

Nem monstro, nem fera, um protótipo: retalhos de um corpo na poesia de Elise Cowen

Emanuela Carla Siqueira⁶

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

A Geração Beat, um embrião da contracultura estadunidense nos anos de 1950, foi um movimento literário caracterizado pela homosocialidade. Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs influenciaram gerações seguintes na negação do *status quo* e escreveram se opondo ao cânone. Em contraponto, boa parte das mulheres desse meio tiveram suas obras, e até mesmo memórias, negligenciadas pelos seus pares. Aqui, pretende-se mostrar brevemente como as escolhas estéticas, em um único poema, da estadunidense Elise Cowen (1933-1962), que circulou no meio Beat e viajou com o grupo, funcionam como metáforas não apenas de seu corpo e voz como escritora, mas também passam longe da estética conhecida como Beat, ao passo que ritmo e temática estão presentes em cada verso. *I Took the Skins of Corpses*, poema mais longo do caderno sobrevivente da autora, além de revisar o cânone, faz uso de figuras clássicas como o monstro criado por Victor Frankenstein, de Mary Shelley, e a métrica de balada de Emily Dickinson. Os versos constroem uma espécie de novo corpo poético, um protótipo de uma voz, ou eco, específica na autoria de mulheres. Ancorando-se nas reflexões da crítica literária feminista pretende-se aqui elaborar a ideia de criação de uma voz, da costura entre poeta e a escrita.

Palavras-chave

Crítica literária feminista. Elise Cowen. Geração Beat.

⁶Mestranda em Letras - Estudos Literários, na linha de pesquisa Alteridade, mobilidade e tradução da Universidade Federal do Paraná.

1 Geração Beat e Crítica Literária Feminista

When your women are ready and rich in their wish for the world/destroy the leaden heart/we've a new race to start.
(Muriel Rukeyser)

Assim como o *Anjo da História* de Walter Benjamin olha, fixamente, para o passado, a crítica e teoria literárias feministas podem se *re-ver*⁷ a cada novo movimento de recuperação de escritoras negligenciadas por seus pares, movimentos literários e pela própria história da literatura e da estética da linguagem. Se, por um lado, ainda há um grande esforço para que os estudos feministas na literatura não fiquem presos em análises essencialistas ou de um único viés – apenas sociológico ou histórico, assim por diante – a recuperação necessária de um *corpus* da produção das mulheres na história da literatura vem permitindo que seja possível traçar paralelos e construir uma crítica literária sólida, apontando para as aproximações, temáticas e escolhas estéticas que dialoguem entre si.

O processo de recuperação não é diferente entre períodos históricos mais longínquos ou mais próximos do presente. Podemos incluir nesses processos as vanguardas, contraculturas e outras subculturas conhecidas como revolucionárias no século XX, principalmente durante a primeira metade desse período. A Geração Beat foi um desses movimentos literários essencialmente masculino, o grupo atravessou as décadas de 1940 e 1950 – se tratando de sua produção literária mais importante – porém, se tornou referência de rebeldia e transgressão ao longo de todo o século XX e segue ainda firme nas primeiras décadas do século XXI. *On The Road* (1957) e *Uivo* (1956) ainda são títulos que passeiam pelas mãos de jovens ansiosos por palavras como “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,/Morrendo de fome, histéricos, nus,/arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca/ de uma dose violenta de qualquer coisa” (GINSBERG, 1984, p.41) ou “... e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos [...]” (KEROUAC, 2008, p. 25). Quando se trata da poesia de Allen Ginsberg, por exemplo, toda a sua desenvoltura diante do verso livre é ressaltada. A verborragia repleta de intertextualidade é uma das táticas que levava o poeta a ler seus textos diante de dezenas de pessoas, como se rezasse uma oração ou fizesse um discurso. Em Jack Kerouac observa-se o

⁷ Proposta de Adrienne Rich no ensaio *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, de 1972. O texto foi recentemente traduzido pela professora Susana Bornéo Funck como “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão” e faz parte da antologia *Traduções da cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*, da editora Mulheres.

trabalho com a linguagem das ruas, também eloquente e em ritmo do jazz *bebop*, marcada por sonoridades internas e substantivos de impacto.

