Key”

(Anne Sexton. In *Transformations*, 1970)

1           The speaker in this case  
               is a middle-aged witch, me –  
               tangled in my two great arms,  
               my face in a book  
 5           and my mouth wide,  
               ready to tell you a story or two.  
               I have come to remind you,  
               all of you:  
               Alice, Samuel, Kurt, Eleanor,  
 10          Jane, Brian, Maryel,  
               all of you draw near.  
               Alice,  
               at fifty-six do you remember?  
               Do you remember when you  
 15          were read to as a child?  
               Samuel,  
               at twenty-two have you forgotten?  
               Forgotten the ten p.m. dreams  
               where the wicked king  
 20          went up in smoke?  
               Are you comatose?  
               Are you undersea?

              Attention,  
               my dears,  
 25          let me present you to this boy.  
               He is sixteen and he wants some answers.  
               He is each of us.  
               I mean you.  
               I mean me.

30 It is not enough to read Hesse  
and drink clam chowder,  
we must have the answers.  
The boy has found a gold key  
and he is looking for what it will open.

35 This boy!  
Upon finding a nickel  
he would look for a wallet.  
This boy!  
Upon finding a string

40 he would look for a harp.  
Therefore he holds the key tightly.  
Its secrets whimper  
like a dog in heat.  
He turns the key.

45 Presto!  
It opens this book of odd tales  
which transform the Brothers Grimm.  
Transform?  
As if an enlarged paper clip

50 could be a piece of sculpture.  
(And it could.)

**ANEXO 2 – “Red Riding Hood”**

(Anne Sexton. In *Transformations*, 1970)

1           Many are the deceivers:

              The suburban matron,  
              proper in the supermarket,  
              list in hand so she won't suddenly fly,  
5           buying her Duz and Chuck Wagon dog food,  
              meanwhile ascending from earth,  
              letting her stomach fill up with helium,  
              letting her arms go loose as kite tails,  
              getting ready to meet her lover  
10          a mile down Apple Crest Road  
              in the Congregational Church parking lot.

              Two seemingly respectable women  
              come up to an old Jenny  
              and show her an envelope  
15          full of money  
              and promise to share the booty  
              if she'll give them ten thou  
              as an act of faith.

              Her life savings are under the mattress  
20          covered with rust stains  
              and counting.

              They are as wrinkled as prunes  
              but negotiable.

              The two women take the money and disappear.

25          Where is the moral?  
              Not all knives are for  
              stabbing the exposed belly.  
              Rock climbs on rock

and it only makes a seashore.

30 Old Jenny has lost her belief in mattresses  
and now she has no wastebasket in which  
to keep her youth.

The standup comic

on the "Tonight" show

35 who imitates the Vice Presidente  
and cracks up to Johnny Carson  
and delays sleep for millions  
of bedfellows watching between their feet,  
slits his wrist the next morning  
40 in the Algonquin's old-fashioned bathroom,  
the razor in his hand like a toothbroosh,  
wall as anonymous as a urinal,  
the shower curtain his slack rubberman audience,  
and then the slash  
45 as simple as opening a letter  
and the warm blood breaking out like a rose  
upon the bathtub with its claw and ball feet.

And I. I too.

Quite collected at cocktail parties,

50 meanwhile in my head  
I'm undergoing open heart surgery.

The heart, poor fellow,  
pounding on his little tin drum  
with a faint death beat.

55 The heart, that eyeless beetle,  
enormous that Kafka beetle,  
running panicked through his maze,  
never stopping one foot after the other  
one hour after the other  
60 until he gags on an apple

and it's all over.

And I. I too again.

I built a summer house on Cape Ann.

65 A simple A-frame and this too was  
a deception – nothing haunts a new house.

When I moved in with a bathing suit and tea bags

the ocean rumbled like a train backing up

and at each window secrets came in

like gas. My mother, that departed soul,

70 sat in my Eames chair and reproached me  
for losing her keys to the old cottage.

Even in the electric kitchen there was

the smell of a journey. The ocean

was seeping through its frontiers

75 and laying me out on its wet rails.

The bed was stale with my childhood

and I could not move to another city

where the worthy make a new life.

Long ago

80 there was a strange deception:

a wolf dressed in frills,

a kind of transvestite.

But I get ahead on my story.

In the beginning

85 there was just Red Riding Hood,

so called because her grandmother

made her a red cape and she was never without it.

