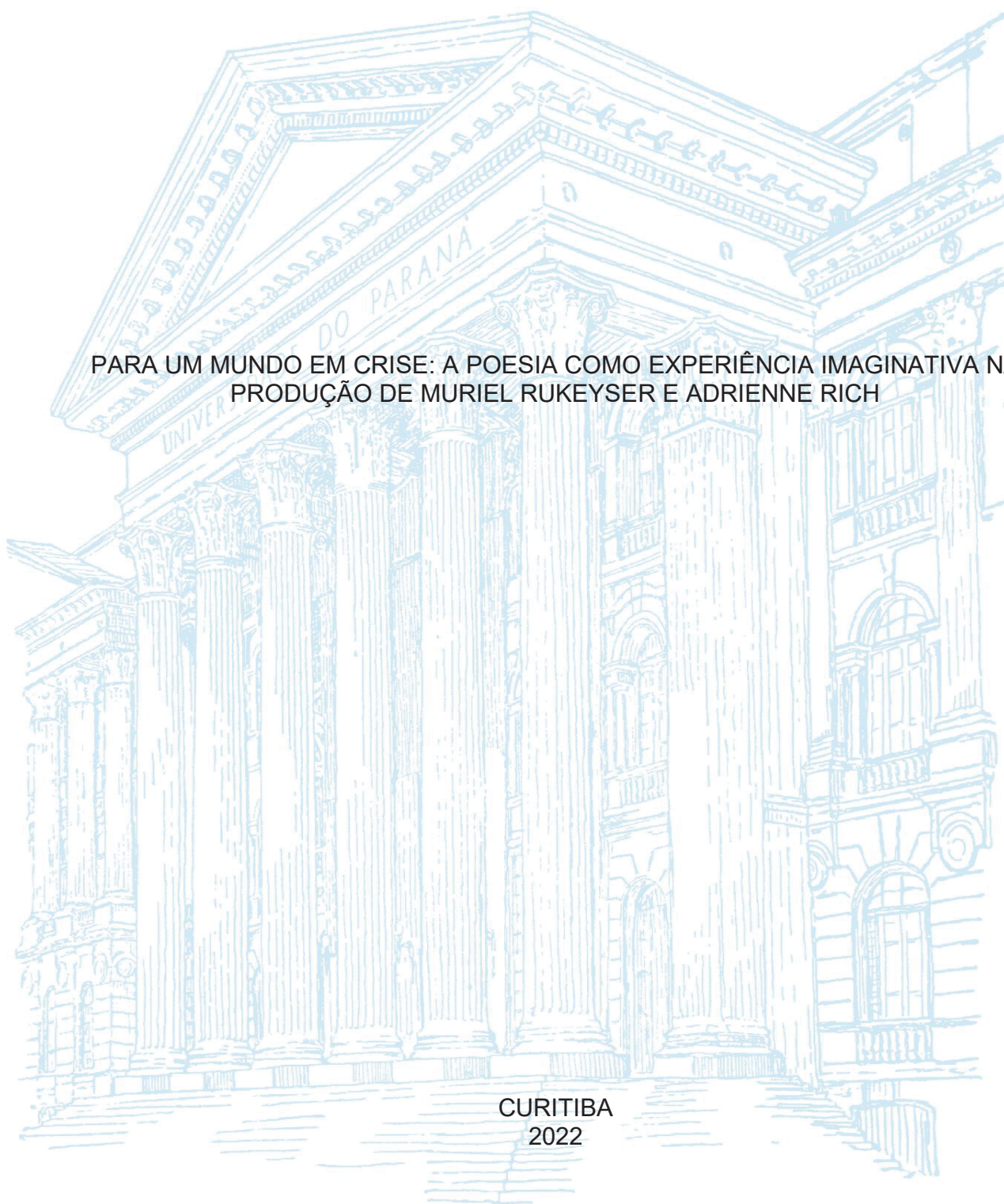


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANNE CHRISTINA FASOLO NORMÂNDIA MOREIRA

PARA UM MUNDO EM CRISE: A POESIA COMO EXPERIÊNCIA IMAGINATIVA NA
PRODUÇÃO DE MURIEL RUKEYSER E ADRIENNE RICH

CURITIBA
2022



LUCIANNE CHRISTINA FASOLO NORMÂNDIA MOREIRA

PARA UM MUNDO EM CRISE: A POESIA COMO EXPERIÊNCIA IMAGINATIVA NA
PRODUÇÃO DE MURIEL RUKEYSER E ADRIENNE RICH

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em
Letras como requisito para obtenção do título de
Doutora em Letras com ênfase em Estudos Literários,
Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de
Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná

Orientadora: Prof. Dr. Sandra Mara Stroparo

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Moreira, Lucianne Christina Fasolo Normândia

Para um mundo em crise: a poesia como experiência
imaginativa na produção de Muriel Rukeyser e Adrienne Rich /
Lucianne Christina Fasolo Normândia Moreira. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo.