Quando se trata de autoria de mulheres, na Geração Beat há uma necessidade instantânea de associar suas produções às dos homens, quando não são ignoradas, colocadas de lado ou pouco divulgadas. Um dos grandes obstáculos nos estudos literários é justamente respeitar que homens e mulheres, por construções históricas, sociais e principalmente subjetivas diferentes, fizeram das suas produções artísticas e literárias, ferramentas para se colocarem diante de suas épocas. Isso não torna essas produções menos interessantes do que outras, pelo contrário, mostram a riqueza do período, nos fazendo ir além, alargando não apenas o *corpus* de produções, mas a análise das escolhas estéticas, percebendo a importância da forma como ato político na escrita.

Os homens da Beat⁸ “escreveram transcrevendo as falas; reciprocamente, falavam o que escreveram” (WILLER, 2010, p. 27) e imprimiram as experiências de seus corpos livres vagando pelas estradas estadunidenses, mexicanas e além-mar. Já as mulheres desse meio viveram as minúcias de compreender seus corpos ainda no espaço privado para assim conseguirem se inscrever no público. Muitas vezes, era um lugar permitido apenas quando aceitas com a alcunha de escritoras, ou seja, quando publicadas e autorizadas pelo seus pares masculinos. Mesmo em romances que flertavam com a estética masculina dos homens beats, como em *Come and Join the Dance* (1962), de Joyce Johnson, a rebeldia com o *status quo*, pregado pelos homens, passa por outros tipos de vivências, muitas vezes consideradas menores. Se protagonistas – ou eu líricos, no caso da poesia – são, ou se referem aos homens como nos romances, por exemplo, de James Joyce e Henry James, as narrativas são lidas como se simbolizassem as experiências de uma alma ou um ser universal (JOHNSON e GRACE, 2002) mas, não é o que acontece com as mulheres, comumente associadas a conceitos limitantes de feminino e feminilidade.

Uma das premissas básicas da Beat, o *first thought; best thought*⁹ não nos serve, por exemplo, quando pensamos a produção das mulheres associadas ao movimento, estavam em consonância mais com uma espécie de *Zeitgeist* contemporâneo, que incitava, nas escritoras das décadas de 1950 e 1960, uma espécie de estética profeminista, que resultaria em produções mais engajadas a partir dos anos de 1970. Quando (WILLER, 2010) afirma que

⁸ Quando uso “da Beat” ou apenas “a Beat” me refiro à “Geração Beat” como movimento, assim como faz e define Claudio Willer, em “Geração Beat” (L&PM, 2010)

⁹ O *First thought, Best thought* era uma premissa pregada por Allen Ginsberg e acatada por Jack Kerouac. Eles acreditavam que quanto mais espontâneo o texto – sem corte, rascunho ou edições – mais perfeito ele seria. Mas claro, com o passar do tempo a suposta técnica se mostrou pouco ou nada eficiente quando se tratava das exigências do mercado editorial.

ao pensar a Beat deve-se rejeitar parâmetros mais acadêmicos e levar em conta o autor e as consequências do que ele fez, ele renega a produção das mulheres – apesar de citá-las timidamente no seu livro introdutório sobre o grupo – pois desconsidera que para a autoria de mulheres o biografismo pode ser fatal ao se fazer a análise estética de suas obras. Nesse caso, é muito pertinente a discussão se realmente Joyce Johnson, Elise Cowen, Diane Di Prima e Hettie Jones, por exemplo, devem de fato serem associadas à organização masculina que foi a Geração Beat ou se são parte de algo maior que correspondia a um momento específico da história da autoria de mulheres, se alinhando mais a uma rebeldia criadora (SCHMIDT, 2016, *apud* FUNCK, 2016, p. 9).

Aqui, tentarei mostrar brevemente como as escolhas estéticas da poeta Elise Cowen, em um único poema, funcionam como metáforas não apenas de seu corpo e voz como escritora, mas passam longe da estética conhecida como Beat, ao passo que o ritmo e essência – principalmente o tom de rebeldia e questionamento – estão presentes em cada verso.

