

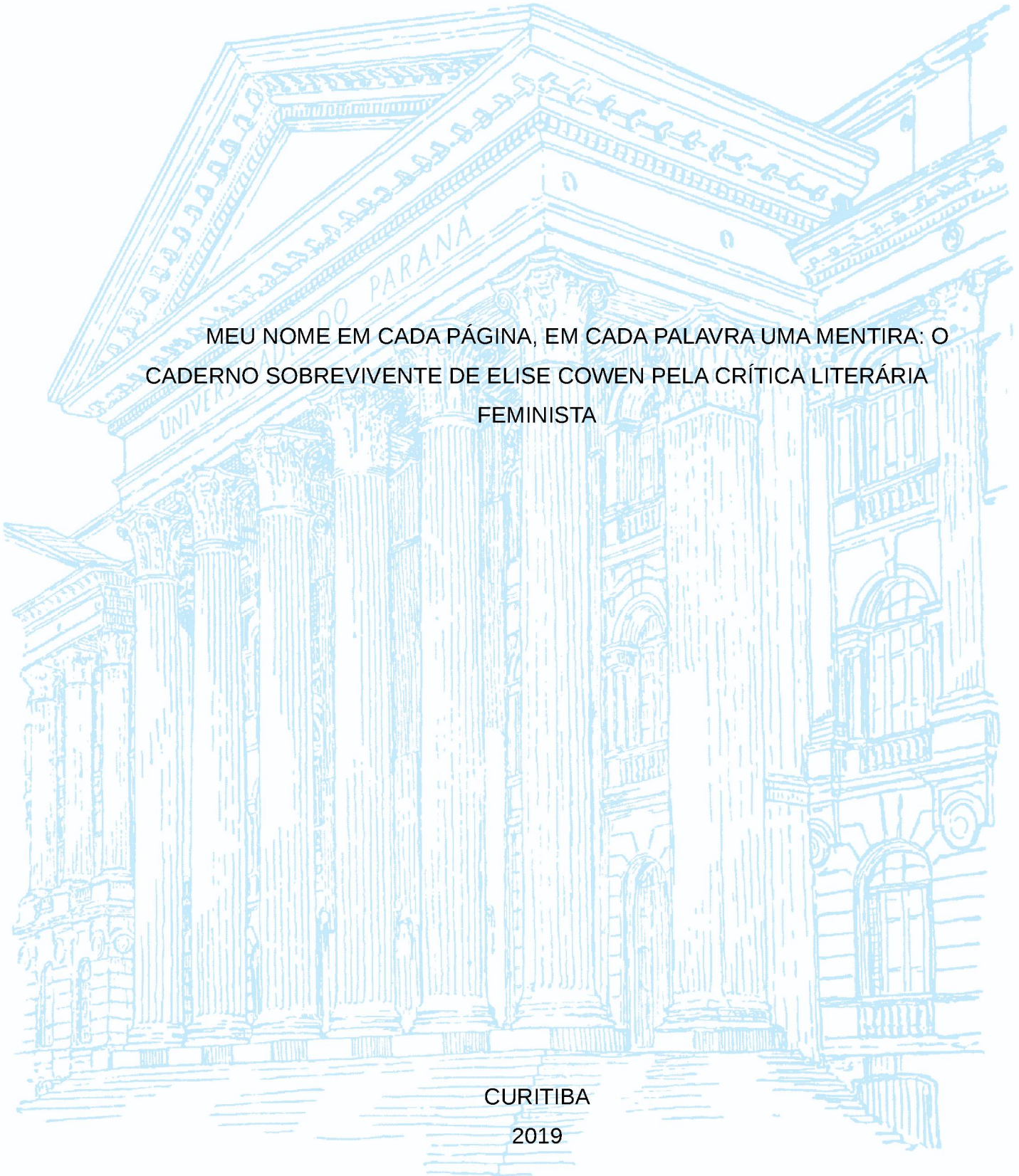
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EMANUELA CARLA SIQUEIRA

MEU NOME EM CADA PÁGINA, EM CADA PALAVRA UMA MENTIRA: O  
CADERNO SOBREVIVENTE DE ELISE COWEN PELA CRÍTICA LITERÁRIA  
FEMINISTA

CURITIBA

2019



EMANUELA CARLA SIQUEIRA

MEU NOME EM CADA PÁGINA, EM CADA PALAVRA UMA MENTIRA: O CADERNO  
SOBREVIVENTE DE ELISE COWEN PELA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Alteridade, Mobilidade e Tradução, do Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná (PPGL/UFPR), como parte das exigências para a obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Miriam Adelman

CURITIBA  
2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Siqueira, Emanuela Carla

Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira : o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista. / Emanuela Carla Siqueira. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Miriam Adelman

1. Cowen, Elise Nada, 1933 - 1962 – Crítica e interpretação. 2. Poetisas americanas. 3. Crítica literária feminina - História. 4. Geração beat. 5. Mulheres na literatura. I. Título.

CDD – 809.89287



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **EMANUELA CARLA SIQUEIRA** intitulada: ***Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: O caderno sobrevivente de Elise Cowen pela Crítica Literária Feminista***, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Maio de 2019.

MERYL ADELMAN

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UFPR)

JOANA D'ARCA MARTINS PUPO

Avaliador Externo (UEPG)

Dedico esse trabalho à Lúcia de Lourdes Fabricio Siqueira, minha mãe. Ela teria sido mestre, se pudesse.

## AGRADECIMENTOS

A existência da universidade pública de qualidade no Brasil.

A existência da escola pública resistente no Brasil.

À todas as mulheres que leram, escreveram e lutaram pela linguagem na História.

À Miriam Adelman que sempre acreditou nas minhas loucuras e, principalmente, em mim.

À Luci Collin e a Joana Pupo por me inspirarem e serem além de uma banca.

A existência da CAPES que me concedeu bolsa durante boa parte do mestrado.

A Beth, Julio, Poli, Ju e Bethina & Tuca & Sophie, por serem a melhor família, que me ajudou a segurar as pontas da sanidade.

Aos meus pais, que estariam empolgados se pudessem.

Ao Alan, companheiro de aventuras, revisões, paciência e amor.

À Michelle Henriques, minha amiga mais antiga, idealizadora do Leia Mulheres e que compartilhou o interesse pela Geração Beat desde a adolescência.

Às mulheres pesquisadoras, intelectuais, grandes inspirações nessa jornada acadêmica e parceiras na vida: Juliana Silveira, Julia Raiz, Rosália Pirolli e Andressa D'ávila.

Ao site LibGen, sem ele essa pesquisa seria impossível.

Grandfather

advised me:

Learn a trade

I learned

to sit at desk

and condense

No layoff

from this

condensery

**Poet's Work, Lorine Niedecker**

Nós passamos mas nossas palavras ficam  
tornam-se responsáveis  
por mais do que pretendíamos

e isso é privilégio verbal

**Tempo Norte-Americano, Adrienne Rich**

## RESUMO

A Geração Beat oficialmente foi um pequeno grupo de escritores homens que, nos anos de 1950, demonstravam rebeldia em relação ao cenário conservador, e altamente influenciado pela propaganda e mídia impressa da Guerra Fria. Foram também um embrião da contracultura da década de 1960 e com o passar dos anos foram sendo relidos, mediados e recebidos de forma a incluir outros/as escritores/as que também dialogavam com, ou mesmo participaram, da formação e estética do grupo. Foi o que aconteceu com as mulheres que circulavam dentro, e nas margens, da Geração Beat exatamente durante o seu período de maior produção e que apenas foram recebidas décadas depois através da publicação de suas memórias ou antologias, já na década de 1990. Elise Nada Cowen (1933 – 1962) foi uma das poetisas redescobertas em antologias como *Women of the Beat Generation* (1994) e *Girls Who Wore Black* (1996), causando impacto com uma poesia que flertava com a estética Beat mas também com a poesia moderna e do século XIX. Os poemas de Cowen, divulgados até então, tratavam da morte, solidão e questionamentos que remetiam ao fato da poeta ter cometido suicídio. Com a descoberta do único caderno sobrevivente, editado em 2014 como *Elise Cowen: Poems and Fragments*, foi possível pensar novos caminhos para a recepção da autoria de mulheres do grupo e, principalmente, da poesia de Elise Cowen. Fazendo uso de conceitos e ideias da crítica literária feminista, ao longo do século XX, desde *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf, até a ideia de re-visão e roubo da linguagem, de Adrienne Rich e Alicia Ostriker, pretende-se repensar mitos e imagens construídos na poesia de Elise Cowen a fim de construir novas sistematizações e leituras da autoria de mulheres.

Palavras-chave: Elise Cowen, Mulheres da Geração Beat, Crítica Literária Feminista



## ABSTRACT

The Beat Generation was officially a small group of men writers who, in the 1950s, had exhibited a sense of rebellion against the conservative landscape highly influenced by Cold War advertising and print media. Moreover, these writers were an embryo for the counterculture of the 1960s and, as the years passed by, they would be reread, mediated and welcomed in a manner that would include other men and women writers who had, likewise, interacted with or even participated in the founding of the group and its aesthetics. This was the case for the women who circulated inside and on the margins of the Beat Generation, precisely during their most active phase, and yet who would only be acknowledged decades later, through publications of their memoirs or anthologies, already in the 1990s. Elise Nada Cowen (1933-1962) was one of that poets rediscovered in anthologies such as *Women of the Beat Generation* (1994) and *Girls Who Wore Black* (1996), making an impact with a poetry that flirted with the Beat aesthetic and modern poetry of the 19th century as well. Cowen's poems released in this period touched on death, solitude and questions that posthumously reflect on the fact that the poet committed suicide. With the discovery of her only surviving notebook, edited in 2014 as *Elise Cowen: Poems and Fragments*, it became possible to consider new approaches for the reception of women's authorship in that group and, more importantly, of Elise Cowen's poetry. By making use of concepts and ideas developed by feminist literary criticism throughout the 20th century, from *A Room of One's Own* by Virginia Woolf to Adrienne Rich and Alicia Ostriker's ideas of re-vision and stealing of the language, this thesis aims to rethink the myths and the images constructed in the poetry of Elise Cowen with the intent of creating new systematizations and readings of women's authorship.

Keywords: Elise Cowen, Women of the Beat Generation, Feminist Literary Criticism

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1.....	25
FOTOGRAFIA 2.....	81
FOTOGRAFIA 3.....	98

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1.....	84
---------------	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 GERAÇÃO BEAT OU ZEITGEIST DOS ANOS DE 1950?.....</b>	<b>20</b>
2.1 MULHERES E HOMENS DA E NA GERAÇÃO BEAT.....	23
2.2 O PÉ NA ESTRADA E O UIVO QUE ECOOU NOS OUVIDOS DOS/DAS JOVENS DA DÉCADA DE 1950.....	32
2.3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA ESCRITA DOS HOMENS DA GERAÇÃO BEAT.....	40
2.3.1 ON THE ROAD.....	42
2.4 HAVIA ESCRITORAS NA GERAÇÃO BEAT?.....	50
2.4.1 COMO AS ESCRITORAS DA E NA GERAÇÃO BEAT CHEGARAM ATÉ O PÚBLICO.....	56
<b>3 ALGUNS TÓPICOS DE CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA NO SÉCULO XX</b>	<b>66</b>
3.1 UM TETO, DINHEIRO, EDUCAÇÃO E UMA MÁQUINA DE ESCREVER E TODA SUA.....	69
3.2 JUDITH E A NECESSIDADE DE UMA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA FEMINISTA.....	77
3.3 A LEITORA OBSTINADA.....	83
3.4 RE-VISÃO, UM ATO DE SOBREVIVÊNCIA E O ROUBO DA LINGUAGEM.....	89
3.5 HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA E <i>CONTINUUM</i> LÉSBICO. .	94
<b>4 ELISE NADA COWEN E OS CADERNOS SILENCIADOS.....</b>	<b>99</b>
4.1 UMA BUSCA NO GOOGLE E TEMOS UMA POETA COM O NOME DO MEIO DE “NADA”.....	100
4.2 JOYCE JOHNSON E ELISE COWEN: UMA HISTÓRIA QUE SÓ PODE SER CONTADA PELA LINGUAGEM DELAS MESMAS.....	105
4.3 A TRAJETÓRIA DO CADERNO DESAPARECIDO DE ELISE COWEN. .	110
4.4 SOBRE O QUÊ ELISE COWEN ESCREVEU ENTRE 1959 E 1960?.....	112
4.5 RE-VISANDO A MORTE.....	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>141</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Se Elise Nada Cowen (1933 – 1962) estivesse viva completaria 86 anos em 2019. Mas quem foi Elise Cowen? Quais são as provas de existência desse nome, dessa data e o lugar no espaço-tempo ocupado por ela? E sobre a suposição de ter escrito e deixado versos? Os fatos de um suicídio – atirou-se do sétimo andar do prédio onde seus pais viviam, em 1962, segundo um jornal de bairro nova-iorquino – e de um caso breve com um dos mais importantes poetas homossexuais estadunidenses do século XX, a tornaram uma figura peculiar de quem antologias fazem referência, usando o escasso acervo de fotos e publicam traduções de versos obscuros, como por exemplo os que tratam de um encontro com a personificação da morte usando *babushka*.

A presente dissertação tem o objetivo de pensar outras construções da poeta, especificamente pensando a morte, a monstrosidade e a representação de insetos como formas de re-ver imagens já demarcadas como mitos relacionados ao suicídio, à sexualidade ou ao corpo, por exemplo. A influência aqui não é mais a angústia e sim versos de diálogo entre escritoras de séculos diferentes. Além de perceber um embate em relação ao cânone poético e à própria Geração Beat, encarnada apenas na figura dos homens. Elise Cowen, Hettie Jones, Joyce Johnson, Denise Levertov, Diane Di Prima, Janine Pommy-Vega, Joane Kyger, ruth weiss, Lenore Kandel, Brenda Frazer e outras que ampliam essa lista, enquanto lidas e pesquisadas, não se cansam de reescrever a ideia de Beat. Junto com outras escritoras e poetas mantêm o frescor do grupo, inclusive nas releituras dos textos masculinos. As memórias, a prosa e poesia nos ajudam pensar vivências outras nos anos de 1950, nos Estados Unidos pós-guerra, e perceber como esses textos ainda reverberam.

Ao longo da pesquisa, encontrei-me em lugares de incredulidade diante das tarjas de aviso como poesia Beat, ou mesmo, *poesia confessional* ou *sentimental*, essa última etiqueta creditada a uma boa parcela da produção de poetas estadunidenses mais reconhecidas entre as décadas de 1950 e 1960. Penso que há um grande perigo em reduzir a autoria de mulheres a grupos, principalmente as definições que as colocam em lugares muito específicos de

fala, afinal, nem todas recebem e vivem o tempo da mesma maneira. Para tal, foi importante o trabalho de Alicia Ostriker e sua ideia de *roubo da linguagem* para pensar a poética das mulheres de forma mais atemporal, sem deixar de lado as peculiaridades de espaço e tempo.

A minha trajetória com Elise Cowen começou em 2014, quando fui aluna especial da disciplina de pós-graduação, no programa de estudos literários do curso de Letras, na Universidade Federal do Paraná, oferecida pela professora, e minha orientadora nessa dissertação, Miriam Adelman, intitulada de “Escritoras da Geração Beat: Vozes e Visões”. A ementa nos colocou em contato com a poesia, prosa, memórias e autobiografias escritas por mulheres associadas à Geração Beat, nos proporcionando uma visão sólida partindo da crítica feminista. Naquele momento, predominava o deslumbramento diante dessa produção negligenciada, mas passado esse sentimento inicial, surgiu uma necessidade de que esses textos fossem, além de traduzidos, também dissecados e pensados não apenas de forma histórica e literária, mas, principalmente, pelas tensões estéticas proporcionadas por essas produções.

Boa parte do impacto da recepção dos textos dessas mulheres vinha de como os homens da Geração Beat foram recebidos no Brasil. A primeira antologia pela editora Brasiliense, saiu em 1968 e contava com Diane di Prima como a única mulher presente na seleção. *On the Road* (1957) e *Uivo* (1956) foram livros de cabeceira de muitas gerações no Brasil, editados pelas Brasiliense e L&PM desde os anos de 1980. Os livros, ainda na atualidade, são vendidos não apenas em livrarias mas em bancas de jornal, supermercados, cafés e rodoviárias. As duas obras ficaram marcadas pela busca por liberdade de uma geração desencantada com os contextos sociais e políticos do pós-guerra, um sentimento que reverberou ao longo do século XX, marcado por outras guerras, ditaduras e desestabilização econômica.

Não foram apenas os homens que receberam a literatura Beat como algo revolucionário e inspirador, as leitoras também sentiram a visceralidade do texto, algo nada incomum na história das mulheres leitoras imaginando personagens como seres universais. A escritora inglesa Lynnette Lounsbury, por

exemplo, escreveu um artigo<sup>1</sup> em 2016, no jornal *The Guardian*, intitulado de “Eu amava a Geração Beat. Então percebi que não havia lugar para as mulheres”. Ela conta como passou, em poucos anos, de leitora de Margaret Mitchel, autora de *E o Vento Levou* (1936), à leitora de Jack Kerouac. Se, em Mitchell, ela lia pensando na liberdade da protagonista, de como se reconheceu em Scarlett O’Hara – apesar de toda a profundidade racista do livro, obviamente não percebida nas primeiras leituras por uma adolescente branca australiana – no segundo ela vivenciava a mobilidade do protagonista Sal Paradise e como ele descrevia o sabor dessa liberdade de ir e vir. Lynnete diz que:

Eu tinha 16 anos quando li *On the Road*. Eu me apaixonei pelas palavras. As imagens. A energia nelas. Kerouac escreveu o texto em três semanas, em um rolo contínuo de papel, com espaçamento simples para economizar tempo. Essa energia está no texto - ela agarra você e te arrasta junto com ela. Você quer experimentar, é muito visceral. (LOUNSBURY, 2016, não paginado, Tradução minha)<sup>2</sup>

Apesar da catarse provocada pela leitura, um dos fatores que mais tocou a jovem leitora Lynette a colocava justamente em uma posição inexistente: a troca entre esses homens e a irmandade exposta entre eles não era um espaço aberto, ela não podia transitar por ali e não havia pertencimento. A escritora ainda afirma ter lido as mulheres, tais como Carolyn Cassady, Edie Parker e Hettie Jones, mas que encontrou apenas uma prosa/poesia de quem assistiu, porém não viveu de fato a estrada. Para superar esse vazio deixado anos depois pela leitura dos homens Beats, a escritora australiana escreveu o livro intitulado de *We Ate the Road Like Vultures* (2016) [Comemos a estrada como abutres] em que ela idealiza um encontro de uma protagonista adolescente com Jack Kerouac, ajudando na percepção de como sempre a autoria de mulheres está subvertendo aquilo que não as inclui.

Será mesmo que as mulheres lidas por Lynette não vivenciaram a estrada ou apenas tiveram vivências *outras* e significados diferentes de *estrada*? E se Lynette tivesse começado suas leituras com a poeta Janine Pommy-Vega

1 Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/04/beat-generation-writers-no-place-for-women>. Acesso em 20 de agosto de 2018

2 No original: I was 16 when I read *On the Road*. I fell for the words. The images. The energy in them. Kerouac wrote the text in three weeks, on a continuous reel of paper, single-spaced to save time. That energy is in the text – it grabs you and drags you along with it. You want to taste it, it’s so visceral.

que, ainda adolescente, sai de casa para viver com as/os Beats, se tornando uma das *roomies* de Elise Cowen? E se tivesse lido a própria Elise Cowen que tratava de internamentos psiquiátricos, abortos, bissexualidade, crítica religiosa e etc em sua poesia, escrita como se fosse um diário?

Essas foram algumas das perguntas mais frequentes feitas por mim mesma desde as primeiras leituras da disciplina proposta por Miriam Adelman. Lendo teóricas e críticas literárias como as estadunidenses Rita Felski, Sandra Gilbert e Susan Gubar, Adrienne Rich e Gloria Anzaldúa por exemplo, compreendi que as experiências das mulheres escritoras foram diferentes ao longo da História, limitadas por outras imposições, tais como questões raciais, religiosas, sociais, geográficas e culturais.

Portanto, era inevitável que a escrita fosse outra, assim como a estética concebida por essas mulheres era diferente da dos homens, mesmo que houvesse pontos de convergência estética entre si, afinal haviam muitas leituras em comum. As mulheres enfrentavam jornadas duplas e triplas, além da ansiedade da autoria e do reconhecimento, como também conta Joyce Johnson, companheira de Kerouac na época, em *Minor Characters* (1983) [Coadjuvantes].

A escrita das mulheres surgia infectada, como mais tarde iriam propor Gilbert e Gubar (2000) sobre a escrita de mulheres no século XIX e, aqui, no século XX movida por um período de silenciamento e um espectro de instabilidade causado pela Guerra Fria. O confronto com o *status quo* e a negação do *American way of life* dava-se de outra forma na vida dessas autoras que nem sempre podiam optar pelo abandono do ensino superior (conquistado há pouco tempo) e por uma vida errante. Além de que, assim como vários dos homens reconhecidos do grupo Beat, Elise Cowen, Bonnie Bremser, Hettie Jones, Janine Pommy Vega, Diane di Prima entre outras, em sua maioria, vinham de famílias de classe média e/ou operárias, algumas imigrantes, outras judias, todas escritoras.

Enquanto os homens viviam juntos a estrada, andavam em bandos, ou no mínimo em duplas, as mulheres viviam suas estradas particulares nos centros urbanos, trabalhando, estudando e tentando se manter vivas. Percebe-se, por exemplo, que havia pouco diálogo criativo entre as mulheres que circulavam



entre o grupo de homens da Geração Beat, a não ser por Diane di Prima que conseguiu se colocar como escritora no grupo e Hettie Jones que, apesar de, na época, não publicar sua poesia, era editora de revistas como a Yugen<sup>3</sup> e tinha a *Totem Press*<sup>4</sup> com o poeta LeRoi Jones.

No geral, as mulheres, e aqui falo das mulheres no entorno dos homens escritores da época, normalmente estavam em posições muito específicas de esposas, namoradas, revisoras e datilógrafas, quando não apenas amantes. Apesar de Joyce Johnson, a primeira romancista publicada em 1962, entre as mulheres do círculo Beat, relatar sua amizade muito íntima com Elise Cowen em *Minor Characters* e outros encontros casuais com Hettie Jones (na época casada com LeRoi Jones) pouco se sabe sobre a relação com outras escritoras e mulheres do círculo. Portanto, uma das propostas aqui também é pensar como a obra dessas mulheres dialoga não apenas entre si mas com uma espécie de *zeitgeist* do momento, pensando em outras formas de narrativas sobre a Geração Beat.

Repensar a canonização<sup>5</sup> e posteriores decanonização e recontextualização do trabalho dos homens Beats é fundamental para a criação de subsídios para refletir a recepção e a ausência desse movimento na autoria das mulheres. No início dos anos de 1990, a crítica literária feminista começou a recuperar – ou re-visar, como propõe Rich (2017) – as mulheres em antologias como é o caso de *Women of the Beat Generation* (1996), posteriormente de crítica literária como em *Girls Who Wore Black* (1999) e *Breaking the Rule of Cool: Interviewing and Reading Women Beat Writers* (2004) com um vasto material de apoio sobre essas mulheres.

---

3 A revista Yugen foi fundada em 1958, em Nova York, por Hettie Jones e Amiri Baraka e foi responsável por publicar os trabalhos de escritores Beats como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso e outros. Foram oito edições entre os anos de 1958 e 1962. Mais informações em <https://fromasecretlocation.com/yugen/>. Acesso em dezembro de 2018.

4 A Totem Press também foi fundada em 1958, porém era uma publicação ao estilo de plaquetes. Imprimiu ao todo treze entre os anos de 1958 e 1962, sendo responsável pela primeira publicação de Diane di Prima, o livro de poesia *This Kind of Bird flies Backwards*, em 1958. Mais informações em <https://fromasecretlocation.com/totem-press/>. Acesso em dezembro de 2018.

5 O conceito de cânone aqui não é rígido e sim se refere aos vários cânones criados ao longo da historiografia literária. Jack Kerouac, Allen Ginsberg podem ser considerados o cânone da Geração Beat e literaturas contraculturais, por exemplo. Mas indo além, pretende-se aqui repensar a historiografia literária formadora de um cânone formado apenas por homens intelectualizados e brancos.

Nem Beat, nem confessional. Elise Cowen não publicou oficialmente nenhum verso em vida, mas depois de sua morte, o que restou de sua existência não foi apenas publicado, mas categorizado, recortado e modificado por mãos de supostos amigos, editores e pesquisadores. A situação da poeta estadunidense é apenas um pequeno ponto, ou vírgula, na história da literatura escrita pelas mulheres. Apesar de mais adiante sabermos que algumas das escritoras do grupo não se identificavam muito com *Um Teto Todo Seu*, de Virgínia Woolf (JOHNSON, 1999), ele é fundamental para iniciar um raciocínio sobre o apagamento dessas autoras em um contexto estadunidense.

Woolf foi uma das primeiras escritoras ocidentais e canônicas, na década de 1920, a propor que mulheres tivessem um teto para morar e uma quantia em dinheiro para que sobrevivessem e pudessem ser escritoras como os homens, algo que muitos deles já faziam há alguns séculos como profissão. O que Virgínia não previa era que em algumas décadas, do outro lado do oceano, mesmo habitando *lofts* baratos (com animais *kafkianos*, como veremos) e empregos precarizados de datilógrafas, garçonetes e livreiras, muitas mulheres tinham que sobreviver não apenas sob a condição financeira, mas sob o impacto das doenças mentais que a escritora inglesa bem conhecia, os internamentos compulsórios em hospitais psiquiátricos, abortos feitos em situação precária, relacionamentos abusivos, racismo, xenofobia e manipulação de suas obras por maridos, pares literários e mercado editorial.

Quase três décadas depois do contexto onde escreveram essas mulheres, a estadunidense, filha de mexicanos, Glória Anzaldúa escreveu a famosa carta *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (1981) propondo algumas ações às escritoras que estavam à margem do hegemônico, criando um eco dialógico, permitindo um certo privilégio de pesquisadora no futuro, que olha para essa escrita fora do quarto só pra si e enxerga a escritura dessas mulheres como exercício estético de resistência:

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas,

escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 233)

Esse excerto de Anzaldúa somente poderia ter sido escrito décadas depois do momento que pensaremos a existência dessas mulheres coadjuvantes de aventureiros Beats. A crítica literária, especificamente a feminista, pensa o futuro em relação ao passado, sem medo de não ser cronológica. Portanto, é passível o encaixe dos pensamentos de Anzaldúa sobre as realidades vividas pelas jovens novaiorquinas que não se encaixavam no discurso aristocrático inglês. Não é uma recusa do importante pensamento de Virgínia Woolf e sim pensar novas formas de fazer crítica literária, agregando ao passado pensamentos possíveis no futuro e uma rica conversa entre si.

A possibilidade desses exercícios de crítica só são possíveis se as literaturas e os textos de apoio estão traduzidos. Isso é importante não apenas para que o trabalho se apresente relevante, mas para que haja possibilidades de pensar uma outra historiografia, uma historiografia feminista como propõe Ria Lemaire. Essa foi uma das grandes questões enfrentadas na pesquisa e divulgação dos trabalhos dessas mulheres, a tradução não é um processo simples, porém necessário e importante para a recepção e construção de um *corpus* crítico. Em 2016, formamos um grupo de alunas da disciplina acima mencionada, com a organização de Miriam Adelman e Renata Senna Garraffoni, traduzimos poesia e trechos de memórias de algumas das escritoras, o que se tornou uma edição especial do jornal curitibano *Relevo*, intitulado *Mulheres da Geração Beat*<sup>6</sup>.

Após o lançamento e divulgação desse trabalho houve uma grande busca e questionamentos sobre essas autoras: onde elas estavam durante, pelo menos, meio século? Como publicaram e como foram recebidas nos Estados Unidos? Isso foi muito estimulante para que a pesquisa começasse a tomar forma, principalmente partindo de pontos que desconectassem a escrita dessas mulheres de apenas mulheres próximas de um grupo. A pergunta que me fiz foi: O quê está escrito que não pode ser explicado pela crítica hegemônica? O que

6 Disponível em [https://issuu.com/jornalrelevo/docs/relevo\\_escritoras\\_da\\_gera\\_o\\_beat](https://issuu.com/jornalrelevo/docs/relevo_escritoras_da_gera_o_beat). Acesso em 10 de abril de 2017.

está indizível e o que não faz parte a um conceito pronto? Como podemos repensar a historiografia literária para que essas mulheres sejam incluídas, lidas e criem *corpus* na crítica literária, gerando fortuna crítica?

Foi no caderno sobrevivente de Elise Cowen que comecei a ter um vislumbre das respostas. Depois de ler *Poems and Fragments*, organizado pelo incansável Tony Trigilio, a compilação do único caderno deixado por Elise Cowen, surgiram uma infinidade de questionamentos e reverberações. Os 91 poemas publicados foram escritos em um momento específico da vida da autora, coincidindo com outros acontecimentos no grupo Beat e na sua própria vida. O fato de ser um caderno, e não um livro editado e publicado, trouxe uma série de outros questionamentos relevantes sobre o ato da escrita, do que fica na superfície de uma espécie de linguagem selvagem, não domada para a apreciação do leitor. Por exemplo, “I Took the Skins of Corpses” [Peguei as peles dos cadáveres], é um dos poemas mais longos do caderno com treze estrofes, em que Trigilio relata o maior número de revisões, dando sinais de que era um dos poemas mais importantes no caderno. Esse tipo de hipótese só pode surgir com o acesso aos textos originais, aos rascunhos, para que seja possível uma observação atenta das palavras cortadas, nos versos retirados e nos que permaneceram.

O sentimento de re-visionar, rever, reler “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.” (RICH, p.66, 2017) permeia toda a pesquisa, pois o caderno é marcado pela intertextualidade com outras escritoras e leituras, pela reescrita e pelo diálogo. A escrita foi sobrevivência para Elise Cowen, é que o temos de concreto dela e sobre ela.

É importante demarcar o lugar de fala da pesquisa, de alguém que leu primeiramente as traduções tardias, foi influenciada pela mitologia contracultural e posteriormente refaz esse caminho a fim de recuperar vozes silenciadas, no caso da autoria de mulheres nesse grupo, porém não pertencentes especificamente a ele. Vale ressaltar também que, como pesquisadora brasileira – tendo o inglês como segunda língua – a pesquisa dependeu exclusivamente

do acesso aos livros e estudos sobre o grupo e, infelizmente, muitas das publicações importantes do assunto são de difícil acesso, inclusive pela *internet*.

Seguindo essa introdução, o segundo capítulo é intitulado de *Geração Beat ou o zeitgeist dos anos de 1950*, nele faço um panorama não apenas do surgimento da Geração Beat e as manipulações pela mídia, mas também dou foco para a condição das mulheres próximas ao grupo e do que era considerado rebeldia naquele momento. Não apenas ausência, mas reflito brevemente a representação da mulher em principais textos e poemas dos homens, principalmente como eles chegam às mulheres, repensando os mitos, sejam eles de escritores ou de personagens. Ainda, levando em conta que as escritoras são recebidas décadas depois graças ao esforço de antologistas, penso nas compilações não apenas como boas ferramentas de recuperação e divulgação, mas também fortalecidas por ideologias e discursos próprios, ajudando a traçar um panorama específico da autoria de mulheres na Geração Beat.

No terceiro capítulo, intitulado de *Alguns tópicos de Crítica Literária Feminista no Século XX*, apresento alguns pontos dessa linha da crítica literária, principalmente a escrita em língua inglesa. A ideia é fundamentar os passos dados durante o último século para realocar a poesia de Elise Cowen, especificamente, mas que servem também para outras escritoras que são associadas aos Beats. Traçando um panorama crítico e teórico de como pesquisadoras sistematizaram alguns pontos da autoria de mulheres no século XX, é possível pensar uma parte da produção sobrevivente de Elise Cowen por outros olhares.

No quarto e último capítulo, intitulado de *Elise Nada Cowen e os Cadernos Silenciados*, é onde reflito sobre a presença e a ausência da poeta e seu caderno sobrevivente por quase meio século. Como é praticamente inviável pensar os noventa e um poemas, extremamente variados em referências e formas, aqui penso apenas a representação da morte subvertendo a lógica de que ela escrevia pensando objetivamente no suicídio. Como será possível ver, o mote da morte é puro *roubo da linguagem*, uma forma da poeta questionar o cânone e os mitos.

## 2 GERAÇÃO BEAT OU ZEITGEIST DOS ANOS DE 1950?

No prefácio de *Contracultura Através dos Tempos* (2007), o psicólogo, neurocientista e figura simbólica na contracultura dos anos de 1960 – principalmente em se tratando do uso e da divulgação da droga LSD – Timothy Leary, define a natureza das subculturas que alcançam o patamar de contracultura na História da seguinte forma:

A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece. (LEARY in GOFFMANN, 2007, p. 09)

Mais adiante, Leary também afirma que “colhem a vantagem de trocar ideias e criações por intermédio de resposta rápida em pequenos grupos, conseguindo uma sinergia que permite que seus pensamentos e suas visões cresçam e se modifiquem quase que no mesmo instante em que são formulados.” (p. 9-10). Um dos exemplos mais notórios dessa sinergia criativa foi um grupo de amigos homens, em meados dos anos de 1940, alunos e figuras transitórias na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Esse grupo se encontrava na inconformação diante dos sentimentos no pós-guerra, a iminência de uma bomba atômica e o desejo de escrever sob o jugo de uma estética que pudessem chamar de própria, que dialogasse com o que havia sido chamado de *rebelde* na história da literatura, algo que rompesse com o hegemônico propagado pela universidade e pela sociedade da época.

O poeta Allen Ginsberg (1926-1997), por exemplo, judeu e homossexual, ainda muito jovem no começo dos anos de 1940, questionou um professor de poesia sobre a ausência do poeta Walt Whitman nas aulas. Ao invés de apenas lerem e discutirem o inglês William Shakespeare, Ginsberg queria saber onde estava a poesia que considerava mais visceral e menos metódica fora da universidade, como a de William Carlos Williams, outro seguidor de Whitman,

que vinha do mesmo estado de Ginsberg, Nova Jersey e que, futuramente, seria o prefaciador da sua obra mais celebrada, o *Uivo*. Esses jovens, estudantes de literatura, almejando serem escritores, queriam saber mais sobre o que os incitava a também escrever e a estarem ali naquela instituição. A iconografia desse momento ficou registrada em uma das cenas do filme *Versos de um Crime* (2014), de John Krokidas<sup>7</sup>, que mostra as primeiras situações vividas pelos jovens escritores. Outras cenas protagonizadas pelo grupo se tornaram referência de rebeldia criativa ao longo do século XX nas mais diversas mídias, não apenas no cinema, mas na música, teatro e comportamento.

A expressão *Geração Beat* surgiu de uma conversa entre os escritores Jack Kerouac e John Clellon Holmes em meados de 1948, posteriormente aparecendo com frequência para designar o grupo de homens que transformavam suas ações e aventuras em poesia e prosa. Um dos principais pesquisadores brasileiros, Claudio Willer (2010) vai dizer que o grupo “representou a busca de alternativas que ultrapassassem a polaridade típica da Guerra Fria, entre stalinismo e macarthismo, ortodoxia soviética e reacionarismo burguês” (p.16). Leary (2010) completa Willer, afirmando que “na contracultura, as estruturas sociais são espontâneas e efêmeras” (p.9), no caso das/dos Beats as estruturas sociais são abolidas pois boa parte desses homens e mulheres queriam renunciar o *status quo* do materialismo exacerbado desse momento nos Estados Unidos. Essa renúncia irá se estender ao campo estético, porém nem sempre será reconhecida.

O grupo, assim como a nomeação de escolas e outros grupos ao longo da história da literatura, é uma criação – ou mesmo uma construção após a nomeação – da imprensa e das mídias contemporâneas. Somente com o decorrer da construção historiográfica é que os termos passam a ser questionados e podem sofrer possíveis mudanças. Apesar de os membros Beats

---

7 O filme trata basicamente da situação em que se envolveram Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Lucien Carr, em 1944, na morte de David Kammerer, um professor apaixonado por Lucien. Eles foram acusados de serem os responsáveis pela morte de David. Além de tratar dessa situação o filme também mostra os jovens começando a desenvolver suas carreiras de escritores. Em determinada cena o jovem Ginsberg, ainda em Columbia, se levanta na carteira universitária e pergunta onde está Walt Whitman no programa de uma disciplina, mostrando sua face contestadora. Referência em [https://www.imdb.com/title/tt1311071/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1311071/?ref_=nv_sr_1). Acesso em 25 de março de 2019.

assim se referirem extensamente durante a década de 1950 e o começo de 1960, a historiografia do grupo foi sendo realocada com o passar das décadas, privilegiando o distanciamento histórico com a ajuda da tradução e da recepção em diferentes lugares e culturas pelo mundo.

A fama literária do grupo foi construída mais como uma espécie de ruído do que um olhar atento para os trabalhos dos/das escritores/as que de fato escreveram, envolvidos/envolvidas como grupo. Uso a variação de gênero porque, por mais que boa parte das representações mantenha o foco nos três principais escritores homens – Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs – havia mulheres circulando pelo grupo, escrevendo e pensando a estética de suas escritas e não apenas: o grupo dialogava com muitas outras pessoas que estavam presentes nas leituras e encontros pelos bairros boêmios e que foram influenciadas por essa estética Beat.

