

LADRAS DA  
LINGUAGEM  
POETAS  
MULHERES E A  
CRIAÇÃO  
REVISIONISTA  
DE MITOS  
ALICIA  
SUSKIN  
OSTRIKER

Tradução  
Emanuela Siqueira

## **Nota das editoras**

O texto em inglês – “The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking” – foi publicado no livro *Stealing the Language: the Emergence of Women’s Poetry in America*, Boston: Beacon Press, 1986, de Alicia Suskin Ostriker. Agradecemos à autora a autorização para essa publicação.

# I

O que seria do logocentrismo, dos grandes sistemas filosóficos, da ordem mundial em geral, se a rocha sobre a qual suas igrejas foram fundadas desmoronasse?

Se um dia viesse à tona que o projeto logocêntrico sempre foi, indiscutivelmente, fundar (financiar) o falocentrismo e assegurar à ordem masculina uma lógica igual a própria história?

Então todas as histórias teriam que ser contadas de maneira diferente, o futuro seria imprevisível, as forças históricas mudariam – mudarão – mãos, corpos; um outro pensamento ainda não imaginável transformará o funcionamento de toda a sociedade.

Hélène Cixous<sup>1</sup>

Aos trancos e barrancos  
Apesar de nós,  
Nossa espécie se expande:  
Pela manhã  
Herdaremos a terra.  
Com os pés na porta.  
Sylvia Plath<sup>2</sup>

---

1 “Sorties”, de Hélène Cixous, em *La jeune née*, traduzida do francês por Ann Liddle (Paris: Union Générale d’Éditions, 18/10/1975), citada por Elaine Marks em “Women and Literature in France”, na *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 3, n. 4 (1978): 832-42, espec. 841; aparece também em Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (organizadoras), em *New French Feminisms: An Anthology* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980), pp. 92-3. [Todas as traduções de citações, incluindo poemas, foram feitas por Emanuela Siqueira, exceto quando outras traduções são sinalizadas. (N.T.)]

2 “Mushrooms”, de Sylvia Plath, em *The Collected Poems*, org. Ted Hughes (New York: Harper & Row, 1981), p. 139.

Durante a última década,<sup>3</sup> um tema importante na teoria feminista dos dois lados do Atlântico foi a reivindicação de que as escritoras se tornassem, no termo de Claudine Herrmann, *voleuses de langue*,<sup>4</sup> ladras de linguagem, versões femininas de Prometeu. Embora a língua na qual falamos e escrevemos tenha sido uma codificação do privilégio masculino, o que Adrienne Rich chama de “língua do opressor”<sup>5</sup> – inadequada para descrever ou expressar a experiência de mulheres, uma “Lei do Pai”<sup>6</sup> que transforma a filha em “mulheres invisíveis no corredor do manicômio”<sup>7</sup> ou “[n]a mulher silenciosa” sem acesso à expressão dominante<sup>8</sup> –, devemos também ter o poder de nos “apoderarmos do discurso” e fazê-lo dizer o que queremos.

As escritoras sempre tentaram roubar a linguagem. O que vários estudos recentes demonstram, de maneira pungente, é que ao longo da maior parte de sua história, a escritora teve que manifestar suas autodefinições em forma de código, disfarçando a paixão como piedade e a rebeldia como obediência.<sup>9</sup> O verso de Emily Dickinson, “Diga toda verdade mas diga-a de soslaio”,

4

---

3 Alicia Ostriker se refere aos anos de 1970. (N.T.)

4 *Les Voleuses de langue* (Paris: Des Femmes, 1979), de Claudine Herrmann.

5 “The Burning of Paper Instead of Children”, de Adrienne Rich, publicado em *Poems: Selected and New, 1950-1974* (New York: Norton, 1974), pp. 148-51, esp. p. 151. Aqui, “A queima de papel em vez de crianças” em tradução de Marcelo Lotufo, publicado na coletânea *Que tempos são estes* (São Paulo: Jabuticaba, 2018), pp. 18-29, esp. p. 20.

6 Termo criado pelo psicanalista Jacques Lacan para a ordem simbólica da linguagem, é amplamente utilizado por feministas francesas de orientação psicanalítica (ver “Psychoanalysis in France”, de Jane Gallop, em *Women and Literature* 7, n. 1 [1979]: 57-63).

7 “The Invisible Woman”, de Robin Morgan, em *Monster* (New York: Random House, 1972), p. 46.

8 “The Silent Woman”, de Marcia Landy, em *The Authority of Experience*, organizado por Arlyn Diamond e Lee Edwards (Amherst: University of Massachusetts Press, 1977), pp. 16-27.

9 Ver *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women* (New York: Harper & Row, 1976), de Suzanne Juhasz; *A Literature of Their Own* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977), de Elaine Showalter; *The Feminization of American Culture* (New York: Knopf, 1977), de Ann Douglas, que, no entanto, não é simpática às escritoras discutidas; *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979), de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar; *The Nightingale’s Burden: Women Poets in America, 1630-1900* (Bloomington: Indiana University

reverbera nas escritoras que em todos os séculos foram coibidas tanto pela dependência econômica quanto pelo entendimento de que ser uma pessoa que escreve de verdade significa ser assertiva, enquanto ser uma mulher de verdade significa ser submissa. Entre as poetisas, mais até do que entre as romancistas, esses roubos foram pequenos furtos ocorridos dentro dos aposentos das criadas. Em sua pesquisa sobre o movimento da *écriture féminine* em Paris, Elaine Marks observa que, nos manifestos sobre a vontade de “destruir a hegemonia masculina” na linguagem, “a raiva é ainda mais intensa porque as escritoras se veem como prisioneiras do discurso que desprezam”. Ela então se pergunta: “Mas será possível escapar?”<sup>10</sup>

Será que existe, como uma corrente subterrânea abaixo da superfície da linguagem masculina, uma linguagem especificamente feminina, uma “língua materna”? Essa é uma questão em debate. Várias teóricas argumentam a favor, outras contra, enquanto uma série de estudos empíricos nos Estados Unidos parece confirmar que, na medida em que o discurso é “feminino”, sua força é limitada a evocar uma sensação subjetiva e uma responsividade interpessoal; em outros aspectos, é algo que não tem poder.<sup>11</sup>

5

---

Press, 1982), de Cheryl Walker. Ver também “Introduction”, em *No More Masks: An Anthology of Poems by Women* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973), organizado por Florence Howe e Ellen Bass; “Christina Rossetti: The Inward Pose”, de Dolores Rosenblum e “Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman and Their Successors”, de Terence Diggory em *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), pp. 82-98 e 135-50, organizado por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar.

10 Marks, p. 836.

11 Robert Graves argumenta – sem muitas evidências – em *The White Goddess* (New York: Creative Age Press, 1948) que uma língua “mágica”, honrando a deusa da Lua, existiu em tempos pré-patriarcais, sobreviveu nos cultos de mistério e ainda foi ensinada “nas cadeiras de poesia de faculdades da Irlanda e do País de Gales, assim como nos conventos de bruxas da Europa Ocidental” (p. x). Entre as feministas francesas, Herrmann afirma que as mulheres usam ideias de espaço e tempo, metáfora e metonímia de maneira diferente dos homens; Cixous, por sua vez, diz que as mulheres escrevem com o “leite materno” ou “a linguagem do sangue”. Interessante, no entanto, é o fato de que Luce Irigaray se move de *Speculum d’autre femme* (Paris: Minuit, 1974), em que desconstrói Platão e Freud – para demonstrar a história da repressão sistemática da mulher como um conceito na cultura ocidental – para *Este sexo que não é só um sexo* (São Paulo: Senac, 2017, tradução de Cecília Prada), que busca transpor as

Se uma linguagem feminina, separada mas análoga à masculina, realmente existe ou pode (ou deveria) ser criada, é uma questão que depende de mais pesquisas sobre o passado e de uma escrita mais ginocêntrica no presente. Meu argumento neste texto diz respeito ao expressivo corpo de poesia de mulheres estadunidenses,<sup>12</sup> formado nos últimos vinte anos, no qual definir um eu feminino tem sido um projeto de grande diligência.<sup>13</sup>

---

vozes de Freud, Lacan, Derrida e Lewis Carroll em uma linguagem feminina. Entre as técnicas de Irigaray está a rejeição do nome “próprio” (“proper”) junto com “propriedade” (“property” e “propriety”, nos sentidos de “lugar” e de “posse”), para recuperar o *self* como “elle(s)”, um ser plural (ver Carolyn G. Burke, “Irigaray through the Looking Glass”, em *Feminist Studies* 7, n. 2 [1981]: 288-306). Esse trabalho de Irigaray é paralelo em muitos aspectos ao de Susan Grifff em *Woman and Nature: The Roaring Inside Her* (New York: Harper & Row, 1978), discutido mais à frente. Julia Kristeva, no entanto, argumenta que a mulher não tem uma existência linguística, mas sim uma existência negativa, pré-edípica. Para detalhes desse debate, que em parte se concentra na questão sobre se feministas devem ou não utilizar abstrações masculinas, ver Marks e Carolyn G. Burke, “Report from Paris: Women’s Writing and the Women’s Movement”, na *Signs* 4, n. 2 (1978): 843-55. Os textos teóricos estadunidenses mais importantes, que profetizam a linguagem de mulheres, são *Beyond God the Father* (Boston: Beacon, 1973) e *Gyn/Ecology* (Boston: Beacon, 1978), de Mary Dale. *Per contra*, ver *Language and Women’s Place* (New York: Harper & Row, 1975), de Robin Lakoff; *The Way Women Write* (New York: Teacher’s College Press, 1977), de Mary Hiatt; *Language and Sex: Difference and Dominance* (Rowley, Massachusetts: Newbury House, 1975), organizado por Barrie Thorne e Nancy Henley; e os estudos empíricos referentes a isso em “Perspective On Language and Communication”, de Cheri Kramer, Barrie Thorne e Nancy Henley, na *Signs* 3, n. 3 (1978): 638-51.

12 Dos títulos citados por Alicia Ostriker, apenas *Ariel*, de Sylvia Plath, tem edição no Brasil, sendo a mais recente com tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo, pela editora Verus, em 2018. (N.T.)