1. Poesia. 2. Ensaio. 3. Rukeyser, Muriel, 1912-1980.
4. Rich, Adrienne Cecile, 1929-2012. I. Stroparo, Sandra Mara,
1970-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214



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

ATA Nº1133

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA EM LETRAS

No dia trinta de junho de dois mil e vinte e dois às 14:00 horas, na sala Streamyard, remoto, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **LUCIANNE CHRISTINA FASOLO NORMÂNDIA MOREIRA**, intitulada: **PARA UM MUNDO EM CRISE: A POESIA COMO EXPERIÊNCIA IMAGINATIVA NA PRODUÇÃO DE MURIEL RUKEYSER E ADRIENNE RICH**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: SANDRA MARA STROPARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUCI MARIA DIAS COLLIN (PROFESSOR PESQUISADOR-UFPR), JULIANA CRISTINA SALVADORI (UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA), MARIA RITA DRUMOND VIANA (32007019). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela **APROVAÇÃO**. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutora está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SANDRA MARA STROPARO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações:

CURITIBA, 30 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica
30/06/2022 17:25:47.0
SANDRA MARA STROPARO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
01/07/2022 17:11:39.0
LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

Assinatura Eletrônica
02/07/2022 11:35:05.0
JULIANA CRISTINA SALVADORI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA)

Assinatura Eletrônica
30/06/2022 20:18:52.0
MARIA RITA DRUMOND VIANA
Avaliador Externo (32007019)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
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 LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUCIANNE CHRISTINA FASOLO NORMÂNDIA MOREIRA** intitulada: **PARA UM MUNDO EM CRISE: A POESIA COMO EXPERIENCIA IMAGINATIVA NA PRODUÇÃO DE MURIEL RUKEYSER E ADRIENNE RICH**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora 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, 30 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica
30/06/2022 17:25:47.0
SANDRA MARA STROPARO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
01/07/2022 17:11:39.0
LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

Assinatura Eletrônica
02/07/2022 11:35:05.0
JULIANA CRISTINA SALVADORI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA)

Assinatura Eletrônica
30/06/2022 20:18:52.0
MARIA RITA DRUMOND VIANA
Avaliador Externo (32007019)

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha irmã Isabelle. Seu apoio, cuidado e carinho são inestimáveis e me ajudaram a continuar quando eu não encontrava forças. Nem tenho palavras para me expressar como gostaria. Este trabalho eu dedico a ela.

Agradeço à querida Rie, minha cunhada, por toda a ajuda, amizade e apoio.

A Ines, minha querida amiga de anos, eu agradeço por todos os comentários, dicas e conselhos. Ines foi muitas vezes minha leitora voluntária – mas não menos cuidadosa, e eu fui a dela. Todas as nossas conversas são trocas de energia (pensando em Rukeyser!), sempre produtivas, e estimo isso muito.

Agradeço à inspiradora Sandra Mara Stroparo, minha orientadora, por todo o apoio e disponibilidade para ajudar como possível. O embrião deste trabalho surgiu com o artigo final para uma de suas disciplinas sobre poesia, e carrego comigo as discussões teóricas de então.

Agradeço os preciosos apontamentos dos professores de minha banca de qualificação, Maria Lucia Miléo Martins e Márcio Matiassi Cantarin. Também agradeço às professoras Luci Collin, Juliana Salvadori e Maria Rita Drumond Viana, de minha banca de defesa, por sua participação, comentários e sugestões valiosas.