As operações da mídia impressa, da TV e do cinema, assim como os comentadores e leitores influentes do momento, foram os responsáveis para que a Geração Beat fosse, antes de tudo, uma definição de um determinado tipo de juventude estadunidense inconformada com a ideia de *status quo* e o *American way of life*, comumente chamada de delinquente. Estes jornalistas e críticos culturais repensaram e colocaram valor nesse grupo de escritores rodeados de uma aura mítica muito específica e, que, muitas vezes não correspondia com a realidade intelectual e criativa do grupo. O próprio Jack Kerouac, autor de *On The Road – Pé na Estrada*<sup>8</sup> disse que a Geração Beat havia acabado assim que fora mencionada publicamente pela primeira vez e, também, a partir do momento que a imprensa passou a escrever amplamente sobre o grupo e formatar as pouco formatáveis ideias estéticas e de produção que ele e seus amigos defendiam (KNIGHT, 1996).

No documentário francês *As influências da Geração Beat* (2013), de Xavier Villetard, dois relatos são fundamentais para perceber o pessimismo de Kerouac e Ginsberg diante da exposição em excesso de sua imagem.

8 Brenda Knight, no texto *Sisters, Saints and Sybils*, na introdução de *Women of the Beat Generation* (1996) diz que “Jack Kerouac seria o primeiro a dizer que o mainstream e a mídia foram a morte da Geração Beat. O sensacionalismo e o sucesso em massa, por natureza, negam o que é Beat. Beat é underground, cru, inédito, puro, chocante. (p.5, tradução minha)



Antecedendo uma cena do filme *Viagem ao Mundo de Alucinação*<sup>9</sup>(1967), de Roger Corman, Allen Ginsberg diz que “Se os *beatniks*, e não os poetas beats iluminados, tomam conta do país, eles não teriam sido criados por Kerouac, e sim pelo setor de comunicação de massa que continua a lavar o cérebro do homem, insultando a nobreza, quando ela aparece”. A Geração Beat como literatura e reflexão estética dura o mesmo tempo que a amizade de Kerouac e Ginsberg durante a década de 1950, porém a ideia pejorativa de *beatniks* permanece até o aparecimento dos *hippies* na segunda metade da década de 1960.

Ainda, no mesmo documentário, uma carta de Kerouac para Ginsberg é lida e destaca o seguinte trecho:

24 de março de 1959, Nova York. O American College Dictionary me enviou sua grande definição idiota de *Geração Beat*. Queriam saber se eu queria revisar. Corrigir e reescrever. Então, enviei o seguinte: Geração Beat – membros de uma geração que cresceu depois da 2ª Guerra Mundial, da Guerra da Coreia, e que se reunia em volta do relaxamento de tensões sexuais e sociais, se casaram com ideias de antimilitarismo, de desapego místico, e de valores da simplicidade material. Supostamente em consequência da Guerra Fria. (KEROUAC, informação verbal)

Os *beatniks* eram vendidos pela imprensa para o consumo de massa e inevitavelmente o grupo passava a ser exemplo de um estilo de vida pelos mesmos meios que negavam a sua existência como escritores. Em seguida, vieram os *hippies* e assim a imprensa continuava nomeando, e glamorizando, comportamentos ao mesmo tempo que acusava estes de serem problemas iminentes na sociedade. Porém, já no começo dos anos de 1960, a ideia inicial de uma Geração Beat já entrava em colapso com os três amigos escritores separados, ainda convivendo entre pares, mas não mais como grupo.

## 2.1 MULHERES E HOMENS DA E NA GERAÇÃO BEAT

A primeira tentativa de explicar a natureza da Geração Beat, e da literatura produzida por eles, aparece na publicação de 16 de novembro de 1952,

9 Disponível em [https://www.imdb.com/title/tt0062395/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0062395/?ref_=fn_al_tt_1) Acesso em 25 de março de 2019.

no jornal diário *The New York Times*, intitulada de *This is the Beat Generation*<sup>10</sup>, escrito por John Clellon Holmes. O poeta/escritor/professor também publicou o romance *Go* no mesmo ano, considerado o marco do grupo, apesar de ele mesmo citar, nesse ensaio, *Cidade Pequena, Cidade Grande* (1950), de Kerouac, como o primeiro livro e autor a surgirem com os temas e estilo Beat. Esse texto também é fruto de um diálogo direto do autor com Jack Kerouac diante da cobrança da imprensa contemporânea para que se colocassem em posição de definir sobre o que estavam fazendo.

Esse momento foi a introdução do termo Geração Beat no imaginário popular, apesar de ter levado alguns anos para que os autores desse grupo conseguissem ser realmente editados por casas editoriais com visibilidade. Mesmo sem importantes publicações de livros, o texto de Holmes, aliado aos críticos sociais da época, supriu rapidamente a necessidade inerente da mídia em reduzir o suposto fenômeno a um grupo e o lugar histórico de *geração*.

Holmes inicia o texto com um ponto interessante, citando uma matéria de maio daquele ano, da revista estadunidense *Time*, intitulada de “Juventude: A mãe está aborrecida”<sup>11</sup> em que uma mulher de dezoito anos, a artista Christine Vasey, enrola um cigarro de maconha. Ela é fotografada em uma posição entre estar sentada e deitada, o lugar ao redor bastante bagunçado, com garrafas de bebidas alcoólicas, revistas e livros espalhados. A jovem representou uma das imagens de ruptura, entre tantas que circularam na época, de uma geração desconectada no pós-guerra, vivendo a violência simbólica do período da Guerra Fria e o consumismo exacerbado. É com essa imagem que Holmes introduz a ideia de uma geração não mais perdida, como foi a de Hemingway, Gertrude Stein e dos Fitzgeralds<sup>12</sup>, por exemplo, mas encontrada e conscientemente

---

10 O ensaio não está disponível na íntegra no site do *The New York Times*, mas pode ser lido em <https://www.litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration>

11 É possível ler o artigo original nesse link <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,888709,00.html>

12 Segundo o escritor estadunidense Ernest Hemingway o termo “Geração Perdida” foi cunhado por Gertrude Stein ao se referir à geração de escritores marcados pela Primeira Guerra Mundial. O termo veio da ideia de uma geração desorientada, que vagava sem direção pelo mundo, desiludida após uma guerra. Mais informações em <https://www.britannica.com/topic/Lost-Generation>. Acesso em 15 de fevereiro de 2019

desapegada a valores importantes para a sociedade estadunidense daquele momento.

FOTOGRAFIA 1 – CHRISTINE VASEY, FOTOGRAFIA DA REVISTA *TIME*, EM MAIO DE 1952



Logo depois de usar o termo Geração Beat no texto, expõe que isso “implica o sentimento de sentir-se abatido, de estar exposto. Envolve um tipo de desamparo mental e, por fim, da alma; um sentimento de ser reduzido ao fundo da consciência”<sup>13</sup>. Portanto, é muito simbólico que a imagem dessa jovem mulher seja o retrato de uma crítica a uma noção de juventude no pós-guerra.

Apesar da intenção de chocar os leitores da *Time*, a cena de Vasey preferindo enrolar um cigarro em vez de ser uma dona de casa de subúrbio choca porque esse tipo de comportamento não era esperado das mulheres, a delinquência era reservada aos homens considerados rebeldes. Porém, as mulheres jovens dessa década sentiam-se *abatidas* pelo sistema e procuravam meios de encontrar-se por atividades que transgredissem a vida doméstica. Inclusive, no mesmo ensaio, Holmes diz que a jovem fotografada pela *Life* – e que representava naquele momento o sentimento Beat – não era “mais uma

<sup>13</sup> No original: “it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness.”

daquelas mulheres e meninas carregadas dos espaços públicos, aos berros, segurando drogas ou bebidas”<sup>14</sup> dos romances de Francis Scott Fitzgerald.

Décadas depois, a escritora Joyce Johnson conta em *Minor Characters* [Coadjuvantes] (1983), livro de memórias do período, sobre como era ser uma mulher jovem e se deparar com essa representação na *Life*, assim como Diane di Prima em *Memórias de uma Beatnik* (1969) e Hettie Jones em *How I Became Hettie Jones* [Como me tornei Hettie Jones] (1990). As três escritoras são citadas em *Young, White and Miserable: Growing up Female in the Fifties* [Jovem, Branca e Infeliz: Crescendo Mulher nos Anos Cinquenta] (1992), de Wini Breines, especialmente no capítulo dedicado aos *outros anos cinquenta* que trata das mulheres Beats e de todo tipo de *bad girl*, ou seja, mulheres desviantes de comportamento. A socióloga e antropóloga Wini Breines (1992) diz que a palavra “Beats”, no plural, vinha acompanhada de “Revoltados” e “Delinquentes Juvenis”, em letras maiúsculas para marcar como esses jovens eram tratados de forma patológica e segregadora.

No capítulo *The Other Fifties: Beats, Bad Girls and Rock and Roll*, Breines mira diretamente nas jovens brancas, de classe média – ressaltando a maioria judia – que tinham comportamentos chamados de *desviantes* segundo a sociedade estadunidense da época. Boa parte dessas jovens já tinha contato com a vida boêmia e incorporava práticas masculinas para poder desenhar o seu próprio comportamento rebelde. Não eram apenas os homens que queriam passar por cima do *status quo*, pois as mais afetadas, com os padrões e cobranças sociais, eram as mulheres. Mesmo escapando de expectativas sociais e sexuais de época, boa parte dessas jovens se reduziam a meras cúmplices das principais narrativas masculinas. Breines ainda afirma que “o desvio das meninas era mais discreto e menos dramático do que os meninos, especialmente dos da classe trabalhadora, motivos de grande preocupação nos

---

14 No original: “The eager-faced girl, picked up on a dope charge, is not one of those “women and girls carried screaming with drink or drugs from public places,” of whom Fitzgerald wrote. Instead,

anos cinquenta em alerta sobre a delinquência juvenil.”<sup>15</sup> (p. 129, tradução minha)

No prefácio de *Minor Characters*, a pesquisadora Ann Douglas configura a situação dos homens da Geração Beat no ambiente pós-guerra estadunidense, pensando nas tentativas de construir novas masculinidades, situação subvertida por eles:

O movimento Beat foi um esforço intensamente carismático para transformar e masculinizar a representação cultural americana logo após a Segunda Guerra Mundial. Então que, no processo, os Beats desmantelaram as ideias convencionais de masculinidade, desmentindo os papéis de provedor, marido e pai, e incorporando traços homossexuais, até mesmo “femininos” no ideal masculino, parecendo menos importantes a muitas críticas feministas do que seu ethos por vezes abertamente misógino.<sup>16</sup> (1999, p. XIV, tradução minha)

Um dos principais comentadores sobre os grupos marcados pela rebeldia foi Paul Goodman, anarquista, escritor e psicoterapeuta da chamada Terapia gestalt e leitor de Wilhelm Reich, assim como os homens Beats. Goodman focava na tentativa de compreender o que estava acontecendo com as masculinidades rebeldes da época. Raramente figuras como Christine Vasey eram colocadas em discussão, levando Breines a defender que:

Sabemos que Goodman estava longe de ser o único a se preocupar com os meninos e os homens; de fato, muitos observadores do sexo masculino da cena estadunidense se juntaram a ele. Se considerarmos a família, gênero ou juventude, o foco era masculino e muitas vezes excluía, ignorava, mal interpretava ou culpava as mulheres. “Desviantes” assim como Beats, hipsters, delinquentes juvenis, homossexuais, até mesmo, comunistas, eram quase sempre homens (prejudicados psicologicamente por mães “más”) na mente acadêmica e pública. Os comentaristas sociais tomavam como certa a perspectiva de Goodman: uma mulher não precisava fazer algo de si mesma; sua biologia era razão suficiente para sua existência; seria esposa e mãe. Se ela quisesse alcançar algo fora da família, era desencorajada, até mesmo punida.<sup>17</sup> (BREINES, 1992, p.128, tradução minha)

15 No original: Girls' deviance was more circumspect and less dramatic than boys', especially working-class boys', the subject of much concern in the fifties with its alarm about juvenile delinquency.

16 No original: Beat movement was an intensely charismatic effort to transform and masculinize American cultural expression just after World War II. That in the process the Beats dismantled conventional ideas of masculinity, disavowing the roles of breadwinner, husband, and father and incorporating homosexual, even “feminine” traits into the masculine ideal, has seemed to many feminist critics less important than their sometimes openly misogynistic ethos.

17 No original: We know that Goodman was far from alone in worrying about the boys and the men; indeed, he was joined by many male observers of the American scene. Whether considering family, gender, or youth, the focus was male and often excluded, ignored, misinterpreted, or blamed females. “Deviant” such as Beats, hipsters, juvenile delinquents,

Essa figura da “mãe má” não está representada apenas nos romances de Jack Kerouac – Gabrielle, a mãe “memère” – mas também em filmes marcadores de época como *Juventude Transviada* (1955), de Nicholas Ray, onde as mães são cruéis, prejudicando maridos e filhos, principalmente aqueles que se tornariam transgressores. No entanto, como continua Breines, havia visivelmente um grupo de jovens brancas e de classe média que estavam inseridas nos contextos de rebeldia e boemia. Não eram nem as primeiras e muito menos as últimas, pensando já na década de 1960. No cenário de Nova Iorque, por exemplo, o bairro do Greenwich Village já havia vivido, nos anos entre 1910 e 1920, uma prolífica cena literária de mulheres impulsionadas pelo ideal *The New Woman*<sup>18</sup>. Poetas como Mina Loy, Lola Ridge e Edna St. Vincent Millay foram precursoras das jovens de classe média do pós-guerra. Além de que, em uma visão mais canônica, nomes como Gertrude Stein, Hilda Doolittle, Amy Lowell e Djuna Barnes também eram resultantes dessa toada.

Mas, nitidamente, as jovens dos anos de 1950 vinham de classes mais baixas que as vanguardistas do começo do século e dividiam a vida de artistas e escritoras com a de trabalhadoras. Além disso, o cenário social e cultural do momento era conservador, com a política de *caça às bruxas* propagada pelo senador republicano Joseph McCarthy e posterior eleição de D. Eisenhower, em 1952, dando continuidade à agenda republicana.

Os primeiros símbolos das conquistas, como o direito ao voto e uma maior disseminação e democratização dos métodos de controle de natalidade, tem um intervalo de quase cinquenta anos entre si. Nesse meio tempo, crises econômicas e a Segunda Guerra Mundial fizeram parte desse contexto e são

---

homosexuals, even communists, were almost always males (psychologically damaged by "bad" mothers) in the scholarly and public mind. Social commentators took for granted Goodman's perspective: a girl did not have to make something of herself; her biology was reason enough for her existence; she would be wife and mother. If she wished to achieve outside of the family, she was discouraged, even punished.

18 A cena literária de Greenwich Village, nas primeiras décadas do século XX, foi impulsionada por um dos primeiros ideais feministas que vinha do final do século XIX, o *The New Woman*, que promovia a liberdade individual antes de qualquer coisa, principalmente o casamento. “Era uma revolta contra a atitude de que as mulheres eram propriedades dos homens”, diz June West em um artigo de 1955. O movimento se destacava em um contexto de luta sufragista e se espalhava por várias outras esferas da vida das mulheres, como a artística.

fatores fundamentais para que os direitos de minorias ficassem à mercê dos políticos da época, sendo constantemente votados. Stone e Mckee (1999), analisando gênero e cultura nos Estados Unidos, afirmam que “As condições das mulheres estadunidenses têm sido continuamente tumultuadas – culturalmente divididas em partes incompatíveis”<sup>19</sup>(apud GOW, p.7, tradução minha) e isso exemplifica o abismo nas condições das mulheres entre os anos de 1910 e 1950, deixando claro que não há evolução e sim constantes lutas de defesa dos direitos.

Continuando nos anos de 1950, Christine Vasey não estava sozinha nas classificações pelas revistas de comportamento estadunidenses. A mesma *Time*, em 1951, anunciou a *geração silenciosa* que viria (ou deveria, pelo menos) ser o termo a moldar o comportamento dos jovens dessa década. Segundo a revista, eles faziam absolutamente tudo em grupos, eram apáticos mesmo bem-intencionados, tinham sonhos impossíveis de *fazer o que queriam* em um país onde a propaganda<sup>20</sup> e as grandes corporações comandavam todo o estilo de vida. A questão mais preocupante sobre essa geração eram as mulheres jovens. Chamadas de “deslocadas” – justamente depois da Segunda Guerra, quando voltam para o ambiente doméstico – elas faziam parte de um novo índice, que era o de delinquência juvenil.

Gangues, como as representadas no livro *Foxfire: Confessions of a Girl Gang*<sup>21</sup> (1994), da escritora estadunidense Joyce Carol Oates, de meninas que saíam de lares violentos, inconformadas, e promoviam assaltos, crescia muito mais do que entre meninos. Ann Douglas (1999), ainda no prefácio de *Minor Characters*, diz que:

Em 29 de outubro de 1951, meia década antes da publicação de *Uivo* e *On the Road*, a *Time* publicou uma história sobre três adolescentes brancas de classe média que haviam roubado uma família, para a qual uma delas era babá, e escapado dos seus lares nos subúrbios de

19 No original: American womanhood has been and continues to be discombobulated—culturally broken up into incompatible parts

20 Apesar de ter o seu início ficcional na virada da década de 1950 para 1960, a série televisiva estadunidense *MadMen* mostra muito bem os embates de gênero e modo de vida americano ante a apatia dos desertores do sistema e aqueles que trabalhavam na propaganda e na manutenção de valores conservadores, pelo menos de fachada.

21 O livro foi adaptado para o cinema em 2012, pelo diretor francês Laurent Cantet. Mais informações em [https://www.imdb.com/title/tt1772270/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_4](https://www.imdb.com/title/tt1772270/?ref_=fn_al_tt_4)

Boston para Nova York. Lá elas foram às compras e visitaram casas noturnas, pegando homens no caminho. Planejavam comprar um carro e ir para o México, mas a polícia as prendeu primeiro. Em 6 de dezembro de 1954, a *Newsweek* informou que uma “gangue de moças” cujas membras se vestiam como seus namorados, com jaquetas de couro e jeans apertados; outra gangue dominou suas colegas mais femininas e cortou-lhes os cabelos. Em março de 1954, professores descreveram para *Time* o Walton High, escola para meninas, no Bronx como um “barril de pólvora” onde as garotas estavam se armando com facas. “Boas Moças Podem Ser Delinquentes”, assim a *Woman's Home Companion* intitulou a reportagem de 1955.<sup>22</sup> (p. XXIII, tradução minha)

Leo Skir na crônica *Elise Cowen: A Brief Memoir of the Fifties* [Elise Cowen: Uma breve memória dos Anos Cinquenta] conta sobre diálogos e pequenos atos rebeldes que cometiam juntos nos anos de 1950, considerando ainda o sabor da transgressão por serem jovens judeus. Observa-se a importância das roupas que eram associadas diretamente no comportamento diante da sociedade, demarcando seus lugares fora da padronização da época “Elise vestiu o jeans azul (com rebites na braguilha), a jaqueta de couro e coturnos. Nós acenamos para a senhoria quando saímos. Eu, um pouco consciente da minha barba matinal” (SKIR in KNIGHT, p.149, 1996, tradução minha)<sup>23</sup>

Wini Breines endossa a descrição de Skir comentando sobre as escolhas estéticas desses e dessas jovens rebeldes, mostrando que a ideia de dualismo, entre luz e escuridão, já era fator dominante e se tornaria uma característica constante ao longo do século XX:

Está longe de ser irrelevante que rebeldes e “garotas más” fossem retratadas usando jaquetas de couro preto, botas e cintos - e eram mais sombrias do que as inocentes adolescentes suburbanas. Reproduzindo o dualismo da cultura adulta de luz e escuridão, evidente nas estrelas de cinema, modelos e padrões de beleza, as/os adolescentes dissidentes preferiam a escuridão. (BREINES, 1992, p. 148, tradução minha)

22 No original “On October 29, 1951, half a decade before the publication of *Howl* and *On the Road*, *Time* ran a story on three middle-class white teenage girls who had robbed a family for whom one of them was baby-sitting and escaped from their suburban Boston homes to New York. There they went on a shopping spree and toured the nightclubs, picking up men on the way. They planned to buy a car and head for Mexico, but the police apprehended them first. On December 6, 1954, *Newsweek* reported a “girl gang” whose members dressed like their boyfriends, in leather jackets and tight black jeans; another gang overpowered their more ladylike peers and cut off their hair. In March 1954, teachers described the all-female Walton High in the Bronx to *Time* as a “powder keg” where girls were arming themselves with knives. “Nice Girls Can Be Delinquent,” the *Woman's Home Companion* headlined a story of 1955.”

23 No original: Elise put on her blue jeans (rivets on her fly), her leather jacket, and combat boots. We nodded at the landlady as we left. I, a little conscious of my morning beard.



No poema “I Want To Dress and Go Out” a voz poética de Cowen também endossa essa rebeldia, os dois primeiros versos mostram “I want to dress and go out and board a bus pick up a check & file an/ unemployment claim.”<sup>24</sup>, sem pausas, com um primeiro verso longo, cadenciado e rápido ela diz que quer se vestir, sair e buscar o seguro-desemprego, uma proteção dada pelo governo do país que simboliza na poesia o sentido de estar desempregada. Como já mencionado, emprego, família nuclear e padrões sociais eram rejeitados por esses jovens, era inevitável que isso fizesse parte da escrita. No caso de Elise, algumas histórias, tanto de Johnson como de Skir, mostram que ela tinha dificuldade para se manter em empregos – conta-se que era datilógrafa – por conta de drogas, bebidas e comportamento *transviado* em geral.

Pensando no texto de John Clellon Holmes, observa-se uma crítica não apenas sobre a ideia de gerações sociais, mas também de estéticas novas na literatura, principalmente quando ele pensa nas representações dos romances da *Era do Jazz*, citando F. Scott Fitzgerald. Até esse momento, nenhuma outra imagem ou referência sobre escritoras foi feita por ele ou qualquer outro homem do grupo. As suas críticas se baseavam principalmente no boicote social e simbólico dos inconformistas. A referência à imagem de Vasey era apenas alusiva e, mesmo sem intenção, colaborava com a criação de um mito contracultural em que as mulheres continuavam sendo ornamentos, parecendo apenas um pouco mais rebeldes do que as donas de casa do subúrbio, o que passava longe da realidade.

Esse ensaio inaugural se tornou um marco pouco explorado e a Geração Beat foi se fortalecendo com mais força na crítica conservadora. Claudio Willer (2009) diz que para se estudar o grupo, de uma forma minimamente honesta, é necessário executar o tríplice trabalho de ser crítico/a literário/a, biógrafo/a e historiador/a, tentando nunca deixar nenhuma das vozes falar mais alto que a outra. Portanto, é importante destacar que a literatura e a publicação dos livros de Jack Kerouac e Allen Ginsberg foram fundamentais para que as/os jovens

---

24 Tradução não poética: Quero me vestir e sair e subir em um ônibus pegar um cheque & registrar / um seguro desemprego

inconformistas saíssem de casa e buscassem alternativas ao *modo de vida americano* e que alguns/algumas se tornassem escritores/as.

## 2.2 O PÉ NA ESTRADA E O UIVO QUE ECOOU NOS OUVIDOS DOS/DAS JOVENS DA DÉCADA DE 1950

Os anos de 1955 e 1957 são chaves para uma espécie de despertar da década no que se refere a estética Beat. Ken Goffman (2007), em *Contracultura Através dos Tempos*, diz que dez anos depois da bomba atômica em Hiroshima, o sentimento de velocidade, aquele que produz aniquilação, ainda estava latente sobre uma parcela da geração que se tornava adulta nos Estados Unidos:

Embora a explosão que anunciou um novo quadro mundial tenha sido atômica, um som muito mais baixo explodiu a aparente coesão cultural/psicológica/política da cultura branca conformista dominante dos Estados Unidos dos anos de 1950. Era 1955 e uma multidão de jovens poetas alienados e amantes da poesia tinha superlotado a Six Gallery, em São Francisco. Jarras de vinho tinto, providenciadas pelo romancista Jack Kerouac, circulavam. Um pequeno neurótico judeu caminhou para a frente da sala e, tão dramaticamente quanto podia, entoou as palavras [...] “Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura [...]. (GOFFMAN, 2007, p.251)

*O Uivo*, de Allen Ginsberg, lido na Six Gallery de San Francisco em 1955, publicado no ano seguinte pela editora City Lights, e a publicação de *On The Road*, de Jack Kerouac, em 1957 – porém escrito alguns anos antes – por uma editora grande como a Viking Press, foram dois marcos na história da Geração Beat. Mesmo que ambos os autores já estivessem escrevendo e circulando há algum tempo, essa leitura e posteriores publicações foram as que chegaram ao público, instigando e influenciando homens e mulheres a saírem de casa e/ou escreverem.

O longo poema de *Uivo*, em verso livre, repleto de imagens que se misturam em alta velocidade, religiosas e altamente profanas, captura a cena de uma geração de escritores/as e artistas que se encontravam dominados pelas políticas sociais perseguidoras do presidente Eisenhower e seus aliados. Esteticamente, Ginsberg promovia um retorno ao poeta proto modernista Walt Whitman (1819 – 1892), principalmente com versos longos e uma espécie de catalogação de experiências e situações vividas por esses jovens

estadunidenses, proibidos de “celebrarem a si mesmos” e exatamente um século depois de Whitman propor o canto pela liberdade de uma nação que *viria-a-ser*. *Leaves of Grass*, foi publicado em 1855, o que foi bastante simbólico, e nada por acaso, para Allen Ginsberg.

Assim como Walt Whitman promovia um diálogo entre a poesia e o espaço democrático, chamando todos à celebração, Ginsberg também fazia a proposta de um diálogo: todos iriam e poderiam ouvir, porém apenas aqueles que sentiam na pele os versos é que seriam tocados. A poeta Diane Di Prima (1934-), em *Memórias de uma Beatnik*, escreve no capítulo intitulado de *Partimos* a sensação de não se estar sozinha diante do cenário político e social dos anos de 1950. Além de relatar a eleição de 1956, quando Eisenhower foi reeleito, e que segundo ela foi um “horror”, também conta como foi a sensação de ler *Uivo* pela primeira vez naquele ano:

Então, uma noite – era uma noite como muitas outras; havia umas doze ou catorze pessoas jantando, inclusive Pete, Don e gente do Studio, Betty McPeters e seu séquito; as pessoas andavam de um lado para o outro, bebendo vinho, conversando com empolgação em pequenos grupos, enquanto Beatrice Harmon e eu preparávamos a refeição – o sacerdote ex-ladrão de livros chegou e colocou um pequeno livro preto e branco na minha mão, dizendo: “Acho que isso pode interessá-la”. Eu o peguei, folheei a esmo, ainda determinada a servir nosso ensopado de carne, e me vi no meio de *Uivo*, de Allen Ginsberg. Soltei a concha, voltei ao começo e, de imediato, minha atenção foi capturada por aquela abertura triste e poderosa: “Vi as melhores mentes da minha geração destruídas pela loucura...” (DI PRIMA, 2013, p.195)

Diane Di Prima e Goffman fazem referência aos mesmos primeiros versos em que Ginsberg entrega a danação das mentes brilhantes de sua geração em busca de doses de qualquer coisa que não dissesse respeito ao conformismo. Os versos são o retrato da juventude inconformada e delirante diante do mundo. *Uivo* também era a constatação de que só depois de ter flertado com o diabo da punição, por ser desviante, é que era possível escrever algo do tipo. O poeta Williams Carlos Williams diz, no prefácio original da época “É o próprio Allen Ginsberg que passou, com seu corpo, pelas horripilantes experiências relatadas nestas páginas, baseadas na sua própria vida.” (WILLIAMS in GINSBERG, 1984, p.40). Mais adiante, Williams confirma a força da poesia contaminada pela experiência dizendo que:

A fé na arte da poesia acompanhou este homem no seu Golgota, nesse ossário em tudo semelhante aos dos judeus na última guerra. Só que isso é o nosso próprio país, nossos próprios estimados arredores. Nós somos cegos e vivemos nossas vidas na cegueira. Os poetas são malditos mas não são cegos, eles enxergam com os olhos dos anjos. Este poeta enxerga plena e penetrantemente os horrores dos quais participa nos mais íntimos detalhes de seu poema. [...] Senhoras, levantem as barras das suas saias, vamos atravessar o inferno. (1984, op.cit.)

“Senhoras, levantem as barras das suas saias, vamos atravessar o inferno” é um chamamento para as leitoras de *Uivo*. Muitas já haviam passado pelo inferno, porém era diferente se pudessem ter companhia. Di Prima, ainda em *Memórias de uma Beatnik*, conta que depois de começar a ler o livro, passou a tarefa do ensopado para outra pessoa e andou até o Rio Hudson “para ler e encarar o que estava acontecendo. A expressão ‘abrir terreno’ ficava me vindo à mente. Eu sabia que aquele Allen Ginsberg, quem quer que fosse, abriera terreno para nós – algumas centenas de nós – só por ter publicado aquilo.” (2013, p.196)

Não era apenas a identificação imediata com as questões geracionais de desconforto diante dos padrões sociais, era também o incentivo para que esse sentimento se firmasse na linguagem. Pois, se havia um Allen Ginsberg escrevendo aqueles versos, poderia existir uma Diane Di Prima publicando o seu livro “impublicável”:

Porque eu senti que Allen era apenas, só podia ser, a vanguarda de algo muito maior. Todas as pessoas que, como eu, escondiam-se e esquivavam-se, escrevendo o que sabiam para um grupo pequeno de amigos – e até mesmo os amigos que afirmavam que aquilo “não poderia ser publicado” – esperando apenas com uma leve amargura a coisa acabar, que a era do homem chegasse ao fim em uma labareda de radiação – todos esses iam agora dar um passo à frente e se pronunciar. Não muitos os ouviriam, mas eles, finalmente, ouviriam uns aos outros. Eu estava prestes a conhecer meus irmãos e irmãs. (DI PRIMA, 2013, p.196)

Para Joyce Johnson, a memória de *Uivo* vem da segunda principal leitura, feita em Berkeley, em maio de 1956. Ao descrever esse espaço, mesmo sem o vigor da primeira leitura, ela ressalta as novas representações como a de Allen Ginsberg e o namorado Peter Orlovsky, nus, em formato de ilustração, simulando sexo. Ainda diz que o público parecia pouco chocada até que um jovem de suéter preto se levanta para ler “Vi as melhores mentes da minha geração destruídas pela loucura...”. Johnson não apenas se identifica com o

inconformismo, mas já vivendo sozinha, volta a trabalhar em um romance que havia começado na Barnard College – que viria a ser *Come and Join the Dance* (1962), também tinha seus amigos e conhecidos como personagens e contava a história de uma jovem que abandonava a faculdade e passava a viver para além dos limites de uma moça bem-comportada dos anos de 1950.

Apesar de não termos certeza de como Elise Cowen recebeu *Uivo*, levando em conta que era amiga de Ginsberg desde 1953, é perceptível a presença do poema e do poeta no seu projeto poético sobrevivente, como veremos no terceiro capítulo. Johnson (1999) diz que assim que *Uivo* foi publicado era possível encontrar os “livros pequenos, quadrados, pretos e brancos em apenas dois lugares na cidade – na cozinha de Elise e na Eighth Street Bookshop.”<sup>25</sup> (p. 122)

As memórias dos anos de 1950 de Hettie Jones em *How I Became Hettie Jones* mostram olhares diferentes do que Elise, Joyce e Diane. Por ela estar em outras cenas – começou escrevendo para uma revista de música – e casada com LeRoi Jones, estava em um lugar de mulher judia & companheira de um homem negro. Sobre os/as Beats ela diz que “Os Beats pareciam o.k. para mim, e eu aplaudia seus esforços, bem-sucedidos ou não, de romperem – como os pintores expressionistas abstratos fizeram – a imagem do que poderia ser (corretamente) dito.”<sup>26</sup> (1990, p. 46, tradução minha). Em seguida comenta *Uivo* dizendo que:

As leituras públicas eram uma nova e, qualitativamente diferente rota para os escritores. Poucos estavam sendo publicados e a performance contava – *como você soava*, dizia Roi. Além de Kerouac, o outro herói-poeta beat foi Allen Ginsberg, cujo *Uivo* e *Outros Poemas* – publicado em São Francisco, no outono de 1956 pela City Lights, livraria e editora de Lawrence Ferlinghetti – havia sido confiscado pela alfândega e acusado (tendo vencido) de obscenidade [...] <sup>27</sup>(1990, op. cit.)

25 No original: You could find the small, square, black and white book in only two places in the city – Elise’s kitchen and the Eighth Street Bookshop.

26 No original: The Beats looked okay to me, and I applauded their efforts, successful or not, to burst wide open - like the abstract expressionist painters had -- the image of what could be (rightly) said.

27 No original: Public readings were a new, qualitatively different route for writers, Few were in print and performance counted - how you sound, as Roi said. Besides Kerouac, the other beat hero-poet was Allen Ginsberg, whose *Howl* and *Other Poems* - published in San Francisco, in the fall of 1956, by Lawrence Ferlinghetti’s Bookshop - had been seized by Customs and the police and tried for obscenity. (It won).

Nesse momento de efervescência cultural, é importante ressaltar o trabalho de livrarias/editoras como a *City Lights* do também poeta Lawrence Ferlinghetti (1919 –) e a *Totem Press* de LeRoi Jones/Amiri Baraka<sup>28</sup> e Hettie Jones, que executaram o que as grandes editoras recusariam durante boa parte daquela década, justamente por uma espécie de censura passiva. Esse esforço de publicação era fundamental em um momento de caça à qualquer tipo de produção que lembrasse uma filosofia de esquerda – barbas e rejeição ao *status quo* já contavam – e atacasse os bons costumes, como já estavam fazendo os colonistas das revistas mais importantes (e conservadoras) da época, já citados nesse texto.

As editoras e revistas independentes eram a resistência, dando visibilidade também para as mulheres, mesmo que em uma porcentagem muito menor quando comparadas aos homens. Para além das três figuras centrais da Geração Beat, escritores/as como Gregory Corso (1931 – 2001) e Denise Levertov (1923 – 1997) para citar apenas dois nomes, já haviam publicado pela primeira editora acima mencionada e revistas de poesia da época, um dos meios tradicionais de publicação desde o começo do século – vide a famosa *Poetry*, fundada pela múltipla Harriet Monroe – que incentivaram novas publicações que se multiplicaram no começo dos anos de 1960.

Com versos como “que foram queimados vivos em seus inocentes ternos de flanela/ em Madison Avenue no meio das rajadas de versos de chumbo & o contido estrondo dos batalhões de ferro da/ moda & os guinchos de nitroglicerina das bichas da propaganda [...]” (GINSBERG, 1984, p.46) já havia ficado claro que Allen Ginsberg não agradaria a censura da época. Ferlinghetti chegou a ser preso em 1957, como editor, e Ginsberg foi levado a julgamento por “obscenidade”, conforme Jones menciona acima. Essa situação só ampliou o interesse no entorno da poesia de Allen, que dali em diante se tornou um ícone de outras contraculturas/subculturas ao longo da vida, como essa figura performática – vale lembrar o aparecimento em *Subterranean Homesick Blues*, de Bob Dylan – que vivia para escrever diários e versos.

28 Vale mencionar que LeRoi Jones (1934-2014), junto com Bob Kaufman (1925-1986), era um dos poucos poetas negros envolvidos na Geração Beat. Por enquanto, não se sabe de nenhuma mulher negra escritora no círculo.

O poema “I Want To Dress and Go Out”, de Elise Cowen, já citado anteriormente, tem versos com outro estilo métrico, porém a influência é clara: uma voz que tem ânsia de agir em conflito com a realidade; os sentimentos em relação ao rompimento do sagrado – no caso a vida – e que propõe a morte, se relacionando diretamente com a poética de outras mulheres contemporâneas já familiarizadas com internamentos e tratamentos psiquiátricos. Allen Ginsberg, na época de *Uivo*, também se referia à loucura da geração, no caso dele um homossexual tratado como desviante e internado. Ele dedica poema a Gregory Corso, que conheceu no hospital psiquiátrico.

Depois de *Uivo* veio, em seguida, – e finalmente para Jack Kerouac – a publicação do romance *On The Road*. O rolo escrito por Kerouac não era muito simples de se fazer uma edição artesanal ou uma leitura virtuosa, porém ele já era uma imagem representativa da Geração Beat na metade da década de 1950. Escrito bem no começo dessa década, relatando aventuras no pós-guerra, *On The Road* era marcado por uma aura mitológica. Havia boatos de que o autor datilografou a obra em poucas noites, drogado de benzedrina com café, em uma espécie de alucinação da prosa espontânea. Kerouac só precisou contar as aventuras mais relevantes de meses vagando por cidades, se apaixonando por *garotas mestiças*, garçonetes sedentas por sexo e claro, bons amigos para dividir vinhos, cerveja, quartos de hotéis baratos e conversas sobre a vida e a literatura.

Hettie Jones lembra quando é apresentada a Jack Kerouac, logo depois do lançamento da primeira edição de *On The Road*, de como naquele momento existia um código de comportamento *beatnik* e que muitos artistas reproduziam ele de forma deliberada. Apesar da alegria de finalmente ter sido publicado por uma editora, o livro já não era exatamente o sentimento do autor que dava sinais de incômodo com a fama e as cobranças da nova geração. Hettie diz que “Em uma noite melancólica e lotada no jazz do Wagon, Roi e eu fomos apresentados ao repentinamente famoso Kerouac, um homem de porte médio e bastante tímido. Os críticos o chamavam de “voz”, mas ele parecia

perplexo com a multidão jovem e ardente por quem ele havia falado.”<sup>29</sup> (p.47, tradução minha). Em seguida, relata a constatação após a leitura do livro de Kerouac, percebendo que “A ‘prosódia bop espontânea’ de Jack Kerouac, por exemplo, era uma tentativa de sofisticar ritmicamente a língua inglesa, para fazê-la *funcionar*, como a música.”<sup>30</sup> (ibidem). Ainda, Hettie também acreditava que essa prosódia própria era uma nova estética a ser explorada, uma escrita que se aproximava da cultura negra, com “nervos literários”, em uma espécie de rito frenético.