It was her Linus blanket, besides

it was red, as red as the Swiss flag,

90 yes it was red, as red as chicken blood.

But more than she loved her riding hood

she loved her grandmother who lived

far from the city in the big wood.

This one day her mother gave her  
95 a basket of wine and cake  
to take to her grandmother  
because she was ill.  
Wine and cake?  
Where's the aspirin? The penicillin?  
100 Where's the fruit juice?  
Peter Rabbit got camomile tea.  
But wine and cake it was.

On her way to the big wood  
Red Riding Hood met the wolf.  
105 Good day, Mr. Wolf, she said,  
thinking him no more dangerous  
than a streetcar or a panhandler.  
He asked where she was going  
and she obligingly told him.  
110 There among the roots and trunks  
with the mushroom pulsing inside the moss  
he planned how to eat them both,  
the grandmother an old carrot  
and the child a shy budkin  
115 in a red red hood.  
He bade her to look at the bloodroot,  
the small bunchberry and the dogtooth  
and pick some for her grandmother.  
And this she did.  
120 Meanwhile he scampered off  
To Grandmother's house and ate her up  
as quick as a slap!  
Then he put on her nightdress and cap  
and snuggled down into the bed.

125 A deceptive fellow.

Red Hiding Hood

knocked on the door and entered  
with her flowers, her cake, her wine.

Grandmother looked strange,

130 a dark and haired disease it seemed.

Oh Grandmother, what big ears you have,  
ears, eyes, hands and then the teeth.

The better to eat you with, my dear.

So the wolf gobbled Red Riding Hood down

135 like a gumdrop. Now he was fat.

He appeared to be in his ninth month  
and Red Riding Hood and her grandmother  
rode like two Jonahs up and down with  
his every breath. One pidgeon. One partridge.

140 He was fast asleep,  
dreaming in his cap and gown,  
wolfless.

Along came a huntsman who heard  
the loud contented snores

145 and knew that was no grandmother.

He opened the door and said,  
So it's you, old sinner.

He raised his gun to shoot him  
when it occurred to him that maybe

150 the wolf had eaten up the old lady.

So he took a knife and begun cutting open  
the sleeping wolf, a kind of caesarian section.

It was a carnal knife that let

Red Riding Hood out like a poppy,

155 quite alive from the kingdom of the belly.



And grandmother too  
still waiting for cakes and wine.  
The wolf, they decided, was too mean  
to be simply shot so they filled his belly  
160 with large stones and sewed him up.  
He was as heavy as a cemetery  
and when he woke up and tried to run off  
he fell over dead. Killed by his own weight.  
Many a deception ends on such a note.

165 The huntsman and the grandmother and Red Riding Hood  
sat down by his corpse and had a meal of wine and cake.  
Those two remembering  
nothing naked and brutal  
from that little death,  
170 that little birth,  
from their going down  
and their lifting up.

**ANEXO 3 – Contos dos irmãos Grimm  
(tradução Margaret Hunt, 1884)**

(26) LITTLE RED-CAP

Once upon a time there was a dear little girl who was loved by every one who looked at her, but most of all by her grandmother, and there was nothing that she would not have given to the child. Once she gave her a little cap of red velvet, which suited her so well that she would never wear anything else; so she was always called "Little Red-Cap."

One day her mother said to her, "Come, Little Red-Cap, here is a piece of cake and a bottle of wine; take them to your grandmother, she is ill and weak, and they will do her good. Set out before it gets hot, and when you are going, walk nicely and quietly and do not run off the path, or you may fall and break the bottle, and then your grandmother will get nothing; and when you go into her room, don't forget to say, 'Good-morning,' and don't peep into every corner before you do it."

"I will take great care," said Little Red-Cap to her mother, and gave her hand on it.

The grandmother lived out in the wood, half a league from the village, and just as Little Red-Cap entered the wood, a wolf met her. Red-Cap did not know what a wicked creature he was, and was not at all afraid of him.

"Good-day, Little Red-Cap," said he.

"Thank you kindly, wolf."

"Whither away so early, Little Red-Cap?"

"To my grandmother's."

"What have you got in your apron?"

"Cake and wine; yesterday was baking-day, so poor sick grandmother is to have something good, to make her stronger."

"Where does your grandmother live, Little Red-Cap?"