E por fim agradeço à CAPES pelo fomento deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho propõe fazer a análise da obra poética de duas poetisas estadunidenses bastante prolíficas, Muriel Rukeyser (1913-1980) e Adrienne Rich (1929-2012), a partir da discussão de seus ensaios literários. Infelizmente não suficientemente estudada em seu país de origem e ainda quase desconhecida em nosso país, Rukeyser foi uma poeta de difícil categorização, e que escreveu peças e ensaios além de poemas e foi tradutora de poesia. A recepção crítica de sua obra foi mista: foi elogiada, condenada e relegada ao esquecimento. Sua poesia unia marcas do modernismo a um projeto poético alinhado ao desejo de Whitman pela propagação democrática da poesia, com o fim de estabelecer um lugar de encontro para leitoras e leitores. Seu livro de ensaios, *The Life of Poetry*, destaca sua concepção da poesia como um processo que envolve poeta e público, um recurso essencial cujo propósito máximo é proporcionar uma experiência imaginativa que prepare o pensamento de leitoras e leitores para reflexões e ações futuras. Já Rich é reconhecida como uma das vozes mais importantes da poesia estadunidense, embora seus ensaios acerca da natureza da poesia ainda recebam menos atenção da crítica. O começo de sua carreira foi a partir da conformidade com o formalismo do *New Criticism* na década de 1950, utilizado pela poeta como “luvas de amianto” para se proteger de reprimendas e se estabelecer em um meio ainda muito hostil a mulheres que buscassem exercer algum tipo de agência. Com o seu terceiro volume, *Snapshots Of A Daughter-In-Law*, Rich começava sua transição: desfazendo-se gradualmente da prosódia métrica, experimentando com uma fragmentação formal e abordando experiências femininas como temática clara. A partir de *Diving Into The Wreck*, de 1974, seu estilo já estava bem consolidado, com o uso do verso livre e abordagem de temáticas relacionadas ao papel sexual feminino na sociedade. Houve uma perceptível mudança de foco na sua poesia de 1986 a 2012, com temáticas centradas em conflitos sociais de forma geral e o próprio uso da linguagem. Essas preocupações se refletem nos seus ensaios sobre poesia, a maioria destes publicados da década de 1990 em diante. Como Rukeyser, Rich também assinalava a importância da poesia como um recurso essencial que leva à formulação de perguntas que indicam possibilidades futuras. Partindo de uma discussão do lugar social da poesia e ensaios selecionados, o objetivo deste trabalho é demonstrar como as definições de poesia e experiência imaginativa presentes nos ensaios de Rukeyser e Rich se encarnam em sua obra poética.

Palavras-chave: Muriel Rukeyser. Adrienne Rich. Poesia. Ensaios. Experiência imaginativa.

ABSTRACT

The purpose of the present study is to present an analysis of the poetic oeuvre of Muriel Rukeyser (1913-1980) and Adrienne Rich (1929-2012) through the discussion of the literary essays written by these two very prolific American poets. Rukeyser, who is sadly the focus of few studies in her home country and still barely known in ours, was a poet who defied categorization, and who wrote plays and essays besides poems and published translations of poetry. The critical reception of her works was mixed: she was praised, condemned, and pushed into oblivion. Her poetry fused aspects of Modernism to a poetic project akin to Whitman's desire for the democratic propagation of poetry, with the purpose to establish a meeting-place for readers. *The Life of Poetry*, Rukeyser's book of essays, highlights her definition of poetry as a process that involves the poet and the audience, and as an essential resource that has the ultimate purpose of offering an imaginative experience that prepares readers for thought, leading to further reflections and future actions. Rich is acknowledged as one of the main voices of American poetry. She began her career notably in conformance to the formalism of the 1950's, which she used as "asbestos gloves" to protect herself from reproach and establish herself as a poet in a medium still very hostile to women who sought any kind of agency. Rich's third book, *Snapshots Of A Daughter-In-Law*, marks her transition in style, in which she gradually abandoned the use of metric prosody, experimented with formal fragmentation, and clearly chose female experiences as a main theme. As 1974's *Diving Into The Wreck* was published, her new style had already been well set, with features such as the use of free verse and themes related to the female sexual role in society. There was a noticeable shift in focus in her poetry from 1986 to 2012, as the main themes were now centered in broader social conflicts and the very use of language. Such concerns were reflected on her literary essays, for the majority was published from the 1990's onwards. Much like Rukeyser, Rich stressed the importance of poetry as an essential resource which leads readers to make questions that signal future possibilities. Based on a theoretical discussion of the social place of poetry and a few selected essays on the subject, the main objective of this study is to demonstrate how the definitions of poetry and imaginative experience in the essays of Rukeyser and Rich are embodied in their poetic works.