Elise Cowen estava na Califórnia em 1957, porém a amiga Joyce Johnson esperava Jack Kerouac retornar a Nova Iorque para finalmente ser publicado por uma grande editora. Apesar da alegria em receber Kerouac e de saber a importância do livro como uma obra para posteridade, Johnson (1999) é honesta em relação ao comportamento de Kerouac naquela altura da vida, seis anos depois de ter escrito o livro e depois de muitos cortes feitos pelos editores:

Ele tinha sentimentos confusos sobre *On The Road*. O livro havia sido escrito há seis anos, trabalho de um homem muito jovem, sobre suas aventuras com Neal. Quando deu as primeiras cópias encadernadas ao amigo, na Califórnia, sentiu uma frieza no modo como Neal olhou para ele. De qualquer maneira, os editores da Viking haviam violado a sua espontaneidade. Agora, quando já era tarde demais, ele se arrependeu de todas as revisões em que o convenceram. Quanto ao *Dr. Sax* e *Visions of Cody*, os dois livros que ele considerava dos seus melhores, obras importantes e selvagens, nenhum editor queria qualquer trecho deles.<sup>31</sup> (1999, p.183, tradução minha)

Johnson considera que Kerouac havia imaginado a vida de celebridade com muita ingenuidade. A timidez reconhecida por Hettie Jones era o que fazia Kerouac querer se conectar com o mundo pela sua escrita, sem precisar se entregar à fama de escritor, completando com “Quando ele ficava farto de todas as festas literárias, das noites loucas de Manhattan, juntava os ganhos, se

29 No original: One dark, jammed night at Jazz on the Wagon Roi and I were introduced to the suddenly famous Kerouac himself, a medium-sized, rather shy man. Critics had called him “a voice,” but he seemed bewildered by the ardent young crowd for whom he’d spoken.

30 No original: Jack Kerouac’s “spontaneous bop prosody,” for instance, was an attempt to sophisticate the English language rhythmically, to make it *work*, like music.

31 He had mixed feelings about *On The Road*. It had been written six years ago, the work of a very young man, about his adventures with Neal. When he’d given Neal one of the first bound copies in California, he’d felt a coldness in the way Neal had looked at him. The Viking editors had violated its spontaneity anyway. Now, when it was too late, he regretted every revision they’d talked him into. As for *Dr. Sax* and *Visions of Cody*, the two books he considered his great, wild, important works, no publisher wanted any part of them.



despedia dos amigos de Nova York e saía novamente, mais livre do que nunca.”<sup>32</sup>(*ibidem*).

Quando Breines (1990) afirma que, nos anos de 1950, “Meninas brancas de classe média que rejeitavam valores dominantes não tinham escolha a não ser utilizar e adaptar versões masculinas de rebelião e desinteresse.”<sup>33</sup> (p. 130, tradução minha) ela, mesmo sem o fazer diretamente, aponta para a própria Joyce Johnson. Apesar de ter seu livro publicado apenas em 1962, *Come and Join the Dance* já estava em processo de escrita em 1957. A protagonista Susan, assim como a melhor amiga Kay (inspirada em Elise Cowen), querem abandonar a universidade – uma delas o faz – e ir para Paris, porém ser uma jovem mulher nos anos de 1950 exigia uma série de expectativas muito diferentes das dos homens. O livro se passa em um contexto *pré-beatnik* e funciona como uma outra visão das experiências vividas por Sal e Dean na estrada, porém aqui com mulheres enfrentando a estrada de romper com as expectativas da domesticidade e valores conservadores desde carreira até a sexualidade.

A liberdade era exposta em *On The Road*, e mesmo com todas as declarações misóginas em relação às mulheres (ou melhor, *garotas*) encontradas e abandonadas no caminho para o grupo de homens seguirem em frente, muitas delas (de várias gerações) sentiam-se contempladas, eram leitoras *humanistas* que se reconheciam em Neal e Sal Paradise, porém percebiam a situação de Mary Lou e Galatea, por exemplo. Elas sabiam que lugares na estrada não gostariam de ocupar.

### 2.3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA ESCRITA DOS HOMENS DA GERAÇÃO BEAT

No ensaio *As Mulheres, o Poder, a História* a historiadora francesa Michelle Perrot (2017) diz que as mulheres “reinam no imaginário dos homens, preenchem suas noites e ocupam seus sonhos.” (p.177). Apesar de John Clellon Holmes inaugurar a Geração Beat, na imprensa, partindo da imagem de uma

32 No original: When he'd had enough of all the literary parties, the Mad Manhattan nights, he'd pick up his earnings, say good-bye to his New York friends, head out again freer than ever.

33 No original: Middle-class white girls who rejected dominant values had no choice but to utilize and adapt male versions of rebellion and disaffection.

mulher vivendo a vida de forma alheia às regras sociais, a representação destas na literatura dos homens desse grupo foi marcada por estereótipos muito específicos que apenas reforçam visões de senso comum, facilitando a vida dos personagens, propiciando prazer, aventuras, queixas ou deixando claro que eles estavam no lugar certo que era a estrada descompromissada.

Companheiras de amizade na estrada, mulheres em relacionamentos heteronormativos esperando *seus homens* voltarem, sendo internadas por depressão, ansiedade ou abortos perigosos, sem contar as editoras, revisoras, datilógrafas de seus livros – ainda eram as Zeldas de homens que juravam não ser mais um F. Scott Fitzgerald ou Hemingway do passado. Uma velha premissa de jovens usando roupas pretas, flanando pelos saraus em cafés *hipsters*, que sempre foi vendida a fim de coroar as mulheres como musas silenciosas. Na cultura popular e nas revistas de comportamento não faltaram exemplos, tais como as personagens de filmes como *Garota Existencialista* (com nome original de *Beat Girl*), de 1960 e a personagem Judy, em *Juventude Transviada*, de 1955.

Como já mencionado, nos Estados Unidos da década de 1950, as mulheres ainda eram vendidas como tolas e eram um dos focos mais rentáveis da propaganda e da cultura do consumismo, em ampla expansão no momento. Isso para a classe média e branca – para as mulheres negras e de classe baixa nem cabia a representação. Pelo menos até meados dos anos de 1960, a propaganda no rádio/TV, e revistas como TIME e LIFE, com seus artigos de comportamento, eram quem ditavam os valores, até mesmo quando queriam causar repulsa, como fizeram tantas vezes com textos sobre os *beatniks*, *hipsters* e afins.

Durante os anos do mandato de Eisenhower, a revista LIFE dizia que os Beats eram “contra praticamente todos os aspectos da sociedade americana atual: mãe, pai, política, casamento, a Poupança, a Religião Organizada... para não falar do Lavador de Louça Automático, do Biscoito Saltine Embalado em Celofane, da Casa de Dois Andares e da... bomba de hidrogênio”<sup>34</sup>(O’NEILL in

---

34 No original “against virtually every aspect of current American society: Mom, Dad, Politics, Marriage, the Savings Bank, Organized Religion... to say nothing of the Automatic Dishwasher, the Cellophane-wrapped Soda Cracker, the Split-Level House and the...H-bomb”

EHRENREICH, 1984, p. 53, tradução minha). As mulheres entravam na categoria do casamento, mesmo que algumas se mostrassem interessadas por uma vida de viagens, drogas e diversão. Para as personagens em *On The Road*, por exemplo, cabe poucas representações: mães, estrangeiras sexualizadas, mulheres de “personalidade forte” e irritantes, sendo sempre corpos sexualizados, aliviadores das tensões dos homens que viajavam. Alguns relacionamentos até se mostram com sinais de algum tipo de paixão, porém sempre acabavam em discussões sobre casamento e conforto, se tornando, no fim das contas, a representação máxima de tudo que o grupo rejeitava.

No mesmo artigo mencionado, de 1959, escrito por Paul O'Neill e intitulado de “The Only Rebellion Around” [A Única Rebelião à Volta] é dito que o Beat “bem-sucedido” consegue uma mulher para sustentá-lo. Há um tom nítido de deboche com essa afirmação, afinal era vergonhoso para um homem ser sustentado por uma mulher, fosse ele rebelde ou não. Porém, para uma mulher educada para ser uma esposa gentil e calada, sustentar um homem poderia ser uma espécie de vitória, muito diferente de arrumar um marido, como conta Joyce Johnson (1999), em *Minor Characters*:

Quando o café chega, Jack parece triste. Não pode pagar por ele. Não tem dinheiro, absolutamente nada. Naquela manhã, entregou seus últimos dez dólares para um caixa em uma mercearia e recebeu cinco de troco. Diz, com raiva, que está esperando por um cheque de um editor. Eu digo: "Olha, tudo bem. Eu tenho dinheiro. Você quer que eu compre algo para você comer?" "Sim", diz ele. "Frankfurters. Eu te pagarei de volta. Eu sempre pago as pessoas de volta, sabe". Eu nunca comprei o jantar para um homem antes. Isso me faz sentir muito competente e muito mulher. (p.127, tradução minha)<sup>35</sup>

### 2.3.1 ON THE ROAD

*On The Road* é narrado pelo protagonista Sal Paradise, uma pessoa altamente impressionável, contando as aventuras dele e de seu amigo, a figura excêntrica conhecida por Dean Moriarty. Os dois, juntos com outros homens,

---

<sup>35</sup> No original: When the coffee arrives, Jack looks glum. He can't pay for it. He has no money, none at all. That morning he'd handed his last ten dollars to a cashier in a grocery store and received change for a five. He's waiting for a check from a publisher, he says angrily. I say, "Look, that's all right. I have money. Do you want me to buy you something to eat?" "Yeah," he says. "Frankfurters. I'll pay you back. I always pay people back, you know." I've never bought a man dinner before. It makes me feel very competent and womanly.

fazem três grandes viagens explorando os Estados Unidos e México (sempre idealizado e fetichizado), questionando os limites de sua própria liberdade. Como conta logo no primeiro parágrafo, Sal é um recém-divorciado e diz que a separação foi difícil porém, graças a parceria com Dean, ele estava na estrada. O casamento e a liberdade, como afirma Barbara Ehrenreich (1986), era um tópico frequente em vários grupos de homens da época. Ainda diz que o Beat era a mistura do rebelde, vestido de camisa de flanela, com o *playboy*: rejeitava duplamente o emprego e o casamento. Mesmo que a temática central do livro seja as aventuras em grupo de homens, é o casamento que os faz irem e voltarem, a fixarem alguns pontos no mapa e a construírem narrativas que estimulam, nem que fosse no campo da fabulação, outros homens contemporâneos.

Nessa lógica, as mulheres são retratadas nos romances como objetos e raramente como sujeitas dentro da narrativa. Olson (2005), em artigo sobre a visão masculina no romance de Jack Kerouac, diz que as mulheres são constantemente marginalizadas no sentido de que são pouco importantes e desprovidas de qualquer tipo de agência. Uma passagem do romance ilustra mulheres sem nomes, apenas adjetivadas em favor de (im)possibilidades sexuais:

Arranjamos duas garotas, uma linda jovem loira e uma morena **gorda**. Elas eram **burras e chatas**, mas a gente queria ganhá-las mesmo assim. Arrastamos as garotas a um *night club* insignificante, que já estava fechando, e lá eu gastei nada mais nada menos do que dois dólares em uísque para elas, e cerveja para nós. Eu estava ficando bêbado, e nem ligava. Tudo estava bem. Todos os meus anseios e intenções se dirigiam àquela pequena loira. **Quería penetrá-la** com toda a minha energia. Eu a abracei, e quis dizer isso a ela. O night club fechou, e nós perambulamos por raquíticas ruas poeirentas. (KEROUAC, 1984, p.38, grifos meus)

Os homens, que se apresentam nos romances (e até mesmo na poesia de Allen Ginsberg) da Geração Beat como cansados de sexualidades reprimidas, buscam o gozo e a diversão andando livres pelo mundo, não colocando garantias em nada, fazendo sexo não só com mulheres, mas também entre si, celebrando a homosociabilidade. É evidente no grupo de Sal Paradise que o mais importante eram os laços masculinos, a aventura de jovens *garotos* e

amigos. Os personagens se mostram, inclusive, preocupados com questões de classe e raça em relação à outros homens pelo caminho, como imigrantes, trabalhadores, e músicos de jazz. No entanto, o sexismo do contexto histórico tem a sua manutenção garantida dentro da Geração Beat que, deve-se lembrar, se firmou como grupo pelo menos uma década antes dos movimentos feministas e pelos direitos civis que desembocam nos anos de 1960.

Apesar de a maioria das personagens serem *garotas* adjetivadas, sem nenhuma preocupação na construção psicológica, algumas são delineadas com personalidades e são essas as que recebem nomes e normalmente são problematizadas pelo protagonista. Mulheres como Galatea (esposa de personagem), Marylou (primeira esposa de Dean) e Frankie (amiga do protagonista) são desenvolvidas na narrativa apenas porque são esposas ou amigas passageiras, nunca como mulheres tratadas como indivíduos, vivendo suas próprias autonomias.

Galatea é um dos melhores exemplos da narrativa. O protagonista conta como Ed Dunkel acaba se casando com ela, uma mulher que demonstra algum tipo de personalidade dizendo que “Ed conheceu uma garota chamada Galatea, que estava morando em San Francisco com suas economias. Esses dois cafajestes desmiolados decidiram levar a garota até o leste, e fizeram-na pagar todas as despesas. Ed a persuadiu, a adulou; mas ela respondeu que não ia, a não ser que eles se casassem.” (KEROUAC, 1984, p. 117). E, em seguida, a personagem é descartada por, justamente, não conseguir manter a *malandragem* que eles já estavam acostumados:

Galatea Dunkel, a nova mulher de Ed, continuou reclamando que estava cansada e queria dormir num motel. Se a situação se prolongasse, eles teriam gasto todo o dinheiro dela bem antes de chegarem à Virgínia. Em duas noites, ela exigiu paradas e esbanjou notas de dez dólares em motéis de beira de estrada. No momento em que chegaram a Tucson, ela estava lisa. Dean e Ed **livraram-se dela** num saguão de hotel e reiniciaram a viagem a sós, com o marinheiro, **sem o menor sinal de remorso.** (KEROUAC, op. cit.)

Toda a vez que Galatea aparece em cena, sempre o/a leitor/a é lembrado que ela fala demais, que não gosta de perder, que é séria e reclama muito. A personagem só permanece na narrativa porque Ed Dunkel se apaixona e a

carrega pelas viagens ou a usa como ponto de retorno quando está sem dinheiro, algo muito comum entre esses homens, inclusive quando a Geração Beat, como grupo, já está dissolvida. Em determinado ponto, Galatea, que está na posição de mulher abandonada pois Ed a deixou esperando enquanto viajava, questiona Dean sobre o abandono de Camille, esposa atual:

— Dean, por que você age dessa maneira idiota? — perguntou Galatea. — Camille ligou, dizendo que você a abandonou. Não percebe que tem uma filha? — Ele não a abandonou, ela é que o expulsou! — disse eu, quebrando minha neutralidade. Todos lançaram olhares furiosos para mim; Dean deixou escapar um sorriso sórdido. — E com esse dedo, o que vocês esperavam que esse pobre sujeito fizesse? — acrescentei. Todos me encararam, especialmente Dorothy Johnson, lançando-me um olhar sujo, tihoso. Aquilo não passava de um **chá beneficente acusatório**, uma espécie de **roda de tricô** maledicente e, no centro dela, estava o culpado, Dean — responsável, quem sabe, por tudo o que estava errado. (KEROUAC, 1984, p. 201)

O narrador não apenas relata a indignação de Galatea, dando voz a ela, como também acusa as mulheres de se unirem contra os homens que apenas querem viver suas vidas, mostrando o quanto elas não conseguiam entender as buscas que eles estavam fazendo. Há sempre uma culpabilização pela condição imutável de serem mulheres e de agirem de formas inevitáveis, sendo que só lhes restava servirem. Marylou também é uma personagem que atravessa o romance viajando junto, mas sempre desprovida de qualquer reflexão, inclusive quando Sal percebe que está apaixonado por ela e que o sentimento era tanto que ele deveria matá-la, expondo uma cena doentia e de violência simbólica:

[...] argh! **Compreendi então que a amava tanto, que queria matá-la.** Corri de volta para casa e fiquei batendo com a cabeça na parede. Voei até a casa de Ed Dunkel; ele estava de volta a Frisco com Galatea; pedi o endereço de um sujeito que conhecemos e que tem uma arma, fui até a casa do cara, descolei a arma, voltei para a casa de Marylou, olhei pelo buraco da caixa do correio: ela estava dormindo com um cara; vacilei e caí fora, voltando uma hora depois, e invadi o apê; ela estava sozinha — dei-lhe a pistola e pedi que ela me matasse. Ela ficou com a arma na mão um tempo interminável. Implorei a ela por um singelo pacto de morte. Ela não topou. Eu disse que um de nós tinha que morrer. [...] (KEROUAC, 1984, p.192, grifos meus)

Barbara Ehrenreich (1986) é certa sobre esses trechos de *On The Road*, dizendo que “Os Beats pioneiros eram profundamente ligados, de forma intermitente, um ao outro. As mulheres e suas demandas por responsabilidade

eram, na pior das hipóteses, irritantes e, mais frequentemente, apenas desinteressantes quando comparadas às possibilidades extasiantes da aventura masculina.”<sup>36</sup>(p.54, tradução minha)

Mais tarde, até mesmo em edições posteriores do livro, pesquisadores/as da Geração Beat começam a pensar/problematizar a recepção dele ao longo das décadas, sem deixar de lado o contexto contemporâneo de escrita. Apesar de *On The Road* não ser um livro, de forma alguma, pensado para algum nicho de leitora – sendo um livro que denuncia masculinidades quando estas tentam se afirmar – muitas escritoras já mencionadas tiveram suas vidas transformadas pela narrativa de Jack Kerouac.

Na edição brasileira de *On The Road* (2007),<sup>37</sup> o tradutor Eduardo Bueno cita *Minor Characters* de Joyce Johnson, que era uma das parceiras de Jack Kerouac na época, como narrativa *de um olhar de fora* sobre o dia em que finalmente o escritor conseguiu publicar o livro, em 1957. Joyce Johnson também não escapou de se tornar personagem de romances posteriores de Kerouac e segundo ela, isso não a afetava, pois compartilhava da ideia de que a vida cotidiana era material a ser moldado esteticamente pelos escritores/as *Beats*. As mulheres liam pensando menos em Marylou ou Galatea mas sim como poderiam romper com suas vidas e seguirem suas estradas, mesmo que metafóricas, como afirmaria Joyce Johnson décadas depois. Hettie Jones, em *How I Became Hettie Jones* dá uma definição do que essas mulheres sentiram:

Hoje estou esparramada na cama, pensando no que fazer a seguir. Acabei de ler o novo livro-do-momento *On The Road*. Eu amo os heróis descompromissados de Jack Kerouac, que abalaram os Estados Unidos simplesmente viajando pelo país! Eu não sei se Roi e eu estamos entre “os loucos, aqueles que são loucos para viver, loucos para conversar, loucos para serem salvos”, mas eu sei que não quero cair na estrada agora, não enquanto Nova York é o melhor lugar do mundo. Nada poderia me seduzir. (JONES, 1990, p. 42, tradução minha)<sup>38</sup>

---

36 No original “The Beat pioneers were deeply, if intermittently, attached to each other. Women and their demands for responsibility were, at worst, irritating and more often just uninteresting compared to the ecstatic possibilities of male adventure”.

37 Aqui faço uso da edição da Brasiliense, traduzida por Eduardo Bueno. Não pretendo contrastar, ainda, o uso dos termos analisados no original. Também optei por não trabalhar com o chamado “manuscrito original” já que o que interessa é a edição amplamente vendida e consumida.

Como já mencionado, Hettie Jones, e LeRoi Jones na época, viviam um ótimo momento produtivo, editando duas revistas importantes para a cena independente, trabalhavam diretamente com poesia e viviam suas próprias liberdades. Quando se lê esse tipo de relato é possível perceber que a *estrada* se dava das mais variadas formas para quem não podia, ou não trabalhava com a opção de, sair pelo país pedindo carona. Quando Hettie diz que “ama os heróis descompromissados” é porque eles representam uma espécie de transgressão libertária em um país afundado no conservadorismo, ainda mais levando em conta um relacionamento inter-racial como era o casamento da dupla.

### 2.3.2 UIVO E KADDISH

Na poesia, *Uivo e Kaddish*, ambos de Allen Ginsberg, negociavam de outras maneiras com as leitoras contemporâneas. Conforme mostrado anteriormente, boa parte das prosadoras e poetas do que se conhece como “segunda geração”<sup>39</sup> Beat foram influenciadas pelos versos das mentes enlouquecidas de Allen, especialmente depois que o livro enfrentou processos por obscenidade e recebeu ainda mais atenção. Muitos versos de *Uivo* falavam diretamente com muitas mulheres, como “tagarelando, berrando, vomitando, sussurrando fatos e lembran/ ças e anedotas e viagens visuais e choques nos hospitais e/ prisões e guerra” (GINSBERG, 1984, p.42) em que faz menção ao período que foi internado em um hospital psiquiátrico, por ser homossexual, onde conheceu o também escritor Carl Solomon, a quem dedica o poema. Assim como “e que em lugar disso receberam o vazio concreto da insulina me/ trasol choque elétrico hidroterapia psicoterapia terapia/ ocupacional pingue-pongue & amnésia” (Ibidem, p. 47) retratava também a realidade de mulheres que foram

---

38 No original: Today I'm sprawled on the bed, thinking about what to do next. I'm just finished reading the new, hot book *On The Road*. I love Jack Kerouac's footloose heroes, who've upset complacent America simply by driving through it! I don't know whether Roi and I are among "the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved," but I know I don't want to go on the road right now, not while New York is the best place in the world. Nothing could tempt me away

39 Aqui, chamo de segunda geração as escritoras nascidas na década de 1930. Levo em consideração a divisão de Brenda Knight em *Women of The Beat Generation* em que ela organiza as “precursoras”, nascidas nas duas primeiras décadas do século XX.



compulsoriamente internadas e tratadas com choques elétricos<sup>40</sup> a qualquer sinal de desvio social.

Se *Uivo* dialogava com uma geração de homens e mulheres insatisfeitos com o *modo de vida* americano, *Kaddish* acertava em cheio não apenas no que o título poderia sugerir, leitores/as judeus e judias reconhecendo um hino em homenagem aos/as mortos/as, mas mulheres que entendiam a situação de Naomi, confinada em um hospital psiquiátrico, sendo criada para ter uma suposta liberdade porém tolhida pelo casamento e a família.

Em uma carta para o pai, Louis Ginsberg, em maio de 1959, Allen diz que “Spender ouviu a minha leitura de *Kaddish* & reclamou da introdução de conteúdo pessoal. Mas depois ele passou no escritório de Parkinson em Berkeley & disse que não conseguia esquecer & que havia começado a escrever (pela primeira vez em anos de estiagem) poemas de teor pessoal” (GINSBERG, 2011, pg. 113). O que se conhece como *poesia confessional* ainda não tinha essa denominação, porém estava muito próxima de ser nomeada e ampliada, mas ainda bastante condenada, como se fosse impossível tratar de si esteticamente. Não apenas Ginsberg, mas também outros/as poetas contemporâneos, de vários grupos e escolas poéticas, já caminhavam por caminhos de autorrepresentação e o *confessional* se tornaria recorrente, e importante, na década de 1960.

Temáticas envolvendo internamentos compulsórios, terapia, choques elétricos e todo tipo de punição foram largamente exploradas, não apenas na poesia de Elise Cowen mas, também, de nomes importantes da poesia da virada das décadas de 1950 e 1960, como Anne Sexton e Sylvia Plath. A temática da loucura perseguia Ginsberg não apenas porque ele havia sido internado, mas também porque a mãe dele, Naomi, morreu em um hospital psiquiátrico, lobotomizada e com o consentimento de Allen e o pai.

Em *Kaddish*, publicado com outros poemas em 1961, pela City Lights, ele faz um hino à mãe, lamentando a sua morte. O poema escrito em forma de

---

40 “A Redoma de Vidro”, único romance de Sylvia Plath (1932 – 1963) é um retrato dessa geração.

litania, um pouco diferente da de *Uivo*, com menos pausas para respiração, ele clama a vida da mãe para superar a sua morte. No ensaio *How Kaddish Happened*<sup>41</sup>, escrito em 1966, ele conta o processo de escrita do poema que começa em 1958 e, no ano seguinte, depois de refletir sobre a bagunça escrita e ao datilografar alguns versos, pede para uma conhecida Elise Cowen – que ele faz questão de contar ter sido uma amante ocasional – que datilografe o poema novamente. Elise diz a Ginsberg: “você ainda não terminou com sua mãe” e ele arremata contando que a amiga também ouvia vozes e cometeu suicídio alguns anos depois, como se isso validasse o seu sentimento em relação à mãe exposto no poema.

A respeito de Elise, de Naomi e de outras mulheres, que sofriam uma era de internamentos para curar qualquer tipo de desvio feminino, vale lembrar de uma passagem famosa de Gregory Corso. Conta-se (WILLER, 2010) que o poeta se relacionou, em 1954, com uma jovem de dezessete anos conhecida como Hope Savage, defensora dos direitos animais e poeta, que fora internada pela família e tratada com eletrochoques. Corso contava que Savage havia se tornado frígida e que nunca mais conseguiu escrever um verso sequer. O poeta também conviveu com Elise Cowen na década de 1950, em um curso de poesia/escrita criativa na Naropa University, uma das alunas questionou a ausência de outras mulheres ali e na história da Geração Beat, a resposta de Corso, segundo o crítico e poeta Stephen Scobie, foi:

Houve mulheres, estiveram lá, eu as conheci, suas famílias as internaram, elas receberam choques elétricos. Nos anos de 1950, se você era homem, podia ser um rebelde, mas se fosse mulher, sua família mandava trancá-la. Houve casos, eu as conheci, algum dia alguém escreverá a respeito. (CORSO, apud WILLER, 2010, p.68)

Por mais que Ginsberg criasse as relações de certeza sobre a importância do seu trabalho em *Kaddish* e a forma como isso se relacionava com a realidade, expondo seus sentimentos em lidar com a morte da mãe, interessa aqui, ainda mais, como a representação dessa mulher ia de encontro com as leitoras. Versos de *Kaddish* em que Naomi é apresentada, morrendo “sem espartilhos & olhos” (GINSBERG, 1984, p.75) e mais adiante a voz poética,

41 O ensaio foi publicado em várias edições, uma delas é na coletânea *Poetics of the New American Poetry* (1973), editada por Warren Tallman e Donal Allen, pela Grove Press.

claramente do filho, lamenta o que possa ter causado o seu fim, enumerando condições como “Para a educação casamento colapso nervoso, operação, escola/ normal e aprendendo a ser louca, num sonho – que vida é/ essa?” (ibidem, p.76). Ao longo de todo o poema, a voz reconhece o histórico da mãe, compreendendo a condição de uma mulher no começo do século XX, mas ainda recorrente nos anos de 1950. Mesmo ela sendo uma jovem politizada e casada com um poeta, parecia que era inevitável o seu destino, inclusive Ginsberg faz referência aos cavalos de Emily Dickinson no poema *The Chariot*, um encontro da voz poética com a morte.

É fato que não há como saber de que forma Elise Cowen foi impactada ao ler e datilografar os versos de *Kaddish* em 1959, porém o caderno sobrevivente da poeta data desse ano e metade do ano seguinte. Temas que tratam de encontros com a morte, relações entre o judaísmo e questões existenciais e diálogo constante com a poesia de Emily Dickinson são alguns dos pontos explorados, sem nunca serem similares com a abordagem de Allen Ginsberg. Isso leva a reflexão sobre a importância das memórias, romances e poesia escrita pelas mulheres *silenciosas* (ou, seria mais honesto, *silenciadas?*) e vestidas de preto, ou mesmo as caroneiras, as garçonetes entediadas com suas vidas e tantas outras personagens relatadas pelos autores.

Talvez todas as mulheres que escreveram transitando dentro e fora da Geração Beat não foram de fato pertencentes ao grupo como poetas e prosadoras que eram. Naquele momento, era impossível que fossem igualadas a esses homens, mesmo que estivessem dentro dos mesmos carros ou acordadas pela madrugada, lado a lado, revisando originais. Mas quem eram elas, afinal?

## 2.4 HAVIA ESCRITORAS NA GERAÇÃO BEAT?

*“Fala-se muito. O que se sabe delas?”*

(Georges Duby, sobre as mulheres, citado por Michelle Perrot)

Teriam os homens *Beats* encorajado a escrita das mulheres, pelo menos as que estavam envolvidas nesse movimento literário? (CHARTERS, 2002) a resposta à pergunta de Ann Charters, no prefácio de *Girls Who Wore Black* [Meninas que vestem Preto], antologia de 1996, não é das mais simples, pois há poucos vestígios das relações entre os homens e as mulheres escritoras. Há mais relatos sobre as dificuldades dos relacionamentos afetivos, sexuais e familiares do que a relação criativa que largamente foi explorada entre os homens. Jack Kerouac e grupo estavam imersos em sua própria homosociabilidade e projetos estéticos específicos, fazendo com que o papel das mulheres nesse cenário ficasse mais no campo da ficção.

A presença das mulheres na Geração Beat começa a ser questionada com o passar das décadas, com novas recepções das obras e com a ampliação dos estudos literários feministas. Como já apontado, nas ficções, as mulheres são representadas como coadjuvantes das histórias e/ou simples recursos narrativos, pouco exploradas. Analisando outras definições de Geração Beat, em um dicionário de literatura simples, como é caso do *Dictionary of Literature* (1999), editado pela escocesa Geddes & Grosset, o verbete sobre a Geração Beat diz o seguinte:

termo inventado por Jack Kerouac para descrever um grupo de escritores, artistas e músicos americanos nos anos de 1950. Entre os escritores Beats notáveis, estava Kerouac, cujo romance *On The Road* (1952) tornou-se a “bíblia beat”, os poetas Allen Ginsberg (1926-97) e Lawrence Ferlinghetti e os romancistas Neal Cassady (1926-68) e William Burroughs. Os escritores Beats eram anticidentais em seus valores; eles se interessavam pelo comunalismo, adoravam o jazz moderno e tomavam drogas (avidamente). Dizia-se que o termo “beat” denotava (a) o cansaço de lutar contra a sociedade materialista, (b) o ritmo do jazz, que eles tentavam captar em sua prosa, (c) a beatitude. A última qualidade é um tanto duvidosa, dada a exploração insensível das mulheres em que muitas das beats se entregavam. O poema de Ginsberg, “Uivo”, inclui a alegação surpreendente de que a sociedade americana destruiu as “melhores mentes” (ou seja, as mentes Beats)

de sua geração, um julgamento para a posteridade que ainda precisa ser confirmada.<sup>42</sup> (1999, p. 21, tradução minha)

Percebe-se que, apesar de contextualizar o grupo em um espaço e tempo, com variações em relação a datas oficiais, definindo a sua estética e valores, o verbete não deixa de comentar um dos pontos críticos já mencionados: a forma como as mulheres foram tratadas, tanto como representação nas narrativas e poesia, quanto como parceiras de estrada, nas discussões de escrita e literatura, nas publicações e etc. Porém o verbete faz uso disso para também dar uma definição conservadora em relação ao grupo, como se os Beats fossem casos exclusivos ou único grupo intelectual a marginalizar as escritoras mulheres.

Se os homens da Geração Beat tentaram oferecer um estilo de vida alternativo ao mundo materialista da sociedade estadunidense, através da sua escrita, ainda o faziam de forma presa às amarras das narrativas canônicas, uma literatura feita por e para homens com propostas estéticas que ainda dialogavam, com as vanguardas, porém prometiam rompimento. As mulheres próximas ao grupo viviam uma tripla jornada ao abdicar suas vidas familiares, viverem sozinhas e tentarem escrever.

Não bastava apenas escrever, era necessário atravessar um mercado editorial que já tratava com desconfiança a literatura escrita por mulheres e ainda mais, como colocado, os homens também não eram aceitos facilmente pelas editoras. Como dar credibilidade às mulheres que acompanhavam essas figuras? Elas eram dignas de publicação, ainda mais em momentos históricos de crescimento de manifestações contra qualquer tipo de liberação das mulheres?

---

42 No original: a term invented by Jack Kerouac to describe a group of American writers, artists and musicians in the 1950s. Notable beat writers included Kerouac himself, whose novel *On The Road* (1952) became the "beat bible", the poets Allen Ginsberg (1926-97) and Lawrence Ferlinghetti, and the novelists Neal Cassady (1926-68) and William Burroughs. The beat writers were anti-Western in their values; they dabbled in communalism, loved modern jazz and took drugs (avidly). The term "beat" was said to denote (a) the weariness of struggling against materialist society, (b) jazz rhythm, which they tried to capture in their prose, (c) beatitude. The last quality is somewhat dubious, given the callous exploitation of women in which so many of the beats indulged. Ginsberg's poem "Howl" includes the surprising claim that American society destroyed the "best minds" (i.e. the beats) of his generation, a judgement posterity has yet to confirm.

Dois pontos são fundamentais para entender essa situação, e ambos são respondidos por Joyce Johnson em *Minor Characters*.

No início dos anos de 1950, quando Johnson e Cowen entraram na Barnard College, não era simples sair de casa e fazer as coisas de seu jeito. Porém, a partir da metade dessa década muitas jovens saíam quase que de forma abrupta, os pais “nunca puderam entender por que as filhas que haviam criado tão cuidadosamente de repente escolheram vidas precárias.”<sup>43</sup>(1999, pg. XXXII). Diferente dos homens, as mulheres precisavam romper com camadas sociais, família, moradia e instituições regradadas. Além de afirmar que a estrada das mulheres Beats era metafórica, pois muitas delas foram impossibilitadas de realmente pegar a estrada, Joyce diz:

Se você quiser entender as mulheres Beats, chame-nos de transicional - uma ponte para a próxima geração, que na década de 1960, quando o direito de uma jovem sair de casa não era mais um problema, questionaria todas as suposições que limitavam a vida das mulheres e começaria o longo, nunca-a-ser-encerrado trabalho de transformar relacionamentos com elas<sup>44</sup>. (1999, XXXIII, tradução minha)

“Escrita e poesia são historicamente masculinas, mas a pressão intensificou-se nos anos de 1950 com a glorificação das esferas separadas de homens e mulheres” (GOW, 2018, p.8). Esta é uma afirmação que comprova a escrita de mulheres nesse período como “ vaidade” ou um simples passatempo. Apesar de os homens da Geração Beat se rebelarem contra boa parte das regras sociais e se oporem a seguir lógicas capitalistas, as mulheres eram educadas e tratadas com fragilidade, sua rebeldia teve que acontecer de outras formas.

Na abertura do sexto capítulo de *Minor Characters*, Joyce Johnson relembra de John Clellon Holmes, em carta para Allen Ginsberg, dizendo que a *boy gang* era a mais verdadeira organização social de artistas. Ainda em 1977, depois de tudo o que o movimento feminista estadunidense fez e colocou em pauta, Holmes escreveria na introdução de uma reedição do romance *Go* que as

---

43 No original: their parents could never understand why the daughters they had raised so carefully suddenly chose precarious lives.

44 No original: if you want to understand Beat women, call us transitional - a bridge to the next generation, who in the 1960s, when a young woman's right to leave home was no longer an issue, would question every assumption that limited women's lives and begin the long, never-to-be-completed work of transforming relationships with them.