13 Aqui e em outros ensaios sobre poesia contemporânea estadunidense escrita por mulheres, considero o ano de 1960 como um ponto de partida aproximado. Entre as obras pioneiras que surgiram entre 1959 e 1965 estão *Valentines to the Wide World* (Boston: Houghton Mifflin, 1959), de Mona Van Duyn; *Helen in Egypt* (New York: New Directions, 1961), de H. D.; *To Bedlam and Part Way Back* (Boston: Houghton Mifflin, 1960) e *All My Pretty Ones* (Boston: Houghton Mifflin, 1962), de Anne Sexton; *The Jacob’s Ladder* (New York: New Directions, 1961) e *O Taste and See* (New York: New Directions, 1964), de Denise Levertov; *Coins and Coffins* (Garden City, New York: Doubleday, 1962), de Diane Wakoski; *Snapshots of a Daughter-in-Law* (New York: Norton, 1963), de Adrienne Rich; “Pro Femina”, em *Knock upon Silence* (Garden City, New York: Doubleday, 1963), de Carolyn Kizer; e *Ariel* (New York: Harper & Row, 1965), de Sylvia Plath. Entretanto, é preciso ressaltar que o feminismo na poesia contemporânea não se limita a estas e outras poetisas conhecidas, mas inclui centenas de escritoras cujo trabalho aparece em editoras independentes e revistas literárias.

Proponho que aquilo que distingue essas poetas não é a partilha de uma única *langage des femmes* – como desejado por algumas pessoas –, mas sim uma invasão diversa e vigorosa aos santuários da linguagem existente, aos tesouros em que nossos significados para “masculino” e “feminino” são preservados. Analisei alhures as maneiras pelas quais as poetas contemporâneas empregam imagens tradicionais para o corpo da mulher – como flor, água e terra – e, embora mantenham a identificação de gênero dessas imagens, transformam seus aspectos de modo que flor signifique força em vez de fragilidade; água, segurança em vez de morte; e terra, imaginação criativa em vez de generatividade passiva.<sup>14</sup> No presente texto, pretendo olhar para estruturas poéticas mais amplas e sugerir a ideia de que a criação revisionista de mitos na poesia escrita por mulheres pode nos oferecer um meio significativo para redefinir a nós mesmas e, por consequência, a nossa cultura.

7 A princípio, a mitologia parece um terreno inóspito para uma escritora. Ali encontramos deuses e heróis conquistadores, divindades de pensamento e espiritualidade puras, tão superiores à Mãe Natureza; ali encontramos as sexualmente perversas Vênus, Circe, Pandora, Helena, Medeia e Eva, e também as virtuosamente passivas Ifigênia, Alceste, Maria e Cinderela. É por causa dos mitos que acreditamos que a mulher deve ser “anja” ou “monstra”.<sup>15</sup>

---

14 “Body Language: Imagery of the Body in Women’s Poetry”, de Alicia Ostriker, em *The State of the Language*, org. Leonard Michaels e Christopher Ricks (Berkeley: University of California Press, 1980), pp. 247-63, esp. pp. 256-60.

15 A argumentação contra o mito é exaustivamente colocada por Simone de Beauvoir em “Os Mitos”, terceira parte do primeiro volume de *O Segundo Sexo*, traduzido por Sérgio Milliet (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009), pp. 207-343 e em inglês no cap. 9, intitulado “Dreams, Fears, Idols”, do *The Second Sex*, trad. H. M. Parshley (New York: Bantam Books, 1970), pp. 157-223. Uma discussão sobre a utilidade de alguns mitos para as escritoras está em “Mother, Maiden and the Marriage of Death: Women Writers and an Ancient Myth”, de Susan Gubar, publicado na *Women’s Studies* 6, n. 3 (1979): 301-15. Gubar argumenta que as figuras da Esfinge e da Deusa-Mãe representam a “sabedoria secreta”, que as mulheres se identificam com “seu ponto de vista” e que usam o mito de Perséfone e Deméter “para re-definir, reafirmar e celebrar a própria consciência feminina” (p. 302). Ver também a nota 22 abaixo.

No entanto, pode ser difícil eliminar a necessidade de algum tipo de mito. Pelo menos é o que as poetisas parecem pensar. Quando Muriel Rukeyser exclamou “Chega de máscaras! Chega de mitologias!”<sup>16</sup> em “O Poema como Máscara”, ela estava rejeitando a divisão tradicional do mito da subjetividade de uma mulher, rejeitando seu próprio poema anterior<sup>17</sup> – que retratava Orfeu e as bacantes que o mataram – como separado de si mesma. “Era eu mesma”, diz, “cindida, incapaz de falar, exilada de mim mesma.” Porém reconhecer isso é evidentemente curar tanto o eu rompido quanto o deus rompido; e os versos finais do poema descrevem um Orfeu ressuscitado cujos “fragmentos se unem em mim carregando sua própria música”. Quando Adrienne Rich carrega consigo, em “Mergulhar no Naufrágio”, um “livro dos mitos / no qual / os nossos nomes não constam” e afirma que busca o “naufrágio e não a história do naufrágio / a coisa em si e não o mito” – enquanto executa uma descida aquosa que inverte as ascensões e conquistas do heroísmo masculino –, ela insinua a necessidade, para uma mulher, de distinguir entre o mito e a realidade. No entanto, quando Rich se identifica como uma “sereia” e também um “tritão”, dizendo que “Nós somos, eu sou, você é / [...] aquela que encontra o nosso caminho / de volta a esta cena”, o ser andrógino e os pronomes fluidos implicam que “a coisa em si” é, em si mesma, mítica.

Quando Circe – em “Circe/Mud Poems” [Circe/ Poemas de Barro], de Margaret Atwood – rosna para seu amante que “É a história que conta. Não adianta me dizer que esta não é uma história, ou não é a mesma história [...] Não se esquive, não finja que afinal não vai embora: a história é impiedosa e nela você vai embora”, ela também descreve os efeitos despersonalizantes dos mitos nas pessoas, a maneira como se repetem e como “os eventos se

---

16 “The Poem as Mask”, de Muriel Rukeyser, em *Collected Poems* (New York: McGrawHill, 1978), p. 435. O poema pode ser lido, na íntegra, em inglês, em <https://poets.org/poem/poem-mask>

17 “Pieces of Orpheus”, de Muriel Rukeyser, saiu pela primeira vez na revista estadunidense *Poetry*, edição de setembro de 1949, e está disponível em <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=74&issue=6&page=17>



sucedem / quase sem nós”. Mas, no momento em que afirma isso, a poeta declara que existem “duas ilhas” que “não se excluem” e que a segunda “nunca aconteceu”, “não está terminada”, “ainda não está congelada”.<sup>18</sup> Em todos esses exemplos, a poeta desconstrói simultaneamente um “mito” ou “história” anterior e constrói uma nova possibilidade que a inclui e não exclui.

Permita-me então definir o termo “criação revisionista de mitos” e esboçar as condições por trás do trabalho que vou discutir. Uma poeta faz uso do mito sempre que emprega uma figura ou história previamente aceita e definida por uma cultura, e o uso desse mito é sempre potencialmente revisionista: ou seja, a personagem ou narrativa será apropriada para fins alterados; o velho recipiente preenchido com vinho fresco, inicialmente satisfazendo a sede da poeta individual, mas enfim tornando possível uma mudança cultural. Figuras históricas e quase históricas como Napoleão e Safo são, nesse sentido, míticas, assim como contos populares, lendas e escrituras sagradas. Tal como os deuses e deusas da mitologia clássica, todo esse material tem um poder duplo. Isso existe, ou parece existir, de forma objetiva na esfera pública, e conseqüentemente confere à escritora o tipo de autoridade indisponível a alguém que escreve “meramente” do eu privado. O mito pertence à “alta” cultura e é “transmitido” ao longo dos tempos pelas autoridades religiosas, literárias e educacionais. No entanto, o mito também é material genuinamente íntimo: questões oníricas, desejo proibido, motivação inexplicável – tudo aquilo que se encontra na psique e que, para a consciência racional, é irreal, insano ou abominável.

Na onda da poética de criação de mitos que atingiu a Inglaterra, no período do Romantismo, notam-se duas vertentes distintas. Uma é o antirracionalismo público, uma insistência de que havia mais coisas entre o céu e a terra do que aquelas sonhadas por Newton e Locke. A outra é uma certeza de que poetas haviam pessoalmente experimentado forças tão avassaladoras

---

18 “Circe/Mud Poems”, de Margaret Atwood, em *You Are Happy* (New York: Harper & Row, 1974), pp. 45-70, esp. pp. 68-9.

dentro de si que, devido a isso, precisam ser descritos como deuses e deusas, titãs, demiurgos e demônios. Mas os revisionistas do romantismo não olharam simplesmente com seriedade para aquilo que os agostinianos entendiam como ornamental. Quando Shelley inventa, para seu provocante Prometeu, um *anima* não existente em nenhuma fonte clássica; ou quando o “enorme conhecimento” do sofrimento divino e humano faz do Apolo de Keats um deus e um poeta, que então mergulha rumo à eternidade com um grito: isso sim é revisionismo mítico. Esse mesmo grito, aliás, é aquele que rasga a garganta de uma jovem Edna St. Vincent Millay num poema que muitas mulheres amaram quando meninas e depois aprenderam a desprezar; “*Renascence*”<sup>19</sup> [Renascença], também, é um poema sobre a gênese de uma poeta.

Assim como os Românticos, os primeiros Modernistas – como Yeats, Pound e Eliot – recorreram ao mito como um meio de desafiar o racionalismo e o materialismo de sua cultura. Porém, enquanto as poetisas sobre as quais falarei compartilham de uma desconfiança para com o racionalismo, elas não cultivam a nostalgia modernista em relação a uma era dourada da antiguidade; nesse sentido, sua criação de mitos surge muito mais de uma tradição oculta de autoprojeção e autoexploração feminina do que do sistema desenvolvido pelos Românticos e Modernistas.<sup>20</sup>

Desde a década de 1960 é possível contar um bom número de obras importantes (sequências de poemas, poemas longos ou livros inteiros) sobre mitos revisionistas publicados por mulheres estadunidenses, da mesma forma que são incontáveis os poemas individuais que alteram figuras familiares da tradição masculina. Geralmente, são esses poemas que assumem o alto *status* literário que o mito confere, muitas vezes negado às escritoras porque

---

19 In: MILLAY, Edna St. Vincent. *Collected Poems*. Org. Norma Millay. New York: Harper Perennial, 2011. (N.T.)

20 A discussão sobre as maneiras pelas quais as poetisas estadunidenses têm usado o mito para lidar com material perigoso para um “eu” feminino aparece em *The Poetry of American Women from 1632 to 1945* (Austin: University of Texas Press, 1977), de Emily Stipes Watts.

escrevem de forma “pessoal” ou “confessional”. Nesses poemas, as velhas histórias são alteradas, completamente modificadas pelos conhecimentos e experiências de mulheres, de modo que não podem mais servir de base para a fantasia coletiva masculina. Pelo contrário, como espero mostrar brevemente em alguns exemplos, os poemas são correções; são representações do que as mulheres consideram divino e demoníaco em si mesmas; são imagens recuperadas daquilo que sofreram coletiva e historicamente; e, em alguns casos, são manuais de sobrevivência.