2. Elise Cowen e a construção do protótipo de uma escrita-criatura

I found my name on every page/And every word a lie.
(Elise Cowen)

Elise Nada Cowen nasceu em 1933 na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, e morreu em 1962, na mesma cidade. O fim da sua existência foi marcado por uma breve nota em um jornal local dizendo “Garota é encontrada morta”. O fato de Elise Cowen ter cometido suicídio antes de completar trinta anos a levou ser conhecida como a *jovem* louca, que tinha sido namorada de Allen Ginsberg em um momento em que um dos psicanalistas do poeta o incentivava a praticar a heterossexualidade compulsória. Cowen ficou também conhecida como a datilógrafa do *Kaddish*, poema conhecido do autor, publicado no final da década de 1950, pela editora City Lights. Logo depois de sua morte alguns poemas apareceram em revistas importantes do momento, que tentavam timidamente mostrar que a jovem – já mitificada pelo rótulo de *pobre mulher suicida* – esboçava uma voz e que talvez um projeto poético pudesse ter feito parte da sua autoria, incitando o mistério associado com a forma em que esse projeto foi interrompido.

A famosa foto da jovem Evelyn McHale, estampada na revista *Life*, em 1947, mostrando a *beleza* da mulher suicida, onde ela parece cair elegantemente, contrastada com a violência do carro amassado em que seu corpo colidiu, dá bastante conta do mito da mulher – e aqui levarei em conta a mulher escritora, mas pode ser pensado também para a leitora – que,

impetuosa diante de sua força, torna a sua morte um evento superior a toda a vida que deixou. Com Elise Cowen não foi diferente, após o suicídio seus pais, judeus, mandaram queimar os cadernos e pertences pessoais como solução para apagar os escritos que continham teor erótico, lésbico, depressivo e estrategicamente subversivo. Isso deixou quase nenhum rastro da sua existência, as fotos também são escassas, pode-se contar apenas três, encontradas em pesquisas pela internet, duas delas está acompanhada do poeta Allen Ginsberg. O fato da inexistência, não apenas do corpo, mas da construção de subjetividade da poeta como mulher, como sujeita e de alguém que reivindicava sua fala, deixou livre o caminho para que as sobras de sua obra fossem negligenciadas, modificadas e usadas de forma indevida durante décadas.

Ainda na década de 1960, entre os anos de 1964 e 1966, o amigo de Elise, Léo Skir, assumiu que tinha posse de alguns poemas que a amiga havia escrito. Poucas pessoas sabiam que Cowen era poeta e qualquer excerto era muito bem-vindo naquele momento. Os poemas escolhidos por Skir não eram aleatórios, tratavam de uma voz feminina¹⁰ em crise – o que o senso comum entende por feminino – sempre dialogando de perto com a morte ou questionando o corpo de mulher. Eram poemas bem escritos, percebia-se o uso da rima, pouco assumida pelos Beats, com versos e estrofes curtas. Não à toa, hoje é possível traçar paralelos muito claros entre alguns dos poemas deixados e a poética de mulheres do século XIX como Emily Dickinson e Elizabeth Barret Browning, ou as mais próximas como as contemporâneas Edna St. Vincent Millay e Adrienne Rich, essa última que, nesse artigo, será aproximada através de suas reflexões ensaísticas. Cowen sobreviveu na memória da época mais pelo seu mito do que pela poesia, e apesar da Geração Beat ter uma certa força ainda na década de 1960, foi cedendo lugar para outros movimentos fazendo com que o mercado editorial não perdesse tempo em trabalhar para que tudo girasse no entorno das obras dos homens.

Na década de 1990, com a força que a crítica literária feminista ganhou nas universidades norte-americanas, importantes pesquisas executaram a tarefa de retomar a produção das mulheres associadas ao Beat. Livros como *Women of the Beat Generation* (1996) e *Girls Who Wore Black* (2002), foram fundamentais para que essas mulheres começassem a circular, não apenas como uma revisão da história da literatura mas também como objetos de estudos e crítica literária. Dessa forma, surge um importante nome para que Elise Cowen retornasse à roda de discussão: Tony Trigilio. Foi graças à pesquisa de mais de uma década que veio à tona, em 2009, um dos cadernos completos da poeta, dessa vez em

¹⁰ Não abordarei nesse momento, porém essa voz *feminina* dialoga muito com a poesia conhecida como *confessional* dos anos de 1960 e de poetisas que, infelizmente, cometeram suicídio como as estadunidenses Anne Sexton e Sylvia Plath.

posse de uma prima. Até então, pouco se podia fazer com os fragmentos datilografados por Léo Skir que ainda sustentava a informação de que apenas ele tinha acesso aos escritos de Elise e assim soltava um poema ou outro a cada década, modificando palavras, a ordem dos versos e as rimas.