*garotas* da época, em 1952, eram um “amálgama de várias pessoas”, não se lembrando muito delas. Aí que Johnson emenda, dizendo que “Ele não consegue se lembrar delas - eram meras passageiras anônimas no grande ônibus Greyhound<sup>45</sup> da experiência. Na falta de um centro, como elas poderiam queimar com a febre que infectou estes jovens? O que elas fizeram, eu acho, foi ocupar os assentos”<sup>46</sup> (p.79, tradução minha)

No final dos anos de 1950, Elise Cowen já estava trabalhando em rascunhos que questionavam a autoridade de enunciar-se como poeta diante de um cânone formado por corpos mortos, vide o poema “I Took the Skins of Corpses”. Porém, quando ainda estava em Barnard, com Joyce Johnson, foram questionadas se podiam, ou mesmo sabiam, escrever. Os relatos mostram a condição da mulher na educação formal, mesmo naquela de alto nível, que era o caso da importante faculdade de artes liberais. Johnson (1999) diz que no começo de ano letivo, um típico professor que segundo ela “sem dúvida desejaria estar diante de uma aula em Harvard”<sup>47</sup> pergunta, do alto de seu um metro e oitenta, “quantas de vocês, meninas, querem ser escritoras?” (p.80, tradução minha), sendo que era uma disciplina que tinha como requisito prévio a de escrita criativa. A resposta dele, depois das mãos confusas levantadas foi:

Antes de tudo, se vocês fossem escritoras, não estariam matriculadas neste curso. Vocês não poderiam nem estar matriculadas na escola. Estariam pulando trens de carga, andando pela América”. A sabedoria solícita de 1953. As jovens aspirantes a escritoras nesta sala entenderam instantaneamente que, claro, não há esperança. Uma a uma, todas as mãos desceram. Eu fui uma das que levantou.<sup>48</sup> (JOHNSON, p.81, tradução minha)

Elise Cowen circulou durante quase uma década entre o grupo de escritores/as Beats, incluindo convivência com as/os respectivas/respectivos

---

45 Greyhound Lines, Inc. é uma empresa de transporte terrestre de passageiros estadunidense. Foi fundada em 1914 e é largamente citada na literatura do país. [https://en.wikipedia.org/wiki/Greyhound\\_Lines](https://en.wikipedia.org/wiki/Greyhound_Lines)

46 No original: “He can’t remember them – they were mere anonymous passengers on the big Greyhound bus of experience. Lacking centers, how could they burn with the fever that infected his young men? What they did, I guess, was fill up the seats”

47 No original: who no doubt wishes he were standing before a class at Harvard

48 No original: “first of all, if you were going to be writers, you wouldn’t be enrolled in this class. You couldn’t even be enrolled in school. You’d be hopping freight trains, riding through America”. The received wisdom of 1953. The young would-be writers in this room have understood instantly that of course there is no hope. One by one their hands have all come down. I was one of those who’d raised hers.”

companheiras/os e amantes. Fazer uso desses termos pouco pessoais, sem os nomes próprios das mulheres, ajuda a mensurar como o anonimato oferecido a elas foi fundamental para seu desaparecimento durante décadas, com ressalvas de uma ou duas escritoras publicadas e reconhecidas como “membros honorários”. Leituras, diálogos, trocas de livros e intensas revisões faziam parte do cotidiano dessas/es escritoras/es e isso foi fundamental para vivenciar o chamado *espírito do tempo* da primeira metade do século XX, nesse contexto tão específico das cenas nova-iorquina e da costa oeste dos Estados Unidos, materializada principalmente na cidade de San Francisco.

Chamar essas escritoras de *mulheres da Geração Beat* exige alguns esforços e reflexões. Primeiro, é necessário não apenas tratá-las como *musas*, como aconteceu com boa parte das personagens retratadas em *On The Road*, mulheres meramente figurativas, companheiras de viagens. Segundo, é preciso lhes dar autonomia na escrita. Joyce Johnson, Elise Cowen e Hettie Jones já escreviam antes de conhecerem respectivos parceiros, amigos e mentores. Assim como os poetas Frank O’Hara, Robert Creeley e até mesmo Williams Carlos Williams mantinham contato, e circularam com Ginsberg, Kerouac e Burroughs, mas nunca foram Beats apesar de algumas confusões associativas.

Grupos e escolas literárias são difíceis de definir, circulam entre si e muitos temas e temáticas se aproximam e se afastam. Como já exposto anteriormente, a Geração Beat – focada nas figuras do trio Jack/Allen/William – foi construída baseada em uma fama literária que nem sempre os beneficiou, portanto a alcunha de Beat pode variar da intenção de quem a utiliza. Poetas como Bob Kaufman e Gregory Corso são exemplos de homens que circulavam entre o grupo Beat mas pouco associados à escrita Beat. O primeiro, negro, foi conduzido para a poesia surrealista, já Corso era uma figura transitante porém sempre muito presente nas fotos e nos relatos. Sobre o que os exclui, pouco se sabe.

Para além de uma estética Beat, as escritoras realocadas nesse grupo foram muito além de serem apenas a outra face da moeda. Lendo Elise Cowen ou Hettie Jones, por exemplo, temos mais similaridades e diálogos com as



poetas do Village da década de 1910, como Mina Loy ou Emily Dickinson, da segunda metade do século XIX, do que os próprios homens Beats. Portanto, elas não eram casualidades do seu tempo, “ouviam vozes distantes de escritoras e ansiavam pela permissão de falar em seu próprio volume”<sup>49</sup> (GOW, 2018, p.6).

Anne Waldman, no prefácio de *Women of the Beat Generation*, traz um conceito do antropólogo Clifford Geertz para definir essas mulheres, que é de *consócias*<sup>50</sup> da Geração Beat. Segundo ela, esse é:

“um paradigma útil que se aproxima da interconexão de realidades compartilhadas e experimentadas. Leva em consideração as influências do tempo, lugar, circunstância mutuamente informada sobre os indivíduos que existem em proximidade – ainda que não necessariamente íntimos – para criar um contexto cultural maior para a ação e a arte.” (1996, p. xi, tradução minha)

As mulheres que escreveram, ou gostariam de ter sido escritoras, poetas ou artistas, partilhavam desse momento, colaborando intimamente na criação, mesmo quando as personagens e vozes poéticas as reprimiam ou tiravam a sua agência. Se eram ou não Beats depende de como cada pesquisador/a pretende olhar para essas produções, se por um olhar fatalista e já desinteressante da *santíssima trindade* ou pelo vigor da possibilidade de tantas mulheres estarem vivendo a(s) estrada(s) também em uma luta contra uma lógica opressora.

Portanto, a pergunta feita por Ann Charters e transcrita no começo desse tópico é muito importante. Se os homens da Geração Beat tivessem incentivado as mulheres a escrever e a publicar, assim como faziam entre si, talvez fosse possível uma outra cena. Allen Ginsberg diz no ensaio supracitado, sobre *Kaddish*, que Elise Cowen leu e datilografou seu longo poema, porém praticamente nunca cita nenhum tipo de relação intelectual com ela ou qualquer

---

49 Beat women heard the distant voices of women writers and longed to permission to speak with their volume

50 Flexionei, deliberadamente, o gênero do termo. Segundo Clifford Geertz (2008) "Consócios" são indivíduos que se encontram realmente, pessoas que se encontram umas com as outras em qualquer lugar no curso da vida cotidiana. Eles compartilham, assim, embora breve ou superficialmente, de uma comunidade não apenas no tempo, mas também no espaço. Eles estão "envolvidos na biografia um do outro", pelo menos em caráter mínimo; eles "envelhecem juntos", pelo menos momentaneamente, interagindo direta e pessoalmente como egos, sujeitos, individualidades. Os amantes, pelo menos enquanto dura o amor, são consócios, da mesma forma que os esposos, até que se separem, ou os amigos, até que deixem de sê-lo. (p.152)

outra mulher. Mesmo ele sendo homossexual, quando a cita no ensaio, reforça que foi amante dela, reduzindo à função de datilógrafa e parceira sexual.

Por todas essas questões relevantes, as memórias de mulheres como Hettie Jones, Joyce Johnson, Diane di Prima, além da poesia de Elise Cowen, Joanne Kyger, Janine Pommy-Vega, entre outras, são fundamentais para (re) contar todas as histórias relatadas até aqui, de outros pontos de vista, das que foram observadas, agora olhando firmemente para o observador. É preciso uma historiografia literária feminista, ao estilo de Ria Lemaire – a ser explorada no próximo capítulo – para que possamos repensar situações, análises e construções já dadas como infalíveis.

#### 2.4.1 COMO AS ESCRITORAS DA E NA GERAÇÃO BEAT CHEGAM ATÉ O PÚBLICO

Na introdução da *Encyclopedia of Beat Literature* (2007), uma das publicações mais completas editada pelo acadêmico estadunidense Kurt Hemmer, a pesquisadora Ann Charters comenta uma série de antologias publicadas logo depois dos lançamentos de *On The Road* e *Uivo*, ainda nos anos de 1950, deixando claro que houve um interesse instantâneo pelos escritores, para além de sua fama de comentadores, bastante a revelia da crítica da época que seguia as cartilhas do *new criticism* e comentava duramente o estilo espontâneo deles. Em *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*, André Lefevere (2007) diz que as antologias refletem as “exigências do mercado”, que leva a pensar que essas publicações eram fundamentais para os leitores que se sentiram instigados pela crítica negativa. Justamente por ser anticanônico, é que um novo cânone, aparentemente à margem, é construído. Apesar de Diane di Prima<sup>51</sup> ser um dos poucos nomes que figuram ao lado dos homens, principalmente depois da primeira metade dos anos de 1960, ainda há ausência de mulheres nessas antologias, sendo importante complementar, de novo, com Lefevere:

---

51 Primeira antologia no Brasil “Geração Beat: Antologia”, de 1968, pela editora Brasiliense conta com uma única mulher, Diane di Prima,

Insisto, de minha parte, que o processo que resulta na aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização de trabalhos literários não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e manipulação. (2007, p.14)

As três escritoras específicas que menciono aqui são da chamada “segunda geração”, que inclui as mulheres nascidas na década de 1930 e que estavam entrando na universidade no começo dos anos de 1950. Elise Cowen (1933), Joyce Johnson (1935) e Hettie Jones (1934) estavam em círculos próximos e conviveram em várias situações, porém nunca juntas, não até onde se sabe. O único elo em comum entre as três é Joyce Johnson, que foi uma das melhores amigas de Cowen durante a década, até o falecimento da poeta, e conviveu com Hettie Jones por ocasião de conhecê-la quando se relacionou com Jack Kerouac (conhecido de LeRoi Jones), mantendo a amizade posteriormente,

Joyce Johnson foi a primeira a ser publicada das três. Em 1956, aos vinte anos, ela já estava trabalhando no seu primeiro romance *Come and Join the Dance*, que só foi publicado em 1962. Ela conta que no outono daquele ano “Trabalhei no romance sobre Barnard que comecei na oficina de Hiram Haydn”<sup>52</sup> (1999, p. 117, tradução minha) e que muitas coisas estavam acontecendo no mercado editorial, como a impressão de *Uivo* pela City Lights. Percebe-se que apesar da forma que o professor de Barnard tratava as alunas aspirantes a escritoras, existiam oficinas de escrita criativa e elas participavam. Porém, o caminho da publicação não era tranquilo. A própria Johnson começou trabalhando como secretária em casas editoriais para, com o tempo, ganhar bolsas de apoio à escrita e, enfim, ser publicada. Ela reflete sobre quando foi rejeitada para um emprego de secretária em uma editora, provavelmente por ser judia:

Um dia os editores que não me tivessem como secretária me teriam como escritora. Como escritora, eu viveria a vida ao máximo com meu eu inaceitável, assim como Jack e Allen fizeram. Eu escreveria sobre jovens mulheres bem diferentes das que são retratadas semanalmente nas páginas do *The New Yorker*. Escreveria sobre quartos mobilados e sexo. Sexo tinha que ser abordado criticamente, pensei. Eu não

---

52 No original: I worked on the novel about Barnard I'd begun in Hiram Haydn's workshop

sucumbiria ao estratagema feminino de ir glamorizando meu caminho em direção a discretos apagamentos. Eu decidi isso antes mesmo de conhecer Jack ou ler Uivo.<sup>53</sup> (p.148, tradução minha)

Apesar de Joyce Johnson ter conseguido publicar dois romances até os anos de 1980, foi apenas com *Minor Characters* que ela ganha notoriedade. O livro foi escrito com a intenção de ser uma *memória Beat*, como ela mesma define, e tem um tom muito próximo de *On The Road*, que pretendia ser uma memória ficcionalizada, de reflexão da voz narradora em relação às situações apresentadas. Se Kerouac faz um fluxo de consciência de suas memórias, relatando absolutamente tudo, principalmente o que seria mundano (incluindo misoginia e exageros), aqui ela age meditando perante a cada situação, se afastando completamente, sempre voltando ao presente, mostrando que está com o/a leitor/a no contemporâneo, como uma boa contadora de histórias.

Elise Cowen foi a segunda a ser publicada, logo depois da sua morte em revistas de circulação como *City Lights Journal*; *Things*; *Fuck You*; *A Magazine of the Arts*; *The Ladder*; e *El Corno Emplumado*. Apesar de Joyce Johnson comentar o interesse da amiga em escrever – diz que sabia trechos dos *Cantos* de Ezra Pound decorados e tinha muito interesse por poesia –, a única pessoa a ter contato com a produção poética de Cowen foi o amigo escritor e jornalista Leo Skir, responsável pelas primeiras publicações. Durante décadas, Skir liberou alguns poemas para revistas específicas até que as antologias, das escritoras associadas ao grupo, começaram a surgir nos anos de 1990. Apenas nos anos 2000, com um maior interesse de pesquisa, e esforços do professor e poeta estadunidense Tony Trigilio, descobriu-se um caderno sobrevivente com noventa e um poemas, fragmentos e anotações, que será apresentado no terceiro capítulo.

Hettie Jones também trabalhou no mercado editorial, nos anos de 1950, especialmente como editora/revisora de revistas como *Partisan Review* e

---

53 Someday the publishers that would not have me as a secretary would have me as writer. As a writer, I would live life to the hilt as my unacceptable self, jus as Jack and Allen had done. I would make it my business to write about young women quite different from the ones portrayed weekly in the pages of The New Yorker. I would write about furnished rooms and sex. Sex had to be approached critically, I thought. I would not succumb to the ladylike stratagem of shimmering my way toward discreet fadeouts. I'd decided this even before meetin Jack or reading Howl.

*Record Changer*; também editou livros na *Totem Press* e a revista *Yugen*, com o ex-marido LeRoi Jones/Amiri Baraka. Johnson (2009) comenta que Hettie Jones escrevia poemas e que “alguns deles eram realmente bons” (p.213) porém ela só publicaria seus poemas, oficialmente, no final dos anos de 1990, com *Drive* (1998). Apesar de Jones começar a compartilhar as memórias a partir dos anos de 1970, ela publica *How I Became Hettie Jones* no ano de 1990. Mesmo sendo um livro tardio, *Drive* é um apanhado de poemas que constroem metáforas poderosas sobre as condições das mulheres, sempre interseccionadas. O poema “Hard Drive”, por exemplo, é uma das definições poéticas mais acuradas sobre as mulheres que escreveram – e circularam, leram e pensaram suas condições – durante a década de 1950 e início dos anos de 1960, na Geração Beat, mas que levaram décadas para conseguirem contar suas histórias e serem lidas:

#### **Hard Drive**<sup>54</sup>

Saturday the stuffed bears were up agai ove the Major Deegan  
dancing in the plastic along the bridge rail  
under a sky half misty, half blue  
and there were white clouds  
blowing in from the West

which could have been enough  
for one used to pleasure  
in small doses  
But then later, at sunset,  
driving north along the Saw Mill  
in the high Wind, with clouds big and drifting  
above the road like animals  
proud of their pink underbellies,  
in a moment of intense light  
I saw an Edward Hopper house,

54 Tradução de Miriam Adelman: No sábado os ursos de pelúcia flutuavam de novo/ sobre o Major Deegan/ dançando no plástico ao longo do corrimão da ponte/ sob um céu meio nublado, meio azul/ e havia nuvens brancas/chegando do oeste/ o que talvez fosse suficiente/ para alguém acostumada ao prazer/ em pequenas dosagens/ Porém mais tarde ao pôr do sol/ dirigindo rumo ao norte pelo Saw Mill/ no vento forte, com as nuvens grandes que flutuavam/ por sobre a estrada como animais/ mostrando orgulhosamente suas rosadas barrigas/ num momento de luz intensa/ vi uma casa tipo Edward Hopper/ tão simultânea e extraordinariamente clara e escura/ que eu chorei todo o caminho da Rota 22/ aquelas lágrimas incontrolláveis/ “como se o corpo chorasse”/ e portanto, mulheres jovens/ eis aqui o dilema/ em si a solução:/ sempre fui ao mesmo tempo/ mulher o suficiente para comover-me até o pranto/ e homem o suficiente/ para pegar o carro e me mandar/ em qualquer direção. Disponível em <https://conviteapalavra.blogspot.com/2014/09/thard-drivenirecao-hettie-jones.html>

at once so exquisitely light and dark  
that I cried, all the way up Route 22  
those uncontrollable tears  
"as though the body were crying"

and so young women  
here's the dilemma  
itself the solution:

I have always been at the same time  
woman enough to be moved to tears  
and man enough  
to drive my car in any direction  
(Hettie Jones)

Como definido anteriormente, trabalho aqui apenas com três escritoras de uma mesma geração, e é interessante perceber como Hettie Jones consegue ter uma voz poética que dialoga com a memória das que sobreviveram e até mesmo celebrar a vida das que não conseguiram. Quando a voz poética anda pela rodovia, percebendo ursos nas nuvens ou comparando o que vê com quadros de Edward Hopper, ela está celebrando a estrada de agora e não aquela da qual não fez parte.

Da geração das escritoras citadas acima, poucas publicaram ainda nos anos de 1950, deixando mais claro o fato de a geração de mulheres nascida na década de 1930, sendo jovens adultas nos anos de 1950, ter sido diretamente afetada pelas políticas conservadoras praticadas nessa década. É apenas no início dos anos de 1990 que pesquisadoras especialistas na Geração Beat, como Ann Charters, Anne Waldman, Brenda Knight e outras, começam a pensar formas de organizar as mulheres que não apenas conviviam e se relacionavam com os homens do grupo, mas também escreviam e publicavam de forma independente ou por editoras maiores, como já era o caso de Diane Di Prima, publicada desde 1958 por Hettie e LeRoi Jones. Ou ainda Joyce Johnson, que, a essa altura, já havia ganhado algumas bolsas e prêmios de literatura, inclusive com a autobiografia, já largamente citada, que retrata sua vida como uma jovem mulher nos anos de 1950.

É através de frutos de décadas de estudos feministas e desenvolvimento da crítica literária feminista que uma antologia como *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses* (1996) torna-se um marco nas publicações sobre as mulheres no meio Beat. Organizado por Brenda Knight, o livro conta com pesquisadoras conhecidas do grupo masculino, como Ann Charters, já citada anteriormente, e a poeta Anne Waldman, uma das fundadoras da *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics* [Jack Kerouac Escola de Poéticas Desencarnadas], junto com Allen Ginsberg, ainda nos anos de 1970. No prefácio, Waldman conta que quando adolescente nos anos de 1960, procurou “por mulheres criativas, colegas e modelos a seguir, entre as veteranas e as contemporâneas. É claro que havia os exemplos anteriores de Gertrude Stein e H.D. – escritoras brilhantes que escolheram se exilar das pressões sociais de suas próprias culturas e habilmente administraram suas vidas criativas no exterior.” (1996, p. IX, tradução minha).

Waldman complementa com outras referências muito caras às escritoras da época, como a poeta Marianne Moore, por exemplo, uma “mente disciplinada” como ela a chama e que era uma poeta “acadêmica demais” para os homens Beats. No entanto, é a própria mãe que Waldman cita quando pensa nas mulheres escolhidas para compor esse panorama proposto no livro. A mãe que casou aos dezenove anos com o filho de um poeta grego, abandonando seu primeiro ano de faculdade, e que conviveu com uma vanguarda poética e feminista na Grécia. As referências das mulheres Beats sempre são alheias aos homens da época, o que torna as antologias um universo separado a ser explorado, dando um novo sentido ao que se conhece como Geração Beat e as duas décadas de inconformismo estadunidense.

Com o subtítulo de “escritoras, artistas e musas no coração de uma revolução”, as antologistas tentaram dar conta de um período de meio século com mulheres artistas, escritoras e companheiras dos homens. Não são mulheres apenas do núcleo de escritores/as conhecidos, mas também outras que estavam pensando suas próprias subjetividades e trilhando suas estradas. Quando Waldman fala da mãe, estrategicamente inserindo-a dentro de um grupo de época; anônima no começo dos anos de 1940, ela a pensa a possibilidade de

ser uma dessas mulheres apresentadas na antologia. Uma das mulheres que sai em busca de viver os sentimentos, a poesia, o amor e seja o que mais a movesse. Não que isso acontecesse sem percalços e sem muitos saldos positivos, mas havia uma necessidade de cumprir um anseio. Porém, a mãe de Waldman não era apenas essa mulher que saiu dos Estados Unidos em busca de romance e aventuras, ela acabou se tornando tradutora de poesia contemporânea grega, ou seja, não foi apenas um legado de rebeldia, mas também de criação, sempre firmada na linguagem.

Não perdendo a mirada nas que vieram antes, afirma que “nos beneficiamos dos exemplos e provações de jovens mulheres que lutaram para ser criativas e assertivas antes de nós, e certamente estavam cientes da empolgante herança artística e pródiga de nossos arredores de Nova York e, ainda assim, muitas de nós caímos nas mesmas armadilhas retrógradas.” (WALDMANN in KNIGHT, 1996, p. x, tradução minha), mostrando que há a necessidade de reconhecimento dessas pares, não representando necessariamente alguma espécie de superação, mas ainda em uma luta constante de ir além desse legado.

As duas antologias seguintes já são nos anos de 2000 e ambas foram editadas por Ronna C. Johnson e Nancy M. Grace, especialistas em Geração Beat. *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation* (2002) [Meninas que Vestiam Preto: Mulheres Escrevendo a Geração Beat] é uma antologia exclusivamente voltada à crítica literária construída na última década após a *introdução* das escritoras em *Women of the Beat Generation*. Depois de dez anos, muitos conceitos se desfizeram, como a noção de *musas*<sup>55</sup>, por exemplo, além da necessidade de repensar como começar uma sistematização dos estudos dessas escritoras.

Quem assina o prefácio é Ann Charters, outra especialista no grupo Beat acompanhando a produção desde meados dos anos de 1950, pensando, fotografando e publicando sobre os/as escritores/as. Charters conta que o livro

---

55 Aqui vale tanto a noção de “mulher amada, por vezes imaginária, que inspirou poetas” como a ideia de objetificação como eram as “jovens silenciosas que vestiam preto” e adornavam as leituras dos homens.



que mais a impactou foi *Dinners and Nightmares* (1961), de Diane di Prima, e coloca uma questão importante, já mencionada sobre as mulheres influenciadas pela Beat, a questão da leitora diante do texto dizendo que “Se o protagonista de uma obra de ficção era um homem, como nos romances de Henry James ou James Joyce, eu lia a trama tratando as experiências de forma simbólica de uma essência ou de um ser humano.” (p. x, tradução minha), logo depois de ter afirmado que:

Como leitora, sempre achei que as escritoras eram uma parte importante da Geração Beat. Na verdade, a autora do livro que me influenciou mais do que qualquer outro trabalho que eu já li de Kerouac, Ginsberg e Burroughs era uma mulher. O livro era *Dinners and Nightmares*, uma coleção de pequenos esboços descrevendo a vida de uma jovem escritora na cidade de Nova York, publicada em 1961 por Diane di Prima.<sup>56</sup>(2002, p. x, tradução minha)

Em seguida, no capítulo de “Agradecimentos e Permissões”, as editoras agradecem as existências das escritoras que circularam no meio Beat, como predecessoras de muitas mulheres que publicaram nos anos de 1960, quando o feminismo já tomava suas bases, culminando em muitos estudos importantes e fundantes já na década seguinte. É importante ressaltar a ideia que surge, no começo dos anos 2000, que é a de “redefinir o/a Beat”, considerada ainda pelas editoras como um “risco” a ser corrido (GRACE and JOHNSON, 2002) que, depois de duas décadas, ainda se apresenta como um desafio.

Os textos publicados em *Girls Who Wore Black* são marcos importantes da crítica literária, ajudando a pensar a escrita das autoras por diferentes perspectivas das que sempre foram levadas em conta nos estudos dos homens. Inclusive, é graças a esse tipo de publicação que a crítica literária feminista consegue se firmar, principalmente se levarmos em consideração que são trabalhos de re-visão, exigentes de uma nova sistematização dos estudos dessas mulheres. Por exemplo, no capítulo especial de “Visões e Revisões” dessas autoras, Ronna e Nancy organizam dados de mulheres que escreviam de forma contemporânea aos homens principais da Geração Beat, deixando

---

56 No original: As a woman reader, I have always found women writers to be an important part of the Beat Generation. In fact, the author of the book that influenced me more than any work I ever read by Kerouac, Ginsberg, or Burroughs was a woman. The book was *Dinners and Nightmares*, a collection of short sketches describing the life of a young woman writer in New York City published in 1961 by Diane Di Prima.

nítido como os grupos de mulheres se influenciam e trabalham de formas diferentes.

Em 2004, as mesmas editoras lançam *Breaking the Rule of Cool: Interviewing and Reading Women Beat Writers* [Quebrando a Regra do Cool: Entrevistando e Lendo as Escritoras Beats]. O livro é uma junção de crítica literária e entrevistas diretas com as escritoras, trabalhando com a metodologia crítica e histórica. Percebe-se que, em apenas dois anos, pesquisadores/as já têm uma ideia ampliada da escrita dessas mulheres, assim como um olhar ainda mais crítico sobre padrões de análise que sempre levaram em conta a ideia de gênio masculino, por exemplo. No prefácio, Ronna e Nancy (2004) dizem que “O estudo mostra que a insistência masculinista e Emersoniana de Beat sobre uma verdade individual incluía, paradoxalmente, o feminismo em seu alcance, alimentando, de forma desigual e inconsistente, as dissidentes e as artistas mulheres - muitas vezes, não vistas no movimento Beat.”<sup>57</sup> (p. IX, tradução minha).

*Breaking the Rule of Cool* se propõe discutir três gerações de mulheres (anos de 1940, 1950 e 1960), de que formas contribuiram pela cultura/literatura Beat e quais eram as suas relações com o movimento e o feminismo chamado de segunda onda. O interessante é que aqui as autoras articulam melhor as estéticas utilizadas pelas mulheres para não se filiarem de fato a um único grupo, dando outras ferramentas para as/os pesquisadoras/es lerem homens e mulheres, com o benefício do tempo, indo além do já formatado, dando novos fôlegos para essas produções.

A partir de 2004, com essa publicação, se torna ainda mais interessante ler e pensar a escrita dessas mulheres a partir de outras perspectivas. Boa parte das autoras, por não pertencerem de fato a nenhum grupo, flertavam com outras escolas e grupos literários que lhes interessavam. Na verdade, as pesquisas sobre as escritoras Beats ajudam a desvencilhar o próprio grupo masculino de uma lógica construída pela mídia, formatada para lembrá-los das formas mais

---

57 No original: The study shows that Beat's masculinist, Emersonian insistence on individual truth paradoxically included feminism in its reach, nurturing, if unevenly and inconsistently, female dissidents and artists-too often unseen exemplars of the Beat movement.

pejorativas possíveis. Para que isso acontecesse, foi fundamental o desenvolvimento das ramificações (ou especializações) da crítica literária no decorrer do século XX, como foi o caso da crítica literária feminista, que foi essencial para o desenvolvimento das antologias aqui mencionadas.

### 3 ALGUNS TÓPICOS DE CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA NO SÉCULO XX

Para traçar um panorama da historiografia da Geração Beat pelo viés de uma crítica literária feminista, escolhi alguns pontos e/ou marcos importantes dessa narrativa que, ao se construírem, incluem e distanciam as mulheres do grupo criativo, ou seja, da escritura e da poética da geração. Não que isso seja, de fato, um problema, mas sim que tenho interesse em realocar essas mulheres no período, não pertencentes a um grupo, mas sim transitórias nele e mesmo na produção hegemônica desse momento. A contextualização crítica do grupo em que Elise Cowen frequentou enquanto mulher e poeta é fundamental porque, como foi possível perceber no item 2.4, do capítulo anterior, a circulação nesse meio foi basilar para a construção e treino poético, criando uma voz própria e que, hoje, é possível afirmar que fazia parte de um *zeitgeist* da produção de autoria de mulheres estadunidenses entre as décadas de 1950 e 1960.

Quando uso termos como *fama literária* e *reescritores* da Geração Beat faço referência às ideias de André Lefevere em *Tradução, Reescrita e Manipulação Literária* (2007) em que pensa os processos de tradução, antologização, historiografia, crítica e edição como processos fundamentais de divulgação e mediação de determinados grupos e obras literárias. Nesse caso, tenho um interesse maior em rever ideias de “originalidade”, “inspiração” e “rompimentos estéticos” para analisar a ausência e *descoberta* tardia das mulheres que escreveram *desse* e *nesse* grupo,

A ideia de pensar as formas que os reescritores/as<sup>58</sup> trabalharam (e trabalham) para manter o grupo Beat relevante, seja em público ou de forma acadêmica, culminará no objeto de estudo dessa dissertação que é o caderno de poemas e fragmentos de Elise Nada Cowen, escritos entre os anos de 1959 e 1960. A reescritura aqui irá se aliar com a ideia de *re-visão*, proposta por

---

58 André Lefevere (2007) diz que reescritores da literatura são tão responsáveis quanto os próprios autores, principalmente pela “recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada” (p.13). Aqui, penso que esses e essas reescritores/as são todos que divulgam e pensam sobre as obras, seja na pesquisa acadêmica até *booktubers* e comentadores/as pela *web*.

Adrienne Rich no ensaio *Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão* (2017), escrito na década de 1970 e apresentado aqui no item 3.4.

No capítulo anterior, primeiramente, coloquei lado a lado o lugar dos homens e das mulheres na Geração Beat e na sociedade dos seus entornos, com foco na década de 1950. Em seguida, tratei da recepção e mediação do grupo, principalmente os três textos fundamentais de Jack Kerouac e Allen Ginsberg: *On The Road*, *Uivo* e *Kaddish*, sendo que esse último teve uma relação particular com a poeta, objeto dessa dissertação. A representação de mulheres nesses livros, principalmente em *On The Road* e *Kaddish*, ajudam a pensar as configurações dos lugares dessas escritoras, aquele ocupado por elas como amantes, amigas, escritoras, revisoras e até mesmo como parceiras de trocas e experiências de escrita. Se levarmos em consideração que a experiência da vida real alimentava a criação literária dos homens Beats (WILLER, 2009), perceberemos uma inversão dessa afirmação quando há influência de *Uivo* pela maioria das poetisas e prosadoras relacionadas ao grupo.

O que se conhece hoje, no século XXI, como Geração Beat, foi um grupo de amigos/as escritores/as estadunidenses, especificamente entre Nova Iorque e San Francisco, que produziram e dialogaram entre si e suas estéticas entre meados da década de 1940 até o final da década de 1950, apesar das reverberações ao longo do século XX. A recepção dos homens da Geração Beat influencia diretamente na falta de perspectiva para que as mulheres publicassem ou divulgassem seus trabalhos, pois os autores sofreram distorções pela mídia e por conservadores que ajudaram a criar um mito contracultural, comumente construído como masculino e homosocial. Enquanto isso as mulheres continuavam absorvendo as influências masculinas e criando suas próprias noções de tradição (ou ancestralidade), trabalho poético e escrita criativa.

Portanto, a antologização de mulheres, não apenas as vinculadas à Geração Beat, foi fundamental para o que Lefevere (2007) chama de “sobrevivência das obras literárias”, não apenas dessas escritoras, mas de todas as linhas de pesquisa da crítica cultural feminista ao longo do século XX. Esse momento serve como exemplo da manutenção do conceito de *re-visão*, além da recuperação da escrita de autoria de mulheres em círculos profeministas,

grupos vanguardistas e contraculturais, para citar apenas alguns distinguidamente masculinos na historiografia literária tradicional. As antologias, abordadas no subitem 2.4.1 do capítulo anterior, serviram para análise histórica, além da autorreflexão das pesquisadoras especialistas nos homens desse grupo, como foi o caso de Ann Charters e Anne Waldman, por exemplo.

Porém, é perceptível nos prefácios das primeiras antologias – bem menos em *Breaking The Rule of Cool* – a dificuldade de desvencilhar essas mulheres de categorizações masculinistas, de estéticas canônicas. Não acredito que seja um problema o diálogo com teorias e sistematizações que funcionaram ao longo do tempo, porém, é necessário realocar essas produções e partir de outras perspectivas, ou mesmo, fazer como as escritoras: pegar nossas próprias estradas.

Nos próximos itens deste capítulo irei expor alguns conceitos importantes, desenvolvidos durante o século XX, que ajudam a nortear a análise do caderno deixado por Elise Cowen, me aproximando também de reflexões sobre a escrita de algumas pesquisadoras contemporâneas sobre a poeta estadunidense.

Antes de pensar a produção de algumas escritoras, críticas e teóricas literárias, a partir dos anos de 1970, é necessário retornar para o começo do século e passear por outros conceitos que nos permitam (re)fazer esse caminho da forma mais honesta possível. Começo, no item 3.1, com as ideias desenvolvidas por Virgínia Woolf, escritora e crítica inglesa, em *Um Teto Todo Seu* (1929). A ideia de autonomia financeira e de acesso à educação, para que a figura de uma escritora exista, é fundamental para pensar como mulheres contemporâneas à Geração Beat tiveram que adaptar o teto *todo delas*.

No item 3.2, trago de um *Teto Todo Seu*, a personagem Judith de Virgínia Woolf. A irmã fictícia de Shakespeare morreu no anonimato, também como resultado de uma historiografia pouco, ou nada, inclusiva para as mulheres. Nesse item exploro a necessidade de repensar a história da literatura, proposta pela holandesa Ria Lemaire, no texto *Repensando a História Literária*, de 1994. Repensar essa história foi necessário para que as antologias, publicadas no

começo dos anos de 1990, tivessem espaço para refazer o quebra-cabeças de cenas literárias da primeira metade do século XX.

A escritora é antes de tudo uma leitora, e acrescento, uma leitora obstinada. No item 3.3 traduzo o termo *resisting reader*, da crítica literária Judith Fetterley, para ampliar a discussão proposta por Rita Felski, em *Literature After Feminism* (2000). Ao citar Fetterley, Felski propõe não apenas um tipo de leitora que lê de forma humanista – como as citadas no primeiro capítulo, que absorviam *Uivo* e *On The Road*, fazendo malabarismos com suas subjetividades – mas aquela que lê mulheres e responde de forma atemporal e invertendo as lógicas canônicas.

Fechando o capítulo com os itens 3.4 e 3.5, mostro como o re-visionismo, ou re-visão proposto por Adrienne Rich, é uma das premissas básicas no desenvolvimento da crítica literária feminista ocidental, principalmente anglófona e francófona, durante o século XX. Junto com os conceitos de heterossexualidade compulsória e *continuum* lésbico de Rich, estão as ideias de *roubo da linguagem* de Alicia Ostriker. Esses pontos são importantes para começar a dar alguns novos passos sobre o caderno sobrevivente de Elise Cowen e ter um vislumbre do que poderia ser o projeto poético da poeta, porém sem lamentar a sua ausência e, sim, trazer outras chaves de leitura para temas aparentemente corriqueiros nessa poesia.

### 3.1 UM TETO, DINHEIRO, EDUCAÇÃO E UMA MÁQUINA DE ESCREVER E TODA SUA

A escritora e crítica literária inglesa Virgínia Woolf (1882 – 1941) escreveu em 1929, *Um Teto Todo Seu*, um dos seus ensaios mais famosos, quase tão conhecido quanto sua ficção. A longa reflexão foi escrita no momento em que a primeira fase do feminismo do século XX tinha como centralidade a luta pelo direito ao voto, porém várias noções de liberdade estavam em jogo, repercutindo em várias esferas como a literatura. O texto é fundante nesse momento porque adota uma postura mais crítica que a da época, pelo menos

nos círculos de Woolf, em relação à autoria de mulheres e, principalmente, porque passou a questionar o cânone e a historiografia literária.

Quando Woolf se viu diante do tema *mulheres e literatura* a ser explorado em uma palestra para a Girton College<sup>59</sup>, percebeu que boa parte da sua educação literária havia sido negligenciada e que sabia pouco sobre suas antecessoras. Quem eram as mulheres que ela havia lido, quem eram as autoras que ela sabia que ocupavam seus lugares nas bibliotecas? Enquanto se preparava para conversar com jovens mulheres que estavam acessando a educação formal pela primeira vez – lembrando que ela mesma não pôde fazer isso de forma oficial, reflete longamente sobre a situação histórica da mulher e por que ela não teve como acessar o interesse pela escrita, apesar de suas transgressoras.

Virgínia Woolf faz uso da própria erudição, deixando sempre claro que, como uma mulher da aristocracia, tendo o mínimo para sobreviver e uma biblioteca equipada, poderia estar sentada diante de um tema complicado, fazer conjecturas e desenvolver a sua própria teoria de valor. Já no primeiro parágrafo, afirma que “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da natureza da ficção.” (2014, p.12). Ou seja, uma das questões básicas para as mulheres escreverem seria a autonomia financeira, mas não apenas de seus maridos, no caso das heterossexuais, ou de suas famílias, caso deixassem heranças, mas dos ganhos sobre a própria escrita. A própria Woolf foi uma das poucas mulheres a receber para escrever ficção e crítica literária em suplementos culturais no começo do século XX.

Portanto, o acesso à educação e a um cômodo livre de impedimentos poderia ser um bom começo para que mulheres se interessassem pelo ofício da escrita. A educação acessível ainda era escassa e, mesmo assim, para poucas aristocratas ou famílias de classe alta. No primeiro capítulo, a autora se dedica

---

59 A Girton College foi a primeira faculdade para mulheres do Reino Unido, criada em 1869 e aderida ao sistema misto em 1977. Apesar de ter sido fundada ainda no século XIX, até meados do século XX (a partir de 1928) não formava as mulheres em equidade com os homens, finalizando o processo apenas em 1948. É no primeiro momento de ganho de direitos que Virginia Woolf foi convidada a falar, em outubro de 1928.



em mostrar as diferenças de comportamento das alunas e dos alunos de um *campus* universitário inglês. Ironicamente, quando ela mesma supõe estar em um momento de reflexão sobre a questão das mulheres na universidade, evocando *grandes gênios*, conta que “Na mesma hora a figura de um homem surgiu para me interceptar.” (WOOLF, 2014, p.14). Enquanto andava pelo *campus*, pensando sobre a mulher, a ficção e a poesia, a história de ambos, ela foi interceptada por um bedel histórico – mesmo não sendo aluna e nem professora, era uma mulher sozinha e precisava estar em lugares bem específicos. A referência de Virgínia nessa construção é sobre a autorização – ou negação – dada às mulheres para escrever, para estarem em lugares sob a supervisão e, acima de tudo, sob a aprovação de um homem, obtendo a famosa carta de aceite.