Keywords: Muriel Rukeyser. Adrienne Rich. Poetry. Essays. Imaginative experience.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO: SOBRE CRISE E ESCOLHAS	10
2	NARRATIVAS DA CRISE: POR QUE POESIA?	20
2.1	O LUGAR DA POESIA	20
2.2	O QUE DIZEM POETAS? UMA TRADIÇÃO ESCOLHIDA	25
3	UMA EXPERIÊNCIA IMAGINATIVA: MURIEL RUKEYSER	33
3.1	OS ENSAIOS: <i>THE LIFE OF POETRY</i>	35
3.1.1	QUEM TEM MEDO DA POESIA?	36
3.1.2	POETA, POEMA E TESTEMUNHA	41
3.1.3	MÚSICA, RITMO E IMAGEM	45
3.1.4	POETA E TRADIÇÃO: (RE)ENCONTROS	48
3.2	POESIA E MANIFESTO	53
3.3	ESCRITA ÀS MARGENS	65
3.4	POESIA E POLÍTICA	75
4	IMAGINANDO O POSSÍVEL: ADRIENNE RICH	85
4.1	ARTE E COMPROMETIMENTO: OS ENSAIOS DE ADRIENNE RICH	86
4.1.1	<i>ARTS OF THE POSSIBLE</i>	87
4.1.2	<i>WHAT IS FOUND THERE</i>	97
4.1.3	<i>POETRY AND COMMITMENT</i>	110
4.2	SEM CONTAR “MENTIRINHAS”? <i>A CHANGE OF WORLD E THE DIAMOND CUTTERS</i>	117
4.3	ÉPOCA DE TRANSIÇÃO: <i>SNAPSHOTS OF A DAUGHTER-IN-LAW</i>	127
4.4	UM NOVO RITMO, SEM LUVAS DE AMIANTO	136
5	A CRISE NA POESIA, A POESIA DA CRISE	148
5.1	REVOLTA E POSSIBILIDADE: A POESIA DE MURIEL RUKEYSER	148
5.2	A ARTE DO “E SE...?” NA POESIA DE ADRIENNE RICH	153
6	LUGARES DE ENCONTRO: À GUIA DE CONCLUSÃO	161
	REFERÊNCIAS	166

1. INTRODUÇÃO: SOBRE CRISE E ESCOLHAS

O presente trabalho nasce de um processo de reflexão sobre a poesia e sua natureza, que tenho carregado comigo desde meus tempos de graduação. Na busca por um tema para o trabalho final da disciplina de Teoria da Poesia, ministrada pela professora Sandra Stroparo, escolhi trabalhar com a obra de Muriel Rukeyser, uma prolífica poeta estadunidense que encontrei durante a graduação em Letras. Devo dizer, no entanto, que não a conheci através de estudos no curso. O nome de Rukeyser não era parte de ementas de disciplinas de literatura enquanto fui aluna, nem ao menos como uma nota de rodapé. Cheguei a sua obra como por acaso: comprei uma antologia editada por Adrienne Rich, poeta sua conterrânea cuja obra já me era familiar. Li os poemas no volume com interesse, circulei meus preferidos. Mas eu ainda estava amadurecendo como leitora; só sentiria plenamente o impacto da sua poesia alguns anos depois, durante o mestrado.

O que eu ignorava então era o fato de que Rukeyser tinha também escrito *The Life of Poetry*, um livro de ensaios sobre poesia, sua natureza e a experiência imaginativa da leitura. Descobrir e ler este volume, que mesmo escrito para um contexto histórico específico pareceu a mim ainda atual e impactante, foi uma surpresa boa e uma revelação que semeou meu desejo de abordá-lo novamente. Foi bastante natural a escolha de analisar a obra de Muriel Rukeyser em paralelo à de Adrienne Rich no projeto de doutorado, uma vez que a própria Rich mencionava a outra poeta como uma referência. E, com o impacto dos acontecimentos dos últimos anos e de leituras acumuladas, a necessidade de abordar a temática do lugar da poesia na sociedade adquiriu mais relevância para mim.

Minha tese centra-se na obra ensaística e poética de Muriel Rukeyser e Adrienne Rich, buscando uma leitura de seu projeto poético através dos ensaios que cada uma escreveu sobre poesia. A trajetória de cada poeta é bastante diversa, como esperado. Rukeyser, por exemplo, nasceu no começo da segunda década do século XX e publicou seu primeiro livro de poemas na década de 1930. Já Rich nasceu dezesseis anos depois e publicou seu primeiro livro na década de 1950. Apesar de

contemporâneas até a morte de Rukeyser, a própria Rich reconheceu em um ensaio que só veio a realmente tomar ciência da produção de sua conterrânea de forma tardia. Contudo, é possível observar um fio condutor comum que permeia a obra de Rukeyser e Rich e que desejo abordar: a discussão da natureza da poesia, da experiência da leitura e sua importância social; e, também, o que ambas entendiam como a crise dentro e relacionada à poesia.

A temática da crise traça o perímetro deste trabalho, que se debruça sobre narrativas acerca do lugar da poesia através da análise da produção de Rich e Rukeyser. Como Rukeyser indagou em seus ensaios: “E a poesia – em meio a tudo isso – onde está o lugar da poesia?” (RUKEYSER, 1996, p. 3, tradução minha¹). O próprio título que escolhi para esta tese tem relação direta com esta pergunta. A poesia, como expressão artística, se endereça sempre a um mundo em crise, oferecendo uma experiência imaginativa a seus leitores e leitoras. Possibilidades de pensar sobre o “E se –?”, como colocou Rich; que não modificam o mundo concreto por si só, mas preparam o terreno para reflexões potencialmente transformadoras.