Com a fotocópia do caderno em mãos, Trigilio finalmente se encontrava com uma das criaturas de Elise Cowen. Formada por noventa e um poemas, escritos entre o outono de 1959 e a primavera de 1960, o fichário, com folhas que podiam ser retiradas e recolocadas, conta com versos escritos à mão e lápis, folhas datilografadas e grifadas, mais uma série de rascunhos e anotações escritos de forma aleatória, porém que seguem um rigor temático e de muita preocupação estética, principalmente com as aliterações e rimas.

As ideias de fragmento, manipulação e reescrita são importantes para pensar todos os poemas deixados por Elise Cowen. Boa parte dessa produção coloca o eu lírico como uma metáfora da ansiedade da criação, ainda também da revisão e do choque entre essas duas ideias. A angústia perpassa boa parte dos poemas e isso diz muito quando se sabe que foram escritos em um período específico. A poeta Janine Pommy Vega (1942-2010), que morou com Elise Cowen, conta sobre uma infestação de baratas no apartamento precário e barato em que viviam. Então que há, pelo menos, quatro poemas que tratam de baratas associadas a questionamentos existenciais, num diálogo que poderia ser facilmente associado a Franz Kafka, quem muito provavelmente Elise Cowen era leitora.

A revisão de modelos e do cânone é um ato de sobrevivência (RICH, 1972) escreveu a poeta que, talvez, tenha sido uma das intelectuais que mais pensou sobre a escrita das mulheres com base na revisão e intertextualidade com outros textos. Nenhuma prática nova ou exclusiva de mulheres, sabe-se que nomes como Vladimir Nabokov fizeram uso de textos de outras épocas para construir suas obras-primas e isso é pouco questionado, inclusive tem nome, chamado de *criptomnésia* ou *memória subconsciente*. O que importa aqui, por enquanto, é o próprio diálogo de Adrienne Rich, em um ensaio com o sugestivo nome de *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, tratando de seus primeiros processos de escrita de poesia, ainda fortemente influenciados por sua formação do cânone masculino, acreditando que estava criando o retrato de uma mulher imaginária, uma outra formada pelos fragmentos de leitora.

É a ideia de criação de uma voz, da costura entre poeta e o poema que Elise se apropria de várias figuras para construir o poema *I Took the Skins of Corpses*. O poema é o mais longo e passou pelo maior número de revisões. Levando em conta a atenção que ela deu a escrita desses versos, se considera que ele seja o mais importante do caderno sobrevivente.

I TOOK THE SKINS OF CORPSES¹¹

I took the skins of corpses
And dyed them blue for dreams
Oh, I can wear these everywhere
I sat home in my jeans.

I cut the hair of corpses
And wove myself a sheath
Finer than silk or wool I thought
And shivered underneath

I cut the ears of corpses
To make myself a hood
Warmer than forget-me-nots
I paid for that in blood.

I robbed the eyes of corpses
So I could face the sun
But all the days had cloudy skies
And I had lost my own.

From the sex of corpses
I sewed a union suit
Esther, Solomon, God himself
Were humbler than my cuch

I took the thoughts of corpses
To buy my daily needs
But all the goods in all the stores
Were neatly labeled Me.

I borrowed heads of corpses
To do my reading by
I found my name on every page
And every word a lie.