Além do acesso, as mulheres precisavam se comprometer com os lugares designados dentro daquele espaço que, naquele momento, finalmente oferecia educação para ambos os sexos, porém de forma muito passiva e controlada. Enquanto Virgínia Woolf pensa sobre *grandes autores* como Thackeray, Milton e Charles Lamb, analisando suas obras e propostas, fazendo um exercício simples de crítica literária, ela adentra a biblioteca e de novo, é surpreendida por ser mulher e estar sozinha pois “[...] só se admitiam damas na biblioteca se acompanhadas por um estudante da universidade ou munidas de uma carta de apresentação. Que aquela biblioteca famosa tenha sido amaldiçoada por uma mulher é uma questão irrelevante para uma biblioteca famosa.” (Ibidem, p.17)

Mesmo contrariada, a autora segue o passeio daquela *manhã de outono adorável* tentando fazer o que lhe era permitido. Pelo menos pensar, contanto que não fosse dentro de um território proibido ao seu gênero, ainda era permitido em voz baixa ou calada. Mais tarde, jantando com as alunas da instituição, Woolf reflete sobre o silêncio e o tratamento dado às mulheres evocando poetas e prosadoras/es que colocassem em evidência os tratamentos recebidos ao longo da História, como Christina Rossetti e Alfred Tennyson, chegando em uma consideração importante para o resgate de autoria de mulheres:

Mas o poetas vivos expressam um sentimento que está sendo criado e ao mesmo tempo arrancado de nós neste momento. Não são reconhecidos de primeira; muitas vezes, por alguma razão, são temidos; são acompanhados com veemência e comparados com inveja e suspeita ao sentimento conhecido de outrora. (WOOLF, 2014, p.27)

Nesse sentido, do outro lado do Atlântico, a poeta estadunidense Emily Dickinson (1830-1886), algumas décadas antes dessa reflexão, havia tido acesso ao estudo, mesmo que limitado pela religião, aos livros e a escrita. Optou por uma vida reclusa a partir de 1858 e foi publicada apenas uma meia dúzia de vezes no *Springfield Republican*, sempre de forma anônima. Um dos tradutores brasileiros de Dickinson, José Lira, no artigo *Os Mitos de Ontem e as Falácias de Hoje: Emily Dickinson e a Poesia Sentimental* (2006) afirma que “era costume na época recorrer ao anonimato sempre que um poema pudesse depor contra o decoro e a discrição que se esperava de uma mulher.” (2006, p.27). A suposição de um comportamento *feminino* já era um problema por si só, porém o próprio tradutor segue no parágrafo seguinte dizendo que Dickinson foi desencorajada pelo crítico Thomas Higginson, um dos seus primeiros leitores, por achar sua poesia “inadequada” e “estranha” no estilo. A repetição é contínua e os “bedéis” ganham muitas formas ao longo da historiografia da autoria de mulheres, não bastando apenas o acesso mas também precisando da validação de sua produção.

Mesmo pensando em Thackeray ou Pope, Virgínia Woolf fora interceptada no jardim e na biblioteca da Universidade. Mesmo escrevendo poesia, desrespeitando supostas regras estéticas do momento, porém acatando muitas outras a favor de sua própria poética, Emily Dickinson foi recebida, pela crítica, apenas depois da morte, quando sua obra passou a ser publicada sem tantas restrições. No mesmo artigo supracitado, José Lira diz que “Emily Dickinson foi, em pleno séc. XIX, a infeliz reencarnação de uma woolfiana “irmã de Shakespeare”: não desfrutou de espaço próprio como poeta em sua época e só por trágica contingência é que ocupou, literalmente, *a room of her own*” (LIRA, 2006, p.30). Apesar de algumas incoerências e tom fatalista, porém com rompantes de lucidez, que o tradutor comete em seu artigo, essa afirmação é válida, pois a metáfora de Judith, a irmã de Shakespeare, é uma das construções mais importantes da crítica literária feminista no século XX.

Em *Um Teto Todo Seu*, Virgínia Woolf empreende a aventura de não arriscar apenas os poucos nomes que conhecia, como Jane Austen, Elizabeth Barrett Browning, irmãs Brönte, Christina Rossetti e George Eliot, e cria a teoria sobre a existência de uma suposta irmã de Shakespeare, Judith. É interessante pensar que Woolf recorreu à ficção para pensar o Anônimo na historiografia da literatura, sendo que o próprio Shakespeare foi descreditado em vários momentos ao longo do tempo, sendo colocado como *Anônimo* ou mesmo como impostor.

Mesmo que equipada com uma biblioteca repleta de clássicos das ciências humanas, Woolf não se priva de admitir que não sabe onde estão as mulheres negligenciadas pela historiografia literária canônica. Na verdade assume que elas foram caladas:

Quando, porém, lemos sobre o fragmento de uma bruxa, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma feiticeira que vendia ervas ou mesmo sobre um homem muito notável e sua mãe, então acho que estamos diante de uma romancista perdida, uma poeta subjugada, uma Jane Austen muda e inglória, uma Emily Brönte que esmagou o cérebro em um pântano ou que vivia vagando pelas ruas, enlouquecida pela tortura que seu dom lhe impunha. Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher. (WOOLF, 2014, p.73)

Ao citar bruxas, mulheres possuídas e todo tipo de comportamento transgressor de época, Woolf cria uma ponte atemporal em relação ao comportamento de mulheres que tiveram que rejeitar as regras impostas.

E aquelas que rejeitaram as regras, inclusive de quem achava que estava à margem? A delinquência juvenil, citada no primeiro capítulo, incluindo o medo das gangues de mulheres adolescentes nos anos de 1950, é um desses momentos em que se coloca a autoria de mulheres na categoria de *Anônimas*, como propõe Woolf. O caso das mulheres que escreveram circulando na Geração Beat é um exemplo dessa situação mesmo depois da ampla circulação, no mesmo mundo anglófono, desse ensaio e de muitos outros que Woolf escreveria.<sup>60</sup>

---

60 Nessa altura, vale mencionar que muitos homens escritores também acabaram como “anônimos” na Geração Beat, ou tratados com menos relevância do que o trio famoso. Questões de classe e raça – como Gregory Corso e Bob Kaufman, respectivamente – foram fatores relevantes para a permanência ou ausência dessas autorias na historiografia do grupo, escrita pela mídia e crítica.

A situação contada por Joyce Johnson, mencionada no primeiro capítulo, sobre o professor que afirmou que ela e suas colegas jamais seriam escritoras se continuassem dentro da sala de aula, apenas deixa clara a condição das mulheres na questão de educação e autonomia, outros termos inerentes nos textos de Virgínia Woolf. Robin Gow (2018), na monografia *The Bird That Flew Backwards*<sup>61</sup> diz sobre os Beats que “As contrapartes [Beats] ficariam divididas entre a pressão para se adequar aos papéis de gênero e/ou buscar o novo estilo de vida liberal que nunca seria acessível a elas da mesma maneira que era para os homens.<sup>62</sup>” (p.24, tradução minha).

As jovens que acabavam de entrar para a faculdade, poucas décadas depois de *Um Teto Todo Seu*, não se sentiam muito empoderadas pela educação, nem pelo teto ou pelo valor mínimo recebido de sobrevivência. Vale ressaltar que a plateia de Woolf, na Girton College, era diferente das alunas da Barnard, que contava com uma miscelânea de jovens de classe alta, outras judias e/ou filhas de imigrantes e de classe média trabalhadora.

As jovens dos anos de 1950, e um país conservador, acessaram o ambiente acadêmico, principalmente as faculdades de artes liberais. Boa parte delas ainda tinha que cumprir com as responsabilidades sociais (como o casamento) ou ter que decidir como sustentariam a vida de escritora, por exemplo. Vale mencionar que *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos em 1953. Porém, o livro recebeu uma recepção morna<sup>63</sup>, não apenas porque o tradutor boicotou alguns conceitos do livro e o editor o vendeu na categoria de ciências biológicas e sexualidade, mas também porque o texto trazia muitas ideias que contrastavam com as de famílias nucleares e a importância da maternidade,

61 Usei Robin Gow também no primeiro capítulo, é um dos trabalhos mais recentes sobre as poetisas relacionadas à Geração Beat, com atenção à Elise Cowen, as aproximando com a cena modernista do Village do começo do século XX. Apesar de eu não concordar com tudo que Gow analisa acho um dos melhores trabalhos feitos nos últimos anos. É possível acessar aqui [https://digitalcommons.ursinus.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=english\\_hon](https://digitalcommons.ursinus.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=english_hon)

62 No original: Their female counterparts would be left torn between the pressure to conform to gender roles and or to pursue the new liberated “beat” lifestyle that would never actually be accessible to them in the same way it was for men.

63 É possível ler o artigo Reading the Second Sex in 1950s America, de Rosie Germain, sobre a recepção do clássico de Beauvoir. Acesso em [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/DE53650A9D59FF6C5D0205875F8790E7/S0018246X1300006Xa.pdf/reading\\_the\\_second\\_sex\\_in\\_1950s\\_america.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/DE53650A9D59FF6C5D0205875F8790E7/S0018246X1300006Xa.pdf/reading_the_second_sex_in_1950s_america.pdf)

apesar da demonização midiática da figura da mãe na cultura estadunidense do momento.

Conforme comentado por Anne Waldman, no primeiro capítulo dessa dissertação, a inspiração em outras mulheres antes delas era de extrema importância. Na introdução de *Minor Characters*, Johnson faz um balanço da ausência de referências de mulheres escritoras, deixando mais claro o desconhecimento de algumas escritoras em relação às cenas locais anteriores:

Nós que voamos pela porta afóra não tínhamos modelos úteis para o que estávamos fazendo. Não queríamos ser nossas mães ou nossas professoras solteironas ou as mulheres de carreira inviáveis retratadas nas telas. Ninguém nos ensinou como ser mulheres artistas ou escritoras. Sabíamos pouco sobre Virgínia Woolf, mas não a achávamos relevante. Ela parecia desanimadoramente privilegiada, nascida na literatura, contatos e fortuna. O “Teto todo Seu”, sobre que ela escreveu, pressupunha que a ocupante tivesse uma pequena renda familiar. Nossa educação universitária nos permitiu datilografar nosso caminho por cinquenta dólares a semana – mal o suficiente para comer e pagar aluguel em um apartamento minúsculo em Greenwich Village ou North Beach, sobrando pouco para sapatos ou para a conta de energia elétrica. Não sabíamos nada sobre a romancista Jean Rhys, uma antecedente fugitiva da respeitabilidade, perigosamente à deriva na boemia parisiense dos anos 1920; poderíamos ter nos identificado com Rhys e a falta de confiança nos seus escritos, encontrado uma advertência para levar a sério na corrosiva passividade de seus relacionamentos com os homens. Embora nenhum aviso fosse nos deter, famintas nós abraçamos a vida e toda a realidade. Até as dificuldades eram algo a ser saboreado.<sup>64</sup> (p. XXXIII, tradução minha)

Portanto, o conhecimento, através da educação ou da prática e acesso à leitura, era fundamental para que essas mulheres se sentissem conectadas com suas pares, precisavam saber que essas escritoras existiam e que podiam ter liberdade para desenvolver projetos literários. Gow (2018) também afirma que mesmo com um número grande de mulheres indo para a universidade nos anos de 1950, em 1920, era muito maior a quantidade de mulheres estudantes e

---

64 No original: Those of us who flew out the door had no usable models for what we were doing. We did not want to be our mothers or our spinster schoolteachers or the hard-boiled career women depicted on the screen. And no one had taught us how to be women artists or writers. We knew little about Virginia Woolf, but did not find her relevant. She seemed discouragingly privileged, born into literature, connections and wealth. The “room of one’s own” that she wrote about presupposed that the occupant had a small family income. Our college education enabled us to type our way to fifty dollars a week – barely enough to eat and pay rent on a tiny apartment in Greenwich Village or North Beach, with little left over for shoes or the electric bill. We knew nothing about the novelist Jean Rhys, an earlier runaway from respectability, dangerously adrift in the Parisian bohemia of the 1920; we might have identified with Rhys lack of confidence in her writing, found a warning to take to heart in the corrosive passivity of her relationships with men. Though no warning would have stopped us, so hungry were we embrace life and all of reality. Even hardship was something to be savored.

professoras (p.10). Quando Johnson cita as “carreiras inviáveis” das atrizes de cinema, mal imagina que, até a década de 1930, as mulheres dominavam a realização dos filmes nos Estados Unidos, como mostra o documentário *E a Mulher Inventou Hollywood*<sup>65</sup> (2016), das irmãs Clara e Julia Kuperberg. Ou seja, as jovens dos anos de 1950 mal tinham contato com a sua própria história; o clima da sociedade estadunidense era totalmente diferente das décadas anteriores<sup>66</sup>, comprovando o que fora dito antes de que a condição das mulheres sempre está em desequilíbrio.

A publicação completa dos poemas da estadunidense Emily Dickinson, em 1955 (sendo que a poeta havia morrido em 1886<sup>67</sup>) por Thomas Johnson, influenciou notadamente as poetisas contemporâneas, incluindo destacadamente Elise Cowen. A recuperação, mediação e maior circulação de autoria de mulheres foi importante para as escritoras dos anos de 1950 nos Estados Unidos. No poema *I'm Nobody!*, por exemplo, há um diálogo com o que Virgínia Woolf vai escrever (sem conhecer a poeta estadunidense) décadas depois sobre a ausência de vaidade das escritoras e o patamar de anônimas na historiografia literária. No ensaio *Vesuvius At Home*<sup>68</sup> (1976), Adrienne Rich, sobre o poder da poesia de Dickinson, afirma que o poema faz parte dos escritos de “garotinha” de Dickinson, ou ao menos, é assim que foram apresentados pelos críticos da época. Porém, também afirma que é “um poema cuja raiva subjacente se traduz em aridez” (1979, p.106, tradução minha)

---

65 Mais informações aqui [https://www.imdb.com/title/tt5721744/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1a](https://www.imdb.com/title/tt5721744/?ref_=fn_al_nm_1a). Pode ser assistido na íntegra e com legendas aqui <https://www.youtube.com/watch?v=1a99vUxFefQ>

66 Aqui, também é importante lembrar que desde o começo do século XX os Estados Unidos sofria uma espécie de exodo de artistas, intelectuais e escritores/as por conta do crescente conservadorismo. Vale lembrar de nomes como Henry James (que sai ainda no século XIX), T.S. Eliot, Gertrude Stein e toda a cena parisiense de americanos em Paris, na França.

67 Sharon Leiter, na introdução de *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work* diz que “Por nunca ter visto seu trabalho impresso, os preconceitos e adulterações dos primeiros editores tiveram que ser desfeitas pelos mais recentes. Até 1955, com a publicação dos Poemas Completos, por Thomas Johnson, o trabalho da poeta não esteve disponível em sua totalidade, de forma que respeitasse de perto os manuscritos originais.” (2007, p. ix, tradução minha)

68 O ensaio saiu originalmente na revista *Paranassus Poetry*, porém li no *Shakespeare's Sisters* de Gilbert & Gubar, incluído nas referências. O texto na *Parnassus* pode ser lido aqui <http://parnassusreview.com/archives/416>

**I'm Nobody! Who are you?<sup>69</sup>**

I'm Nobody! Who are you?  
 Are you – Nobody – too?  
 Then there's a pair of us!  
 Don't tell! they'd advertise – you know!  
 (Dickinson, 2015, p.54)

Infelizmente, Virgínia Woolf não lera Emily Dickinson, mas muitas jovens dos anos de 1950 a receberam como se fosse uma contemporânea. O diálogo entre elas não era de uma poeta de um século atrás, tinha o frescor da descoberta. Nesse tom de brincadeira boba, quase uma quadra recitada por crianças em uma escola, a poeta se coloca no papel de reconhecer: “Não sou ninguém! E você? Também? Então somos duas”. Esse poder de diálogo intergeracional de Emily Dickinson é o que Virgínia Woolf buscava escavando na biblioteca. A poeta era uma das Judith pois, mesmo não sendo reconhecida em seu tempo, sua voz ecoa nos versos de muitas outras poetisas, sobrevivendo.

### 3.2 JUDITH E A NECESSIDADE DE UMA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA FEMINISTA

É preciso refazer as trajetórias das mulheres ao longo da História e assim poder, de fato, pensar na existência da irmã de Shakespeare (WOOLF, 2014) como uma possibilidade de historiografia literária feminista. A proposta da pesquisadora holandesa Ria Lemaire, no texto *Repensando a História Literária* (1994), de partir de uma historiografia feminista produz um forte diálogo com a historiadora francesa Michelle Perrot, no interesse da última em constituir “um espaço político, em larga medida inseparável do” público”, com uma dupla exclusão: os proletários, as mulheres” (2017, p.186), principalmente para situarmos as escritoras que com o tempo se tornaram meras associadas às ideias de *beat*, *beatnik*, ou mesmo o *hipster* e toda a produção do chamado *cool*. Essas escritoras eram mulheres e também eram trabalhadoras, divergindo do estereótipo do homem *beat*, sempre considerado uma espécie de vagabundo,

69 Tradução de Augusto de Campos (2005, p.55): “Não sou Ninguém! Quem é você? / Ninguém – Também? / Então somos um par? / Não conte! Podem espalhar! / Que triste – ser – Alguém! / Que pública – a Fama – / Dizer seu nome – como a Rá – / Para as palmas da Lama! “

efêmero nos empregos e rejeitando *status* de trabalhador conformado. Para essas mulheres, o *teto todo seu*, que permitia a escrita, tinha um preço a ser pago.

As vidas de mulheres e homens brancas/os estadunidenses, nos anos de 1940 e 1950, eram totalmente diferentes entre si, sem contar as questões de classe, raça e espaços urbanos, como fica bastante claro na Geração Beat. Portanto, para pensar as subjetividades dessas mulheres, recuperando seus romances, poemas, ensaios e autobiografias é preciso encarar a história literária hegemônica como “fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquela da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes.” (LEMAIRE, p.58).

Mesmo que as duas genealogias propostas por Lemaire, aparentemente, não correspondam totalmente com os homens Beats, elas são heranças patrilineares. Tanto o guerreiro histórico, aqui partindo da ideia de Homero, com seu Ulisses na *Odisseia* e a Penélope que o aguarda, quanto a do escritor beatificado pelas aventuras & sexo que permite a escrita, são imagens que se complementam. Ou seja, “não se trata apenas de representações ancestrais, uma vez que elas nunca foram diferentes” (ibidem, p.58), apenas se adaptaram aos contextos históricos, pois, também, nunca faltaram epígonos para cumprir o legado deixado.

A ilusão de uma só história, de que existe uma única tradição (ibidem, p.59) colabora para a exclusão de elementos que destoam da lógica descrita para uma ideia canônica de literatura, algo que a crítica literária tradicional não vê problemas em seguir. Os homens *beats* passaram por esse crivo da autenticidade, pois aliavam linguagem escrita e oral, tendo o coloquial como elemento básico para criar o ritmo exato da sua literatura. Os versos “Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura/morrendo de fome, histéricos, nus” (GINSBERG, 1984, p.41) foi escrito em uma determinada cadência que, lido ou falado – como ficou conhecido em 1955, na famosa leitura da Six Gallery – é iluminado pela mesma aura. Os versos eram escritos para serem lidos, e exercer a performance era fundamental para esses escritores que



não dissociavam suas vidas da música que ouviam e da escrita que surgia dessas relações.

Lemaire (1994), nesse mesmo texto, questiona o desaparecimento do que chama de “ricas tradições femininas”, sobre as formas como a literatura hegemônica, e escrita pelos homens, monopolizou os textos orais, por exemplo, como recursos seus, como ato político e empoderador. Onde estavam as poetisas e suas performances na Six Gallery e outros saraus poéticos que se proliferavam por Nova Iorque e San Francisco<sup>70</sup>? Qual o legado que deixaram? É importante entendermos a sociabilidades das mulheres escritoras nesse período e nos anteriores, levando em conta que boa parte das que foram autorizadas pela historiografia literária tradicional tinham suas especificidades em relação ao público e o privado. É aqui que ressalto a importância das autobiografias para a sobrevivência historiográfica das mulheres que circularam pela Geração Beat, não apenas como registro, mas como tática estética de sobrevivência, re-visar a História, contá-la por olhares outros é também dar sobrevida às narrativas dos homens.

Seguindo com Lemaire, ela ainda afirma que os “heróis” da historiografia clássica literária são vistos como seres humanos superiores, “distantes e acima da banalidade da vida cotidiana, criam seus sistemas políticos ou obras de arte sublimes” (LEMAIRE, 1994, p.59). Esse é o argumento que flexiona a Geração Beat para frente de si mesma, do seu duplo e repetições nas gerações seguintes. Mesmo querendo romper esteticamente com uma tradição hegemônica, cumprindo com suas premissas, os escritores ainda estavam imersos em seus “jogos de poder e dos conflitos de interesse e respectivas ideologias” (LEMAIRE, op.cit.) que os permitia ter essa expressão de suposta rebeldia, mesmo que marginal, dentro dessa sociedade. Todas as categorias como a de autor, gênio, tradição e originalidade, por exemplo, permanecem intactos diante dessas obras. Como bem afirma Perrot (2017) “poetas e pintores cantam a mulher, na mesma proporção de sua misoginia cotidiana” (p. x).

---

<sup>70</sup> Importante ressaltar aqui que não estou afirmando que não houveram mulheres nesses lugares, mas sim que sabemos muito pouco sobre essas presenças. Sabe-se que a poeta Joane Kyger, por exemplo, estava na Six Gallery, durante a famosa leitura de *Uivo*.

Para reconsiderar os mitos já existentes na Geração Beat, é preciso empreender a desconstrução, proposta por Ria Lemaire. Nesse caso, começamos com a que ela chama de desconstrução do *Homo Sapiens*, de uma categoria masculina dada como única, desse *herói-vagabundo-iluminado* da Geração Beat. No primeiro capítulo dessa dissertação, explorei as formas com que esses autores ganharam notoriedade, como a mídia e os reescritores manipularam a fama literária e toda a recepção posterior. Depois disso, é preciso desconstruir a genealogia literária e propor literaturas outras, produzidas por homens e mulheres inconformados/as pelas várias facetas do *status quo*. Por exemplo, se Kerouac trata em *Tristessa* (1960) a sua paixão, fadada ao fracasso e lirismo, por uma prostituta mexicana, é possível contrapor com *Troia: Mexican Memoirs* (1969), de Bonnie Bremser<sup>71</sup>, em que ela relata o tempo em que esteve prostituída no México para manter um bebê, uma vida Beat naquele país, rodeada por poetas e artistas, porém sem *glamour* quanto à prostituição.

Nesse aspecto, Lemaire propõe a desconstrução pela análise do autor/a conjunta às estruturas em que está inserido/a:

Uma outra estratégia de desconstrução pode ser desenvolvida por meio de análise das relações do autor com as estruturas político-sociais de seu tempo. Em vez de criar a imagem de um gênio individual, autônomo e superior, este tipo de história literária poderá revelar a dependência do autor em relação aos discursos de seu tempo, e mostrar como seu desempenho é ligado às estruturas da sociedade. (LEMAIRE, 1994, p.63)

No caso de Bonnie Bremser, não apenas as estruturas político-sociais são relevantes para esse momento, mas também o discurso e a linguagem escolhidos, assim como toda a estética através da qual o texto se apresenta. Ao propor os princípios metodológicos de Michel Foucault, em *A Ordem do Discurso* (1971), Lemaire afirma que:

o ponto de partida é a percepção de que a história literária é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos. Isto resulta no fato de que mudanças nas estruturas sociais ou culturais terão consequências diversificadas para homens e mulheres. Por exemplo, certas mudanças culturais

71 Marina Bertani Gazola, em 2017, defendeu, na Universidade Federal do Paraná, a dissertação "De prostituta a escritora : considerações sobre a participação das mulheres na geração beat a partir das memórias de Bonnie Bremser". Apesar de discordar de alguns termos como a pesquisadora se refere à Bonnie Bremser, recomendo a leitura da tradução dela para uma parte de "Troia – Mexican Memoirs". Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/52559>

consideradas como progressistas para todos os seres humanos frequentemente provam ser ganhos para os homens, mas perdas para as mulheres. (LEMAIRE, 1994, p.67)

É justamente na tradição oral que Lemaire acredita haver alguma espécie de resistência, já que a escrita, instituída nas universidades não era acessível a todas as mulheres, portanto, seria patriarcal e elitista o suficiente para obliterar os sinais de outros suportes. A oralidade na escrita Beat era fundamental, os saraus em ambientes pequenos e fechados, ao som do jazz e os versos acompanhando o compasso sendo um dos pilares do grupo. Porém, sabe-se pouco sobre a oralidade praticada pelas mulheres até antes dos anos de 1960, quando nomes como de Anne Waldman e Diane Di Prima começam a figurar em leituras públicas. As poucas mulheres que se vê nas fotos de época estão apenas compondo as cenas, com suas roupas pretas e o silêncio de seus olhares.

FOTOGRAFIA 2 – Hettie Jones e Joyce Johnson, em 1960. Informação por *Women of the Beat Generation*



Uma das poucas fotos de interação entre mulheres nesses saraus é justamente um encontro entre Joyce Johnson e Hettie Jones, romancista e poeta que, respectivamente, naquele momento, eram conhecidas apenas como companheiras de LeRoi Jones e Jack Kerouac. As duas apenas conversam, com Hettie Jones segurando um copo. A questão da imagem na recepção e manipulação da fama literária das/dos Beats é muito peculiar já que uma pesquisa básica por mecanismos de busca leva à milhares de fotos do grupo central masculino. O site *The Allen Ginsberg Project*<sup>72</sup>, por exemplo, na aba de fotos, organiza milhares de imagens do poeta – e seus companheiros – por período, eventos, leituras e todo tipo de situação do escritor ao longo da vida. Encontramos fotos de mulheres escritoras e poetisas, porém poucas têm seus nomes creditados nas imagens antes dos anos de 1960.

Eram os homens que ocupavam os espaços sendo que as mulheres também podiam ter seus lugares, mas sempre sob o jugo do silêncio, portanto sem o exercício da oralidade, tornando a foto das duas um registro histórico mudo da autoria de mulheres dentro de um determinado contexto.

Portanto, apesar de todas as adversidades da crítica e da recepção, é preciso desconstruir esse mito de uma literatura única e sobrevivente que cria uma aura de genialidade em torno da rebeldia. A proliferação de imagens também fez parte do projeto Beat, levando em consideração que o estereótipo rebelde-viajante do grupo já estava sendo construído na literatura, no cinema e no imaginário popular, como representado em romances como *O Pesadelo Refrigerado*, de Henry Miller e *O Destino Viaja de Ônibus*, de John Steinbeck, ambos da segunda metade dos anos de 1940, e em filmes como *O Mundo Odeia-me* (1953), de Ida Lupino. Essas representações corroboram com o que Lemaire diz que “Em vez de criar a imagem de um gênio individual, autônomo e superior, este tipo de história literária poderá revelar a dependência do autor em relação aos discursos de seu tempo, e mostrar como seu desempenho é ligado às estruturas da sociedade.” (p.65).

Partindo de uma crítica literária feminista, que trabalha com essa historiografia alinhada e proposta por Lemaire, acredito ser possível repensar os

---

72 Disponível em <https://allenginsberg.org/category/photos/>

lugares seguros e confortáveis em que a Geração Beat foi inserida, ao longo do século XX e nessas primeiras décadas do século XXI, partindo da escrita das mulheres. Principalmente, quero repensar o lugar delas nesse grupo como não condizentes com o fenômeno *estranho e anacrônico* que Lemaire chama a historiografia literária tradicional.

### 3.3 A LEITORA OBSTINADA

Apesar de Virgínia Woolf ter sido uma ávida leitora, escrevendo incansavelmente sobre esse ato de habitar a leitura, conforme a História toma seu rumo e as buscas seguem, Judith vai se tornando uma personagem distante com o passar das décadas de pesquisa na crítica literária feminista. Por exemplo, a japonesa Murasaki Shikibu (nascida entre os séculos IX e X) só foi traduzida para o inglês em 1933, fato recebido com entusiasmo pela própria Woolf que escreveu um ensaio curto sobre o impacto diante da leitura de *The Tale of Genji*.

No século XV a italiana, que viveu quase a vida toda na França, Christine de Pizan também é considerada uma das primeiras mulheres das letras francesas a viver da escrita. O dinheiro da sua família permitia que ela tivesse dinheiro e um teto todo dela, assim foi educada em um meio altamente favorável para sua erudição. No meio do século XV ela, viúva aos 26 anos e com três filhos, resolve dedicar-se à literatura. Além de escrever *Livro da Cidade das Mulheres* (por volta de 1405), uma resposta a Santo Agostinho, Pizan ficou famosa pela frase “O primeiro grande ato de rebeldia das mulheres foi o de querer ler, o segundo, o de aprender a ler. Porque ler é saber.”<sup>73</sup> (PIZAN in LIMA DUARTE, 2016).

Partindo de Pizan, seguindo com as reflexões de Virgínia Woolf e de todas as poetisas, filósofas e romancistas que vieram depois, nos deparamos com importância da mulher como leitora. Da francesa Marguerite d'Angoulême, no século XVI à Phillis Wheatley, uma das poetisas negras precursoras nos Estados Unidos do século XVIII, é pela leitura que uma ancestralidade ou tradição de

---

<sup>73</sup> Epígrafe de “Imprensa feminina e feminista no Brasil Século XIX: Dicionário Ilustrado”, de Constância Lima Duarte, Ed. Autêntica, 2016.

mulheres se firma ou resiste diante de um cânone masculinizado. É pela leitura que Virgínia Woolf pensa Judith atravessando os tempos e levando Emily Dickinson para as jovens que entravam na Barnard College no começo dos anos de 1950, com sonhos de serem escritoras. É pela leitura que Pisan se atravessa, como resultado de uma pesquisa pelo mecanismo de busca mais famoso da internet e traz essa imagem da cópia digitalizada de um original (das cerca de 30 cópias que existem) do *Livro da Cidade das Mulheres*, que pertencia a um bibliófilo do século XV.

IMAGEM 1 – Imagem do livro *da Cidade das Mulheres*<sup>74</sup>, de Christine de Pizan.



A crítica literária e teórica feminista estadunidense Rita Felski, no livro *Literature After Feminism* (2003), pensa sobre a sistematização da literatura depois do feminismo, dividindo o livro em quatro grandes tópicos: a leitora, a autora, o enredo e os valores, todos em choque com o cânone ou práticas hegemônicas.

A epígrafe do capítulo intitulado de “Leitoras” traz a escritora estadunidense Minrose Gwin perguntando se ler não seria “esses outros

<sup>74</sup> É possível acessar o original nesse link <https://www.wdl.org/pt/item/4391/>

espaços que habitamos e essas outras identidades que nos habitam?”<sup>75</sup> (2003, p. 23, tradução minha) e a resposta talvez seja a poesia movida pela leitura de outras mulheres. A poeta Elizabeth Barrett Browning (1806 – 1861), em uma carta de 1845, comenta sobre conhecer muitas mulheres instruídas na Inglaterra, porém nenhuma *poetisa*<sup>76</sup>. Ela ainda emenda dizendo que procurou pelas “avós” da poesia e não encontrou, assim como Virgínia Woolf um pouco mais de um século depois não viu nomes de mulheres nas lombadas de sua biblioteca. Mas Elizabeth Barrett Browning e Virgínia tornaram-se as avós da autoria de mulheres e ainda são lidas. Browning influenciou amplamente a poesia de Emily Dickinson que, por exemplo, em um dos manuscritos de 1862, respondeu à poeta, afirmando que não morreria pela verdade, pela Beleza da poesia canônica. Dickinson dá a resposta “I DIED for beauty, but was scarce”<sup>77</sup> aos versos “These were poets true/Who died for Beauty, as martyrs do/ For truth – the ends being scarcely two”.

Apesar de Rita Felski não tratar objetivamente de poesia, suas análises são imprescindíveis para pensarmos a questão da leitora diante de uma historiografia literária masculina. A autora apresenta o que chama de “dois leitores exemplares” da literatura ocidental: Dom Quixote e Madame Bovary. Completa dizendo que “através do ato de ler, descobriremos os perigos de certas formas de leitura.”<sup>78</sup> (2003, p. 23, tradução minha).

Normalmente, as/os leitoras/leitores não se dão conta de que Dom Quixote é um homem e Bovary é uma mulher, que ambos carregam essas informações na sua base, porque, como já mencionado anteriormente por pesquisadoras e escritoras relacionadas à Geração Beat: os/as leitores/leitoras

75 No original: These other spaces we inhabit and these other identities who inhabit us?

76 Em inglês, “poetess” é um termo popularizado entre as décadas de 1820 e 1830 para abarcar um período específico da autoria de mulheres na poesia dessa língua, no mundo anglo-americano. O termo foi usado de forma pejorativa, para relativizar a intensa produção e publicação de mulheres nas revistas chamadas de “Anuários”, que contavam com um público leitor formado majoritariamente por mulheres. Além das publicações serem remuneradas – algo raro na época – boa parte dos poemas eram de temáticas rotuladas de “sentimentais”. O termo foi traduzido para o português como “poetisa” e também surge para diferenciar as poéticas de autoria de mulheres. Há recorrências em outros países. Mais referências nesse texto <https://daily.jstor.org/poetess/>

77 Tradução não poética: “Eu morri pela beleza, mas foi pouco” e “Estes eram poetas verdadeiros/ Que morreram pela beleza, como mártires/ Pela verdade – os fins sendo apenas dois”. Há traduções oficiais para os versos de cada uma, porém, prefiro uma tradução não poética para ressaltar o conteúdo da resposta de Dickinson aos versos de Barret Browning.

78 No original: through the act of reading we will discover the dangers of certain ways of reading.

leem de forma universal. Também é importante ressaltar que os dois personagens tiveram um percurso ao longo do tempo, saindo da literatura e indo para o campo do mito. Se diz *quixotesco* para o sonhador heroico e *bovarismo* para a insatisfação crônica, principalmente da mulher, que devido a busca sem limites por saciedade, será punida no fim da história.

Assim como, ironicamente, a poeta reclusa só podia escrever sobre amores perdidos em forma de rimas bobas e a jovem que cometeu suicídio, só poderia escrever sobre a morte porque tinha plena consciência de como acabaria. Se ler é resistência, as formas de ler também são importantes meios de (re)pensar determinadas autoras, personagens e poéticas, indo além da historiografia literária tradicional.

Elise Cowen, por exemplo, no poema “I Took the Skins of Corpses” mantém diálogo direto com escritoras como Mary Shelley e Emily Dickinson, sendo que ambas habitam os versos da poeta sem nunca terem seus nomes citados. Como se configurava o modo que Elise Cowen lia se, comumente, as análises e memórias que a citam sempre colocam apenas suas referências masculinas como T.S. Eliot, Ezra Pound e até mesmo Dostoiévski?

O fato de ela tratar de temas como criaturas, corpos, morte, sexo e reflexões existencialistas, de certa forma a excluía do grupo de leitoras de outras mulheres. Primeiro, porque seriam temas não tipicamente *femininos*<sup>79</sup>e, segundo, porque ler bastante pressupõe erudição, e isso é dado como masculino. É interessante notar que, em comentário<sup>80</sup>, Joyce Johnson ressalta o árduo trabalho de Elise para se entender com os versos de T.S. Eliot – e mesmo assim tira apenas um “C” em um artigo – como se isso fosse uma tentativa frustrada de cópia do cânone. Esse relato sobressai em relação, por exemplo, ao

---

79 Obras como *The Madwoman in the Attic* (1979), de Susan Gubar e Sandra Gilbert iriam mostrar apenas no final da década de 1970, como esses temas eram usados extensamente por autores homens no século XIX para criar imagens demoníacas ou angelicais de mulheres. Já no século XX a autoria de mulheres re-vê (como propõe Adrienne Rich) esse temas, exatamente como faz Elise Cowen.

80 Joyce Johnson diz que “Seu trabalho de caloura de Inglês era uma interpretação dos Quatro Quartetos de T.S. Eliot. Se havia vaidade nela, era nesse tipo de escolha - sempre algo fatalmente difícil.” (1999, p.57, tradução minha). No original: Her Freshman English paper was to be an exegesis of T.S. Eliot's Four Quartets. If there was vanity in her, it was in that kind of choice - always something fatally difficult.



fato de Cowen também ler Marianne Moore, contemporânea de T. S. Eliot, ou das tentativas de emular Emily Dickinson durante um ano inteiro.

Rita Felski ressalta que “a partir do século XVIII as mulheres de classe média<sup>81</sup> eram uma parte importante do público leitor, e a leitura por prazer passou a ser vista como uma competência distintamente das mulheres”<sup>82</sup> (2003, p. 29, tradução minha) o que não significava que elas pudessem fazer parte de círculos intelectuais. É nesse momento que começa a surgir a lógica editorial voltada para as mulheres, inclusive, muitas escritoras podiam se camuflar nesse meio, como aconteceu com Jane Austen e as Irmãs Brönte, por exemplo. Mas, para as poetisas, era ainda mais difícil, levando em consideração que a poesia exigia um maior acesso à intelectualidade e a prática poética – ainda mais masculinizada – além de que a poesia raramente era viável como atividade remunerada.