É certo que analisar a fundo o conceito da crise relacionada e encarnada na poesia renderia, no mínimo, uma outra tese, e reconheço isso. Devido a limitações de tempo e de escopo, não é meu objetivo fazê-lo neste trabalho. O que proponho, após uma breve introdução do tema, é a elaboração de uma discussão do conceito específico de crise que Rukeyser e Rich defendiam em seus ensaios. O fato é que ambas as poetisas se posicionaram em resposta aos conflitos sociais e à crise que percebiam ao seu redor. Também destaco que Rukeyser e Rich foram duas poetisas que escreveram a partir de seu lugar social, abordando experiências femininas e reconhecendo-as como parte integrante do processo criativo.

Mesmo tendo publicado um único livro de ensaios, Muriel Rukeyser deixava claro a visão de poesia que buscou realizar em seus poemas. Para ela, um poema deveria ser visto não como um objeto a ser dissecado, mas sim como um processo que envolve poeta e leitor(a). Como parte da experiência de leitura, Rukeyser afirmava ser necessário um envolvimento total da parte de leitores e leitoras. Enquanto o ritmo, a

¹ Trecho original: “*And poetry – among all this – where is there a place for poetry?*”

escolha das palavras e as imagens na poesia são elementos essenciais para construir essa experiência de leitura, e há mais de um ensaio no livro dedicado a eles, Rukeyser destacava que, assim como os temas e as notas musicais em relação a uma sinfonia, um poema tampouco é o mero conjunto de seus elementos. Forma e conteúdo convergem e se fundem. Segundo Rukeyser, a finalidade de um poema, se tal coisa de fato existe, é estabelecer uma via de comunicação e fornecer espaço para uma experiência imaginativa.

Isso se observa na sua produção poética: poemas em que o eu poético busca criar um lugar de encontro, escrevendo para outros invisíveis e não nascidos, como colocado em “Poem” do livro *Speed Of Darkness*, de 1968. Na poesia de Rukeyser, observa-se um diálogo com Whitman, principalmente em termos do seu projeto poético e proposta da democratização da poesia. A interação com a tradição de forma geral também está presente, e um trabalho bastante consistente do ritmo. Assim como detalhado em seus ensaios, para Rukeyser o ritmo em um poema deveria ser orgânico, intimamente relacionado à respiração do/da poeta. Em seus poemas, destaca-se o uso de espaçamento dentro dos versos para ilustrar graficamente o ritmo de leitura e a presença de pausas dramáticas. Em termos de temática, é possível observar como a poesia de Rukeyser está repleta de discussões de conflitos sociais, sejam eles guerras, mortes de trabalhadores ou inquietações de ordem existencial.

A crise que Rukeyser percebia tinha relação direta com essas temáticas. A poeta pensava a sociedade estadunidense da década de 1940 como em conflito, marcada pelo culto perpétuo à guerra e pela busca por especialização e conformidade ao *status quo*, e que percebia a arte como uma relíquia inútil ao invés de um recurso essencial. Na sua visão, essa imposição da conformidade levava a uma negação de experiências, sentimentos e vivências: uma corrupção da consciência, termo adotado por ela nos ensaios. Rukeyser defendia que da corrupção da consciência derivava um sentimento de aversão – o medo da poesia, justamente pelo fato de que a experiência de leitura (ou escuta) requer comprometimento do público e tem o potencial de romper a tênue fachada de uma existência próspera e bem-ajustada. Para Rukeyser, o empobrecimento da imaginação, consequência final da corrupção da consciência e

medo da poesia, implicava a perda da capacidade de imaginar possibilidades para construir um futuro novo. Era contra essa crise de conexão com o outro (e conexão do indivíduo consigo mesmo) que a poeta se pronunciava e defendia o lugar da poesia como fonte de experiências imaginativas potencialmente transformadoras.

Adrienne Rich, por sua vez, deixou uma vasta produção ensaística, que abrange teoria tanto feminista quanto literária. Nos ensaios de teoria literária escritos a partir da década de 1990, é evidente a escolha de Muriel Rukeyser como voz para diálogo, além de Octavio Paz, Audre Lorde e James Scully. Para Rich, a poesia é uma prática social que não pode ser compreendida somente em termos formais ou isoladamente, fora de seu contexto de produção e recepção. Nas suas palavras: “A poesia não é uma loção medicinal, uma massagem emocional, um tipo de aromaterapia linguística. Tampouco é um esquema, ou um manual, ou um cartaz publicitário” (RICH, 2007, loc. 259, tradução minha²). Assim como Rukeyser, Rich defendia a importância da experiência imaginativa para leitoras e leitores, que lhes revela algo esquecido (embora não novo) sobre a existência. Em um ensaio específico, Rich declarava que a questão mais importante para poetas não é como escrever poesia, mas por quê.