A machine from bones of corpses
Would play upon my human love

¹¹ A tradução desse poema ainda está em andamento pois conta com muitas peculiaridades não apenas semânticas, mas de ritmo e rima. Segue tradução literal do poema para apreciação: "Peguei as peles dos cadáveres / E tingi-as de azul de sonhos/ Oh, eu posso usá-las em qualquer lugar / Sentei-me em casa com esse meu jeans / Cortei o cabelo dos cadáveres e me fiz um revestimento/Mais fino que seda ou lã, pensei/E tremi por inteira/ Cortei as orelhas dos cadáveres/Para me fazer um capuz/Mais quente que as não-me-esqueças/ Eu paguei por isso em sangue/Roubei os olhos dos cadáveres/Então eu pude encarar o sol/Mas todos os dias eram nublados/E eu tinha perdido o meu próprio/ Do sexo dos cadáveres/Eu costurei um macacão/Esther, Salomão, o próprio Deus/Eram mais humildes que a minha vagina / Eu tomei os pensamentos dos cadáveres / Para comprar minhas necessidades diárias / Mas todos os produtos em todas as lojas / Foram bem rotulados Eu/ Tomei emprestadas as cabeças dos cadáveres / Para fazer as minhas leituras / Encontrei meu nome em cada página / E a cada palavra uma mentira/ Uma máquina de ossos de cadáveres/ Funcionária do amor humano/O único som que as chaves fariam/eram os arrulhos de uma pomba / Cavei entre as intermináveis sepulturas/Pensei que meu tempo estava preenchido/ O espelho ri quando me vê/ sou careca e cega e emplumada/ Pensei que o essencial dos cadáveres/ era aquele que o risco envolvido assegurou/ As coisas que eu havia pegado/ Eram puro mármore raro. / Mas quando tentada pelo coração / (Substituindo-o por pequenas jóias) / Eu a encontrei dilacerada como uma consciência / E a minha se tornou uma monstra. / Agora quando eu as encontro em espírito / Em cujos ornamentos estou presa / Elas me compram vinho ou lêem um livro / Nenhuma pode me socorrer/ Quando me tornar um espírito / (Eu vou ter que esperar pela vida) / Vou vender meu corpo mortal/Para a faca de um cientista."

The only sound the keys would make
Were hissings of a dove.

I dug among the endless graves
I thought my time well-filled
The mirror giggles when I look
I'm bald and blind and quilled.

I thought the corpses vital
That the risk involved ensured
The stuff that I had taken
Be precious marble pure.

But when tempted by a heart
(Replacing it with small jewels)
I found it bloodied as a mind
And mine become a ghoul's.

Now when I meet the spirits
In whose trappings I am jailed
They buy me wine or read a book
No one can make my bail.

When I become a spirit
(I'll have to wait for life)
I'll sell *my* deadly body
To the student doctor's knife.

A versão acima é a que compõe a organização de Tony Trigilio em *Poems and Fragments*¹², considerada a versão final do poema. *I Took the Skins of Corpses* tem treze estrofes, cada uma com quatro versos. Como uma quadra o poema segue toda as regras, rimando, por exemplo, o segundo e o quarto versos. Assim como fazia Emily Dickinson – a quem Cowen faz questão de mencionar em vários momentos do caderno, de forma recorrente porém nem sempre direta – a poeta aqui subverte a ideia de poesia com temática corriqueira e uma sonoridade infantil, colocando em jogo um corpo grotesco formado de restos de outros corpos, referenciados por “corpses”, ou seja, cadáveres em um sentido mais recorrente do termo.

Há um pavor consciente de que os pedaços de corpos – olhos, orelhas e até mesmo o espírito – acabem sofrendo rejeição diante do verdadeiro *Eu* do poema, ou daqueles que irão perceber a existência dessa criatura, exatamente como o monstro criado por Mary Shelley diante da rejeição do criador e do restante da humanidade. Enxergar a mulher para além do monstro costurado de fragmentos é ver além da criatura renegada por Victor Frankenstein apenas como um aceno à crítica da tecnociência. É perceber que não apenas o monstro está

¹² “Poems and fragments” (Ahsakta Press, 2014) é o trabalho de publicação, com a organização, introdução e notas de Tony Trigilio, do caderno sobrevivente de Elise Cowen.

questionando a sua existência, mas também a autora, a mão que escrevia sob a demanda de uma aposta feita, sendo ela única entre os homens¹³.