Já no início do século XX, nas produções europeias e norte-americanas, o intelecto e as emoções ainda eram distintos, fazendo surgir uma série de poetisas – pelo menos em um sentido mais canônico – que rejeitarão as emoções e optar por uma rigidez formal ou abstração total. As mulheres que nasceram na década de 1930, por exemplo, viveram em fogo cruzado entre as/os modernistas, as/os escritoras/es dos séculos anteriores, além da própria produção contemporânea que recuperava cada vez mais o que viria a se chamar de confessional. Judith Fetterley, citada por Felski, diz que o romance estadunidense apresenta problemas fundamentais para a leitora e complementa “Ler o cânone, do que é atualmente considerado literatura clássica estadunidense, é necessariamente identificar-se como homem.... a leitora.... é obrigada a identificar-se contra si mesma”<sup>83</sup> (FETTERLEY apud FELSKI, 2003,

---

81 Mulheres em sua grande maioria brancas, européias ou norte-americanas. Se mesmo elas não tinham acesso à uma “elite intelectual”, quem dirá as mulheres de camadas mais baixas e/ou trabalhadoras. Porém autoras importantes saíram desse grupo de classe média e leitor como a francesa George Sand e a inglesa George Eliot.

82 No original: from eighteenth century onward middle-class women were an important part of the reading public, and reading for pleasure came to be seen as a distinctively female province.

83 No original: American literature, according to Fetterley, poses fundamental problems for the female reader. "To read the canon of what is currently considered classic American literature is perforce to identify as male... the female reader... is required to identify against herself"

p.33, tradução minha) algo que, como demonstrado no primeiro capítulo, era comum para essa geração<sup>84</sup> de leitoras/escritoras.

Ainda citando Fetterley, um ponto que se contrapõe à prática poética é que, apesar de as mulheres serem ensinadas “a pensar como homens, a identificarem-se com um ponto de vista masculino e a aceitarem como normal e legítimo um sistema masculino de valores, cujo princípio é a misoginia”<sup>85</sup> (FETTERLEY apud FELSKI, 2003, p.35, tradução minha) a poesia sempre garantiu – mesmo que camuflada – um lugar de rebeldia para as mulheres, mesmo que a elas fosse negada a publicação, tivessem seus cadernos queimados ou os versos modificados. Quando Fetterley diz que “a leitora feminista é uma leitora obstinada”,<sup>86</sup> ela também endossa Adrienne Rich no ato de re-ler e re-visar, como ato de resistência. Termino essa seção com Virgínia Woolf lembrando escritoras e leitoras de que, pior do que ser proibida de entrar na biblioteca, de ler e ser lida, muito pior é ficar presa do lado de dentro com o que Adrienne Rich chama de “o livro dos mitos/ no qual/ os nossos nomes não constam.” (2018, p.40):

Ponderei sobre a razão de a senhora Seton não ter tido dinheiro para nos legar; e sobre os efeitos que a pobreza tem na mente; e sobre os efeitos que a riqueza tem na mente; e pensei nos cavalheiros estranhos que vira naquela manhã, com estolas de pele sobre os ombros; e lembrei que se alguém soltasse um assovio, um deles corria; e pensei no órgão ribombando na capela e nas portas fechadas da biblioteca; e pensei em como é desagradável ficar presa do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior ficar presa do lado de dentro (WOOLF, 2014, p.38 e 39)

---

84 Uma das questões que permanece sem resposta muito clara é por que a geração que nasceu nos anos de 1930 – entrando na universidade na década de 1950 – ainda não lia mulheres modernistas como Gertrude Stein, H.D. e Djuna Barnes, além de toda a cena do Village? O conservadorismo crescente ajudaria a explicar? Ainda não sei.

85 No original: Women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principles is misogyny.

86 No original: the feminist reader is a resisting reader. Troquei “resistente” por “obstinada” porque me soava como uma peça de eletrodoméstico.

### 3.4 RE-VISÃO, UM ATO DE SOBREVIVÊNCIA E O ROUBO DA LINGUAGEM

Tendo antes lido o livro dos mitos,  
 e carregado a câmera,  
 e conferido o fio da faca,  
 eu visto  
 a armadura de borracha preta  
 os absurdos pés de pato  
 a grave e estranha máscara.  
 Preciso fazer isto  
 não como Costeau com o seu  
 time assíduo  
 a bordo de uma escuna inundada pelo sol  
 mas aqui, sozinha

**Mergulhar no Naufrágio, Adrienne Rich**

A necessidade de uma crítica literária que construa conhecimento para além da sistematização hegemônica dos estudos literários é muito relevante nas discussões da década de 1970, fazendo surgir nos mundos francófonos e anglófonos um rico cenário de crítica literária feminista. A estadunidense Adrienne Rich (1929 – 2012) foi uma das mais prolíficas pensadoras desse cenário, principalmente ao que tange a poesia. Ela mesma poeta, premiada logo no primeiro livro *A Change of World* (1951), com a aprovação do poeta W.H. Auden, que diria que os versos de Rich eram “vestidos com modéstia e elegância, falam em voz baixa, mas não murmuram, respeitam os mais velhos, mas não são intimidados por eles.”<sup>87</sup> Ou seja, parece que a poesia dela conversava na “língua do opressor”, conforme ela repetiria em vários poemas e textos seus sobre a linguagem hegemônica aprendida pelas mulheres. Porém, foi em 1963 que a poeta publicou o que considerava a sua verdadeira entrada na poesia, *Snapshots of a Daughter-in-Law* [Instantâneos de uma Nora] começa com um verso que definiria uma geração inteira de poetisas:

“A thinking woman sleeps with monsters.”

87 Citado em matéria do *The New Yorker* “Adrienne Rich’s News in Verse”, por Katha Pollit, dois dias depois da morte da poeta. Disponível em <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/adrienne-richs-news-in-verse>

No ensaio *Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão*, de 1975, Adrienne Rich busca uma crítica radical feminista no seu impulso, que conseguisse dar indícios da história das mulheres, de como escrevemos e lemos ao longo do tempo e também de como a linguagem nos aprisionou ou libertou. Afirmando que se deve “[...] não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a ela.” (2017, p. 67) ela pede, deliberadamente, que a crítica literária feminista re-vise a própria ideia de tradição, pelo viés da história das mulheres, sendo que a própria passa a fazer isso através da poesia e ensaística.

Citando a antropóloga Jane Harrison em uma carta para um amigo, por exemplo, Rich começa com um questionamento interessante sobre a ausência de representações de homens na poesia de mulheres até o começo do século XX. Poetas como Anne Bradstreet e Elizabeth Barret Browning endereçavam alguns poemas aos maridos, pais e etc, mas ainda versos de homenagem ou poemas de amor. Por que existe a musa, o anjo do lar, ou ainda as metáforas criadas para simular o erótico na poesia escrita por homens enquanto que, para as poetas, não existe a representação dos homens nessas condições?

Sandra Gilbert e Susan Gubar, na introdução de *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (1979), afirmam que, para as mulheres, a poesia sempre foi um campo de conflito onde constantemente tiveram que estar camufladas. A própria palavra “poeta” pode sofrer a variação de gênero, em português, para “poetisa”, por exemplo, e em inglês há “poetess”, com origem no século XVI – sendo popularizado no século XIX, como mencionada a nota de rodapé de número 70 – sendo que o uso comum, atualmente, seja de “woman poet”. O título do livro de Gilbert e Gubar faz referência a Judith, a suposta irmã de Shakespeare, criada por Virgínia Woolf, que uma vez saindo do vilarejo para ser poeta/dramaturga, só lhe resta o fracasso e o suicídio. Porém, o que as pesquisadoras pretendem com o livro é mostrar que a irmã de Shakespeare é uma metáfora pertinente para a existência real de mulheres que escreveram poesia ao longo dos séculos e, ainda mais importante, sempre ousaram no ato de “roubar a linguagem” masculina (Ostriker, 1982) e subverter as lógicas da poesia.

Foi importante as mulheres, principalmente as dos séculos posteriores ao XIX, se entenderem como poetisas, pois o leitor clássico de poesia era um leitor que exigia fidelidade com a técnica e a tradição, um leitor misógino por excelência, pois a poesia é uma arte cheia de regras e manutenções e isso só começaria a mudar em meados do século XX. Não era apenas escrever a poesia, um/uma poeta tinha que ter acesso aos manuais de poética quando não deveriam, obrigatoriamente, frequentar a educação formal e ter a sorte de estar próximos dos círculos onde a produção poderia circular.

Gilbert & Gubar (1979) contam a situação em que o poeta romântico, e laureado, Robert Southey<sup>88</sup> diz para Charlotte Brönte, em 1837, que “A literatura não pode ser a atividade na vida de uma mulher, não é conveniente” deixa claro como a arte poética no século XIX era quase um dom iluminador dos escolhidos, não muito diferente dos que seriam beatificados um século a frente. Ainda, nos coloca na posição de pensar sobre quem é, em 2019, Southey e quem é Charlotte Brönte nos estudos de poesia de língua inglesa.

A poesia no século XIX, quando escrita por uma mulher era considerada imodesta, pouco feminina, e se falasse de flores e amores, para rimar, também era considerada feminina de forma pejorativa. Emily Dickinson considerava a poesia como a “casa da possibilidade” e, na própria poesia, denunciava aqueles que diziam que se ela quisesse escrever, que fosse, pelo menos, algo mais feminino:

**They shut me up in Prose<sup>89</sup>**

They shut me up in Prose –  
As when a little Girl  
They put me in the Closet –  
Because they liked me “still” –

---

88 O que é bastante curioso sobre Robert Southey é que ele próprio foi um grande incentivador de Sara Coleridge (1802-1852), poeta/tradutora e filha do famoso poeta inglês Samuel Taylor Coleridge. Southey era tio de Sara e, talvez, por isso incentivava mais a sobrinha do que outras escritoras. Porém, Sara Coleridge casou e teve filhos e também se comprometeu com os padrões para as mulheres da época. Já as irmãs Brönte, se dedicaram apenas à vida literária. Afinal, o que incomodava mais aos homens da elite intelectual inglesa do século XIX?

89 Tradução não poética: “Me calaram na Prosa – / Como quando Menininha / Me colocaram no Armário – / Porque gostavam de mim “quietinha” – “

Portanto, um dos primeiros passos da crítica literária feminista na poesia é rever as formas em que essas poetisas e suas obras foram recebidas por críticos, antologistas e leitores da época. O que os incomodava? Muitas vezes era apenas o sexo de quem escrevia. Dickinson e Elizabeth Barrett Browning escreviam sobre Deus, amor, o tempo, a ética e a integridade, mas o fato de elas não pertencerem ao *status* público, à lógica masculina de existência, já era motivo de crítica.

Adrienne Rich diz 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.” (2017, p.66). Por isso, é fundamental retornar para essa poesia e ver o impacto causado por ela ao longo do tempo. Como afetou as poetisas que leriam no futuro? Como essas leitoras se sentiram ao perceberem que não faziam parte dessas estratégias de linguagem de mulheres de outros tempos? E se for ao contrário? Sentiram-se contempladas e estimuladas a escrever mais sobre si e sobre as poetisas do passado?

Ao perceber o auto-apagamento das escritoras e poetisas na própria escrita, Rich descreve também a falta de raiva em Woolf, como se esperasse uma plateia leitora formada de homens, chega afirmar que “São raros os momentos nesse ensaio [Um Teto Todo Seu] em que se ouve a paixão em sua voz; ela estava tentando manter-se tão distante quanto Jane Austen, tão olímpica quanto Shakespeare, pois era a atitude que homens cultos achavam que o escritor deveria cultivar.” (2017, p.69). Adrienne Rich temia que Woolf se prendesse ao *mito da mulher especial*, da que é uma joia encontrada e lapidada pelos profissionais. Segundo ela, uma ideia de mulher especial só faria sentido se de fato pudermos fazer algo pelas mulheres que tiveram sua existência e dons frustrados.

Para isso, Adrienne Rich foi procurar nas poetisas as sutilezas que elas usavam para escrever, como utilizavam a ambivalência para se colocarem na persona poética. Ela lê de Safo à Marianne Moore, que muitos críticos achavam coerente, elegante e discreta, e se depara com ela mesma lendo e procurando o que encontrava na poesia de Shelley, Byron ou T.S. Eliot. Diz que “lendo essas

mulheres, eu buscava nelas as mesmas coisas que encontrara na poesia dos homens, porque queria que as poetas fossem iguais a eles e ser igual ainda se confundia com falar de forma idêntica” (2017, p.72),

Posteriormente, há um diálogo entre Adrienne Rich e Alicia Ostriker, com a ideia de *roubo da linguagem* da segunda, que pensa as poetas e a revisão dos mitos. Para Ostriker, a poeta sempre esteve ligada com o roubo da linguagem do opressor, da linguagem masculina. Por isso, seria impossível escrever sobre homens monstruosos ou santos do lar. Essa mulher que escreve nessa linguagem opressora estaria fadada a se tornar ou uma “mulher silenciosa” ou a “mulher invisível” no corredor de um hospital psiquiátrico, sem autoridade na expressão. Ela propõe que devemos usar essa linguagem a nosso favor, para dizermos o que queremos.

Para pensar como esse *roubo* acontece, Ostriker analisa vinte anos de poesia, publicando esse artigo no outono de 1982, analisando a produção do começo dos anos de 1960 até a contemporânea. Ela percebe a subversão da linguagem nas poetas que desfazem imagens clássicas nos versos como aquelas que representam o corpo, por exemplo. Transformam a fragilidade atribuída a uma flor como algo que remeta a força de uma espécie que sobrevive a aridez, ou a água como algo que traga conforto e não a morte. Ou seja, a ideia é perceber como as próprias poetas desfazem as velhas metáforas e metonímias usadas para tratar das musas ou das bruxas.

O poema *Her Kind*, de Anne Sexton, publicado em *To Bedlam and Part Way Back* (1960), é um exemplo dessa subversão dos mitos. Ao aceitar que é uma “bruxa maldita”, que assombra, que trama e possui todos os adjetivos impostos a ela por ser a Outra, ela assume ser desse tipo rejeitado de mulher. Em cada estrofe, ela cresce, como se encantasse o leitor, provando ser dessa casta de mulheres amaldiçoadas na poesia.

**Her Kind**<sup>90</sup>

I have gone out, a possessed witch,  
 haunting the black air, braver at night;  
 dreaming evil, I have done my hitch  
 over the plain houses, light by light:  
 lonely thing, twelve-fingered, out of mind.  
 A woman like that is not a woman, quite.  
 I have been her kind.  
 (SEXTON, 1981)

Em companhia de Rich, Alicia Ostriker propõe um dos caminhos mais interessantes para pensar uma espécie de tradição<sup>91</sup> poética de mulheres, definindo que: “Aqui eu quero olhar para estruturas poéticas mais amplas e sugerir a ideia de que a criação de mitos revisionista na poesia de mulheres pode nos oferecer meios significativos de redefinir a nós mesmas e, conseqüentemente, a nossa cultura.”<sup>92</sup> (p.71, tradução minha).

Propor-se a re-visar a poesia escrita por mulheres ao longo dos séculos é poder chegar nos rascunhos do caderno sobrevivente de Elise Cowen e lê-los diante de um tempo específico e não apenas querer que ele pertença ao mesmo, mas que crie um diálogo polifônico entre séculos e com um *zeitgeist* da produção de mulheres, que mesmo em lugares diferentes, estavam incluindo a si mesmas na linguagem como uma forma de sobrevivência.

### 3.5 HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA E *CONTINUUM* LÉSBICO

O corpo e a sexualidade são duas temáticas bastante recorrentes na poesia de autoria de mulheres, não apenas do século XX, com abordagens mais claras da sexualidade, mas a própria Emily Dickinson em *Wild Nights* trata do desejo claramente sexual comparando noites selvagens de paixão com estar no mar durante uma tempestade. Não apenas a imagem do mar e da água mudam

90 Tradução de Bernardo Beledeli Perin, no site Escamandro, com o ótimo título “Desta Casta”: “Tenho saído por aí, bruxa maldita, / assombrado no escuro, na noite bravia; / tramando o mal, minha espécie milita / sobre casas comuns onde a lanterna luzia: / sozinha, doze dedos, de loucura vasta. / Mulheres assim não são mulheres, eu sabia. / Eu tenho sido desta casta.” Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/02/03/anne-sexton-1928-1974/>

91 Acho a ideia de “tradição” muito problemática e masculinizante, porém ainda não sei se seria uma ideia de ancestralidade, por exemplo.

92 No original: Here I want to look at larger poetic structures and suggest the idea that revisionist mythmaking in women's poetry may offer us one significant means of redefining ourselves and consequently our culture.



de lugar-comum – como mencionado por Ostriker, na re-visão de mitos – mas aqui ganham um cunho de prazer sexual.

**Wild nights - Wild nights!**<sup>93</sup>

Wild nights - Wild nights!  
Were I with thee  
Wild nights should be  
Our luxury!

Mesmo aceitando que Emily Dickinson, a poeta costumeiramente tratada como auto-enclausurada, escrevia poemas de paixões carnavais, sempre se atribui que esse desejo se relacione especificamente com uma orientação heterossexual. No caso de Elise Cowen, por exemplo, será muito importante não considerar apenas o desejo heterossexual - ela fará referências ao órgão masculino – mas irá, também, fazer muitas referências ao desejo carnal por mulheres. Por isso, nessa toada revisionista, de repensarmos as construções imagéticas das poetisas, é preciso também se desfazer de uma perspectiva não examinada de heterocentricidade, como afirma Adrienne Rich (2010, p.19).

Assim como é importante não supor que *mulher* é uma categoria única, pois existem muitos fatores que se interseccionam, também é preciso não supor que a maioria das mulheres tem desejos e que são heterossexuais de modo inato. É ainda importante porque “Permanece como uma suposição defensável, em parte porque a existência lésbica tem sido apagada da história ou catalogada como doença, em parte porque tem sido tratada como algo excepcional, mais do que intrínseco.” (RICH, 2010, p.35).

Se, como afirmam Gilbert e Gubar (1979), o leitor de poesia – ou talvez o leitor em geral, não *obstinado* no sentido de Felski e Fetterley – leia de forma masculina e heterossexual, é muito importante que a crítica revisionista invista em respeitar as sexualidades das escritoras/poetas, principalmente quando isso fica nítido no seu trabalho. E, indo além, é importante não categorizar as relações entre as mulheres de formas generalizantes. Para isso, Adrienne Rich

---

93 Tradução de Rodrigo Garcia Lopes: “Noites Selvagens! Noites Selvagens!/ Se estivesse a teu lado/ Noites selvagens seriam/ Nosso pecado”. Disponível em <http://estudiorealidade.blogspot.com/2007/11/3-poemas-de-emily-dickinson.html>

desenvolve o conceito de *heterossexualidade compulsória*, propondo olhares menos masculinizantes sobre as relações entre as mulheres. Ainda diz que “o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão, as duas primeiras expressando força física, as duas outras expressando o controle da consciência feminina.” (Ibidem, p.26).

Um exemplo de construção de desejo não heterossexual é o poema *Emily*, de Elise Cowen, em que a voz poética endereça um chamado a uma mulher, que é claramente a poeta Emily Dickinson. Isso é reconhecido não apenas pelo nome, mas também porque no verso “come summer” faz referência à segunda estrofe de *After all birds have been investigated*<sup>94</sup>, de Dickinson. No poema de Cowen ambas irão se divertir juntas no verão, mas não apenas como amigas. No terceiro verso Emily tira o broche de abelha, que claramente machuca/incomoda a voz poética (verbo “sting”) e ela se despe do “jeans fedido”, que também atrapalha, para que as duas possam correr, tomar sol e etc.

#### Emily<sup>95</sup>

Emily,  
 Come summer  
 You'll take off your  
     jeweled bees  
 Which sting me  
 I'll strip my stinking  
     jeans  
  
 Hand in hand  
 We'll run outside  
 Look straight of the sun  
 A second time  
 And get tan  
 (COWEN, 2014, p.26)

“Jeweled bees”, “jeans” e “the sun” são suspiros na longa estrofe que permitem que o poema seja lido também de forma física e sedutora. Ao mesmo

94 A estrofe completa: “First at the March — competing with the Wind —/ Her panting note exalts us —/ like a friend —/ Last to adhere when Summer cleaves away —/Elegy of Integrity.

95 Tradução não poética: “Emily / Chega o verão / Você irá tirar seu / broche de abelhas / Que me pica / Vou tirar meu fedido / jeans / Mão na mão / Iremos correr / Encarar o sol / Uma vez mais / E bronzear.”

tempo que há verbos como “sting”, que sugere corpo-a-corpo assim como “hand in hand”, ou o verbo “strip” que sugere se desnudar, há uma construção de partilha de tempo, de uma intimidade menos da ordem da sexualidade hegemônica e mais da ordem da metáfora que opera nessa relação atemporal. O verso “A second time” intui que elas não são desconhecidas, que já estiveram ali juntas. Aqui, também é importante pensar o *continuum* lésbico proposto por Rich, que pensa como as mulheres se afastam umas das outras com a vida adulta, refletindo nas formas de representação da amizade entre mulheres pela via da inveja ou da sexualidade que serve a desejos masculinos.

O termo *continuum* lésbico, acompanhado de *existência lésbica*, é uma escolha de Adrienne Rich, pois o termo *lesbianismo*, já naquele momento, tinha alcance limitado e clínico. O *continuum* interessa aqui porque trata de:

um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher. Se nós ampliamos isso a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político, se nós podemos ouvir isso em associações como uma resistência ao casamento e em um comportamento, digamos, “exaurido”, identificado por Mary Dale (significados obsoletos: “intratável”, “obstinada”, “licenciosa” e “impudica”, “uma mulher relutante de se submeter a cortejos”) , nós começaremos a compreender a abrangência da história e da psicologia feminina que permaneceu fora de alcance como consequência de definições mais limitadas, na maioria clínicas, de lesbianismo. (RICH, 2012, pp 35-36)

Pode-se relacionar essas experiências com as recusas ao patriarcado na lógica estética das poetisas e prosadoras ao longo da História e, indo além, por estarem sozinhas, relegadas ao espaço doméstico, muitas dessas mulheres só puderam experimentar o *continuum* lésbico através da leitura. É por isso que Elise Cowen permite que a linguagem a faça viajar no tempo, pois Emily Dickinson, frequentemente invocada na poesia desse caderno, é a sua companhia de experiência poética.

FOTOGRAFIA 3 – Foto mais recente encontrada. Esq. para dir. Carol, irmãos Orlovsky e Elise Cowen<sup>96</sup>



96 Foto encontrada nos arquivos oficiais de Allen Ginsberg, divulgada no final de 2018 pelo Instagram do projeto. Disponível em <https://www.instagram.com/p/BqvY0nfHndp/>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

#### 4 ELISE NADA COWEN E OS CADERNOS SILENCIADOS

It was something you had to do.  
 Now thirty-five years later, you are the young  
 one  
 the twenty-nine year old, angry at herself  
 who could not believe she knew  
 the way home.  
 (Janine Pommy Vega, "Elise"<sup>97</sup>)

Menos de meia dúzia de imagens, considerando as que correspondem à realidade, aparecem quando o nome de Elise Cowen é digitado em mecanismos de buscas pela internet. Elise Cowen morreu em 1962, Ginsberg em 1997. Em contraste do amigo próximo Allen Ginsberg, a jovem poeta tem a mesma foto replicada centenas de vezes quando, em algum canto do mundo, alguém se interessa pelos seus versos. Já Ginsberg é uma figura histórica na iconografia das contraculturas e subculturas ao longo do século XX, figurou entre *beats*, hippies, punks e até mesmo no *grunge* de Seattle, entre as décadas de 1980 a 1990.

Segundo Joyce Johnson, em *Minor Characters*, Elise Cowen conheceu Ginsberg em 1953, em um encontro às cegas, muito comuns naquela época. Os dois tiveram um breve relacionamento sexual, pois Allen deveria cumprir uma promessa feita ao seu terapeuta, Johnson (1999) diz que Ginsberg "Conheceu Elise justamente quando sua vida extraordinária, de muitas mudanças, estava prestes a mudar novamente. Ele desistiria de suas tentativas de ser "normal", desistir da psicanálise e de tentar manter empregos sérios ou de ser heterossexual. (Ibidem, p. 75, tradução minha)<sup>98</sup>.

Elise Nada Cowen nasceu em 1933, em uma família de classe média judia no bairro de Washington Heights, em Nova Iorque. Boa parte do que se sabe de Elise Cowen é baseado em construção de memórias, poesia e relatos de amigos e pessoas que conviveram ou passaram por sua vida. A sua

97 Tradução não-poética: "Foi algo que você teve que fazer./ Agora, trinta e cinco anos depois, você é a jovem/ vinte e nove anos, com raiva de si mesma/ que não podia acreditar que ela sabia o caminho de casa."

98 No original: met Elise just as his already extraordinary life of many changes was about to change again. He was to give up his attempts yo be "normal", give up psychonalaysis and attempts to hold straight jobs or to be straight sexually.

existência foi escrita e reescrita ao longo das décadas que se seguiram e até hoje, mesmo com a importante publicação de *Poems and Fragments*, em 2014, muitas lacunas sobre a sua existência não foram preenchidas. Porém, com a descoberta do caderno original e fazendo uso das memórias e publicações aos longos das décadas, é possível pensar novas rotas para delinear um possível projeto poético em consonância, e em sua maioria, dissonante da estética conhecida como Beat. Sem dúvida Elise Cowen trabalhava em favor de sua voz e projeto poéticos próprios, basta seguirmos as pistas que, pacientemente, foram se delineando ao longo do tempo.

#### 4.1 UMA BUSCA NO GOOGLE E TEMOS UMA POETA COM O NOME DO MEIO DE “NADA”

Existem fontes seguras quando uma busca simples pelo nome de alguém aponta para um enorme número de fotos diferentes de perfil, boatos e informações desconstruídas? O anonimato, ou melhor, a Anônima escritora diante da historiografia literária hegemônica ganha as mais variadas faces em tempos de informação contínua e, muitas vezes, desconstruídas. Não que a ficção diante da existência não seja interessante quando Foucault (2012) pergunta se importa quem fala no discurso. Importa quando a existência é negada e/ou modificada. Aqui faço alguns recortes de textos e publicações sobre Elise Cowen ao longo do tempo, pensando como – e qual – a sua poética e vida privada foram narradas, muitas vezes sobressalentes em relação à poesia.

Em texto de 2002, um *post*<sup>99</sup> que consta nos arquivos da Barnard College, traça um perfil de Elise Cowen como formada no ano de 1956, o que destoava de boa parte das histórias contadas por outras pessoas, como Joyce Johnson, de que ela abandonou o curso. Uma nota explicativa define essa seção como uma série de perfis sobre alunas da faculdade e, aparentemente, o texto original foi escrito ainda antes dessa postagem mais atualizada dos anos 2000. A apresentação começa com o subtítulo de “Na sombra de Allen Ginsberg”. Como poeta, pouco conhecida, da Geração Beat, Cowen é apresentada como uma jovem judia de uma família abastada, admitida na faculdade em 1951, na

---

99 Disponível em <https://barnardarchives.wordpress.com/2002/08/13/elise-nada-cowen-56/>

primavera, aos dezoito anos. O texto é uma espécie de colagem de textos online, um relatório da própria faculdade, trechos de *Minor Characters* e uma crônica, bastante citada na maioria dos textos sobre ela, de Léo Skir<sup>100</sup> para a revista *Evergreen Review*, publicada em Outubro de 1970, sob o título de *She Was Beat With Alien Ginsberg – Elise Cowen: A Brief Memoir of the Fifties*, que depois foi reproduzida no livro *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses Of the Heart of Revolutivo*, de 1998, como já mencionado.

O texto no *blog* da faculdade é montado sobre o discurso da crônica de Léo Skir, considerada a primeira a ser escrita detalhando fatos da vida de Elise Cowen, morta sete anos antes dessa publicação. Há uma grande probabilidade de que essa seja a maior motivação pelo uso desse texto como referência até, pelo menos, a edição do livro de memórias de Joyce Johnson, na década de 1980, que ampliaria a existência de Elise Cowen para além da ficção, crônica, diário e os poucos poemas publicados até então. O *post* na Barnard reforça questões como o interesse de Elise Cowen em ler e ser educada pelos clássicos, de querer “ler Rimbaud no original”,<sup>100</sup> mas também de ter ganho apelido de “Beat Alice”<sup>101</sup> por sentir-se atraída pelos artistas *anti-establishment* e visionários como os *Beatniks* (escrito na grafia pejorativa). Essa afirmação colabora com a ideia de que Cowen era versada na poesia moderna e contemporânea estadunidense, principalmente, às vanguardas e as discussões que se sucederam nas primeiras décadas do século XX.

Para além das informações repetidas nos textos de apresentação da poeta espalhados pela *internet* como o reforço do seu *brilhantismo mórbido* e *irreverência cômica*, as pistas dos interesses de Elise Cowen seguem para além dessas características. O que interessa aqui é, por exemplo, o dado de que “durante o ano de caloura, Cowen morou em uma pensão para mulheres perto do campus da Barnard, onde ela lia e escrevia poesia de forma incansável. Seus poetas favoritos do período eram T.S. Eliot, Ezra Pound e Dylan Thomas, todos

---

100Na crônica de Léo Skir, ele diz que “Ela estava lendo Freud (a edição de bolso com capa vermelha das “Palestras Introdutórias”) e tomando café preto. Ela voltou para a escola. Estava estudando francês. Ela queria ler Rimbaud no original.”.

101Ver definições para o uso de “Alice” no contexto popular <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Alice>. Acesso em 05 de agosto de 2018.

os quais ela poderia recitar de memória.”<sup>102</sup> (tradução minha). Todas as possíveis referências das leituras de Elise Cowen são importantes para mais adiante refletirmos sobre a sua escrita, sobre a dupla construção de leitora-escritora, como defendido por Rita Felski no capítulo anterior.

O texto da Barnard tornou-se obsoleto em vários sentidos, pois apenas em 2014 surge a edição definitiva do caderno sobrevivente de Elise Cowen que ampliou não apenas os estudos sobre a sua produção poética, mas que ajudou, através da figura de Tony Trigilio, as/os pesquisadoras/es perceberem décadas de reproduções de ruídos sobre a vida da poeta. Nesse texto, portanto, dos quatro poemas apresentados – baseados nos poemas datilografados por Léo Skir ainda na década de 1960 – dois tiveram os versos modificados. *The Lady* que, posteriormente, se tornou *The Body is a Humble Thing* e *A Skin* que, também posteriormente, sabemos ter tido versos trocados e/cortados. Ainda nesse texto, uma informação comumente reproduzida é de que o poema *No Love* (no texto com o título trocado com a repetição do anterior *Sitting*), teria chances de ser o último poema escrito por Cowen. Com o lançamento de *Poems and Fragments*, em 2014, sabemos que o poema faz parte de um caderno escrito cerca de dois anos antes da sua morte, pois o sexto verso diz “Twenty-seven years is enough<sup>103</sup>”, sendo que ela morreu aos vinte e nove anos, muito provavelmente não sendo o último poema escrito.

A edição de número oito da revista *Beatdom*<sup>104</sup>, de janeiro de 2011, teve o tema de Sexo e há um ensaio sobre Elise Cowen, escrito por Karen Baddeley, intitulado de *The Lady is a Humble Thing: Elise Cowen*. O título faz referência ao poema citado posteriormente no texto da Barnard College, um poema curto, de

---

102No original: During her freshman year, Cowen lived alone in a women’s boarding house near the Barnard campus, where she read and wrote poetry tirelessly. Her favorite poets at the time were T.S. Eliot, Ezra Pound, and Dylan Thomas, all of whom she could recite from memory. <https://barnardarchives.wordpress.com/2002/08/13/elise-nada-cowen-56/>. Acesso em 20 de março de 2017.

103“Vinte e sete anos são suficientes”

104*Beatdom* é uma revista estadunidense fundada em maio de 2007, por David S. Wills. É uma publicação anual dedicada à produção da Geração Beat. Cada edição tem um tema específico e explora essa produção sob o olhar dessa lente. Está disponível em <http://www.beatdom.com/the-lady-is-a-humble-thing-elise-cowen/>. Acesso em 20 de março de 2017



quatro versos, faz referência a um dos exercícios mais praticados no caderno, o treino da balada<sup>105</sup> de Emily Dickinson.

O poema original foi publicado pela primeira vez em 1994, na já mencionada antologia *Women of the Beat Generation*. Para essa antologia da década de 1990, Skir datilografou o poema trocando *body* por *lady*, mudando, de forma significativa, o tema do poema. O que, originalmente, questiona o corpo, a finitude e a ambiguidade do mesmo – sempre independente do gênero – passa a ser uma questão específica de uma ideia de feminino. Não vou, nesse momento, me ater às escolhas de Léo Skir em relação aos cortes e substituições feitos, infelizmente práticas muito comuns em escritoras pouco ou nada publicadas em vida, caso da própria Dickinson. Uma questão interessante no poema é que, além do aspecto formal da rima se relacionar intrinsecamente com Dickinson, a brevidade dele lembra os chamados “Magníficos Nadas” – título de uma compilação de 2013 – que se resume exatamente a notas e pequenos exercícios que a poeta do século XIX fazia, reaproveitando envelopes postais.

#### **THE LADY-BODY IS A HUMBLE THING**

The ~~Lady~~-body is a humble thing  
 Made of death & water  
 The fashion is to dress it plain  
 And use the mind for border

(COWEN, 2014, p.25)

O texto de Baddeley, na *Beatdom*, é mais encorpado do que o da Barnard, pois baseia-se na maior parte do tempo, em *Minor Characters*, citando vários trechos do livro. Karen começa retirando a informação dada pela Barnard de que Elise seria de uma família abastada, aqui ela já afirma que era uma família típica judia e de classe média, comum em Washington Heights, bairro nova-iorquino onde viviam. Debruçando-se sobre a depressão e o aspecto

---

105 A *balada* é um poema, usualmente, em quatro versos que, em conjunto, são chamados de quadra e possuem vários esquemas de rima. É uma tradição poética que aparece em várias civilizações e de tempos em tempos algum/a poeta retorna a ele e refaz a a sua popularidade. Mais informações em <https://pt.qwerty.wiki/wiki/Quatrain>. Acesso em 12 de janeiro de 2019.

melancólico da poeta, a ensaísta parte de uma mesma reflexão de Joyce Johnson e repensa a força do segundo nome da poeta que era “Nada”.

O nome “Nada” em espanhol/português tem o sentido de vazio, um sentido negativo na cultura ocidental. Porém, pode significar *esperança* na língua servo-croata, na metafísica indiana o “nada” é o som espiritual que preenche todo o cosmos e em árabe, é o orvalho nas pétalas de rosas pela manhã. Interessante perceber que em boa parte dos textos sobre Elise Cowen, há a inclinação para a negatividade das simbologias no seu entorno, um exagero ocidental. Baddeley cita Johnson “seu nome do meio era Nada – um nome de uma profecia tão sombria que é surpreendente pensar que alguém daria a uma filha pequena.<sup>106</sup>” (1999, p.54, tradução minha).

Ainda em Karen Baddeley, ela emenda os significados do nome de Elise com o uso de apelidos recebidos pelos pares Beats. Lucien Carr a chamava de *eclipse/elipse* brincando com o seu nome. Karen, Joyce e outros/outras escritores/escritoras ao tratar de Cowen usaram esses apelidos como forma de aludir Elise como sombra, ofuscada por Allen Ginsberg. Karen usa vários trechos de Johnson a fim de justificar a entrada de Elise Cowen na Barnard, a amizade entre as duas e as motivações das escolhas de Elise de partir, de ficar, de escrever, de largar um emprego e etc. Porém, novamente, Baddeley também não deixa de mencionar as leituras de Cowen. Elise era notável nas aulas de Inglês, focada nos trabalhos de T.S. Eliot e Ezra Pound, que ela frequentemente citava em conversas. Johnson lembra dos versos do Pound que ela sabia de memória “Abaixo tua vaidade,/ eu digo, abaixo...” Foi ela quem primeiro leu para mim aquele trecho de Pound, triunfante, certa tarde na biblioteca de Barnard<sup>107</sup>” (Ibidem, p. 56, tradução minha).

Mas ela resistiu na escola, desinteressada no curso embora estivesse interessada no assunto. “Ela não conseguia conciliar suas paixões intelectuais com a necessidade de cumprir os requisitos” (JOHNSON, 1999, p. 57, tradução minha) e emenda contando que o ano de caloura de Elise em Barnard foi

106No original: her middle name was Nada – a name of a such bleak prophecy it's astonishing to think of anyone inflicting it upon an infant daughter.

107No original: “Pul down thy vanity, Isay, pull down...” It was she who first read me that line of Pound's, triumphantly, one afternoon in the Barnard Library”

dedicado aos *Quatro Quartetos*, do poeta T.S. Eliot, que ela sempre fazia esse tipo de escolha difícil, que exigisse tudo dela:

Ela leu esses poemas repetidas vezes, rastreando todas as referências imagináveis anexadas a uma imagem – e ainda assim elas não desistiriam do seu significado. Isso permaneceu selado dentro das palavras de Eliot. “Alho e safira na lama...” O que você poderia dizer a propósito disso? Ela entregou o artigo depois do prazo; o instrutor mudou o seu *Incompleto* para um C.<sup>108</sup> (JOHNSON, loc. cit., tradução minha)

Apesar do tom fatalista de Joyce Johnson, quase que justificando as tragédias na vida de Cowen, nos poemas do caderno sobrevivente percebemos nitidamente o esforço de que alguns versos e estrofes funcionassem, mesmo que exigisse à exaustividade da repetição. Com acesso ao caderno – ou espécie de *diário-poesia* – Trigilio também encontrou um trabalho de reescrita, arranjo e correção ao longo dele. Além da erudição, mas também referências de cinema e até de cultura popular eram muito importantes para Elise Cowen pois se multiplicam em sua poesia.