Quanto à poesia, é possível observar fases distintas na produção de Adrienne Rich; e, levando em consideração o fato de que os ensaios foram escritos somente a partir da década de 1970, é compreensível que a visão poética expressa neles seja diferente daquela que está presente nos volumes de poesia publicados em datas anteriores. Os dois primeiros livros, por exemplo, incluem poemas que se encaixam na estética formalista e apresentam um eu poético impessoal e distanciado, em conformidade com as exigências do *New Criticism*. A fase de transição na sua poesia vai de 1950 a 1971, em que o estilo de Rich começava a se desenvolver. É apenas nos volumes publicados a partir de 1974 que sua visão poética se mostrava bem consolidada. Mas até mesmo em sua fase formalista pode-se identificar o início tímido da abordagem de temáticas ligadas a conflitos sociais e à posição da mulher, pela qual a poeta viria a ser conhecida posteriormente.

² Trecho original: “Poetry is not a healing lotion, an emotional massage, a kind of linguistic aromatherapy. Neither is it a blueprint, nor an instruction manual, nor a billboard.”

Nos poemas de Rich após sua fase formalista, observa-se o uso do verso livre e a experimentação com o espaçamento dentro dos versos, de forma semelhante a Rukeyser – embora Rich não tenha escrito ensaios sobre ritmo. O que fica evidente na poesia de Rich é o trabalho com temáticas relacionadas a questões sociais e o próprio uso da linguagem, além da presença de um eu poético que reconhece que seres humanos em sociedade são marcados por classe social, gênero e raça – e que com a poesia não poderia ser diferente. “A poesia nunca teve qualquer chance/de se posicionar fora da história” – como colocado em “North American Time”, publicado em 1986 em *Your Native Land, Your Life* (RICH, 2016, p. 595, tradução minha³).

Penso que a crise percebida por Rich e discutida em seus ensaios sobre poesia reside nessas preocupações abordadas na sua produção poética mais madura. Para a poeta, uma crise de esvaziamento de sentido e banalização da linguagem acometia a sociedade estadunidense, comandada pelas regras da mão invisível do mercado e pela busca desenfreada do acúmulo de capital para poucos. Rich argumentava, por exemplo, que a luta de ativistas por políticas de identidade e direitos fundamentais e até mesmo os desejos mais básicos do ser humano eram cooptados pelo capitalismo neoliberal e transformados em meras mercadorias para consumo, perdendo seu significado. Considerada por Rich uma arte da tradução que estabelece conexões entre pessoas, tempos e lugares diferentes, na sua concepção a poesia teria o potencial de relembrar leitoras e leitores de algo que foi suprimido e ajudaria a levantar questionamentos que levem a possibilidades de mudanças futuras.

As discussões de Rukeyser e Rich acerca da poesia como prática social ainda permanecem atuais apesar de fazerem referência a contextos distintos do nosso. Se, por um lado, algumas das discussões presentes nos ensaios de *The Life of Poetry* parecem datadas para uma leitora ou leitor de hoje (o que é natural), por outro é possível identificar no livro de Rukeyser um tom de urgência que fala aos nossos tempos conturbados. Passamos por um momento de crise e colapso na comunicação calcada na pós-verdade e na perda do lastro discursivo como discutida por Luiz Provase (2016); mesmo não sendo exatamente o conflito descrito em *The Life of*

³ Trecho original: “*Poetry never stood a chance/of standing outside history.*”

Poetry, penso que infelizmente o mundo não tenha tornado o livro de todo ultrapassado. Considero que a pergunta que percorre os ensaios de Rukeyser – onde está o lugar da poesia, e qual é o papel da arte no mundo? – ainda causa reverberações.

Comparativamente mais recentes, os ensaios de Rich trazem o diálogo com as discussões iniciadas por Rukeyser e outros poetas na abordagem de uma realidade marcada pelo domínio mercadológico e dessensibilizador da mídia capitalista. Rich defendia a poesia não como um produto a ser consumido ou uma atividade descontextualizada, mas sim como uma busca por uma “língua comum”: uma forma de comunicação que requer comprometimento da parte de artista e público. Suas reflexões permanecem vivas. Mesmo que o contexto seja outro, agora marcado pela enxurrada de informação no meio virtual e o mercado de verdades consumíveis que Marcia Tiburi (2019) discute, ainda se impõe a questão de por que produzir e vivenciar a arte.