## II

Das mulheres foi roubado o poder de *nomear* [...] Nomear o eu, o mundo e Deus é existir de forma humana [...] Palavras que materialmente são idênticas às antigas tornam-se novas em um contexto semântico que surge de uma experiência qualitativamente nova.

Mary Daly<sup>21</sup>

12

Para as poetisas, o cerne da criação revisionista de mitos está no desafio e na correção dos estereótipos de gênero encarnados no mito. Portanto, o revisionismo, em sua forma mais simples, consiste em ataques rápidos e certos às imagens tradicionais e às convenções sociais e literárias que as sustentam. Dessa forma, em um verso curto, a *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath, rejeita “Herr Deus, Herr Lúcifer”, as duas faces de um único ser autoritário e dominador, para quem o corpo de uma mulher é “sua joia rara [...] seu tesouro”.<sup>22</sup> Já em “Branca de Neve”, Anne Sexton se desfaz de séculos de reverência à figura da virgem “virando seus olhos de boneca azul de porcelana [...] Abertos para dizer / Bom Dia Mamãe / e fechados para a alavancada / do unicórnio”. “Bruxa”, de Jean Tepperman, começa com os versos “Me falaram que / Com a boca fechada sorriu mais bonito” e termina invocando um vestido preto, cabelos despenteados e seu cabo de vassoura. Sobre a Eurídice passiva, que existe

---

21 Mary Daly, em *Beyond God the Father*, p. 8.

22 Aqui, Alicia Ostriker trata de dois versos de poemas diferentes, mesmo que de forma não sinalizada: “Lady Lazarus” e “Lesbos”. A tradução levou em consideração a tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo, pela editora Verus, 2018. (N.T.)

apenas como objeto trágico do amor de Orfeu, a poeta Alta escreve um lema para outras poetas:

todos os poetas escrevem de orfeu  
como se ao virar-se esperassem  
me encontrar andando pacientemente  
atrás deles. dizem que fui ao inferno.  
eu digo malditos sejam. sigo com minha própria dor  
& canto minha própria canção.

Outra resposta para o modelo homem-criador e mulher-musa é “Arse Poetica”, de Erica Jong: um poema em prosa de inversão de papéis que tenta, de uma vez só, reduzir séculos da pretensão estética masculina e afirmar a identidade da sexualidade e da criatividade de mulheres:

13

Uma vez que o pênis tenha sido introduzido no poema, a poeta se agacha até que esteja sentada sobre o muso com as pernas no seu entorno. Ele não precisa fazer nenhum movimento.<sup>23</sup>

Em poemas como esse, pode-se pensar que as poetas saem do ringue limpando as mãos. Porém nem sempre os poemas revisionistas se limitam necessariamente a estratégias de rebeldia e reviravolta.

Um outro conjunto de preocupações mais importantes se refere às relações entre mulheres, assim como à relação de mulheres com as dimensões omitidas de suas próprias identidades. Em “Matrilineal Descent” [Matrilinearidade], a poeta Kate Elis recorre à história de Deméter e Cora

---

23 “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, em *Collected Poems* (op. cit.); “Snow White”, de Anne Sexton, em *Transformations* (Boston: Houghton Mifflin, 1971), p. 3; “Witch”, de Jean Tepperman, em Howe e Bass (orgs.), *No More Masks*, pp. 333-4; “euridice”, de Alta, em *Am Not a Practicing Angel* (Trumansburg, N.Y.: Crossing, 1975); “Arse Poetica”, de Erica Jong, em *Fruits and Vegetables* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971), p. 27.

como um suporte para que possamos descobrir como reconstituir famílias perdidas, nos tornando mães e filhas espirituais umas das outras em momentos de necessidade. Mães, filhas e irmãs devem ser retomadas como partes “da mulher original que somos”; depois de sonhar que uma irmã mais nova e rival é uma filha, que ela mata no sonho, a poeta, emocionada, percebe que da mesma forma que Deméter ela pode “descer e pegá-la / não é tarde demais”. Sharon Barba retrata, em “A Cycle of Women” [Ciclo de Mulheres], a história das mulheres antes e durante o patriarcado como “um mundo onírico [...] um lugar escuro e úmido” conduzido por uma deusa, do qual cada mulher deve tentar se lembrar individualmente, mesmo que o conhecimento esteja bloqueado para ela. O poema diz que “Cada uma [das mulheres] é rainha, mãe e caçadora” e deve reconstruir o passado “até saber quem ela é”:

Até que se levante como se fosse do mar  
não na meia concha, desta vez  
nem mais engraçada  
e nem tão delicada quanto [Botticelli] a imaginou:  
uma mulher grande, bela e feroz.<sup>24</sup>

14

A sequência de poemas intitulada “Eurydice” [Eurídice], de Rachel DuPlessis, é regida por imagens interligadas de fertilidade e criatividade artística. Ali, a protagonista não só ressentida (como a Eurídice de Alta) a perda de si própria para um marido cujo sexo e arte poderosos a definem “como uma grande corrente”, porém ela mesma é a serpente “cujo desejo mais profundo era se trespassar”. Abandonando o marido – de volta à úmida e pedregosa “fissura”, uma “caverna” de si mesma – ela se torna uma planta autógena;

---

24 “Matrilineal Descent”, de Kate Ellis, em *US 1: An Anthology*, org. Rod Tulloss, David Keller e Alicia Ostriker (Union City, N.J.: Wise, 1980), pp. 31-4; “A Cycle of Women”, de Sharon Barba, em *Rising Tides: 20th Century American Women Poets*, org. Laura Chester e Sharon Barba (New York: Simon & Schuster, 1973), pp. 356-7.

finalmente, em meio a uma eflorescência de imagens orgânicas, sua mãe dá à luz a menina que é ela própria – ou o poema, já que a sequência pode ser lida como uma alegoria da criatividade das mulheres. A ideia de dar à luz o eu, sem ajuda, é também a conclusão de Adrienne Rich para o poema “The Mirror in Which Two Are Seen as One” [O Espelho em que Duas são Vistas como Uma], e rege a metáfora do “bulbo seco” de “Necessities of Life” [Necessidades da Vida].<sup>25</sup>

15 Acredito que todos esses poemas são aspectos da tentativa de mulheres de resgatar do mito do deus-pai abstrato, que cria o universo *ab nihilo*, a personagem na qual ele foi baseado: a Criadora,<sup>26</sup> uma figura que não é dividida (ao contrário das versões de C.J. Jung e Erich Neumann) entre Deusa do céu (assexual) e Mãe Terra (sexual, mas sem inteligência).<sup>27</sup> De forma corriqueira, as escritoras reúnem aquilo que a cultura tradicional separa – os atributos físicos e espirituais, definidos como femininos. “The Goddess”<sup>28</sup> [A Deusa], para Denise Levertov, é uma mulher furiosa que se apodera da poeta no “Castelo da Mentira”, local em que dorme, e a joga contra as muralhas. Prostrada no exterior do castelo “onde sua mão me jogou”, a poeta experimenta a lama da floresta, morde a semente na boca e sente a morte “dela” sem a qual nada, nem “flores, frutos, dorme na estação, / sem a qual nada / fala na

---

25 “Eurydice”, de Rachel Blau DuPlessis, em *Wells* (New York: Montemora, 1980); “The Mirror in Which Two Are Seen as One” e “Necessities of Life”, de Adrienne Rich, em *Poems*, pp. 193-5, esp. pp. 195, 60-70.

26 A iniciativa feminista de construir uma “Deusa” ou “Grande Deusa” redefinida não se limita, é claro, à poesia ou mesmo à literatura. Ver em *Chrysalis: A Magazine of Women’s Culture*, n. 6 (1978), “The Politics of Women’s Spirituality”, de Gloria Z. Greenfield, Judith Antares e Charlene Spretnak (pp. 9-15); e “Women’s Survival Catalog: Spirituality”, de Linda Palumbo, Maurine Revnille, Charlene Spretnak e Terry Wolverton, uma excelente lista anotada de textos clássicos e recentes, periódicos e (poucas) obras de arte ecológica relacionadas com “A Deusa” (pp. 77-99).

27 Ver *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, de Erich Neumann, traduzido para o inglês por Ralph Manheim (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963).

28 É possível ler o poema completo, em inglês, em: <https://symbolreader.net/2014/08/24/the-goddess-by-denise-levertov/> (N.T.)

língua própria, mas retorna / mentira por mentira!”. Identificar uma mulher ativa e agressiva com a Verdade é desafiar uma longa tradição que associa mulheres intrépidas com a trapaça<sup>29</sup> – e as mulheres virtuosas, incluindo as musas, com uma gentil inação. Em “Song for Ishtar” [Canção para Ishtar], um dos poemas mais divertidos e concisos de Levertov, uma deusa babilônica do amor e da guerra evoca imagens do que é divino e mundano, espiritual e animal, delicado e violento na sexualidade e arte de mulheres:

A lua é uma porca  
e grunhe na minha garganta  
Seu imenso brilho brilha através de mim  
assim a lama de meu vácuo cintila e rebenta em bolhas de prata

Ela é uma porca  
E eu um porco e uma poeta

Quando ela abre seus lábios  
brancos para me devorar eu mordo de volta  
e o riso sacode a lua

Na escuridão do desejo  
nós sacudimos e grunhimos, grunhimos e  
brilhamos<sup>30</sup>

---

29 “The Goddess”, de Denise Levertov, em *With Eyes at the Back of Our Heads* (New York: New Directions, 1959), pp. 43-4. Levertov aborda a associação de mulheres com falsidade em “Hypocrite Women” [Mulheres hipócritas], o que restabelece o engano feminino (e o autoengano) em conformidade com as exigências masculinas para a maternidade e com o discurso masculino de que “nossas bucetas são feias”, em *O Taste and See*, p. 70.

30 “Song for Ishtar”, de Denise Levertov, em *O Taste and See*, p. 3.