"A good quarter of a league farther on in the wood; her house stands under the three large oak-trees, the nut-trees are just below; you surely must know it," replied Little Red-Cap.

The wolf thought to himself, "What a tender young creature! what a nice plump mouthful—she will be better to eat than the old woman. I must act craftily, so as to catch both." So he walked for a short time by the side of Little Red-Cap, and then he said, "See Little Red-Cap, how pretty the flowers are about here—why do you not look round? I believe, too, that you do not hear how sweetly the little birds are singing; you walk gravely along as if you were going to school, while everything else out here in the wood is merry."

Little Red-Cap raised her eyes, and when she saw the sunbeams dancing here and there through the trees, and pretty flowers growing everywhere, she thought, "Suppose I take grandmother a fresh nosegay; that would please her too. It is so early in the day that I shall still get there in good time;" and so she ran from the path into the wood to look for flowers. And whenever she had picked one, she fancied that she saw a still prettier one farther on, and ran after it, and so got deeper and deeper into the wood.

Meanwhile the wolf ran straight to the grandmother's house and knocked at the door.

"Who is there?"

"Little Red-Cap," replied the wolf. "She is bringing cake and wine; open the door."

"Lift the latch," called out the grandmother, "I am too weak, and cannot get up."

The wolf lifted the latch, the door flew open, and without saying a word he went straight to the grandmother's bed, and devoured her. Then he put on her clothes, dressed himself in her cap, laid himself in bed and drew the curtains.

Little Red-Cap, however, had been running about picking flowers, and when she had gathered so many that she could carry no more, she remembered her grandmother, and set out on the way to her.

She was surprised to find the cottage-door standing open, and when she went into the room, she had such a strange feeling that she said to herself, "Oh dear! how uneasy I feel to-day, and at other times I like being with grandmother so much." She called out, "Good morning," but received no answer; so she went to the bed and drew back the curtains. There lay her grandmother with her cap pulled far over her face, and looking very strange.

"Oh! grandmother," she said, "what big ears you have!"

"The better to hear you with, my child," was the reply.

"But, grandmother, what big eyes you have!" she said.

"The better to see you with, my dear."

"But, grandmother, what large hands you have!"

"The better to hug you with."

"Oh! but, grandmother, what a terrible big mouth you have!"

"The better to eat you with!"

And scarcely had the wolf said this, than with one bound he was out of bed and swallowed up Red-Cap.

When the wolf had appeased his appetite, he lay down again in the bed, fell asleep and began to snore very loud. The huntsman was just passing the house, and thought to himself, "How the old woman is snoring! I must just see if she wants anything." So he went into the room, and when he came to the bed, he saw that the wolf was lying in it. "Do I find thee here, thou old sinner!" said he. "I have long sought thee!" Then just as he was going to fire at him, it occurred to him that the wolf might have devoured the grandmother, and that she might still be saved, so he did not fire, but took a pair of scissors, and began to cut open the stomach of the sleeping wolf. When he had made two snips, he saw the little Red-Cap shining, and then he made two snips more, and the little girl sprang out, crying, "Ah, how frightened I have been!"

How dark it was inside the wolf;" and after that the aged grandmother came out alive also, but scarcely able to breathe. Red-Cap, however, quickly fetched great stones with which they filled the wolf's body, and when he awoke, he wanted to run away, but the stones were so heavy that he fell down at once, and fell dead.

Then all three were delighted. The huntsman drew off the wolf's skin and went home with it; the grandmother ate the cake and drank the wine which Red-Cap had brought, and revived, but Red-Cap thought to herself, "As long as I live, I will never by myself leave the path, to run into the wood, when my mother has forbidden me to do so."

#### (200) THE GOLDEN KEY

In the winter time, when deep snow lay on the ground, a poor boy was forced to go out on a sledge to fetch wood. When he had gathered it together, and packed it, he wished, as he was so frozen with cold, not to go home at once, but to light a fire and warm himself a little. So he scraped away the snow, and as he was thus clearing the ground, he found a tiny, gold key. Hereupon he thought that where the key was, the lock must be also, and dug in the ground and found an iron chest. "If the key does but fit it!" thought he; "no doubt there are precious things in that little box." He searched, but no keyhole was there. At last he discovered one, but so small that it was hardly visible. He tried it, and the key fitted it exactly. Then he turned it once round, and now we must wait until he has quite unlocked it and opened the lid, and then we shall learn what wonderful things were lying in that box.