Em certo momento, Victor Frankenstein também se permite, como criador, a acreditar que esse esforço de dar vida à matéria morta, juntando as melhores partes como faz Elise, irá coroá-lo, causando o triunfo da boa manipulação:

“Porém o sucesso deverá coroar meus esforços. E por que não? Assim, eu terei ido longe, traçando um caminho seguro pelos mares sem estradas, sendo as próprias estrelas testemunhas de meu triunfo. Por que não prosseguir sobre o elemento selvagem, em todo o caso obediente? Que pode parar um coração determinado e a resoluta vontade de um homem?” (SHELLEY, 2012, p. 25)

Portanto, há uma escritura poética própria de Elise Cowen, ela como manipuladora da palavra, escrevendo em rascunho, fazendo suas tentativas de criação, é como o cientista que espera seu triunfo. No sentido em que Roland Barthes definiria como: “A escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (BARTHES, 2004, p. 23) e continua com “é a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assume.” (BARTHES, 2004, p. 24). Exatamente como esse poema se apresenta em um limite da criação e da criadora, colocando em questão a autoria de uma mulher diante do texto literário, fazendo do corpo a metáfora. Mesmo sentindo-se autorizada a pegar/roubar partes de outros corpos – um cânone ou tradição, independente do gênero – ela ainda brinca, dizendo que se perde entre os rótulos que espelham a sua própria imagem, ou do nome encontrado em cada página e em cada palavra uma mentira, um argumento que ainda encontra sustento em Barthes:

Hoje, posso, sem dúvida, escolher para mim esta ou aquela escritura, e nesse gesto afirmar minha liberdade, pretender um frescor ou uma tradição; já não posso mais desenvolvê-la numa duração sem tornar-me pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até das minhas próprias palavras. (BARTHES, 2004, p. 26)

Muito antes de pensar na ideia de um corpo ciborgue, mais autônomo, ao estilo de Donna Haraway, Elise está presa ao modelo de Shelley e Kafka, em uma constante luta entre criador e criatura que se completam numa espécie de duplo. Nos versos de *I Took the Skins of Corpses*, o eu lírico está em um movimento de busca e desafeto com a criatura que quer formar. Usando verbos como “took”, “borrow”, “rob” junto com outros mais violentos como “cut”, a forma que esse processo de formação do corpo novo acontece não é simples e

¹³ Conta-se que Mary Shelley escreveu “Frankenstein” no verão de 1816, durante dias chuvosos na Suíça, visitando Lord Byron, durante uma aposta entre escritores de quem escreveria a história mais assustadora. Ela ganhou a aposta.

passiva, mas antes sofre de uma ansiedade para se realizar de forma plena – visível tanto de Samsa no inseto gigante, quanto no monstro humanizado de Frankenstein.

Se, como afirma Foucault, em todas as relações de poder há a possibilidade de resistência (FOUCAULT *apud* HOOKS, 2011) é justamente a ideia de um olhar opositivo, da resistência proposta por Bell Hooks, que a descrição da formação de um corpo ideal retribui o olhar do dominador em direção a uma suposta musa ou para a Outra – aquela que ri, que ousa, que enlouquece – como é o olhar, por exemplo, de Allen Ginsberg para sua mãe em *Kaddish*. Não é impossível que Elise Cowen, depois de datilografar todo o livro para o amigo no final dos anos de 1950, tenha sentido seu corpo se fragmentar e dar voz a um eu lírico que tenta se *re-formar*, mesmo que caia nas garras do crítico como diz no último verso “I’ll sell my deadly body /To the student doctor’s knife.”.

Assim como Emily Dickinson, que produziu a sua obra poética durante, pelo menos trinta anos, de forma anônima em sua maioria, Cowen também passa pelo anonimato da não publicação durante seu período de produção. Não se sabe se ela chegou a publicar em meios alternativos, utilizando pseudônimos, como fez a poeta modernista, mas percebe-se um tom parecido de negatividade diante da escrita deixada para o julgamento na posteridade. Quando afirma, no último verso, que apenas quando tornar-se espírito, venderá o seu corpo morto para que um estudante possa dissecá-la, ela responde e dialoga com poemas de outras mulheres como Dickinson e a inglesa Elizabeth Barrett Browning, por exemplo. Fazendo isso, Elise dá pistas ao “doutor-estudante”, que usa o bisturi na sua poesia no futuro, de que o poema mais longo, e trabalhado, do caderno não é uma escrita oca, ela é antes um eco¹⁴ na direção de outras mulheres poetas, de épocas ancestrais.