Aqui, a musa é pensada à própria imagem – com a qual se pode fornicar aos risos e violência –, sugerindo a extraordinária possibilidade de uma poesia de alegria e plenitude, em contraponto àquela da “era da ansiedade” na qual Levertov estava escrevendo. Tal é a carga desses e de muitos outros poemas escritos por mulheres: que uma alegria sagrada pode ser encontrada dentro de si mesma; que isso requer um acolhimento da própria sexualidade; que o acesso a essa alegria deve ser descrito como um movimento para baixo ou para dentro, em metáforas fortemente indicativas de gênero: água, terra, caverna, semente e lua; esse é o peso que esses e tantos outros poemas de mulheres carregam. Essas poetisas acrescentariam ainda um terceiro elemento crucial à fórmula pós-nietzschiana do poeta estadunidense modernista Wallace Stevens, que diz que “Deus e a imaginação são uma coisa só”<sup>31</sup>: Deus, a imaginação e o *meu corpo* são uma coisa só.

17

No polo oposto da criadora está a destruidora, uma figura que no passado foi desestimulada na poética de mulheres por causa da necessidade de associar feminilidade com moralidade. Ao transitarem pelo demoníaco, as poetisas têm produzido algumas das imagens mais intensas da poesia recente dos Estados Unidos. De imediato, pode-se pensar nas “musas inquietantes” de Plath, nas três senhoras “com cabeças calvas cerzidas” que se reúnem ao redor da poeta, ela precipitada pela alegre lealdade de uma mãe que tenta negar a escuridão da realidade; ou na viscosa “Medusa” que é ao mesmo tempo um monstro clássico, uma água-viva e a mãe da poeta; ou a imagem de si mesma como a Fênix violenta no final de “Lady Lazarus”; ou, ainda, a representação da possessão demoníaca em “Elm”. Na poética de Anne Sexton, imagens demoníacas associadas a loucura, culpa e morte multiplicam-se intensamente, desde as bruxas em *To Bedlam and Part Way Back* [Ao Hospício e Parte do Caminho de Volta] até os “Anjos” nos poemas de *The Book of Folly* [O Livro dos Desvarios] –

---

31 “Final Soliloquy of the Interior Paramour”, de Wallace Stevens, em *The Collected Poems of Wallace Stevens* (New York: Knopf, 1954), p. 524.

anjos que a poeta relaciona com “lodo [...] percevejos [...] paralisia” – e também o perturbador “bebê da morte”, que é o *alter ego* da poeta em *The Death Notebook* [O Caderno da Morte].<sup>32</sup>

Para a poesia contemporânea, Sylvia Plath e Anne Sexton são retratistas dramáticas daquilo que o escritor Joseph Conrad chamou de “o horror [...] o horror”. Como Conrad, as poetas sugerem que as hipocrisias da racionalidade civilizada são incapazes de eliminar o que é destrutivo no mundo e em nós mesmas; de fato, sugerem que “o horror” pode muito bem ser o resultado mais devastador de nossas exigências de inocência e virtude. No entanto, o que distingue o demonismo das poetas daquele de Conrad – e das habituais personificações do “mal” em toda a poesia ocidental – é a característica comum da passividade. Onde quer que encontremos imagens de pavor convincente nas duas poetas, também encontramos imagens de mutismo, cegueira, paralisia e a condição de ser manipulada.

18 A inação também é um mote em vários poemas escritos por mulheres sobre monstros femininos clássicos. Medusa, uma personagem constante na poesia e na iconografia masculina, aparece na sequência “Women of Perseus” [Mulheres de Perseu], de Ann Stanford, e em “Medusa”, de Rachel DuPlessis; ambos os poemas nos lembram do evento decisivo na vida dessa mulher – ser estuprada por Poseidon –, ainda que isso não seja mencionado nas obras de mitologia de Thomas Bulfinch ou de Edith Hamilton, por exemplo. No poema de Ann Stanford, o trauma “aprisiona” Medusa em uma raiva que a divide e uma vontade de vingança da qual nunca poderá escapar, mesmo que anseie por isso. Na sequência de poemas de DuPlessis, as três greias – que têm um dos olhos roubado por Perseu – são unificadas em uma única figura materna para Medusa; seu estuprador e assassino são

---

32 “The Disquieting Muses”, “Medusa”, “Lady Lazarus” e “Elm”, de Sylvia Plath, em *Collected Poems*, pp. 74-6, 184, 244-6, 192; “The Exorcists”, de Anne Sexton, em *To Bedlam and Part Way Back*, pp. 22-3, e “Angels of the Love Affair” em *The Book of Folly* (Boston: Houghton Mifflin, 1972), pp. 57-62.

fundidos em um só homem; e ela mesma se torna uma “pedra” estática, retrocedendo a uma protolíngua infantil.<sup>33</sup>

Em “Circe/Mud Poems” [Circe/Poemas de Barro], de Margaret Atwood, Circe, a homérica divindade e feiticeira terrestre – que transforma os companheiros marinheiros de Ulisses em bestas e que representa a magia maligna da sexualidade feminina na literatura ocidental –, é transformada em uma mulher furiosa, porém bastante impotente. Homens se transformam em animais e ela nada tem a ver com isso. “Você vai me machucar?”, pergunta a Ulisses na primeira vez que ele aparece vestindo sua armadura. “Se você o fizer, temerei/ Senão o fizer, desprezarei.” Circe é “uma ilha deserta” ou “uma mulher de barro” feita para a exploração sexual; seus encontros com Ulisses são jogos de guerra de estupro, indiferença e traição, que ela analisa de forma cáustica, montando uma crítica perspicaz do *ethos* heroico:

19

Você não está cansado de matar  
aqueles cujas mortes foram previstas  
e sendo assim já estão mortos?  
Você não está cansado de querer vida eterna?  
Você não está cansado de dizer Adiante?

Mas isso é resistência passiva e não pode alterar as intenções de Ulisses. Em “Siren Song” [Canção da Sirene], também de Atwood, a figura cujo nome ainda remete à “sedutora fatal” canta um libreto de um isolamento que se torna perigoso: “uma canção estúpida / mas que sempre funciona”. O que Atwood sugere, assim como outras mulheres que examinam a escuridão que tantas vezes representou a feminilidade em nossa cultura, é que o poder feminino de fazer o mal é diretamente proporcional à sua impotência para fazer qualquer outra coisa.<sup>34</sup>

---

33 “The Women of Perseus”, de Ann Stanford, em *In Mediterranean Air* (New York: Viking, 1977), pp. 34-48; Du Plessis, “Medusa”, em *Wells*.

34 Atwood, em *You Are Happy*, pp. 51, 38-9.

### III

Se as poetas insistem em escrever, a lírica breve e apaixonada é convencionalmente considerada apropriada para elas, enquanto o épico, mais filosófico e extenso, pertence ao verdadeiro poeta (homem).

Susan Friedman<sup>35</sup>

20

Se os poetas escrevem poemas longos e reflexivos, enquanto as poetas escrevem poemas pequenos e emotivos, já é uma transgressão no meio literário a existência de livros inteiros escritos por mulheres, ainda mais se dedicados a poemas mitológicos. Três trabalhos desse tipo são: *Helen in Egypt* [Helen/a no Egito], uma obra-prima do pós-guerra, de H. D. [Hilda Doolittle], *Woman and Nature: the roaring inside her* [Mulher e Natureza: o rugido dentro dela], o longo poema em prosa de Susan Griffin, e *Transformations* [Transformações], de Anne Sexton. Respectivamente, os três livros fazem uma revisão: das mitologias grega e egípcia; do mito do discurso objetivo que deriva do conceito ocidental de um Deus superior à Natureza; de um conjunto de contos de fadas. Todos os três desafiam não apenas os conceitos de gênero na nossa cultura, mas também os de realidade.<sup>36</sup>

---

35 “Who Buried H. D.? A Poet, Her Critics, and Her Place in “The Literary Tradition”, de Susan Friedman, em *College English* 37 (março de 1975).

36 Selecionei estes três trabalhos por sua excelência e diversidade, incluindo suas diversas perspectivas sobre a sexualidade das mulheres. A partir deles, muito mais se segue, seja na forma ou ideologicamente falando. A orientação de H. D. (neste livro) é heterossexual, Griffin é lésbica e Sexton é assexual (neste livro). Acredito que estas obras elucidam,

*Helen in Egypt* [Helen/a no Egito] é um trabalho conceitual da poeta estadunidense Hilda Doolittle. Dividido em três partes, no livro, Helena de Troia – a mulher-como-objeto-erótico arquetípica da nossa cultura – é apresentada como uma fantasia criada pelos homens, uma “fantasma”, e que “tanto gregos quanto troianos lutaram por uma ilusão”.<sup>37</sup> H. D. trabalhou com duas fontes: um fragmento de cinquenta versos, do poeta Estesícoro (por volta de 640-555 a.C), e a tragédia *Helena*, de Eurípides.<sup>38</sup> De acordo com esses textos (eles próprios revisionistas), “a verdadeira Helen/a”<sup>39</sup> foi transportada pelos deuses da Grécia para o Egito, onde ela passou durante toda a Guerra de Troia esperando castamente pelo seu marido Menelau. Na versão de H. D., Menelau é uma figura comum, e a poeta deixa evidente que a castidade sexual – ou qualquer outra moral convencional – não é mais esperada de uma heroína épica do que de um herói épico. A poeta transforma radicalmente essas fontes, bem como o vasto corpo de mitologias grega e egípcia das quais ela era mestra e acreditava formarem “todo o mito, uma única realidade”. Também considerava que toda a história era um “palimpsesto”, ou seja, uma sobreposição de camadas, com padrões imutáveis. Mais significativa do que

---

de forma profunda, tanto o terreno comum quanto as diferenças entre essas três orientações em relação à sexualidade de mulheres, e acredito que é vital para a crítica feminista não “preferir” uma perspectiva às outras; apenas começamos a aprender o que a sexualidade significa para nós, assim como podem ser várias as nossas opções.

37 *Helen in Egypt*, de Hilda Doolittle. Nesta tradução foi considerada a mesma edição (porém no formato e-book) usada pela autora do ensaio, a diferença é a marcação da referência que se deu em relação ao “livro” (divisão da obra) e a posição da estrofe citada. (N.T.)

38 Em diálogo com a análise de Alicia Ostriker, a dissertação *Helena de Eurípides: estudo e tradução* (USP), de Clara Lacerda Crepaldi, apresenta uma dimensão interessante para entender não apenas a tradução da peça para o português brasileiro, mas também alguns temas que Hilda Doolittle enfrentou lendo e traduzindo o mesmo texto, só que para o inglês. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/publico/2013-ClaraLacerdaCrepaldi\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/publico/2013-ClaraLacerdaCrepaldi_VCorr.pdf) (N.T.)