Como toda e qualquer escolha, minha decisão por tomar Adrienne Rich e Muriel Rukeyser como objeto de estudo não foi neutra, ou parte de uma pretensão de universalidade. Elejo aqui como princípio a afirmação de Rukeyser sobre a importância da escolha da tradição que desejamos trazer conosco. A produção poética e ensaística de Rich e Rukeyser, pela sua discussão da poesia como lugar de encontro e conexão, coloca estas duas poetas em uma tradição que questiona o lugar da arte no mundo e que penso ser válida. Uma obra literária adquire longevidade quando novas gerações de leitoras e leitores continuam vivenciando uma experiência imaginativa que consideram relevante, apesar das diferentes relações que são estabelecidas. Acredito que ler a produção de Rich e Rukeyser ainda pode revelar algo a nós, do século XXI.

Também devo dizer que minha escolha de objeto de estudo passa por um incômodo relacionado à recepção e crítica das duas poetas. Muriel Rukeyser, como mencionado por escritoras incluindo a própria Adrienne Rich, não é – nunca foi – uma poeta muito categorizável⁴. Seu projeto poético consistia na união de diversas referências em diálogo, ao invés da escolha de um formato a ser seguido.

⁴ Como Rowena Kennedy-Epstein (2022) observa, Rukeyser desafiou convenções por não se limitar a um tipo específico de escrita; além de poemas que reúnem referências diversas ao invés de seguir um padrão fixo, a poeta também escreveu biografias, romances, peças de teatro e ensaios que experimentam com os limites do gênero.

Considerando seus primeiros volumes, por exemplo, é possível chegar à conclusão de que sua produção não se encaixa facilmente nos padrões da poesia modernista – como definida no universo patriarcal de discurso – nem da tradição lírica feminina ou da poesia engajada da década de 1930. E esta dificuldade de categorização se estende por sua obra. A consequência é que os livros da poeta ficaram várias décadas fora de circulação até que uma nova edição surgisse – como ocorreu com *The Life of Poetry*, reeditado somente em 1996; alguns permanecem de difícil acesso e há textos que só foram publicados recentemente. É o caso do ensaio feminista “Many Keys”, rejeitado pela revista *The Nation* na década de 1950 e reproduzido em um artigo de Eric Keenaghan apenas em 2017.

Além disso, penso que Rukeyser não foi suficientemente estudada, e que sua fortuna crítica ainda pode ser expandida. Embora haja, sim, estudos sobre Rukeyser em língua inglesa, observo que parte deles se dedica a discussões breves ou a aspectos específicos de sua obra ao invés de tecer análises mais abrangentes. Como comenta Keenaghan (2017), a atenção da crítica tende a se concentrar nos primeiros livros de Rukeyser e ignorar sua obra mais madura. Há, claro, valiosas iniciativas mais recentes por autoras como Catherine Gander e Rowena Kennedy-Epstein a fim de explorar a produção de Rukeyser de forma mais aprofundada. Por outro lado, algumas publicações de referência e maior escopo estão fora de edição e quase inacessíveis. Menciono como exemplos *The Poetic Vision Of Muriel Rukeyser*, o primeiro estudo sobre a obra completa da poeta e escrito por Louise Kerstes (1980)⁵, e a coletânea de ensaios *How Shall We Tell Each Other of the Poet?: The life and writing of Muriel Rukeyser*, editada por Anne Herzog e Janet Kaufman (1999). Quanto a *The Life of Poetry*, as menções ainda são poucas; um fato inédito se deu em 2018 com a publicação, pela revista acadêmica inglesa *Textual Practice*, de um número dedicado inteiramente a análises dos ensaios. No Brasil, trabalhos sobre Rukeyser são esparsos.

Em relação a Adrienne Rich, a questão é um pouco diferente. Reconhecida como um dos grandes nomes da poesia de língua inglesa, o que se percebe em uma

⁵ Felizmente, esse volume está disponível para empréstimo em formato digital no site *The Internet Archive*, de modo que pude consultá-lo.

pesquisa empírica, no entanto, é uma certa uniformidade em parte das análises de sua obra, que elaboram leituras relacionadas a seus ensaios feministas das décadas de 1970 e 1980 e tendem a ignorar outros aspectos – como sua abordagem do lugar da poesia e seus ensaios literários. Para Sylvia Henneberg (2000), foi a insistência de Rich, exposta nos seus ensaios feministas, em exigir que sua perspectiva política e experiências fossem reconhecidas que levou à sua autocategorização e a uma leitura limitada de sua obra. Porém, esta me parece uma conclusão um tanto quanto exagerada, e reminescente (mesmo que de forma inadvertida) da tradicional culpabilização das mulheres por expressar desejos de autoafirmação e do estigma clássico aplicado a qualquer obra que não se pretenda neutra ou “universal”.