#### 4.2 JOYCE JOHNSON E ELISE COWEN: UMA HISTÓRIA QUE SÓ PODE SER CONTADA PELA LINGUAGEM DELAS MESMAS

Durante toda a escrita desse texto, o nome de Elise Cowen, e de muitos acontecimentos no entorno do grupo Beat, apareceram nas palavras de Joyce Johnson. Foi uma preocupação da pesquisa de que a voz de Johnson pudesse cruzar essa montagem, por vezes caótica, da presença e ausência de Elise Cowen. Em 1983, com a publicação de *Minor Characters*, Cowen passa a surgir como figura afetiva, pela escrita de Joyce Johnson. Na introdução da terceira edição do livro, no final dos anos de 1990, Ann Douglas (1999) diz que Johnson “transcrevendo alguns dos poemas de Elise Cowen, nos lembra que o trabalho de Cowen não foi publicado em vida - a consciência original está aqui para sempre separada da forma que tomou<sup>109</sup>.” (XXXVIII, tradução minha). De fato, a

108No original: Over and over she read those poems, tracking down every conceivable reference attached to an image – and still they would not give up their meaning. It remained sealed inside Eliot's words. “Garlic and sapphire in the mud ...” What could you say with finality about that? She handed in the paper wees after the term was over; the instructor changed her *Incomplete* to a C.

109No original: printing a few of Elise Cowen's poems, she reminds us that Cowen's work was unpublished in her lifetime – originating consciousness is here forever separated from the

autora fornece uma série de informações que dialogam de forma direta com os poemas deixados no caderno sobrevivente, mostrando que Cowen trabalhava para que sua poesia fosse um intenso trabalho entre vida e prática de poesia, mas também de intensa leitura, sempre em busca de lapidar a sua voz em diálogo.

Joyce Johnson é uma contadora de histórias nata, conta a sua partindo da adolescência e início da vida adulta, através de cenas em que foi coadjuvante e algumas vezes protagonista acompanhada de outras pessoas como Jack Kerouac e Elise Cowen, personagens muito recorrentes nos anos narrados. Como ela mesma diz “só é possível contar as histórias deles através das minhas próprias<sup>110</sup>” (p. XXXV) e ela assim o faz através de cenas e cenários minuciosos.

No quarto capítulo de *Minor Characters*, Johnson relata que entrou para a Barnard College em 1951, com dezesseis anos, entusiasmada por estar em uma faculdade de artes liberais para meninas, sonhando em escrever e viver como Zelda e F. Scott Fitzgerald. Na primeira semana, conheceu Elise Cowen que ela acreditava, que seus instintos advertiam, deveria ter evitado:

Eu não queria conhecer Elise Cowen, que claramente não era colegial e sobre quem eu poderia dizer, logo de cara, estava além do esforço da tentativa. Ela se apresentou com uma voz tão baixa que eu tive que pedir para ela repetir o nome. Mas os seus olhos insistiam: "Eu conheço você. *Fomos* para os mesmos lugares. E não é ridículo estarmos *aqui*?" E o tempo todo, eu com minha saia xadrez e manta de lã, esperava que tivesse me misturado perfeitamente.<sup>111</sup> (JOHNSON, 1999, p.51, tradução minha)

É assim que a poeta aparece na biografia de uma de suas melhores amigas, como uma menina problemática, fora dos padrões, mesmo que vivendo deliberadamente às margens do que se previa para uma jovem judia e de classe média. Mesmo que sempre usando tons de condescendência, afinal era inevitável ser amiga dessa estranha, Johnson demonstra muito afeto por Elise que acaba se tornando personagem tão importante quanto a própria Joyce

---

form it took.

110 No original: But I could only tell their stories by telling my own.

111 Original: "I did not want to know Elise Cowen, who clearly was not collegiate and whom I could tell at a glance was even beyond the effort of trying. She introduced herself in such a low voice I had to ask to repeat her name. But her eyes insisted, "I do know you. We have been to the same places. And isn't it ridiculous for us to be here?" And all the while, in my plaid and lamb's wool, I'd hoped I blended in so perfectly. (p.51)

Johnson no livro. A recíproca também é verdadeira, já que no caderno sobrevivente há alguns poemas em que Johnson é lembrada, como “ReJoyce” em que a voz poética, claramente em sintonia com a própria poeta, diz que “ReJoyce these days with Alice hair & Bardot pout”.

### REJOYCE<sup>112</sup>

ReJoyce these days with Alice hair & Bardot pout  
 Falling, falling through the crazy life chute  
 Looking for love with true girl humility  
 Clutching at antiques & flowery hand-made blouses, French soups  
 Knocked to exhaustion against the soft, unyielding, bleeding walls  
 of the love chute  
 Entering pink-lipped & shiny from the streets  
 Trying any lovely thing to make life of anyone's monologue or silence

Flicking annoyed ashes in disappointment

Yet standing in the corner in rainy day sneakers  
 Doing a thoughtful grind with gracious hips & belly  
 Waiting, ready for good things to laugh in again, something to do  
 Making them finally open out of cracks in the sidewalk  
 with your umbrella  
 “What do you care lady if it's striped, old, yellow – it's raining”  
 And so to movies with your rosy intelligence  
 (COWEN, 2014, p.51)

O tom bem-humorado, de um bom número de poemas do caderno sobrevivente, está presente nesse que chama pela amiga, brincando com o nome *Joy-ce* e o verbo transitivo de “regozijar-se” ou “alegrar-se”, ou ainda, com a expressão “to rejoice in the name of” em que se coloca uma alcunha a alguém. Nesse caso, a voz poética brinca com o cabelo de Alice, inocente do país das maravilhas, em queda espiral para o mundo da fantasia, só que no poema, a

112 Tradução não poética: “Regozije-se nestes dias com cabelo de Alice e biquinho Bardot/descendo, descendo pelo escorregador da louca vida/ Procurando por amor com humildade verdadeira de menina/ Segurando antiguidades & blusas floridas à mão, sopas francesas/ Arremessadas à exaustão contra as macias, firmes e sangrentas paredes/ do escorregador do amor/ Adentrando os rosados & brilhantes lábios das ruas/ tentando qualquer coisa amável para fazer da vida de todos monólogo ou silêncio// Atirando cinzas aborrecidas de frustração// Ainda de pé na esquina em sapatos de borracha/ Rebolando criteriosamente com graciosos quadris e barriga/ Na espera, pronta para coisas boas e rir novamente, algo para/ fazer com que abram finalmente as fendas na calçada/ com seu guarda-chuva/ O quê te importa senhorita se é listrado, velho, amarelo – tá chovendo”/Então, aos filmes com sua inteligência promissora ”

queda conduz direto para o “the crazy life chute”. A referência à famosa personagem era comum entre as duas, pois o nome do primeiro romance de Johnson *Come and Join the Dance*, lido previamente por Elise, era inspirado no livro de Lewis Carrol. Na outra ponta do verso, a menina loira descobridora é também comparada à figura *sex symbol* da época, a atriz francesa Brigitte Bardot (1934). A atriz era da mesma geração das duas e havia atuado em mais de uma dezena de filmes na década de 1950, sendo provavelmente um tipo de referência estética (pensando no “biquinho”, “pout”), pois as atrizes francesas sempre representaram uma vida mais libertária em relação às das jovens estadunidenses.

“ReJoyce” ainda tem versos como o oitavo que diz “Trying any lovely thing to make life of anyone’s monologue or silence” que reforça todas as características, objetos e comparações usados, de que Joyce é alguém que melhora a vida das pessoas e age com humildades, sempre há os elementos de contraste. O poema é formado por versos que, em sua maioria, se iniciam com verbos no gerúndio, sempre colocando Joyce em ação: “Falling”, “Looking” e “Clutching” tornam a voz poética uma observadora atenta, propõe uma relação de intimidade. Aqui também está um dos poemas que se relaciona menos com as leituras de Emily Dickinson e mais com o humor descritivo de Ginsberg e Diane do Prima, por exemplo.

Joyce também escreve versos para Elise em um dos momentos – foram muitos – que ela perde contato com a amiga entre Nova Iorque e São Francisco, já no final da década de 1950. Ela diz que “tudo que poderia fazer era escrever um poema, que fiz em minha própria adaptação do estilo Beat”<sup>113</sup> (1999, p.200, tradução minha), que torna a relação ainda mais interessante no campo da linguagem, pois Joyce se reconhecia muito mais na prosa do que na poesia:

---

113 No original: “All I could do was write a poem, which I did in my own adaptation of Beat style”.

**Elise**<sup>114</sup>

got on the Greyhound Bus.

Having sabotaged  
a few of the clocks  
in the city –  
she left me the rest,  
and a destiny  
of endless chop suey,  
a beat-up copy of The Idiot.  
She didn't own much.

When the electrical doors closed  
and the air conditioning began,  
the black leather roads  
took her.

Her friends  
celebrate her departure  
with beer and a fist fight.  
Her parents  
in their impenetrable living room  
have drawn the blinds.  
(JOHNSON, 1999, pp. 200-201)

É interessante perceber, no poema, que mais do que a narrativa das particularidades vividas em anos difíceis da década de 1950, são os pequenos (grandes) fragmentos que justificam a existência da escrita das mulheres.

O poema de Johnson é narrativo e tem sua força relacionada com os sumiços de Elise. Nos dois versos que seguem “the black leather roads / took her” a imagem da estrada “de couro negro” – Skir menciona Elise gostar de usar jaqueta de couro que, junto com o *jeans*, era roupa de subculturas bem específicas – que a leva embora e não a mulher que pega a estrada. Há também a referência à leitora obstinada que era Cowen, não deixando a amiga sozinha, sem um livro. A condição de Johnson de espectadora – coadjuvante, nessa altura já é uma palavra que não funciona – está nos versos 6, 7 e 8 em que ela faz referência a ter sido deixada em Nova Iorque com o destino de seguir vivendo, na imagem do contínuo ato de comer um *chop suey*.

---

114 Tradução não poética: Elise / Pegou um Greyhound./ Sabotou/alguns relógios/ na cidade – / me deixou o resto, / e um destino / de um eterno chop suey,/ uma cópia surrada d'O Idiota / Ela não tinha muito. / Quando as portas fecharam / e o ar-condicionado ligou,/ a estrada de couro negro / a levou./ Seus amigos / celebraram sua ida/ com cerveja e lutinhas. / Seus pais / em sua impenetrável sala de estar /cerraram as cortinas.

#### 4.3 A TRAJETÓRIA DO CADERNO DESAPARECIDO DE ELISE COWEN

A história de Elise Cowen como poeta começa com sua morte em 1962. Logo após o suicídio seus poemas começaram a aparecer em várias revistas importantes do cenário independente da época. Na introdução da mais recente, e completa publicação de seus escritos sobreviventes, Tony Trigilio conta que “entre 1964 e 1966, alguns dos poemas de Cowen apareceram no *City Lights Journal*; *Things*; *Fuck You*; *A Magazine of the Arts*; *The Ladder*; e *El Corno Emplumado*” (2014, p. XV). Ainda diz que a primeira aparição, na edição impressa da *City Lights Journal*, provavelmente a mais importante editora do meio *beat*, foram poemas que:

eram parte de um especial elegíaco sobre Cowen. Foram incluídos nove poemas nessa edição, com um um posfácio ambivalente de Ginsberg e Lucien Carr. O ensaio breve de Ginsberg/Carr diz muito sobre como trabalho dela foi recebido na comunidade Beat. Eles banalizaram seu suicídio (“Que idade tinha a velha amiga ‘Elipse’ [sic] quando partiu para uma melhor?”) ao mesmo tempo em que confessavam quão profundamente a mesma comunidade a tinha subestimado.<sup>115</sup> (TRIGILIO in COWEN, 2014, p. XV, tradução minha)

Ou seja, a poesia de Elise Cowen não chegou ao público sem a tragicidade da sua morte ou as peculiaridades da sua vida. Claro que se deve levar em conta que o privado e o público faziam parte da prática *beat* por si própria, mas, como já comentado anteriormente, não da vida das mulheres, conhecidas pelo apagamento e silenciamentos, pelo menos durante a produção principal do grupo. Durante as décadas de 1960 e 1970, foram as publicações acima citadas, com a curadoria – e manipulados, como será possível ver mais adiante – por Léo Skir que basearam a fama literária da poeta. Os poemas escolhidos por Skir eram os que apresentavam uma voz angustiada e deprimida e que figuravam temas como a morte e a paranoia, versos que caíam bem no portfólio de uma poeta suicida. Na revista *Fuck You: A Magazine of the Arts*, de

<sup>115</sup>No original “were part of a special elegiac feature on Cowen. Nine poems were included in that issue, with an ambivalent afterword by Ginsberg and Lucien Carr. The brief Ginsberg/Carr essay says much about how her work was received in the Beat community. They trivialized her suicide (“How old was dear old “Elipse” [sic] when she went her merry way?”) at the same time that they confessed how deeply the Beat community had underestimated her”.



fevereiro de 1965, o nome aparece como Elise Cowan (claramente datilografado errado) e, no final da revista, na última página, a curta biografia diz que “Elise Cowan reluziu no paraíso em 1962 quando jogou seu corpo do apartamento de seus pais em Nova York. Uma amiga de Ginzap, Huncke, Orlovsky, publicou em Things, City Lights Journal # 2, e outras publicações.”<sup>116</sup>

Durante as décadas seguintes Leo Skir publicará os poemas de Elise Cowen de forma esparsa. É apenas nos anos de 1990, com as antologias citadas, que o interesse pela poeta aumenta, principalmente com a publicação de *Women of the Beat Generation* que trouxe para a pesquisa Tony Trigilio que foi o primeiro a escrever uma crítica literária com os poemas da antologia, todos selecionados por Skir. Com o texto *Who Writes? Reading Elise Cowen's Poetry*, publicado em *Girls Who Wore Black*, Trigilio começou a ser questionado sobre a possibilidade de existirem mais poemas de Cowen e diz que:

Eu admirava o trabalho de Cowen, e acreditava que ela teria contribuído muito para a poesia contemporânea dos EUA se tivesse sobrevivido e continuasse a dominar seu ofício. Fiquei comovido com a possibilidade de levar seu trabalho ao público de algum jeito, seja como coeditor ou, no mínimo, como alguém que podia apresentar uma editora apropriada a Skir (2014, p. XVI, tradução minha)

A história do caderno de Cowen é permeada por meias verdades e cheia de reviravoltas, foi apenas em 2009 que o pesquisador e poeta Tony Trigillio teve acesso aos noventa e um poemas deixados por ela. Ao descobrir que a própria família, no nome da prima Ellen Nash, era a verdadeira detentora dos direitos do caderno, Trigilio começou a trabalhar na edição de *Poems and Fragments*, publicando ela em 2014.

#### 4.4 SOBRE O QUÊ ELISE COWEN ESCREVEU ENTRE 1959 E 1960?

---

<sup>116</sup>No original: Elise Cowan was flashed to heaven em 1962 when threw her body out of her parents New York apartment. A friend of Ginzap, Huncke, Orlovsky, she has published in Things, City Lights Journal #2,& other publications

*These were poets true  
Who died for Beauty, as martyrs  
do  
For truth – the ends being  
scarcely two*  
**Elizabeth B. Browning**

*I DIED for beauty, but was scarce*

*Adjusted in the tomb,  
When one who died for truth was  
lain  
In an adjoining room.*

*He questioned softly why I  
failed?  
“For beauty,” I replied.  
“And I for truth,—the two are one;*

*We brethren are,  
Emily Dickinson*

Considerando as jovens que estudavam na Barnard College, mesmo que na década de 1950 fossem compelidas a não confiarem em seus possíveis ofícios de escritoras, como o já citado relato de Joyce Johnson, não era incomum um bom número de mulheres se sentirem impelidas a escrever, fosse tanto pelo momento – era inegável a influência que a Beat tinha na mídia – quanto pelo interesse em uma produção intrinsecamente delas e graças, também, a uma espécie de tradição de autoria de mulheres que circulava na primeira metade do século, vide a prolífica cena do próprio Greenwich Village de começo de século. A ideia de serem senhoras de sua própria criação era tão latente para elas quanto para os homens e isso movia toda a preocupação de produção estética e treino diante de seus projetos poéticos. Rita Felski reforça esse interesse, na modernidade, dizendo que “Evocações ao moderno e ao novo poderiam, entretanto, também ser apropriadas e articuladas de um modo novo por grupos dissidentes e marginalizados para formularem sua própria resistência ao status quo.” (FELSKI, 1995)

Em poucos meses após a morte de Cowen, surgiram muitos comentários sobre sua produção poética, muitos percebendo a influência de Emily Dickinson. Causava espanto que ela mantivesse cadernos pouco (ou nada) compartilhados, com exercícios de poesia que funcionavam como diário, indo além da ideia de

registro através de descrições. Mas logo se soube que a família havia mandado dar fim a todos os pertences de Elise, motivados não apenas pelo suicídio mas também pelo teor erótico, homossexual e sombrio que havia nos textos deixados por ela.

Na edição do *City Lights Journal*, de 1964, Allen Ginsberg e Lucien Carr se mostraram consternados em saber sobre essa produção poética e, ao mesmo tempo em que banalizaram a morte, reafirmaram como a comunidade Beat subestimou a produção de Elise, como mencionado anteriormente. Já Léo Skir escolhe poemas que tratam de morte e da confusão com o próprio corpo, alimentando a figura da poeta suicida, desesperada e confessional começando a surgir naquele momento, inclusive pelo próprio Ginsberg, mas também por poetas contemporâneas como Anne Sexton e Sylvia Plath, que futuramente também seriam retratadas primeiramente como suicidas, depois como poetas e escritoras.

A produção diária dos poemas de Elise Cowen é percebida pela repetição de temas e até mesmo no trabalho das rimas e aliterações, quando parecem ser obsessões expostas em sequência. Escrever poemas como uma atividade cotidiana não apenas desmistifica uma suposta espontaneidade ou dom divino de quem escreve poesia, mas coloca a poeta e sua voz em condições estrangeiras, de deslocamento, tirando-os da zona de conforto do confessional ou mesmo da simples marcação do real. Por exemplo, os seguintes versos de “Oh sweet lavender petal crocus – mother” em que as palavras se juntam e separam-se enumerando lugares em que o olhar está passando, na velocidade do carro ou do ônibus. O poema lembra a enumeração em alguns versos de *The Moose* [O Alce], de Elizabeth Bishop, que reproduzo logo abaixo dos de Cowen:

Vague vagrant  
 Combing my skull  
 In mirrors of  
 Grey Kansas shack lopsided in the midst of windmills  
 And salt flats  
 And pickled bats  
 And Bullet St.  
 Again and again it was again

& again & again it will be  
 Again & again & again<sup>117</sup>  
 (COWEN,2014, p. 19)

[...]

where, silted red,  
 sometimes the sun sets  
 facing a red sea,  
 and others, veins the flats'  
 lavender, rich mud  
 in burning rivulets;

on red, gravelly roads,  
 down rows of sugar maples,  
 past clapboard farmhouses  
 and neat, clapboard churches,  
 bleached, ridged as clamshells,  
 past twin silver birches,

[...] <sup>118</sup>  
 (BISHOP, 1980)

Portanto, mesmo que possamos considerar que o caderno nunca chegasse ao público, há o fato de existência da escritura poética pois essa foi a linguagem escolhida – e trabalhada de forma exaustiva – pela autora para legitimar e construir uma subjetividade. Mesmo após a sua morte, aqui levada em conta pela questão do anonimato em vida, o texto continua reverberando, na língua original e nas possíveis traduções. Desfazendo o que diz Pound (1988), de que “é tremendamente importante que a grande poesia seja escrita; não faz a menor diferença quem a escreva” (p.17, grifo meu), largamente citado como referência da poeta. É sim muito importante que grande poesia seja escrita, porém importa muito quem está escrevendo para que não seja apenas um fantasma habitando poemas esquecidos. No caso, da aproximação com Elizabeth Bishop, colabora na percepção de que Elise Cowen estava altamente

117 Tradução não poética: “Vago Vagabundo/ Penteando meu crânio/ Nos espelhos da/ Cinzenta cabana torta no Kansas ao meio a moinhos de vento/ E salinas/ E morcegos em conserva/ E rua Bullet,/ De novo e de novo foi novamente/e de novo & novamente será/ De novo & novo & de novamente.

118 Tradução de Paulo Henriques Britto: “[...] onde, rubro de aluvião,/ às vezes o sol se põe/ em frente a um mar vermelho,/ e às vezes encobre o tom/ arroxeados do lodo/ com riachos de puro fogo;// por estradas de cascalho/ ladeadas de bordos e bétulas,/ passando por casas e igrejas/ revestidas de sarrafos/ caiados, que lembram as ranhuras/ que há nas conchas das amêijoas, [...]” (2012, p.342)

conectada a uma genealogia de poetas mulheres estadunidenses, sempre atenta à forma e modos de operar versos, rimas e etc. Mesmo que as duas poetas nunca tenham sido aproximadas, por quê não criar uma ponte – ou melhor, uma janela de ônibus – que as coloque em comunicação?

Como é impossível trabalhar, em uma dissertação, com noventa e um poemas, ou até mesmo reduzir a alguns blocos de tópicos ou assuntos, resolvi trabalhar com alguns poemas de Elise Cowen que trazem a temática da morte, aproximando com as ideias de roubo da linguagem, re-visão de mitos e personagens classicamente masculinos, além da aproximações com outras escritoras.

#### 4.5 RE-VISANDO A MORTE

Na introdução de *The Selected Poems of Emily Dickinson* (1994), Emma Hartnoll relata que Thomas Higginson, conhecido como o mentor literário de Dickinson, em 1870 escreveu uma carta contando como conheceu a poeta oito anos antes. Em abril de 1862, ela havia escrito para ele perguntando “Você está muito ocupado para dizer se meu verso está vivo?” <sup>119</sup>(p. V, 1994), uma pergunta interessante vinda de uma poeta que escrevia sobre a morte de forma recorrente. Porém, para a autora a poesia era a possibilidade como diz em “I Dwell in Possibility” <sup>120</sup>e arremata com o verso em seguida “A fairer House than Prose –”, uma morada muito mais justa que a prosa, com várias janelas e portas permitindo visões de muitos ângulos do exterior. Essa casa ampla também serviu de morada para Elise Cowen escrever noventa e um poemas com várias temáticas e formas que dialogaram com Dickinson e outras poetas.

Elise Cowen está em um espaço temporal entre Emily Dickinson e Adrienne Rich, porém elas habitam juntas a possibilidade. A busca por uma poética que dialogue intimamente com Dickinson – além da possibilidade de outras – é a busca solitária pelo naufrágio, de que diz Rich, no poema a seguir. “Mergulhar no Naufrágio”, de 1972, começa com os seguintes versos:

<sup>119</sup>No original “Are you too deeply occupied to say if my verse is alive?”

<sup>120</sup>O poema completo em inglês: I dwell in Possibility –/ A fairer House than Prose –/ More numerous of Windows –/ Superior – for Doors –// Of Chambers as the Cedars –/ Impregnable of eye –/ And for an everlasting Roof/ The Gambrels of the Sky –// Of Visitors – the fairest –/ For Occupation – This –/ The spreading wide my narrow Hands/ To gather Paradise –

Tendo antes lido o livro dos mitos,  
 e carregado a câmera,  
 e conferido o fio da faca,  
 eu visto  
 a armadura de borracha preta  
 os absurdos pés de pato  
 a grave e estranha máscara.  
 Preciso fazer isto  
 não como Costeau com o seu  
 time assíduo  
 a bordo de uma escuna inundada pelo sol  
 mas aqui, sozinha  
 (RICH, 2018, p.34)

A poeta – e aqui me refiro as *poetas* pluralizadas, como se o poema fosse escrito por múltiplas mãos – se prepara para ir “explorar o naufrágio” porque “palavras são fins,/ palavras são mapas” (2018, p. 36). Quando ela chega no fundo, percebe que respiração muda e que tudo é diferente quando encarado pela pressão da água e então se dá conta que está ali pelo “naufrágio e não a história do naufrágio/ a coisa em si e não o mito”. Esse poema de Rich dialoga com Cowen e Dickinson sem endereçar a nenhuma delas porque ambas estão embaixo da água, com a voz poética. Ainda diz “Nós somos, eu sou, você é/ por covardia ou coragem/ aquela que encontra o nosso caminho”. Quando a voz poética submerge, depois de se ver como uma “sereia cujos cabelos escuros/ escorrem pretos, o tritão em seu corpo encouraçado” (p.38) ela volta com o livro dos mitos, aquele em que não consta “nossos” nomes. Apesar da viagem (necessária) solitária da escrita, o poema retorna no último verso com a invocação de “nós”. É um poema sobre uma busca individual, porém que encontra uma pluralidade na leitura e na escrita de mulheres.

Portanto, o tema da morte em Elise Cowen também é busca no vasto oceano. Seria simplório dizer que as imagens da morte nos poemas sejam uma questão particular, fadadas a serem apenas o fato do suicídio. As configurações que a morte ganha em seus poemas são investigações que vão da representação ao sentido existencial de esperá-la. Assim como em Emily Dickinson, a morte aqui se relaciona, também, com a força da religião dentro da

vivência social e familiar. Se há uma crítica ao puritanismo em Dickinson, há o medo da morte que dissocia o corpo e a mente do judaísmo em Elise Cowen.

Emily Dickinson, junto com Walt Whitman, é uma das fundadoras da poética estadunidense, pelo menos a moderna. Junto com Anne Bradstreet (1612 – 1672) e Phillis Wheatley (1753 – 1784) são consideradas as poetas *foremothers* do que se pode chamar de tradição literária de mulheres daquele país. Cowen lê Emily Dickinson com o frescor da descoberta, com a recém-lançada obra completa, sem cortes. Assim como Allen Ginsberg se sentiu libertado com os versos de Walt Whitman, Emily Dickinson vai causar esse impacto nas jovens poetas da década de 1950. Era uma ideia radical poder ler uma mulher, de um século atrás, que escrevia poesia – lembremos da arte, historicamente, como masculina – mudando métricas, abusando da metáfora e etc.

O caderno de Cowen não é só de Emily Dickinson, mas também de Mary Shelley, uma referência rápida à Marianne Moore, Brigitte Bardot e Charlotte Brönte, pelo menos até agora. Trabalhando com a ideia de *habitar a possibilidade*, aquela casa da poeta (e aqui reforço a mulher poeta), Cowen se esforça para emular essa voz que dialoga diante da morte, buscada e firmada na linguagem. Essa experiência e diálogo é construído na escrita do poema e muitas vezes está relacionado com uma negação de autoria, por que escrever tanto e nunca mostrar para ninguém? Assim como Emily Dickinson que, a partir dos anos de 1860, passou viver em quase completo isolamento físico, porém mantendo farta correspondência e lendo ativamente (2000, p.1<sup>121</sup>), considero que o desaparecimento de Elise Cowen, no meio do século XX, também resulta de suas escolhas e não apenas da queima de seus pertences pelos pais. De novo, a escrita como possibilidade de existência.

Assim como Dickinson, há metapoemas que chamo de *disfarçados* pois parecem poemas simplórios de amor, como o primeiro que abre a publicação organizada por Trigilio. Um tema aparentemente banal como a saída de casa para buscar um seguro-desemprego (já mencionado) se desenrola em uma reflexão diante do medo corpóreo da morte, mas não a morte construída no

---

121 Utilizo aqui informações do *Emily Dickinson's Collected Poems Guide*, do site poets.org

senso comum e sim “morte da mente”. A ceifadora também é incorporada na imagem de uma mulher com uma conversa existencialista e respostas ao estilo das bruxas d’*O Mágico de Oz*. Mas a pérola desse pequeno grupo é o poema mais longo do caderno, o mais trabalhado e com uma profunda reflexão diante do cânone poético e da escrita pela mão de uma mulher. Acredito que os poemas – e alguns anexados entre eles – exemplificam bem o questionamento da voz poética de Elise Cowen diante da morte, dialogando mais com outras poetisas/outras leituras do que com o fato da sua morte ser um suicídio.

#### **I DON'T WANT TO MAKE YOUR POEM<sup>122</sup>**

I don't want to make your poem out of dead  
 jonquils & stored crocus bulbs that may never bloom  
 again but the shocks of memories that will live again.  
 (COWEN, 2014, p.3)

O poema que abre essa seção, e o livro organizado por Trigilio, tem apenas três versos e trata da feitura do poema com dois tópicos que estão presentes em boa parte do caderno: a morte e a ambiguidade diante dela. A imagem da morte relacionada com flores ou, no caso, flores de narciso e bulbos de açafraão que ainda não floresceram é recorrente também comparada com borboletas, mariposas/traças e baratas em processos de (trans)formação. O segundo e o terceiro versos contrastam com o verbo modal “may never bloom” acompanhado do advérbio “never” se relacionando com as plantas e o sentimento que elas não vingarão, já as memórias trazem a certeza que virão a ser pelo verbo modal do futuro certo “will”. Há uma estranha positividade nesse poema sendo uma boa escolha para a abertura do livro, já dando as caras da ambiguidade proposta na prática poética de Cowen.

No apêndice, Trigilio diz que o poema foi publicado pela primeira vez em 2012, na revista *Court Green* de número nove, sendo ele mesmo um dos editores da revista de poesia. Nessa época, a edição de *Poems and Fragments* já estava no prelo, saindo oficialmente em 2014. Porém, na revista, o poema tem

---

122 Tradução não poética: Não quero fazer seu poema acerca da morte/ de narcisos & bulbos de açafraão estocados que podem nunca voltar/ a florescer, mas da surpresa das memórias que voltarão a viver.



apenas dois versos, quebrando em “stored crocus” deixando mais clara a ideia dos narcisos mortos e os bulbos de açafrão que podem estar mortos antes de florescerem. Já na versão que saiu no livro, o primeiro verso se relaciona mais diretamente com algo morto que pode incluir também as plantas citadas, mas com uma marcação nítida no adjetivo “dead”. O verso sendo “I don’t want make your poem out of dead” dialoga diretamente com outra tema que surge no caderno que é a de corpos mortos e a ideia de cânone poético, no sentido de uma reflexão sobre a prática poética baseada em uma tradição, visto principalmente em “I Took the Skins of Corpses”. Vale lembrar que uma das premissas Beat era romper com cânones e pensar novas formas de escrita, Elise não apenas dialoga com as/os pares Beats, mas com a poética de mulheres pensada por Ostriker (1982), em subverter a linguagem canônica a seu favor.

O terceiro verso pode se relacionar com a ideia da poesia que permanece, que *vai* continuar. A versão na *Court Green* é a seguinte:

I don't want to make your poem out of dead jonquils & stored crocus  
bulbs that may never bloom again but the shocks of memories that will  
live again.

Com a quebra diferente, o ritmo da poesia também muda para dois versos muito longos (com “live again” no segundo verso), o que diverge bastante do resto do caderno. Como Pinski (1999) diz sobre a linha/verso “uma linha não é necessariamente uma unidade de igual duração em todo um poema. Por outro lado, as linhas têm inconfundivelmente um certo ritmo em comum, uma coerência engenhosa [...]” (p.27, tradução minha), isso ajuda a demonstrar que as duas versões trazem propostas diferentes.

Nesse sentido, abrir o livro com esse poema, em que a voz poética afirma para nós leitoras/es de qualquer época – o “your” que adjetiva o/a leitor/a – que não quer fazer um poema extraindo de plantas mortas, mas sim de memórias, de algo que não seja efêmero e que permaneça é uma boa forma de conhecer uma poeta.

**DEATH, I'M COMING**<sup>123</sup>

1Death, I'm coming  
 2 wait for me.  
 3 I know you'll be  
 4 at the subway station  
 5 loaded with galoshes, raincoat, umbrella, babushka  
 6 and your single simple answer  
 7 to every meaning.  
 8 Incorruptible institution,  
 9 Thoughtful killjoy of fingerprints  
 10 Listen to what she said  
 11 "There's a passage through the white cabbages."  
 (COWEN, 2014, p,105)

Esse poema está na quarta e última parte de *Poems and Fragments* e Trigilio conta que ele foi um dos primeiros poemas publicados depois da morte de Elise. Originalmente saiu na revista *El Corno Emplumado*, em janeiro de 1966. Também saiu, trinta anos depois, na já mencionada *Women of the Beat Generation* com o título de *Death*. Com esse título, que corresponde ao primeiro verso, ele também saiu na Court Green, e em *A Different Beat: Writings by Women of The Beat Generation*, em 1997, editado por Richard Peabody.

*Death, I'm coming* tem duas versões no caderno, com marcações de revisão. Na versão divulgada por Leo Skir, a que saiu em *Women of the Beat Generation*, ele junta com outro poema que está na mesma página. Depois de ter acesso ao original é que Trigilio percebe um padrão: Cowen sempre dá dois espaços na máquina de escrever para então começar outro poema. Isso leva a mesma consideração feita no guia de leitura para os poemas de Emily Dickinson no site *poets.org*: "O que hoje é conhecido como sua poética ou prosódia está ligado a uma discussão de como seus poemas foram editados e como seus manuscritos foram interpretados em edições contemporâneas."<sup>124</sup> (p. 3, tradução minha). Por mais que Trigilio faça o melhor possível na interpretação dos

123Tradução não poética: Morte, estou chegando/ espere por mim./ Sei que estará/ Na estação de metrô/ Equipada com galochas, capas, guarda-chuva, lenço/ e sua única e simples resposta/ para cada sentido/ Instituição incorruptível/ Desmancha-prazeres cautelosa de sinais / Ouça o que ela diz/ "Há uma passagem através dos repolhos brancos"

124No original: What is now known as her poetics or prosody is bound to a discussion of how her poems have been edited, and how her handwritten manuscripts have been interpreted in contemporary editions.

poemas, é muito difícil definir inícios e fins em um caderno que reúne fragmentos e versões.

Aqui a morte toma a forma de uma mulher, com uma inclinação maternal, ela pede para ouvirmos o que ela diz (na única marcação de gênero, com o pronome “she”, v. 10) e uma frase enigmática fecha o poema “There’s a passage through the white cabbages.” (v. 11). Há uma possibilidade da frase ser alguma referência literária, cinematográfica ou mesmo de sonho – vide outros poemas que demonstram um especial interesse por cinema francês contemporâneo – porém nada foi encontrado até o momento. A vestimenta da mulher que espera, essa espécie de Ceifadora clássica no imaginário estadunidense (Grim Reaper), se veste como uma mulher comum da época, e se comporta como alguém que tem controle do tempo, que sabe que vai chover, equipada com galochas, capa e guarda-chuva e um lenço chamado de *babushka*, um acessório muito comum nos anos de 1950.

A morte, além da figura de mulher, torna-se no oitavo verso uma “incorruptible institution” (v.8), ou seja, ela é inevitável, uma desmancha-prazeres (killjoy, v. 9) que cuida em não deixar rastros. Ela chega, mas sem aviso, o que contradiz o que os dois primeiros versos dizem “Death, I’m coming/ wait for me” explicitando que a voz poética sabe onde ela sempre está ou que andou em busca dessa figura até saber onde ela se encontra. Há um diálogo desse poema com *The Chariot*, de Emily Dickinson, citado inclusive em *Kaddish*, a primeira estrofe diz:

Because I could not stop for Death,  
He kindly stopped for me;  
The Carriage held but just ourselves  
And Immortality<sup>125</sup>  
(DICKINSON, 1994, p.159)

Em Dickinson, há um tom mais irônico porém, ainda assim, ela personaliza a morte, aqui na figura de um homem que, educadamente, para por ela já que ela não teria como fazê-lo. As duas poetisas simulam uma realidade disruptiva sobre a existência personificada da morte que poderia estar em

---

125 Tradução portuguesa de Ana Luisa Amaral: Porque não pude deter-me para a Morte - / Parou Ela amavelmente para mim - / Na Carruagem cabíamos só Nós / E a Imortalidade.

qualquer estação ou qualquer carruagem. Tanto o uso de Elise em retratar a morte como uma mulher maternal – que indica um caminho a ser seguido – como a de Dickinson sobre o homem que se interpõe no caminho, são visões importantes de duas mulheres, de épocas diferentes lidando com suas existências diante do poder masculino. Uma vê a morte como quem a interpela diante da vida seguindo; a outra a vê como uma mulher que aponta o melhor caminho, mesmo sob o tom autoritário de uma *instituição*. É preciso levar em consideração que Emily Dickinson está inserida em um contexto religioso puritano e Elise Cowen em uma tradição judaica, o que provavelmente influenciou bastante as duas visões sobre a morte.

A personificação da morte como uma mulher pode levar a um caminho de reflexão que é a poeta/escritora se pensando como monstra/criatura, já que não há um interesse em ser anjo. Lembro aqui uma fala da personagem Jane Eyre, no livro homônimo da escritora inglesa Charlotte Brönte, em que ela responde ao sr. Rochester (patrão e amado) da seguinte forma “– Então, agora o senhor não está sendo gentil; mas eu gosto bem mais de rudeza de que de lisonja. Prefiro ser uma **criatura** que um anjo.” (2018, pp. 336-337, grifo meu). Cito *Jane Eyre* porque também é uma referência que se repete em, pelo menos, dois poemas de Elise Cowen, sendo que através das cartas de Emily Dickinson é possível também saber que ela lera o romance em 1849 e que este tivera um “efeito elétrico”<sup>126</sup> sobre ela.