39 Como será possível ver adiante, a poeta Hilda Doolittle trabalha nesta obra com a dualidade de Helen e Helena; estando ela no Egito ou em Troia. Na tradução, será usado o nome “Helen” na maior parte do texto, pois ela não é a clássica Helena de Eurípides ou qualquer outra já convencionalizada. Porém “Helena” aparecerá algumas vezes, pois a própria voz poética se questiona quem ela é de fato. (N.T.)

a virtude da protagonista é a sua relação com o “anel de ferro da guerra” – que significa não apenas a Guerra de Troia, mas as duas guerras mundiais pelas quais Hilda Doolittle passou. Ainda mais importante é o fato de que a heroína revisada não é, de forma alguma, uma mulher-objeto; não é algo visto de fora, mas sim uma autêntica mulher-sujeito engajada em uma busca que não é única, mas sim tripla.<sup>40</sup>

A “verdadeira Helen/a”, de H. D., é uma “Psiquê / com asas meio secas” (livro 5, seção 2), uma alma emergindo de uma crisálida de ignorância e passividade. Espiritualmente, sua busca está na decifração de símbolos, começando com os hieróglifos no templo do deus egípcio Amon-Rá, lugar onde a encontramos sozinha na abertura do poema. Essa Helen/a é uma “adepta”, uma iniciante em busca do conhecimento dos deuses. Do ponto de vista psicológico, ela está empenhada na recuperação dos seus eus cindidos (Helen e Helena), elementos da sua própria personalidade e do seu passado que, conforme vamos descobrindo, por serem “odiados por toda a Grécia” (livro 1, seção 1), foram “esquecidos” por ela. Essas duas tarefas são uma só, porque “ela própria é a escrita” (livro 6, seção 8). A deusa que se manifesta como Ísis/Afrodite/Tétis é, em um primeiro momento, uma deusa-mãe para Helena, mas, no fim, um aspecto de sua própria identidade.

Como avatar de Afrodite, a protagonista deve se reconciliar com a “Helena de Troia”, aquela que ela já esqueceu que um dia foi. Ou seja, a que busca

---

40 Estou em dívida com Susan Friedman e o seu trabalho em *Psyche Reborn: The Emergence of H. D.* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), por sua análise iluminadora do uso revisionista de tradição ocultista e mística de H. D., na sua busca do que ela chamou de “espiritualidade”; além do uso revisionista de doutrinas e métodos psicanalíticos em sua busca por autoafirmação. Como Friedman salienta, as buscas e os métodos são desenvolvidos em *Helen in Egypt*. Também estou em dívida com Rachel Blau DuPlessis e “Romantic Thralldom in H. D.” (*Contemporary Literature* 20, n. 2, 1979, 178-203) para a discussão da necessidade da Helen de H. D. de construir uma “família suficiente” como alternativa à “servidão romântica”. A busca bem-sucedida de Helen por (a) conhecimento dos deuses, (b) integração do eu, (c) uma família composta das figuras de pai e mãe, irmãos, amantes e descendentes, pode estar relacionada a um esquema revisionista de superego, ego, libido, em termos do que é procurado e necessário para a integridade humana.

espiritualmente também deve aceitar aquela que é erótica. E mais uma vez essas descobertas se juntam a um terceiro aspecto de sua busca: a reconstituição de uma família primal, que, entre outras coisas, significa que Helen deve determinar para si mesma o significado de seus amantes troianos e gregos – o sedutor Páris e o militar Aquiles – e, por fim, deve escolher (e não ser escolhida por) um “amante final”.

Aquiles, o grande protagonista da *Iliáda*, é o homem patriarcal paradigmático de H. D., assim como Helen/a é a mulher paradigmática. Ele é heroico, persegue a homossexualidade e a imortalidade, e ainda conduz de forma implacável um grupo de guerreiros “eleitos”, dedicados à disciplina e ao controle, chamados (de forma pontual) de “O Comando”. Aquiles esqueceu o seu amor de menino pela deusa-mãe Tétis. Para ele, a mulher ou é vítima de sacrifícios ou de violência sexual. Justamente por isso, Tétis – ou seja, o princípio feminino reprimido nele – pôde fazer com que se apaixonasse pela figura de Helena enquanto ela passeava pelas muralhas de Troia. Em um momento de descuido, Aquiles recebe uma ferida fatal no tornozelo não protegido, uma “flecha do amor” em seu calcanhar: “era o plano de Deus / derreter a gélida fortaleza da alma, / e libertar o homem”. No Egito, a primeira percepção de Helena sobre Aquiles é a de um esboço ficando mais nítido, “enquanto o novo Mortal, / derramando sua glória, / mancava lentamente pela areia” (livro 1, seção 5).

A postura de H. D. em relação à conquista (incluindo a conquista do Tempo) antecipa aquela de Atwood: “Você não está cansado de matar? [...] Você não está cansado de querer vida eterna?” A visão de Doolittle para uma defesa masculina contra o sentimento – como uma armadura grossa que deveria ser dissolvida e derretida, para o próprio bem do homem – é semelhante à pergunta de Rich em “O Cavaleiro”: “Quem vai desmontar este cavaleiro / e libertá-lo das paredes / de ferro, dos emblemas pesados / esmagando seu peito?”<sup>41</sup> Também é um cognato dos destinos reservados aos protagonistas

---

41 “The Knight”, de Adrienne Rich, em *Poems*, pp. 43-4.

nas conclusões de obras como *Jane Eyre* e *Aurora Leigh*. Os personagens de Charlotte Brontë e Elizabeth Barrett Browning ficam cegos em “incêndios” de sentido sexual e punitivo. Assim como é explícita e evocativamente sexual a “flecha” de Hilda Doolittle penetrando em uma fenda masculina.

Porém a dissolução da invulnerabilidade masculina em *Helen in Egypt* faz parte de um esquema mais amplo. Páris, o amante troiano de Helen/a, como figura menos violenta – mais sensual e com a imagem mais voltada para o feminino do que Aquiles –, no fim é designado ao papel de “filho”, em vez de “pai”, em um triângulo romântico no esquema mãe-pai-filho. Além disso, no final do poema, Helen ouve dentro de si “uma voz heroica, a voz de Helen de Esparta”, aquela que se delicia com “o trovão da batalha [...] e as flechas; Ó beleza das flechas” e se pergunta: “Eu amo a guerra? Esta é a Helena?” (livro 6, seção 8). Essa revelação para Helen é semelhante à liberação da capacidade de amar para Aquiles. Reproduzindo mortalmente o padrão de Ísis-Osiris e Afrodite-Ares (fecundidade e conhecimento, guerra e beleza), os dois juntam forças equivalentes e opostas e geram uma criança (“Euforião”, prazer ou alegria, equivalente ao Hórus egípcio e ao Eros grego) que unirá os atributos de ambos os lados.

24

O impulso intelectual na condução de *Helen in Egypt* é a sintetização de opostos. Tifão e Osiris, assassino e vítima do mito egípcio, foram “não dois, mas um [...] para o iniciado” (livro 2, seção 5); a sobrinha de Helen, Clitemnestra, e sua própria filha Hermione são identificadas como “uma” donzela sacrificial (livro 5, seção 3); o grego Zeus e o egípcio Amon são “Um”, embora se manifestem na forma de “múltiplos deuses” (livro 6, seção 1). O mesmo se aplica a algumas das principais imagens, ou hieróglifos, do poema: uma praia de “conchas” brancas e outra de “caveiras”, o fio da lira e a corda do arco do guerreiro, o braseiro flamejante no bordel e a flama de Troia em chamas – estas também são formas cognatas, relacionadas; são oposições mutuamente dependentes. Com o tempo, Helen conclui que o Amor e a Morte, Eros e Éris (discórdia) – ao contrário de Eros e Tânetos, que foram apontados



por Freud como princípios eternamente duais – “irão se fundir na iluminação final” (livro 5, seção 1).

Ao mesmo tempo, o poema é essencialmente um psicodrama e, em sintonia com poucos da nossa literatura, não é mimético de um mundo para além da mente. No poema, esse mundo é representado em grande parte por homens em navios ou em guerra; a relação da identidade de Helen com essas “realidades” é apenas um dos enigmas que ela está resolvendo. Assim, em *Helen in Egypt*, a fascinante e trêmula alternância entre prosa e verso dá conta de uma mente singular tendo um diálogo urgente consigo mesma. Ela investiga, questiona – uma grande parte do texto se dá em forma de perguntas – e mesmo confusa persiste (“O que ele quer dizer com isso? [...] Helena? quem é ela?”) no esforço de autodefinição: “Devo lutar por Helena” (livro 3, seção 2). “Eu não sou, nem quero ser / O Daemon que de mim fizeram” (seg. 109). “Eu vou conter o infinito / no tempo, no cristal / no meu pensamento aqui” (livro 7, seção 4). H. D. disse que este poema era o seu “Cantos”, um desafio implícito ao culturalmente enciclopédico *Cantos*, de Ezra Pound, não só porque ataca o fascismo e o culto ao herói, mas também por sua inflexível interioridade e rejeição de toda autoridade. Enquanto Pound preenche seus poemas com nacos de literatura e história, autorizadas e autoritárias, em *Helen in Egypt* essas categorias nunca são autoritárias, mas sempre tangenciais, a serem decifradas e incorporadas à mente das mulheres.

Antes de tudo, *Helen in Egypt* é um livro pessoal; a busca de uma mulher, sintetizando a luta de cada mulher. Sua vida interior inclui e transcende o mundo histórico exterior, representado e habitado por homens – porém não rejeita esse mundo. Em *Woman and Nature: The Roaring Inside Her* [Mulher e Natureza: o rugido dentro dela], de Susan Griffin, homem e mulher são novamente representados por polaridades opostas, porém de um ponto de vista diferente e com uma série também diferente de conclusões.

Os dois “livros” longos de abertura em *Woman and Nature*, intitulados “Matéria” e “Separação”, oferecem uma paródia-pastiche da história do

intelecto patriarcal ocidental. Susan Griffin cita e parafraseia centenas de trabalhos; desde as abstrações purificadas da teologia, metafísica, física e matemática, passando pelos dados materiais da história, até assuntos práticos como silvicultura, agricultura, pecuária, mineração e administração. A “voz paterna” coletiva e anônima que a autora cria é impositiva, destituída de emoção e atonal. Enuncia, com suposta objetividade, “que a matéria é apenas um potencial para a forma [...] Que a natureza da mulher é passiva e que ela é um recipiente”.<sup>42</sup>

A atitude dessa voz em relação à Natureza (“matéria”) é a mesma em relação à Mulher. Em teoria, define ambas, em essência e em teoria, como aceitavelmente inferiores, passivas, destinadas ao uso do homem; mas, também, potencialmente perigosas, ameaçadoras, selvagens e malignas, que devem ser domadas à força. Susan Griffin amplia, de forma teórica e prática, a analogia formulada pela antropóloga Sherry Ortner no ensaio “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” [Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?].<sup>43</sup> Por um lado, expõe a conexão do mito (no sentido da metáfora) do Deus masculino ativo e da Natureza feminina passiva com o mito (no sentido de falsidade) da objetividade racional na vida do intelecto e da civilização. Por outro lado, elabora uma grande colagem das múltiplas formas pelas quais a superioridade masculina, sustentada pelos seus mitos, destrói a vida.