As respostas das dissecações surgem através de algumas observações diante de leituras prováveis de Elise Cowen. Elizabeth Barret Browning conta, em uma carta de 1845, que procurou pelas “avós” da poesia e ouviu apenas homens falando, mais de meio século antes de Virginia Woolf procurar por escritoras em *Um Teto Todo Seu*. Em um dos seus poemas mais famosos, *A Vision of Poets*, do livro *Poems* de 1844, no verso duzentos e noventa, Browning diz que “These were poets true,/Who died for Beauty, as martyrs do/For Truth — the ends being scarcely two.”¹⁵ e Dickinson responde, menos de duas décadas depois “I died for the Beauty — but was scarce”¹⁶. Essa *deficiência* descrita por Dickinson,

¹⁴ No poema *A Vision of Poets*, publicado em 1844, Elizabeth Barret Browning coloca, como epígrafe, um trecho de um poema pastoral em que um eco responde questões existenciais.

¹⁵ Tradução minha, para apreciação: “Verdadeiros foram esses poetas,/Que morreram pela Beleza, como mártires o fazem/Pela Verdade — mal seriam dois”

¹⁶ Tradução minha, para apreciação: “Morri pela Beleza — foi pouco”.

demonstrando menos confiança que a Browning, está ainda mais presente na poesia de Elise Cowen. No décimo segundo verso Cowen diz que “Now when I meet the spirits/In whose trappings I am jailed/They buy me wine or read a book/No one can make my bail” concluindo que é ainda mais escasso tentar criar um corpo poético roubando pedaços de outros corpos. Os espíritos descritos – essas escritoras e escritores que são o eco – não podem mais socorrê-la, o fracasso de suas tentativas só vai ser desvendado no futuro, quando esse corpo for descoberto e dissecado, exatamente o que a crítica feminista faz hoje, nesse intenso processo de *re-visão*.

Além dessa *re-forma* do corpo e de uma autoria em crise e contaminada no eco das *avós*, a tentativa da criação de um protótipo, passa pelo esvaziamento e negação dela como sujeita e autora. Em todas as estrofes, a tentativa de construção nos dois primeiros versos, são negados nos dois últimos. São exemplos “I cut the ears of corpses/To make myself a **hood**/Warmer than forget-me-nots/I paid for that in **blood**.” e “I dug among the endless graves/I thought my time **well-filled**/The mirror giggles when I look/I’m bald and blind and **quilled**.”. Essa negação funciona também como ritmo para o poema, na costura, na forma que amarra os versos. Entre um verso e outro, entre uma constatação e ironia, indo além de uma discussão apenas do corpo, mas se preocupando acima de tudo com a forma, a estética usada como ferramenta primordial para a poesia feminista (FUNCK, 2016) de língua inglesa, na primeira metade do século XX.

A ideia da carne se tornando palavra. (OSTRIKER, 1986 apud FUNCK, 2016, p. 110) eleva o poema a uma troca mútua de construção de seres, o poema e a poeta se tornam autônomos, dois protótipos separados. Ainda, um “duplo processo de resgate: de seu corpo e de sua voz. Como instrumento de autoafirmação” (FUNCK, 2016, p. 48). Mesmo que haja a negação, o eu lírico pessimista diante dessa nova *re-forma* continua flertando com a revisão, com a criadora que veio antes, tornando esse apagamento não uma obliteração mas também como forma de rebeldia:

Assim como em ‘I’m Nobody’[Não sou ninguém], de Emily Dickinson, há uma duplicidade, uma ambiguidade no não ser ninguém. Aceitando um apagamento numa sociedade indesejável, alcança-se uma atitude moralmente superior. Tem-se uma ‘estética da renúncia’- a transformação da falta de poder num instrumento de domínio sobre a realidade social. Da mesma forma, o silêncio pode significar rebeldia, uma recusa de utilizar o que Adrienne Rich denomina ‘a linguagem do opressor’, ou seja, uma linguagem que perpetua o conflito, a hierarquia e as diversas formas de domínio. (FUNCK, 2016, p. 45)

Portanto, os fragmentos remontados por outro eu, o eu lírico da mulher que vai além de uma quimera já esperada do corpo feminino, são o que pode se chamar de protótipo, algo que pode ainda vir a ser, totalmente representada na ideia do rascunho, da reescrita até

que se torna algo de valor. E não é isso a autoria de mulheres na modernidade? Mesmo antes, com Mary Shelley e a criatura sem sexo que se revolta diante do criador negligente, passando por Elizabeth Browning e Emily Dickinson que se fazem valer através de versos em formas e rimas revolucionárias, que questionavam o cânone através de uma poética desobediente,