No caso de ambas, Elise e Emily como poetisas que “simultaneamente desconstróem um” mito” ou “história” anterior e constroem uma nova narrativa que inclui a si mesma, em vez de excluir <sup>127</sup>.” (OSTRIKER, 1982, p.72, tradução minha), pois ambas recriam imagens em que elas se colocam diante dela/dele e se permitem um diálogo com a morte, ao estilo de *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman, que há uma grande probabilidade de Elise ter assistido. Ostriker ainda complementa certamente com:

---

126 No livro *The Wicked Sisters*, Betsy Erkilli comenta que Dickinson devolveu o livro como empréstimo a Eldrige Bowdoin, em dezembro de 1849.

127 No original: the poet simultaneously deconstructs a prior "myth" or "story" and constructs a new one which includes, instead of excluding, herself.

Sempre que uma poeta emprega uma figura ou história previamente aceita e definida por uma cultura, ela está usando o mito, e o potencial está sempre presente para que o uso seja revisionista: isto é, a figura ou história será apropriada para desfechos alternativos, o recipiente velho cheio de vinho novo, satisfazendo inicialmente a sede da poeta individual, mas, em última análise, possibilitando a mudança cultural.<sup>128</sup> (ibidem, tradução minha)

Essa mudança de chave de representação na imagem do poema fica ainda mais clara em “I Took the Skins of Corpses” onde acontece a criação de uma voz, da costura entre poeta e o poema. Elise se apropria de várias imagens para construir um monstro próprio que no fim pode estar fadado ao fracasso, como o de Victor Frankenstein. O poema é o mais longo do caderno e passou pelo maior número de revisões, levando em conta a atenção que ela deu a escrita desses versos, é considerado que seja o mais importante do caderno sobrevivente.

#### I TOOK THE SKINS OF CORPSES<sup>129</sup>

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

128Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible.

129Tradução não poética: "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 uma capa/Mais fino que seda ou lã, pensei/E dentro dele tremi/ Cortei as orelhas dos cadáveres/Para me fazer um capuz/Mais quente que as bem-me-quer-mal-me-quer/ Eu paguei por isso em sangue/Roubei os olhos dos cadáveres/Então eu pude encarar o sol/Mas todos os dias eram nublados/E perdi o meu próprio eu/ 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 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 legista."

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

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

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

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

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

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

29 A machine from bones of corpses  
30 Would play upon my human love  
31 The only sound the keys would make  
32 Were hissings of a dove.

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

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

41 But when tempted by a heart  
42 (Replacing it with small jewels)  
43 I found it bloodied as a mind  
44 And mine become a ghouls.

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

49 When I become a spirit  
 50 (I'll have to wait for life)  
 51 I'll sell my deadly body  
 52 To the student doctor's knife.  
 (COWEN, 2014, p.33)

A versão acima é a escolhida na organização de Tony Trigilio em *Poems and Fragments*, considerada por ele a última do poema baseado nas múltiplas revisões. “I Took the Skins of Corpses” tem treze estrofes, cada uma com quatro versos. Seguindo a métrica de quadra o poema funciona no esquema da rima do segundo e o quarto versos. Assim como fazia Emily Dickinson 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 perceberão a existência dessa criatura, exatamente como o monstro criado por Mary Shelley diante da rejeição do criador e da humanidade.

É importante colocar aqui o significado da ressurreição no Judaísmo. No site *chabad.org*, dedicado à religião, foram encontrados alguns significados interessantes acerca da morte. Em um texto chamado *A Alma e a Vida Após a Morte*<sup>130</sup>, Manus Friedman diz que “Somos informados que no futuro, após a chegada de Mashiach, haverá a Ressurreição dos Mortos. O que é *Techiyat Hametim*? Significa a ressurreição do corpo; a alma não precisa ser ressuscitada. A alma retornará ao seu corpo ressuscitado.” comprovando, como já mencionado, a separação do corpo e alma, em seguida tem-se uma explicação que ajuda a pensar esse corpo montado pela voz poética, os grifos são meus:

Como você ressuscita um corpo? Um corpo se desintegra. Ressurreição significa reconstruir o mesmo corpo, seus tijolos, **colocar todas as partes no lugar, em ordem novamente**. De que forma isto acontece? O corpo será recomposto por D'us como o fez com Adão e Eva no Gan Eden e **os corpos nunca mais morrerão**. O corpo

<sup>130</sup>Disponível em [https://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/3644030/jewish/A-Alma-e-a-Vida-Aps-a-Morte.htm](https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/3644030/jewish/A-Alma-e-a-Vida-Aps-a-Morte.htm). Acesso em 25 de abril de 2019.

ressuscitado não terá nenhum elemento de morte nele. Viverá para sempre e a sua alma voltará e desfrutará da recompensa da ressurreição. (Friedman, Não paginado.)

Portanto, antes de tudo, Elise Cowen está lidando com mitos da religião em que foi criada e educada, a mesma que colaborou para que seus pais queimassem seus cadernos. Elise se coloca como Deus (a), o grande “Eu” executando um por um dos verbos de ação. Ela pega, ela corta, ela rouba e na primeira estrofe que ela não começa com uma ação, profana a ressurreição dizendo que “do sexo dos corpos” ela costura uma roupa, justamente um modelo onde os órgãos sexuais ficam comprimidos, um macacão típico do inverno. Então, ela invoca três personagens bíblicos, até o próprio Deus para em seguida dizer que são mais humildes que sua “buceta”, tendo em vista que “cuch” é uma gíria para vagina.

From the sex of corpses  
I sewed a union suit  
Esther, Solomon, God himself  
Were humbler than my **cuch**  
(COWEN, 2014, p.33)

O uso de uma gíria para vagina não tem impacto sexual a partir do momento que há, na mesma estrofe, tantas figuras bíblicas comparadas com ela. Além disso, “cuch” é uma gíria mais usada no contexto lésbico, menos popularizada. A roupa feita de órgão sexuais também acaba em uma roupa sem gênero. Essas são algumas implicações ambissexuais – como Trigilio chama essa ambiguidade – mas também é uma subversão muito calculada de mitos e desconstruções autoritárias religiosas como Deus & Criador, complementando com Ostriker (1982) “em outras palavras, são encenações do antiautoritarismo feminista oposto à prática patriarcal dos textos reificantes.”<sup>131</sup> (1982, p.87, tradução minha)

Lázaro, personagem bíblico, conhecido na religião católica como o homem que foi ressuscitado por Jesus, também é símbolo da experimentação da morte e o retorno ao corpo. A poeta Sylvia Plath (1932 – 1963), da mesma geração de Elise Cowen, porém de círculos diferentes, escreve *Lady Lazarus* em

---

<sup>131</sup>No original: in other words, they are enactments of feminist antiauthoritarianism opposed to the patriarchal praxis of reifying texts



uma lógica muito parecida de subverter um símbolo da morte a favor da sua própria existência no poema. Dividido em quatro textos, vou me ater em algumas estrofes e versos.

Já no título Lázaro deixa de ser uma figura masculina e se transforma em Lady Lazarus, uma visão subalterna da *senhora de Lázaro*. Porém, já na segunda estrofe ela diz que “A sort of walking miracle, my skin/ Bright as Nazi lampshade,/ My right foot” e sem tempo para respirar diante do terror arremata na próxima estrofe com “a paperweight,/ My face a featureless, fine/ Jew linen.”<sup>132</sup> (PLATH, 2018, p.44). As comparações com Lázaro, que diante da bondade cristã foi ressuscitado, e os judeus mortos no Holocausto, são profundamente perturbadoras. Plath torna a morte algo que passa do micro para o macroespaço em questão de poucos versos. No segundo poema, ainda diz que “Dying/ Is an art, like everything else./ I do it exceptionally well,/ I do it so it feels like hell./ I do it so it feels real,/ I guess you could say I’ve a call” (ibidem, p. 45). Proponho que, quando Plath trata do ato de morrer como algo que ela faz muito bem, parecendo infernal e real, é menos sobre suicídio e muito mais sobre poesia. Diferente de Cowen, Plath está muito mais familiarizada com o cânone e o subverte colocando no verso do poema elementos de violência entre mitos cristãos e a violência perpetuada aos judeus. Cabe a quem matar e morrer? Seria um fracasso de ordem cristã apoiar um genocídio?

No poema de Cowen, a ressurreição sagrada também é um fracasso do ponto de vista religioso. Se a ressurreição tivesse êxito, a alma voltaria e desfrutaria da recompensa da ressurreição, porém, na última estrofe, o poema diz que quando se tornar espírito, vai vender o corpo morto – o corpo sagrado, recomposto – para a faca de um estudante-legista.

Além da clara referência religiosa, percebe-se nesse poema a presença monstruosa, a mulher-deus-escritora (que tem “cuch”, “vagina” em tom pejorativo) que monta parte por parte dessa outra criatura que não será um presente da ressurreição. Essa mostra poética questiona se é possível a existência de uma poesia que é feita apenas de fragmentos. Elise Cowen, assim

---

132 Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo: “Um tipo de milagre ambulante, minha pele / Brilha feito abajur nazista, / Meu pé direito / Peso de papel, / Meu rosto inexpressivo, fino / Linho judeu.”

como Mary Shelley, se coloca no lugar de criadora convocada para o jogo da escrita. Vale lembrar da história contada sobre Mary Shelley participando de um desafio de escrita entre ela, Percy Shelley, Lord Byron e outras pessoas. O desafio era escrever uma história de terror, a melhor venceria. O que poderia sair disso se não o maior pesadelo de uma escritora: uma criatura que rejeita a criadora.

Mary Shelley escrevia junto da principal dupla da poesia romântica da Inglaterra, o que era participar desse desafio, mesmo ela sendo uma leitora obstinada e escritora já em processo? É preciso entender que esse cânone de homens não inventaram o *zeitgeist* de suas épocas, eles viveram/produziram nesse *zeitgeist*. Adrienne Rich conta que quando escreveu o seu primeiro poema “comportado”, como ela mesma afirma, diz que pensava “estar criando o retrato de uma mulher imaginária” (2017, p.73), algo distanciado da própria mulher que ela era, porque a poeta só enxergava pela caneta do outro. Ali estavam todos aqueles autores distantes, marcados pelo formalismo como estratégia de criação e ela, diante do papel com necessidade de ser considerada uma poeta. A prática teria que levar a perfeição, mesmo que isso significasse a negação. Porém, mesmo premiada Adrienne Rich resolve se consolidar como poeta, fazendo a poesia passar pelo próprio corpo afinal, tecnicamente não seria isso? Robert Pinski diz que “O meio da poesia é o corpo humano: a coluna de ar dentro do peito, moldada em sons significativos na laringe e na boca. Nesse sentido, a poesia é tão física ou corporal quanto a dança<sup>133</sup>.” (1999, p.8, tradução minha)

Sobre o triunfo na escrita, Mary Shelley coloca na figura de Victor Frankenstein – por sorte um homem – como alguém que não tem dúvida nenhuma do seu sucesso. No romance, ainda nas trocas de cartas entre os personagens Victor e a Sra Saville, o cientista também se permite pensar no futuro e a acreditar que esse esforço de dar vida a uma matéria morta, juntando as melhores partes, irá coroá-lo, causando o triunfo da boa manipulação:

Mas o sucesso *irá* coroar meus esforços. Como não? Percorri toda essa distância trilhando caminho seguro por mares desprovidos de qualquer trilha: as próprias estrelas por testemunhas e espectadoras de

133No original: The medium of poetry is a human body: the column of air inside the chest, shaped into signifying sounds in the larynx and the mouth. In this sense, poetry is just as physical or bodily an art as dancing.

meu triunfo. Por que não prosseguir nas ondas desse elemento indomado, porém obediente? O que poderá deter o coração determinado e o desejo resoluto de um homem? (SHELLEY, 2015, p.89)

Não seriam todos os rascunhos, as palavras riscadas, verso realinhados e tentativas de rima o ofício de uma cientista das palavras? Assim como a Morte personificada e o poema que não seria tirado de plantas mortas, aqui Cowen desestabiliza novamente o sentido de morte/morto para propor uma crítica irônica do cânone poético. Ostriker (1982) diz que a partir das poetas “as velhas histórias são mudadas, modificadas completamente, pelo conhecimento de mulheres e de suas experiências, de modo que não podem mais permanecer como fundamentos da fantasia masculina coletiva.”<sup>134</sup> (p.73, tradução minha)

O poema se apresenta em um limite da criação e da criadora, colocando em questão a autoria de uma mulher diante do texto literário, impondo o corpo como metáfora. Mesmo sentindo-se autorizada a pegar/roubar (v. 1, 13, 17, 21) partes de outros corpos – um cânone ou tradição, independente do gênero – 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 (estrofes seis e sete), corroborando o *roubo da linguagem* como estratégia máxima para se incluir e ainda assim não se libertar e reclamar por um corpo.

Adrienne Rich, na segunda parte do poema *A Queima de papel em vez de crianças* diz que “conhecimento do opressor / esta é a língua dele / e mesmo assim preciso dela para falar com você.”. Publicado em 1971, essa voz poética ainda busca o *sonho de uma linguagem comum* que Rich procurava na poética de mulheres. Na última estrofe de “I Took the Skins of Corpses”, o poema diz que mesmo depois da morte (v. 49) ela vai vender o *seu* corpo morto para a faca de um especialista. São doze estrofes construindo esse corpo com muito esforço – como quando Elise procurava o sentido exato nos versos de Eliot – e quando ele se torna propriedade dela, nada é verdadeiro como diz nesses versos “I found my name on every page / And every word a lie.”

---

134 No original: But in them the old stories are changed, changed utterly, by female knowledge of female experience, so that they can no longer stand as foundations of collective male fantasy

Elise está presa a um modelo de mito mais alinhado a Mary Shelley, com referências também a Kafka, em uma constante luta entre criador e criatura que em um vislumbre são a mesma pessoa. Nos versos de “I Took the Skins of Corpses” a voz poética está em um movimento de busca e desafeto com a criatura que quer formar. Usando verbos como “took”, “borrowed”, “robbed” junto com outros mais violentos como “cut”, forma em que a busca pelo corpo ideal acontece não é simples e passivamente, mas antes sofre de uma ansiedade para se adaptar – visível tanto de Samsa no inseto gigante, quanto no monstro humanizado de Frankenstein.

Além dessa *re-forma* do corpo de uma autoria em crise, a tentativa da criação de um poema-criatura, passa pelo esvaziamento e negação dela como sujeita e autora. Em todas as estrofes, há um padrão que é a tentativa de construção nos dois primeiros versos, sendo negados nos dois últimos. São exemplos as estrofes 6 e 9:

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

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  
 (COWEN, 2014, p. 33-34)

Essa negação funciona como ritmo para o poema, na costura, na forma que amarra os versos. Além disso, esse esquema rítmico colabora para que o poema pareça um longo lamento ironizado pela impossibilidade. A poeta sabe que nem todos os esforços serão suficientes porque o fracasso parece certo, como se o mito da criatura ainda tivesse que levar tempo para ser desfeito, pelo menos enquanto a faca do especialista praticar os mesmos cortes.

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. 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 contínua* 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)

“Palavras são consideradas responsáveis / tudo o que você pode fazer é escolhê-las / ou escolher / manter-se em silêncio” (RICH, 2018, p. 68) diz Adrienne Rich em *Tempo Norte-Americano*, de 1983, na quarta parte do poema. Na sexta parte, ela diz “Poeta, irmã: palavras – / queiramos ou não – existem num tempo próprio” colocando que mesmo depois da poeta idealizar a sua criatura, ela tem que saber esperar, como diz Elise “I'll have to wait for life” (v.50)

Os fragmentos remontados por outro eu, a voz poética da mulher que vai além de uma quimera já esperada do corpo feminino é como um poema-devir, algo que pode ainda vir-a-ser, representado na ideia do rascunho, da reescrita até que se torna algo de valor. E não é isso a autoria de mulheres? 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.

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 pela família 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 contínua 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 algo que nunca chega a ser algo finalizado, organizado *a fim* de, que permeia a poesia de Elise Cowen pode ser pensada para contrastar com 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.

Mas nem tudo na morte é negação e reconstrução. “I Want To Dress and Go Out”, já mencionado antes, foi um dos primeiros poemas publicados depois da morte de Elise Cowen, em 1964, por Leo Skir no City Lights Journal 2 e, sem nenhuma modificação. Nos dois primeiros versos, o poema reflete uma temática ao estilo Beat, porém são os quatro últimos versos que interessam nessa tema da representação da morte. Aqui há uma aparente quebra de estilo, indo novamente ao encontro com a poética de Emily Dickinson, usando travessões para pausas dramáticas e a palavra “Morte” em maiúscula, porém não desenvolvida como personagem. Como dizem os especialistas nela: “um poema de Dickinson é incomum, pois diminui a velocidade e acelera, interrompe-se, retém a respiração e às vezes te arrasta”<sup>135</sup> (p.2). Seguem o resto do poema, sem os dois primeiros versos:

Body, why that funny feeling – dread  
Of what –  
Death? Death só often desired?  
“Death of Mind” – peace – not the dissolution into top soil.  
(COWEN, 2014, p.9)

Apesar da morte “tão desejada”, esse sentimento do corpo sugere outro tipo de morte. A “morte da mente” pode se relacionar ao uso de drogas que permitiriam essa paz sem a “dissolução em seis palmos abaixo da terra”. Um verso de *Teacher – your body my Kabbalah* diz “morning methadrine dance of delicacy” citando uma das metanfetaminas mais vendidas no mundo até meados

---

<sup>135</sup> No original: Dickinson poem is unusual in that it both slows down and speeds up, interrupts itself, holds its breath, and sometimes trails off.

dos anos de 1940, como um elemento na mesa do café da manhã. Segundo o guia *Drogas e Ambiente Escolar: Desafios da Educação*,<sup>136</sup> a “metedrina é um tipo de anfetamina produzido em forma de pedras cristalinas – daí o nome *ice* –, em geral ingerido com refrigerantes. Como toda anfetamina, provoca euforia, inapetência e diminui a sensação de cansaço, porém leva a uma hiperestesia sensitiva – com os sentidos mais aguçados, a luz fica mais intensa e as cores mais vivas.” (2016, p.35) e, em seguida, diz que os efeitos colaterais vão de lesões e até descolamento da retina “além de alta ansiedade, crises de paranoia, taquicardia e os demais efeitos causados pelos anfetamínicos descritos” (ibidem).

Os dois poemas, citados acima, também apresentam sinais que alertam para os fatos como os internamentos de Elise Cowen em hospitais psiquiátricos como Bellevue e Hillside Mental Hospital. A Metedrina foi usada durante décadas no tratamento de depressão e como medicação de emagrecimento e, em buscas pela internet, é possível encontrar muitas propagandas mostrando como a anfetamina poderia transformar donas de casa deprimidas em mulheres felizes. Aqui também fica a constatação da relação do número de suicídios e internamentos de mulheres durante as décadas de 1930, 1940 e 1950, quando esses medicamentos eram vendidos como aspirinas.

Que Elise Cowen usasse essa e outras drogas é algo tratado tanto nas memórias quanto na poesia. Em *Minor Characters*, Johnson destaca uma entrada no diário de Allen Ginsberg, de 6 de dezembro de 1960, sobre Elise, em forma de poema:

Woke up this moment and more  
 beautiful than poem is Elise standing  
 in dawn in middle of room in  
 black high on Mescaline – <sup>137</sup>  
 (GINSBERG apud JOHNSON, 1999, p.256)

Em seguida, Joyce comenta que, em março de 1961 ela perde o contato com Elise, principalmente depois que Ginsberg embarca para a Europa. Johnson afirma que ela não tinha mais endereço físico e andava com os pertences dentro

<sup>136</sup> Manual disponível no endereço

[http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes\\_pde/2016/2016\\_pdp\\_cien\\_unicentro\\_silvanaperinazzodarosa.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2016/2016_pdp_cien_unicentro_silvanaperinazzodarosa.pdf). Acesso em 28 de abril de 2019.

<sup>137</sup> Tradução não poética: “Acordei agora e mais / bonita do que poema é Elise em pé / ao amanhecer no meio da sala em / numa baita viagem de Mescalina -”

de sacolas de compras. Antes de ser internada novamente em Bellevue, teria aparecido na janela de Johnson para pedir uma máquina de escrever emprestada e que estava em péssimo estado físico. Em seguida, alguns poemas, dos primeiros transcritos por Léo Skir aparecem, dois que tratam de solidão e depressão, inclusive o que foi considerado, durante décadas, o último escrito por ela. Porém, sabe-se hoje que esse caderno foi escrito quase dois anos antes do suicídio, negando essas afirmações.

**SOMETIMES IN MY DUNGEON THERE COMES A CRAWLING  
THING<sup>138</sup>**

Somewhere in this dungeon  
 Something creeping  
 A bristly caterpillar  
 A butterfly-to-be  
 Will it be disappointed That there's no day to see?  
  
 If it becomes a moth  
 Such a dreary sight  
 There's nothing but the dungeon walls  
 And I'm the only light  
 (COWEN, 2014, p.12)

Não se sabe o quanto da depressão foi causada por drogas liberadas e as usadas em internamentos. Porém, muitos poemas no caderno refletem sobre a vida e a morte como uma metamorfose que está sempre acontecendo, assim como no mundo animal. No caderno, *Sometimes in my dungeon there comes a crawling thing* aparece as primeiras versões com as estrofes invertidas. Para a segunda estrofe, onde a ideia de metamorfose não é mais a noção natural de mudança de uma lagarta para uma borboleta, há três versões diferentes. No poema, quando surge o medo da coisa (marcado por “something” e “it”) que rasteja nessa masmorra, lugar escuro e medonho por excelência, há três fases que definem esse medo, um medo porém esperançoso de que haja alguma coisa – a metamorfose em seu sentido cultural positivo – logo em seguida a negatividade do pensamento dessa voz quanto àquilo se tornar uma mariposa,

---

138 Tradução não poética: “Em algum lugar nesta masmorra / Algo rastejante / Uma lagarta eriçada / Uma vir-a-ser borboleta Ficaré desapontada / Se não houver dia para ver? / Se tornar-se uma mariposa? / Que triste visão Pois não há nada além dessas paredes / Sou o único clarão”



inseto noturno, com um corpo muito mais robusto e apropriado para o ambiente. No final do poema, a voz coloca no lugar de luz, já que está em uma masmorra, pela qual a mariposa poderia se orientar, porém provavelmente definhando.

O interessante da organização proposta por Tony Trigillio é que esse poema aparece antes do intitulado “*A Cockroach*” [Uma Barata], que abre uma pequena série onde baratas são assuntos recorrentes. Aqui, nessa masmorra – elemento que aparece pelo menos mais vez no caderno – Elise Cowen revisita a *Metamorfose* de Franz Kafka, colocando o eu lírico como observador de uma criatura, mas nunca a tratando de forma indiferente como fez a família de Gregor Samsa. Um trecho do de Kafka merece ser mencionado:

Em consideração pelos pais, durante o dia ele não queria mostrar-se à janela; mas nos poucos metros quadrados do chão também não podia se arrastar muito; já durante a noite suportava mal ficar deitado quieto; a comida logo não lhe oferecia o menor prazer; e assim, para se distrair, ele adotou o hábito de ziguezaguear pelas paredes e pelo teto. Gostava particularmente de ficar pendurado no teto; era muito diferente de permanecer deitado no chão; respirava-se com mais liberdade; uma ligeira vibração atravessava seu corpo; e, na distração quase feliz em que Gregor lá se encontrava, podia acontecer que, para sua própria surpresa, ele se soltasse e estatelasse no chão. Naturalmente tinha agora sobre o corpo um poder muito diverso do que antes e mesmo com uma queda tão grande como essa não infligia danos a si mesmo. (KAFKA, 2014, p.260)

Gregor Samsa se tornou metáfora para várias questões ao longo do século XX, não apenas sobre a indiferença de tornar-se um animal, uma regressão em relação ao humano, mas também pela questão do afeto, da recepção da família, que passa desde uma ideia de repulsa diante do inseto, que não se parece com seu filho provedor, até um descaso total e posterior abandono da pequena criatura. No poema de Cowen, há um tratamento entre o animal, o ambiente e o eu lírico que aqui se coloca em uma posição parecida. Porém, a voz poética sabe que estar “enclausurada” é parte fundamental para que a lagarta se torne mariposa ou borboleta.

As versões propostas no caderno demonstram uma preocupação com a metamorfose do que rasteja lado a lado com a voz no escuro da masmorra. Em uma delas, a mariposa – uma espécie de borboleta noturna, maior, com asas menores e atraída pela luz – é seguida imediatamente por “night flutters”, o que

causaria um alvoroço na masmorra, traduzindo o sentimento de medo crescente nos dois versos. A opção foi descartada e optou-se pela ideia de mariposa fadada a uma luz inexistente, a da voz presa na masmorra. Cabe a voz poética decidir se é luz ou escuridão.

If the thing became a moth?  
Right then  
Night flutters<sup>139</sup>  
(COWEN, 2014, p.128)

De uma lagarta que poderia se tornar uma borboleta da primeira estrofe, o poema em seguida apresenta ao leitor a mariposa, a versão menos otimista da metamorfose, aquela que é noturna. Esses jogos de oposição são uma recorrência no caderno de Elise, como se procurasse um equilíbrio nos jogos de oposições das estrofes. A situação poética não é incomum à poesia de autoria de mulheres na re-visão dos mitos, como aponta Ostriker (1982), pois as dicotomias de divino e mundano, espiritual e animal, delicadeza e violência também são referências à sexualidade das mulheres e a condição de não ser mais uma imagem purificadora mas também de controvérsia.

**DEATH, YOU LITTLE GREY MOTH<sup>140</sup>**

Death, you little grey moth  
Thank you for the cool short stream  
  
Eyes closed  
Cool  
(COWEN, 2014, p.13)

Mais uma invocação da morte, dessa vez em forma de uma mariposa cinza, porém aqui adjetivada como “little”, sendo que essa espécie é de mariposas grandes, conhecidas no Brasil com o nome peculiar de “bruxa”. Tratada com afeto, essa mariposa faz companhia com aquela criatura do poema anterior, indicando que possivelmente seja a mesma. Porém essa mariposa é a Morte encarnada.

139Uma espécie de criatura antropomórfica noturna e com asas.

140Tradução não poética: “Morte, sua pequena mariposa cinza / Obrigada pelo ventinho / Olhos fechados / Legal”. O “cool” aqui é propositalmente ambíguo, pode ser tanto um comentário do tipo “legal” demonstrando prazer ou “frio” que colocaria mais pânico sobre o tipo de “corrente de ar” que a mariposa causou.

Assim como faz em “I Took the Skins of Corpses” as ideias de morte e ressurreição estão presentes, só que aqui na simbologia animal. No segundo verso diz “Thank you for the cool short stream”, dentro da masmorra a mariposa recompensa a luz dada no outro poema. Esse verso, acompanhado dos dois últimos “Eyes closed” e “Cool” funciona como um beijo da morte ou apenas uma passagem de transformação como acontece em boa parte dos poemas.

É possível perceber que Elise Cowen vivia uma fase de intenso treino sobre contradições, tentando manter uma espécie de equilíbrio na linguagem para poder se representar de forma honesta. Nem boa e nem má, porém mantendo o/a leitor/a distanciados diante dessas criaturas, animais e imagens que flertam com o grotesco. Ostriker diz sobre Sylvia Plath e Anne Sexton, ambas contemporâneas de Elise Cowen, que sempre encontramos nelas imagens convincentes de medo e também “Imagens de mudez, cegueira, paralisia, a condição de sermos manipuladas.<sup>141</sup>”.

Esses são motes comuns na poesia a partir dos anos de 1960, analisada por Ostriker. Portanto, Elise está produzindo no *zeitgeist* da autoria de mulheres do período. Mesmo que nesse caderno, por exemplo, haja uma conexão profunda com Emily Dickinson, ela ainda está respondendo todos os mitos e construções do que ela leu e estudou dos modernos. Ela sabe praticar o verso, sabe onde residem as referências exatas, sabe mover as estrofes, porém usa o que e como quer. Para Elise Cowen, não fazia muito sentido, no final dos anos de 1950, a poesia ser truncada e apenas venerar a Beleza ou morar no eterno ato de construir mitos. A poesia também pode ser profanada, mostrando que metedrina e Frankenstein podem estar em um mesmo poema.

---

<sup>141</sup>No original: we find images of compelling dread, there we also find images of muteness, blindness, paralysis, the condition of being manipulated.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No começo da pesquisa com Elise Cowen, mesmo antes da pós-graduação, eu tinha certeza de que gostaria de tirá-la da caixa com rótulo de escritora *suicida*. Apesar da poesia de Elise tratar muito da morte, acreditava a todo custo que deveria reconstruir novos olhares para essa poética e mostrar outras facetas – como o esforço de fazer poesia satírica ou até mesmo surreal. Porém, a morte usava *babushka* na minha vida e na dela. Nós precisávamos dialogar, mostrar que o tema foi um dos mitos que as poetisas roubaram da *linguagem do opressor*. De Emily Dickinson à Anne Sexton, a morte foi – e talvez ainda seja – uma personificação de mulheres que eram párias, que precisavam encarar a morte como uma arte que elas dominavam segurando pela garganta, usando a linguagem como arma.

Infelizmente, com a impossibilidade de fazer um grande recorte da poesia de Elise Cowen, variada e repleta de teias que se conectam, preferi pensar como ela subverteu a simbologia da morte pela linguagem. Penso em como essa questão representa uma geração em que, uma a uma, as mulheres que cometeram suicídio também podem ter sido negligenciadas pela indústria farmacêutica e a propaganda de beleza estadunidense, vide a questão da metedrina, e serem acusadas de apenas tristes, loucas e más. A morte era, nos poemas de Elise, uma forma de aceitar que todo dia era possível uma viagem nova pela estrada escolhida. Elise Cowen escolheu a morte como mote para ela habitar possibilidades de existência fora do patriarcado, da família, do capital e das lógicas que regiam o seu tempo. E fez isso pela poesia, pela linguagem do opressor, a qual subverteu habilmente.

Em Elise Cowen, é difícil conseguir não ler cada um dos seus noventa e um poemas com a pergunta impertinente de “O que você poderia ainda ter feito?”. Infelizmente, Elise Cowen não pôde ver os estudos literários feministas se desenvolverem com força em um pouco mais de uma década. Também não pôde sorrir quando Adrienne Rich publicou os versos “A thinking woman sleeps

with monsters/ that beak which grips her, she becomes.” e dizer que ela sabia o que era se tornar uma monstra pela poesia.

Durante essa pesquisa, foi difícil me desprender da ideia de Geração Beat e das mulheres que ali circularam. O grupo é uma antítese exposta – e escarrada – de uma sociedade que tentava manter as aparências acima de tudo. Os ataques sofridos pela mídia conservadora podiam até afetar Jack Kerouac, que bebia cada vez mais. Mas, para as mulheres, evoco Rich e Ostriker de novo, isso era subvertido em imagem de inspiração e criação. Portanto, até o fim desse trabalho, ainda acredito que a ideia desse grupo é importante para expôr as masculinidades e homosociabilidades que prejudicavam também os homens. Mesmo que Allen Ginsberg não tenha honrado tanto a existência de Elise Cowen como fez com seus amigos, ele ecoa na poesia dela. Mas nada disso de “amante” e “amor reprimido” mas de irmandade, mesmo que ele considerasse a verdadeira gangue criativa fosse a de meninos.

Reafirmo a importância de buscar as Judiths, a herança poética de autoria de mulheres como forma de existir através da palavra. É sempre importante buscar respostas nas mulheres que escreveram antes de nós, investigar e dialogar. Muitas pesquisadoras importantes foram deixadas de lado por questão de tempo e economia do vozerio, porém elas estão presentes na insistência da pesquisa de uma poeta com uma fortuna crítica mínima. Porém, acredito que o trabalho com Elise Cowen seja praticamente inesgotável e tenho certeza que ainda temos muito o que conversar entre nós.

Ao reler as memórias de Joyce Johnson, Hettie Jone, Diane di Prima com a poesia de Elise Cowen, penso no grupo criativo que poderiam ter formado, fumando cigarros, bebendo vinho e lendo em galerias. Se o público chocava-se com o teor sexual de *Uivo*, o que falaria de uma poeta com óculos de gatinho berrando que deus era mais humilde que a vagina dela?

*Sobre o nome em cada página e em cada palavra uma mentira* não poderia ser uma definição melhor para o que enxergo até hoje na poesia de Cowen. Uma profusão de informações, intertextos aparentemente desconexos, mas que criam *hiperlinks* com o passado, com tudo que ela teve acesso.

Décadas de negligência, recorte e manipulação de sua poesia, mas ela sempre retorna triunfante. Penso, também, se o ambíguo tripé de morte/transformação/ressureição também não é uma imagem para a poesia de Cowen que mostrou sua produção para pouquíssimos conhecidos. Afinal, a escrita não seria uma forma de morrer de outras maneiras? As possibilidades são muitas e Elise está em cada página. E eu espero continuar trabalhando com elas. A crítica literária feminista resiste.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, Donald (Ed.). **The New American Poetry, 1945-1960**. University of California Press, 1999.

ANZALDÚA, Gloria et al. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Edna de Marco. Estudos feministas, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BREINES, Wini. **Young, White, and miserable: Growing up female in the fifties**. University of Chicago Press, 2001.

BRÖNTE, Charlotte. **Jane Eyre**. Trad. Rogério Bettoni. Porto Alegre: L&PM, 2018

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

DICKINSON, Emily. **Não Sou Ninguém**: Poemas. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Unicamp, 2015

DICKINSON, Emily. **The Selected Poems of Emily Dickinson**. Wordsworth, 2008

DI PRIMA, Diane. **Memórias de uma Beatnik**. Trad. de Ludimila Hashimoto. São Paulo: Veneta, 2013

EHRENREICH, Barbara. **The hearts of men**: American dreams and the Flight from Commitment. New York: Anchor Press/Doubleday, 1983.

FELSKI, Rita. **Gender of Modernity**. Cambridge/London; Harvard University Press. 1995. (Introdução e Capítulo 1 de Tradução de Joana d'Arc Martins Puppo) . Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/150967457/O-Genero-da-Modernidade-Rita-Felski-Traducao-Introducao-Mitos-do-Moderno-Joana-Pupo>>. Acesso em 10 de junho de 2017

\_\_\_\_\_. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

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

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.** Yale University Press, 2000.

\_\_\_\_\_(Ed.). **Shakespeare's sisters: Feminist essays on women poets.** Indiana University Press, 1979.

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

GINSBERG, Allen; GINSBERG, Louis. **Negócio de família: Cartas selecionadas de pai e filho.** Trad. Camila Lopes Campolino. 1. ed. São Paulo: Peixoto Neto, 2011.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital.** Ediouro, 2007.

GOW, Robin. **The Bird That Flew Backwards.** Monografia (Honor's degree). Ursinus College, 2018.

GRACE, Nancy McCampbell; JOHNSON, Ronna C. **Breaking the Rule of Cool: Interviewing and Reading Women Beat Writers.** Univ. Press of Mississippi, 2012.

JOHNSON, Ronna; GRACE, Nancy McCampbell (Ed.). **Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation.** Rutgers University Press, 2002.

JOHNSON, Joyce. **Minor Characters: A Beat Memoir.** New York: Penguin, 1999

HEMMER, Kurt. **Encyclopedia of Beat Literature: The Essential Guide to the Lives and Works of the Beat Writers.** Facts on File, Inc, 2007.

INFLUÊNCIAS, da Geração Beat. Xavier Villetard. França: CPB Films. 2013. ONLINE

JONES, Hettie. **How I Became Hettie Jones.** Grove Press, 1997.



KAFKA, Franz. **Essencial**. Tradução, seleção e introdução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

KEROAUC, Jack. **On the road** (Pé na Estrada). Trad. Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2007.

KNIGHT, Brenda. **Women of the Beat Generation: the Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution**. Conari Press, 1998.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligman. Bauru: EDUSC, 2007.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 58-71, 1994.

LOUNSBURY, Lynette. The Guardian: **I loved the beat generation. Then I realised it has no place for women**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/apr/04/beat-generation-writers-no-place-for-women>>. Acesso em: 20 de ago. De 2018.

LIRA, José. **A Invenção da rima na Tradução de Emily Dickinson**. Cadernos de Tradução. [on-line].n.6 v.2. Florianópolis: UFSC, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5683>. ISSN 2175-7968

MÜLLER, Adalberto. **Suplemento Pernambuco: Emily Dickinson: Poemas do fascículo 21**. Edição 136. Recife: CEPE, 2017. Disponível em <<http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1885-poemas-do-fasc%C3%ADculo-21.html>>

OLSON, Fredrik. **Male View in the Beat Generation**. Artigo para o Departamento de Inglês da Lund University. Lund: Lund University, 2005. Disponível em <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1325372&fileId=1325373>

OSTRIKER, Alicia. The thieves of language: Women poets and revisionist mythmaking. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 8, n. 1, p. 68-90, 1982.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Editora Paz e Terra, 2017.

PINSKI, Robert. **The Sounds Of Poetry: A Brief Guide**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedi. São Paulo: Verus, 2018

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, 2010.

\_\_\_\_\_. **Que Tempos são estes**. Trad. Marcelo Lotufo. São Paulo: Jaboticaba, 2018.

\_\_\_\_\_. **Quando da morte acordamos**: a escrita como re-visão. In: Brandão, Izabel et al. (Org.). **Traduções da Cultura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2017. p.64-84

SEXTON, Anne. **Anne Sexton: The Complete Poems**. Boston: Houghtn Mifflin Company, 1981

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015

VERSOS de um Crime. Direção: John Krokidas. Produção de Michael Benaroya. Estados Unidos: KILLER FILMS, 2013. DVD.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes. Tordesilhas, 2014.