26

---

42 *Woman and Nature*, de Susan Griffin. As futuras referências a esse trabalho serão incorporadas no texto.

43 “Is Female to Male as Nature Is to Culture?”, de Sherry Ortner, em *Woman, Culture and Society*, organizado por Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere (Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1974). *The Lay of the Land* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978), de Annette Kolodny, persegue a metáfora da terra como “virgem” ou “mãe” na história e literatura estadunidense, com constatações paralelas às de Griffin. E *Gyn/Ecology*, de Mary Daly, pode fornecer interpretações para as questões de Griffin; Griffin e Daly revisam os livros uma da outra em *Chrysalis*, n. 7 (1979): 109-12. [No Brasil, o texto foi traduzido como “Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?”, tradução de Cila Anker e Rachel Gorenstein em *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Edufal, Editora da UFSC, 2017. (N.T.)]

Para justificar sua exploração e destruição, a mulher e a natureza devem ser vistas não só como moralmente maléficas, mas também como metafisicamente inexistentes. Assim, dos “afetos e paixões desordenados” da Mulher e da vasta imprevisibilidade da Natureza, “fica decidido que não é real aquilo que não pode ser medido e reduzido a números” (p. 11). A extrapolação lógica de tais axiomas se dá em cenas que descrevem o esgotamento de nutrientes no solo, o cortejo como forma de caça, a extinção de espécies de animais, a mutilação genital feminina, a sedação e o enjaulamento de uma leoa, uma mulher silenciada pela violência do marido, a devastação das florestas, mulheres camponesas estupradas por soldados invasores, a ânsia karamazoviana para se desfazer de dois cadáveres de mulheres, e a eliminação de resíduos nucleares. Embora satírica, a versão de Susan Griffin para o mito da objetividade racional também é inventiva, com diversos tipos de discurso masculino: da lógica ao legalês, do misticismo dantesco ao pensamento-experimental einsteiniano. Às vezes, também é uma representação bela, como na seção chamada “Território”; outras vezes é irônica, como em “O Cavalo de Exposição”. Eventualmente ouvimos sussurros da voz feminina/natural reprimida, confusa, sofrida e zangada.

A partir do terceiro e quarto livros – “Passagem” e “Visão Dela” – essa voz se move em direção à autotransformação. Por meio de imagens tradicionais femininas – como caverna, água, terra e semente –, a voz se aproxima gradualmente de imagens de luz e voo. Ela passa da consciência dos “sonhos” para o conhecimento de seu corpo, de sua história, do corpo do mundo; da passividade à rebelião, à violência, à dança, ao canto; o que é “ela” e o que é “nós” nessa voz aprendem a aceitar a “turbulência”: “Quando o vento nos chamar, iremos? Este vento virá de nós? Levará algo de nós? Podemos dar ao vento o que nos pede? Abriremos mão? [...] Podemos cantar de volta, perguntamos, podemos cantar de volta, e não apenas cantar, mas dizer de forma bem clara? Será assim, perguntamos, e seguiremos respondendo, seguiremos com o nosso corpo todo? E sabemos por que cantamos?”

Sim. Saberemos por quê? Sim” (p. 222). Algumas cenas da primeira parte de *Woman and Nature* invertem-se nas últimas seções: ginecologistas tornam-se parteiras; a leoa devora seus raptos. Há também uma assimetria importante. Griffin retrata as relações entre mães e filhas, parteiras e grávidas dando à luz; entre mulheres como amigas, aliadas e amantes; e também entre a mulher e a terra como, em uma idealização, relações de espelhamento ou interpenetração. A proximidade emocional dessas relações é derivada da semelhança reconhecida, não da relação patriarcal de domínio e submissão; ou, ainda, da dialética entre as polaridades idealizadas por H. D., por exemplo. Consequentemente, na última parte de *Woman and Nature*, as citações diretas são exclusivamente de escritoras e a voz masculina desaparece do livro. Em certo momento o “nós” é uma família de elefantes de luto, cuja mãe foi morta por um caçador e que promete ensinar o ódio e o medo aos filhotes: “Quando atacarmos em defesa deles, irão assistir e também aprender. Graças a nós, ficarão ferozes. Uma morte como a da nossa mãe não irá facilmente até eles. [...] E somente se os filhotes de nossos filhos ou os filhotes dos filhos deles nunca conhecerem este amargor na vida, [...] somente então, quando não restar nenhum vestígio desta memória em nós, veremos o que podemos ser, o que somos sem este medo, sem este inimigo” (p. 218). Essa passagem crucial oferece uma metáfora forte para o separatismo feminista: o homem é perigoso demais, assassino demais, para que a mulher possa fazer algo além de temê-lo, combatê-lo e evitá-lo. Por virtude de imaginar um tempo quando “não restar nenhum vestígio desta memória em nós”, a passagem também permite à autora concluir com um hino de prazer que é, ao mesmo tempo, erótico e intelectual; uma estrutura lésbico-feminista equivalente ao último movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, o encerramento do poema *Jerusalém* de William Blake, o monólogo de Molly Bloom, ou mesmo o livro do apocalipse, da bíblia.<sup>44</sup>

---

44 Para que essas comparações não pareçam ultrajantes, deixe-me apontar a mais ultrajante delas (aparentemente), que é a proporção de “masculino” para “feminino” em *Woman and*

*Woman and Nature* é um livro sobre processos e lutas psíquicas, assim como *Helen in Egypt*. Em um ensaio, Susan Griffin escreve que suas tentativas iniciais de organizar o material “científico” falharam de forma lógica ou cronológica. Diz que teve que aprender a criar as estruturas “de forma intuitiva, colocando as peças umas ao lado das outras, em lugares que a transição parecia maravilhosa”. Também explica que, “durante todo o tempo que escrevi o livro, a voz patriarcal estava presente, sussurrando [...] dizendo que eu não tinha nenhuma evidência para nada do que estava escrevendo, que eu estava extremamente equivocada”.<sup>45</sup> Dessa forma, a revelação gradual da voz feminina no livro reproduz o processo de sua criação.

Diferente de *Helen in Egypt* e de *Woman and Nature* – e da maioria das criações revisionistas de mitos escritas por mulheres –, *Transformations*, de Anne Sexton, não está estruturado em torno da ideia de homem e mulher como polaridades opostas e, portanto, não é ginocêntrico à moda desses livros. Pelo contrário, é uma excelente síntese da “história” pública e da revelação psicológica; revisionista tanto nas leituras subversivas de enredos tradicionais, personagens e moral, quanto no retrato de uma mulher que existe além das tramas, aquela que é criadora.

*Transformations* é composto de um prólogo e dezesseis histórias dos irmãos Grimm, contadas em um estadunidês perspicaz: ao mesmo tempo que as moderniza, também deixa de dramatizá-las. Temos fragmentos como “os anões, esses pequenos cachorros-quentes” (“Branca de Neve”); “um lobo de

---

*Nature*: aproximadamente equivalente àquela entre o Antigo e o Novo Testamento, com o “masculino” vindo primeiro. Os livros “masculinos” de *Woman and Nature* cobrem um grande intervalo de tempo; são enciclopédicos, multigêneros e polivocais; dizem respeito à Conquista e à Lei, mas também contêm profecia, como no Antigo Testamento. Já os livros “femininos” cobrem um período de tempo relativamente curto, aproximam-se da univocidade, dizem respeito à Salvação e à Graça e contêm a Realização da Profecia, como no Novo Testamento. Não estou sugerindo que Susan Griffin planejasse a comparação; no entanto, ela é perceptível e funciona conforme seu propósito geral, que é o de recuperar a linguagem de uma mulher do discurso patriarcal.

45 “Thoughts on Writing: A Diary”, de Susan Griffin, em *The Writer on Her Work*, org. Janet Sternburg (New York: Norton, 1980), pp. 112-3.

vestido com babados, / alguém travestido<sup>46</sup> (“Chapeuzinho Vermelho”); ou a Maria (de “João e Maria”) que, “percebendo seu momento na história [...] acendeu o forno para cozinhar”.<sup>47</sup> Sob a aparência de entretenimento, Anne Sexton derruba muitas das convenções sociais, especialmente aquelas ligadas à feminilidade que os contos de fadas endossam de forma ostensiva. Ela zomba da virgindade e da beleza como valores; a primeira faz da pessoa uma tola (“Branca de Neve, aquela coelhinha boba”) e a segunda é cruel (“bonitas o suficiente, mas com corações como os de cartas de baralho”). Nas versões da poeta, o amor é uma forma de busca de si mesma. O casamento como um final feliz é tratado ironicamente como “um tipo de caixão, / uma espécie de fossa / Não é?”.

Uma fonte importante da eficácia de Anne Sexton é sua capacidade impressionante de decodificar histórias que pensávamos conhecer, revelando significados que deveríamos ter deduzido. A sua “Rapunzel” é um conto de amor entre uma jovem e uma mulher mais velha, ambas condenadas pela normalização da heterossexualidade. “Rumpelstiltskin” é sobre a ingenuidade e vulnerabilidade de um anão manipulado por uma menina calculista – ou, sobre a capacidade de um ego saudável para desprezar, reprimir e mutilar a libido. Em “João e Maria”, a poeta insinua que a bruxa é uma deusa-mãe sacrificada por uma mulher aliada ao patriarcado.

Embora ela esteja obviamente em dívida com o método psicanalítico no resgate do conteúdo latente, Sexton não é limitada por seus dogmas. Por

---

46 Decidiu-se não traduzir esse termo pelo seu homônimo “travesti” e apenas usar o verbo *travestir*, no sentido de disfarce, seguindo a discussão proposta por Luiza Ferreira Lima, pessoa que traduziu o texto *Saberes (des)sujeitados: uma introdução aos estudos transgênero*, de Susan Stryker. Luiza diz que “se referem a experiências subjetivas de gênero consideravelmente distintas. Ao longo da história estadunidense, ‘*transvestite*’ foi usado de modo mais consistente como forma de identificação por pessoas (tanto as designadas ao sexo masculino quanto as designadas ao feminino ao nascer) cujas expressões de gênero eram mutáveis, impermanentes, e assumiam formas variadas”. Tradução disponível em: <https://journals.openedition.org/pon-tourbe/10778> (N.T.)