No caso de Elise Cowen, essa mulher e poeta que está no devir, se consagra num poema que talvez permanecesse no apagamento da História, nos cadernos queimados por famílias e na reescrita dominadora de seus pares diante de seus versos. Essa “polarização entre beleza, feiura, domesticidade e imaginação, bondade e agressividade.” (FUNCK, 2016, p.42) colocam a desconhecida poeta nas discussões que permeavam as temáticas recorrentes de escritoras desse mesmo período, muitas lidas apenas na posteridade:

De forma bastante simplista, podemos dizer que a primeira preocupação continua sendo a da identidade poética, do eu dividido, da busca pela erradicação daquelas oposições impostas pela tradição literária: anjo ou monstro, sedutora ou redentora, objeto do desejo ou musa inspiradora. (FUNCK, 2016, p. 102)

Essa ideia de escrita como protótipo que permeia a poesia de Elise Cowen pode ser pensada para contrastar o que se colocava como a mulher na representação Beat, também uma série de fragmentos idealizados, um corpo que é beleza ou disputa por sexo. O monstro entre a mãe, a amante e a prostituta. Indo além de uma personagem coadjuvante, lembrada por memórias de terceiros – sempre correndo o risco de ser interpelada pela forma subjetiva do olhar do outro – a *re-forma* do corpo em Cowen é a sentindo mais latente da escrita das mulheres nesse grupo, roubando peles de corpos e colocando sua voz própria na escritura.

Referências

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BROWNING, Elizabeth B. **The Collected Poems of Elizabeth Barret Browning**. Londres: Wordsworth, 2015.

COWEN, Elise. **Poems and Fragments**. Boise: Ahsakta Press, 2014.

FUNCK, Susana B. **Crítica Literária Feminista: Uma Trajetória**. Florianópolis: Insular, 2016.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

HOOKS, Bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992, pp. 115-31. (Tradução de Maria Carolina Morais). Disponível em

<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>.
Acesso em 09 de agosto de 2017.

JOHNSON, Ronna and GRACE, Nancy M. **Girls who Wore Black: Women Writing the Beat Generation**. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2002.

KEROUAC, Jack. **On The Road: Pé na Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RICH, Adrienne (1972). **When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision**. *College English*, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching, pp. 18-30.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.

NEITHER MONSTER NOR BEAST, JUST A PROTOTYPE: THE PATCHES OF A BODY IN ELISE COWEN POEMS

Abstract

The Beat Generation, an embryonic American counterculture in the 1950s was, above all, a literary movement, and also a homosocial one. With names like Jack Kerouac, Allen Ginsberg and William Burroughs, it has influenced the following generations to deny the status quo and to write in contrast to the traditional canon. On the other hand, the works of the majority of women that circulated in this group, and even their memories, has been neglected by their own peers. Here, I intend to briefly demonstrate how aesthetic choices in a single poem by the American poet Elise Cowen (1933-1962), who moved around the Beat circle and traveled with it, not only function as metaphors about her body and voice as a writer, but also distant themselves from the known Beat aesthetic, although its rhythm and thematics – mainly the sense of rebellion and questioning – remain in each verse. *I Took the Skins of Corpses*, the longest poem in her only surviving notebook, outreaches the canon revisionism, making use of classic figures such as the monster created by Mary Shelley's Victor Frankenstein, and the ballad meter practiced by Emily Dickinson. The verses construct some kind of a new poetic body, a prototype of a specific voice in women's authorship. Undergoing the largest number of revisions, taking into consideration the amount of attention she spent on writing those verses, it is believed to be the most important poem in her notebook, full of drafts and annotations. Anchoring on the reflections by Adrienne Rich, Alicia Ostriker and Betsy Erkilli among others, the aim is to develop the idea of a voice's creation, of sewing poet to writing. *I Took the Skins of Corpses* is introduced as a limit between creator and creation, bringing into light the authorship of a woman before a literary text, using the body as metaphor.

Keywords

Feminist literary criticism; Elise Cowen; Beat Generation.

Recebido em: 21/06/2018
Aprovado em: 22/08/2018