47 *Transformations* (1971), de Anne Sexton. Nesta tradução foi levada em consideração a edição de *The Complete Poems*, editada pela First Mariner Books, em 1999.

exemplo, o comentário alinhado à psicanálise sobre o padrão “virgem adormecida” nos contos de fadas interpreta o tema como o da puberdade feminina.<sup>48</sup> Em “Briar Rose” (Bela Adormecida), a poeta encara essa visão quase como um dado adquirido e organiza sua versão como uma série de pistas para um outro mistério: não há mãe na versão dela, apenas um pai. O leitor familiarizado com a psicanálise pode especular que a décima terceira fada, com “seus dedos longos e finos como varinhas, / seus olhos queimados por cigarros, / seu útero uma xícara vazia de chá” (p. 291) é uma figura materna deslocada, como as madrastas malvadas são normalmente conhecidas. O pai protetor, que não só proibiu a roca de fiar, mas “forçou todo homem na corte / a esfregar a língua com Omo” (p. 109), é aparentemente um pai possessivo que espera manter sua jovem filha sexualmente pura. Mas, depois do desenlace, dos cem anos de sono e da chegada do Príncipe, Sexton apresenta Briar Rose como uma eterna insone que tem pavor de adormecer, pois quando dorme sonha com uma mesa de jantar e “uma velha débil no meu quarto, / seus olhos queimados como cigarros / enquanto come traição como um naco de carne”. Por que a personagem se identifica com a velha? Que traição? Somente os últimos versos nos dizem por que a mãe não está “na” história de Sexton. Ao acordar do sono, Briar Rose chora, como uma criança, “Papai! Papai!”, assim como fez quando o Príncipe a acordou – e o que ela vê “não é de forma alguma o príncipe”:

mas meu pai,  
torto de bêbado na minha cama,  
circundando o abismo como um tubarão,  
meu pai esparramado sobre mim

---

48 Ver, por exemplo, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Knopf, 1976), p. 225, de Bruno Bettelheim. Ver Juhasz (*Naked and Fiery Forms*), pp. 118-32, para uma discussão do “modelo psicanalítico” e de como Anne Sexton vai além disso.

como certas águas-vivas dormentes.

[p. 294]

Certamente, essa é uma versão do “romance familiar” que nem a psicanálise ortodoxa, nem nosso sistema legal, estão prontos para aceitar,<sup>49</sup> mas que inúmeras mulheres reconhecerão como dolorosamente precisa.

Além da renovação da linguagem e das interpretações revisionistas das histórias, *Transformations* tem outro elemento de enquadramento: no prólogo do livro, a identidade da poeta-narradora é “uma bruxa de meia-idade, eu” que fala como uma preceptora. Cada uma das histórias que seguem tem seu próprio prólogo, oferecendo dicas sobre o significado do que está por vir. A personalidade da poeta se altera em cada prólogo. Em “Branca de Neve” é cínica; em “A Cobra Branca”, idealista. Antes de “Rumpelstiltskin”, ela anuncia que o anão é a “lei de seus membros” omitida das epístolas de São Paulo (p. 233), já em “Um Olho, Dois Olhos e Três Olhos” comenta desaprovando a forma como os pais de crianças com deficiência “se afeiçoam em seus papéis [...] com um fervor positivo”, enquanto a natureza, sensata, deixaria morrer os produtos malformados (p. 259). Também, no prólogo de “O Príncipe Sapo”, ela se dirige a “Mama Brundig”, uma psicanalista, declamando alegremente:

Minhas culpas são o que  
catalogamos.  
Pegarei uma faca  
e fatiarei o sapo.

---

49 Ver *The Best-Kept Secret: Sexual Abuse of Children* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1980), de Florence Rush, especialmente o capítulo 7 “The Freudian Cover-Up”, que discute a convicção de Freud de que o incesto é uma fantasia feminina, assim como as consequências da ortodoxia freudiana para as vítimas de incesto hoje. Ver também *Father-Daughter Incest* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), de Judith Lewis Herman (com Lisa Hirschman), especialmente o apêndice “The Incest Statutes”, por Leigh Bienen.



Mas a alegria despenca abruptamente para o horror: “Sapo é a genitália de meu pai. / Sapo é uma maçaneta deformada. / Sapo é um saco macio verde” (p. 282).

Como narradora, Anne Sexton está, às vezes, distante da pessoa que lê, outras vezes soa íntima. Ou seja, é sensível ou brutal de forma imprevisível. É importante notar que, enquanto as histórias em si são fixas – Sexton enfatiza sua implacável imutabilidade, nunca nos deixando pensar que suas “personagens” agem com livre arbítrio ou fazem outra coisa além de preencher seus espaços em enredos predeterminados –, a escritora é dinâmica. A poeta transmite um ar de liberdade mental e emocional estimulante, justamente por estar distanciada do material que compreende tão intensamente. Portanto, a força de *Transformations* não reside apenas, e por mais inteligentes que sejam, em suas reinterpretações psicossociais dos contos dos irmãos Grimm, nem no fato de atacar explicitamente as convenções literárias e sociais relativas à mulher. Filosoficamente, a linha central de *Transformations* é a Necessidade (aqui vista como padrão psicossocial fixo e prejudicial) versus a Liberdade; a “bruxa de meia-idade, eu” representa esta última.

## IV

Primeiramente, o que todos os poemas aqui presentes têm em comum é o tratamento de textos já existentes como se fossem cercados ao redor do terreno da verdade mítica mas de maneira alguma idênticos a ela. Em outras palavras, são propagações de antiautoritarismo feminista, opostas à praxis patriarcal de reificar textos.

34

Em segundo lugar, a maioria desses poemas implica reavaliações de valores sociais, políticos e filosóficos, particularmente daqueles mais consagrados na literatura ocidental, como a glorificação da conquista e a fé de que o universo é – deve ser – ordenado de forma hierárquica: terra e corpo na base, mente e espírito na parte superior.

O terceiro ponto é que o trabalho dessas poetisas é visivelmente diferente do da criação de mitos modernista de Yeats, Pound, Eliot e Auden, pois não contém vestígio de nostalgia, nem fé de que o passado é um repositório de verdades, bondade ou organização social conveniente. Prufrock pode desejar ser Hamlet, mas que mulher gostaria de ser Ofélia? Embora o mito de uma Era de Ouro tenha exercido uma influência inegável na formação da literatura ocidental, assim como sua atitude em relação à história, a poeta revisionista não importa se as colinas de Arcádia estão secas. Ou melhor, a poeta não acredita que elas estejam secas. Longe de representar a história como um declínio – ou lamentando as disjunções entre o passado e o presente –, seus poemas insistem que passado e presente são, para melhor ou para o pior, essencialmente equivalentes. Parece ser norma o conceito do “palimpsesto”

de H. D., junto a um tratamento do tempo que de fato o achata para que o passado não seja antes, mas agora.

Em quarto lugar, o revisionismo se correlaciona com a prática formal. Isso é importante não apenas porque novos significados devem produzir novas formas, pois, quando temos uma nova forma na arte, podemos assumir que temos um novo significado. A prática formal é importante porque as estratégias verbais que essas poetisas utilizam chamam a atenção para as discrepâncias entre os conceitos tradicionais e a atividade mental e emocional consciente da re-visão<sup>50</sup> executada por mulheres. O revisionismo feminista difere do revisionismo romântico – apesar dos aspectos semelhantes – ao acentuar o seu argumento, de que um ato de roubo está ocorrendo, tornando-o evidente.<sup>51</sup>

O coloquialismo chamativo e áspero de Alta, Atwood, Plath e Sexton, por exemplo, simultaneamente moderniza o que é antigo e reduz o brilho verbal que somos ensinadas a associar com conteúdo mítico. Mesmo H. D., que leva totalmente a sério as suas divindades, evita uma dicção elevada, ou quase litúrgica, que desencadeia na pessoa qualificada que lê a exaltação da autoentrega na qual se apoiam os criadores de poemas como *Quatro Quartetos* ou *Os Cantos*. Com as poetisas, nós consideramos, ou investigamos, as coisas sagradas, mas não as cultuamos; desaprendemos a submissão.

---

50 Aqui, Alicia Ostriker faz referência ao termo proposto pela estadunidense Adrienne Rich, já citada no texto, em seu ensaio “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão” (1975), e é também com essa discussão em mente que ela propõe a “criação revisionista de mitos” neste texto. Rich afirma que a “Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas” (p. 66), aqui citada na tradução de Susana Bornéo Funck, em *Traduções da Cultura: perspectivas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Edufal, Editora da UFSC, 2017. (N.T.)

51 Para uma discussão sobre experimentação formal e seu significado estético e político na prosa escrita por mulheres, ver “Toward a Feminist Aesthetic”, de Julia Penelope Stanley e Susan J. Wolfe [Robbins], em *Chrysalis*, n. 6 (1978): pp. 57-71.

Uma variante da linguagem coloquial é a linguagem pueril ou infantil, como T. S. Eliot usou na rima ao estilo de cantigas de roda em “The Hollow Men”<sup>52</sup> [Os Homens Ocos] e no fechamento de *The Wasteland* [A Terra Desolada] para sugerir uma mistura de regressão e desespero. Em “Medusa”, de DuPlessis, as passagens de interrupção – e, às vezes, de punição do linguajar infantil – se tornam uma forma de revelar o poder do trauma sexual para infantilizar e frustrar o processo de crescimento; a articulação final da voz coincide com o crescimento de suas cobras vingadoras. Na poesia de Anne Sexton, a linguagem regressiva também sinaliza o trauma sexual. Outra variante da linguagem coloquial é a obscenidade, uma marca linguística tradicionalmente masculina e que mulheres como Erica Jong têm usurpado mais recentemente.

A técnica mais significativa, presente em maior escala nesses poemas, é o uso de múltiplas vozes interconectadas dentro de estruturas complexas e altamente elaboradas. Nas três longas obras aqui discutidas encontramos a alternância de prosa e verso em *Helen in Egypt*, com interlúdios ocasionais quando um dos amantes da protagonista fala ou ela o imagina falando; a junção das vozes masculina e feminina, com numerosas citações diretas, em *Women and Nature*; e o prólogo e a história em *Transformations*<sup>53</sup>. Esses contrapesos são de fundamental importância para a textura e o sentido dos poemas, assim como as múltiplas vozes de obras como *The Wasteland* [A Terra Devastada], *The Cantos* [Os Cantos], ou *Paterson*<sup>54</sup>. Na medida em que o sujeito

36

---

52 Seguindo a tradução de Caetano W. Galindo em *Poemas*, de T. S. Eliot. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (N.T.)

53 Técnicas semelhantes aparecem em “The George Washington Poems”, de Diane Wakoski, em *Trilogy* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1974), pp. 113-66; e “Network of the Imaginary Mother”, de Robin Morgan, em *Lady of the Beasts* (Nova York: Random House, 1976), pp. 61-88. Não consigo pensar em nenhum poema recente importante de um homem em que o eu seja apresentado como dividido ou plural, mantendo a estrutura poética coesa em vez de fragmentada. Em uma aproximação mais rigorosa, em *Dream Songs* de John Berryman (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969), a voz “blackface” desempenha um papel distintamente menor. Claro que, *The Wasteland*, *The Cantos* e *Paterson* são clássicos da fragmentação pessoal, social e estética.

54 A autora faz referência a três obras poéticas modernistas, escritas por homens, consi-

do poema é sempre o “eu” da pessoa poeta, as vozes divididas evocam eus divididos, tais como: racional e apaixonada, ativa e sofredora; consciência e sonho, *animus* e *anima*, analista e analisada. Ler *Helen in Egypt* [Helen/a no Egito] é estranhamente como escutar sem querer uma comunicação entre os lados esquerdo e direito do cérebro.

De certa forma, esses poemas também desafiam a validade do “eu”, de qualquer “eu”. Como a voz de “Diving into the Wreck” [Mergulhando no Naufrágio], de Adrienne Rich – cuja descoberta de seu eu submerso é a de que ela é um “nós”, para quem até mesmo a distinção entre sujeito e objeto se dissolve –, as protagonistas que encontramos na mitologia revisionista de mulheres são mais fluidas do que sólidas. Mas esses livros – ou protagonistas – não são aqueles sobre os quais as autoras estão dizendo, como Pound disse, tragicamente, sobre *Os Cantos* e a sua vida: “eu não consigo torná-lo[s] coerente[s]”. Embora o eu dividido seja provavelmente a grande questão com a qual as poetisas lutam, de forma mais consistente, desde a década de 1960, a mais visionária de suas obras parece ser fortalecida por reconhecer e conter a divisão, como diz Hilda Doolittle: “no meu pensamento aqui”.

Princeton, Nova Jersey

---

deradas importantes pela crítica literária hegemônica. *The Wasteland*, de T. S. Eliot, *The Cantos*, já mencionada, de Ezra Pound, e *Paterson*, de William Carlos Williams. Os dois primeiros já foram traduzidos integralmente em português brasileiro. Já *Paterson* teve alguns poemas traduzidos numa reunião de poemas que saiu pela editora Companhia das Letras, no final da década de 1980. (N.T.)

## Anexo

Seguem alguns poemas-mitos, pós-1960, publicados nos Estados Unidos e listados alfabeticamente por autora. Poemas longos e sequências de poemas estão indicados por um asterisco (\*). Pessoas que leem poesia contemporânea escrita por mulheres poderão ampliar a lista:

Alta. "euridice", em *I Am Not a Practicing Angel*. Trumansburg, N.Y.: Crossing, 1975.

Atwood, Margaret. "Eventual Proteus", "Speeches for Dr. Frankenstein", "Siren Song", "Circe/Mud Poems"\*, em *Selected Poems*. New York: Simon & Schuster, 1976.

Barba, Sharon. "A Cycle of Women", em *Rising Tides: 20th Century Women Poets*, organizado por Laura Chester e Sharon Barba. New York: Simon & Schuster, 1973.

Broumas, Olga. "Twelve Aspects of God"\*, em *Beginning with O*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977.

Butcher, Grace. "Assignments", em *Rising Tides: 20th Century Women Poets*, organizado por Laura Chester e Sharon Barba. New York: Simon & Schuster, 1973.

Clifton, Lucille. Kali poems\*, em *An Ordinary Woman*. New York: Random House, 1974.

H. D. *Helen in Egypt*\*. New York: New Directions, 1961.

\_\_\_\_\_. *Hermetic Definition*\*. New York: New Directions, 1972.

Dienstfrey, Patricia. "Blood and the Iliad: The Paintings of Frida Kahlo", em *Newspaper Stories*. Berkeley: Kelsey St., 1979.

Di Prima, Diane. *Loba*\*. Berkeley: Wingbow, 1978.

DuPlessis, Rachel Blau. "Medusa"\*, "Euridice"\*, em *Wells*. New York: Montemora, 1980.

Ellis, Kate. "Matrilineal Descent", em *US 1: An Anthology*, organizado por Rod Tulloss, David Keller e Alicia Ostriker. Union City, N.J.: Wise, 1980.

Fenton, Elizabeth. "Under the Ladder to Heaven", em *No More Masks: An Anthology of Poems by Women*, organizado por Florence Howe e Ellen Bass. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973.

Gilbert, Sandra. "Bas Relief: Bacchante" em *Massachusetts Review*, vol. 18, n. 4 (Winter 1976).

\_\_\_\_\_. "Daphne", em *Poetry Northwest*, vol. 18, n. 2 (Summer 1977).

- Gluck, Louise. "Gretel in Darkness", "Jeanne d'Arc", em *The House of Marshland*. New York: Ecco, 1975.
- Giovanni, Nikki. "Ego Tripping", em *The Women and the Men*. New York: Morrow, 1975.
- Grahn, Judy. "She Who"\*, em *The Work of a Common Woman*. New York: St. Martin's, 1978.
- Griffin, Susan. *Woman and Nature: The Roaring Inside Her\**. New York: Harper & Row, 1978.
- Hacker, Marilyn. "For Elektra", "The Muses", "Nimue to Merlin", em *Presentation Piece*. New York: Viking, 1974.
- Jong, Erica. "Arse Poetica", em *Fruits and Vegetables*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Back to Africa", "Alcestis on the Poetry Circuit", em *Half-Lives*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1973.
- Kizer, Carolyn. "The Dying Goddess", em *Midnight Was My Cry*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969.
- Levertov, Denise. "The Goddess", em *With Eyes at the Back of Our Heads*. New York: New Directions, 1959.
- \_\_\_\_\_. "The Jacob's Ladder", "The Well", em *The Jacob's Ladder*. New York: New Directions, 1961.
- \_\_\_\_\_. "Song for Ishtar", em *O Taste and See*. New York: New Directions, 1964.
- \_\_\_\_\_. "An Embroidery", em *Relearning the Alphabet*. New York: New Directions, 1970.
- Morgan, Robin. "The Network of the Imaginary Mother"\*, "Voices from Six Tapestries"\*, em *Lady of the Beasts*. New York: Random House, 1976.
- Mueller, Lisel. "The Queen of Sheba Says Farewell", "Eros", "O Brave New World...", em *Dependencies*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Letter from the End of the World", em *The Private Life*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1976.
- Ostriker, Alicia. "Homecoming", "The Impulse of Singing", "Message from the Sleeper at Hell's Mouth"\*, em *A Woman under the Surface*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982.
- Owens, Rochelle. *The Joe 82 Creation Poems\**. Los Angeles: Black Sparrow, 1974.
- Piercy, Marge. "Icon", "Laying Down the Tower"\*, em *To Be of Use*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973.
- Plath, Sylvia. "The Colossus", "Lorelei", "The Disquieting Muses", "Magi", "Two Sisters of Persephone", "Witch Burning", "Lady Lazarus", "Medusa", "Mary's Song", "Elm", em *Collected Poems*, organizado por Ted Hughes. New York: Harper & Row, 1981.
- Rich, Adrienne. "The Knight", "Orion", "Planetarium", "I Dream I'm the Death of Orpheus", em *Poems: Selected and New, 1950-1974*. New York: Norton, 1974.
- Rukeyser, Muriel. "The Poem as Mask", "Myth", "Waiting for Icarus", em *Collected Poems*. New York: McGraw-Hill, 1978.
- Sarton, May. "At Lindos", "Orpheus", "The Birth of Venus", "The Muse as Medusa", "The

Invocation to Kali”, em *Selected Poems*. New York: Norton, 1978.

Sexton, Anne. *Transformations\**. Boston: Houghton Mifflin, 1971.

\_\_\_\_\_. “Angels of the Love Affair”, “The Jesus Papers”\*, em *The Book of Folly*. Boston: Houghton Mifflin, 1972.

\_\_\_\_\_. “Her Kind”, “The Double Image”, em *To Bedlam and Part Way Back*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.

\_\_\_\_\_. “Gods”, “The Death Baby”, “Rats Live on No Evil Star”, “The Furies”, “Mary’s Song”, “Jesus Walking”, em *The Death Notebooks*. Boston: Houghton Mifflin, 1974.

Stanford, Ann. “Women of Perseus”\*, em *In Mediterranean Air*. New York: Viking, 1977.

Tepperman, Jean. “Witch”, em *No More Masks: An Anthology of Poems by Women*, organizado por Florence Howe e Ellen Bass. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973.

Van Duyn, Mona. “Outlandish Agon”, “Advice to a God”, “Leda”, “Leda Reconsidered”, em *To See, To Take*. New York: Atheneum, 1970.

Wakoski, Diane. “The George Washington Poems”\*, em *Trilogy*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1974.



## **Caderno de Leituras n.141 | 2022**

Ladras da linguagem: Poetas mulheres e a criação revisionista de mitos

*The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*

Alicia Suskin Ostriker

### **Edição**

Luísa Rabello

### **Tradução**

Emanuela Siqueira

### **Revisão da tradução**

Marcela Lanius e Alan Gabriel Gimenez

### **Preparação de texto**

Luísa Rabello e Maria Carolina Fenati

### **Revisão**

Andrea Stahel

### **Projeto gráfico**

Rita Davis

### **Coordenação da coleção**

Luísa Rabello e Maria Carolina Fenati

Composto em Lora

ISSN 2764-3301

Edições Chão da Feira

Belo Horizonte, fevereiro de 2022

Esta e outras publicações da editora estão disponíveis em [www.chaodafeira.com](http://www.chaodafeira.com)

Este projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Realização



Incentivo



CULTURA



**PREFEITURA  
BELO HORIZONTE**

GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

Projeto 0182/2021