Acredito que o que temos aqui é o que Joanna Russ (2005) teria denominado falsa categorização. Se existe uma certa tendência, observada nos trabalhos críticos, de limitar a obra de Rich à discussão das temáticas de lesbianidade, subjetividade feminina e opressão patriarcal, isto oferece um indício de que a identificação da poeta através da leitura de alguns poucos ensaios mais autoafirmativos se consolidou como um modo de classificação fácil e bastante cômodo, que permite compartimentar sua poesia para tecer críticas ou elogios sumariamente – sem lidar com a sua complexidade. Atribuir a Rich a total responsabilidade pela análise por vezes limitante de sua produção impossibilita a percepção de que a inclusão de escritoras no cânone literário historicamente não tem ocorrido de maneira imparcial. De forma alguma condeno a discussão do feminismo e sexualidade como temáticas na poesia de Adrienne Rich, pois estas são parte essencial e inextricável de sua escrita. Ainda assim, enclausurar a autora na alcunha fácil de “poeta lésbica feminista radical” a meu ver tem um efeito semelhante ao ato de, por exemplo, ler a poesia de Anne Sexton puramente através da narrativa do seu suicídio e do termo “confessional”.

Busco, assim, fazer uma análise que possa contribuir para uma compreensão um pouco mais ampla das obras de Rukeyser e Rich, evitando (embora sem ignorar) o lugar comum da crítica sobre as poetisas. Além de discorrer sobre os ensaios literários, é meu objetivo principal com este trabalho elaborar uma análise da poesia de Muriel Rukeyser e Adrienne Rich através desses ensaios, buscando estabelecer

aproximações e observar como a visão de cada poeta se relaciona com o projeto poético de fato construído por elas. Juntamente da análise do que cada uma das poetisas escreveu sobre fazer e ler poesia, também desejo definir como a discussão da crise para cada poeta integra o seu projeto poético e a partir disso pensar de que forma se introduziu como uma temática de destaque na sua obra. Por fim, é minha intenção traçar pontos de encontro entre a produção de uma poeta em relação à outra, e fazer uma aproximação da obra dessas poetisas com o nosso tempo. Para tanto, esta breve introdução será seguida por quatro capítulos e uma conclusão.

O primeiro capítulo, como o próprio título sugere (“Narrativas da crise: por que poesia?”), tem a finalidade de oferecer perspectivas diversas acerca da crise da e na poesia, e será dividido em duas seções. A primeira delas terá o foco em análises teóricas de escritores sobre a temática, mas também sobre a natureza da poesia de forma geral. Dentre os escritores citados, posso destacar Christopher Clausen (1981), Lucius Provasi (2016), Jacques Rancière (2018) e Marcos Siscar (2010). Já a segunda seção apresentará uma seleção de análises sobre poesia elaboradas especificamente por poetisas cujas vozes figuram em uma tradição do diálogo acerca da relação entre poesia e sociedade, de forma semelhante a Rukeyser e Rich e que, em alguma medida, foram eleitos por uma ou outra como interlocutores. Serão discutidos ensaios de poetisas como Octavio Paz, Audre Lorde e James Scully. No quinto capítulo da tese retomarei essas questões levantadas.

Os dois próximos capítulos serão dedicados à análise da obra de Rukeyser e Rich, respectivamente. Cada capítulo será dividido em duas grandes seções, a fim de discutir os ensaios separadamente em um primeiro momento, depois analisar a produção poética e traçar aproximações com os ensaios. E, finalmente, o último capítulo será dividido em duas seções. Sendo uma relacionada a Rukeyser e a outra a Rich, apresentarão uma recapitulação da análise conjunta de poemas e ensaios selecionados de cada poeta. Já a conclusão possui como objetivo estabelecer relações entre a obra poética e ensaística das autoras; também busco traçar uma análise do lugar de encontro que a obra das poetisas pode ainda oferecer a leitoras e leitores.

A obra de Muriel Rukeyser, ainda não estudada em sua total extensão no país de origem da poeta, é quase desconhecida em nosso país, de modo que até o momento existem traduções em português de poucos poemas seus⁶ – mas nenhuma dos ensaios. Todas as traduções incluídas neste trabalho são de minha autoria. Já Adrienne Rich é considerada uma poeta importante na literatura de língua inglesa, mesmo que seus ensaios que abordam poesia sejam infelizmente ainda muito pouco analisados⁷. Seu nome é definitivamente mais reconhecido no Brasil. No entanto, há traduções em português de poucos ensaios (a maioria deles de teoria feminista) e apenas uma pequena antologia compreendendo dez poemas, traduzidos por Marcelo Lotufo e publicados pela editora Jabuticaba em 2018. Todas as traduções dos ensaios de Rich incluídas neste trabalho também são de minha autoria. Espero que seja possível reunir essas traduções em uma publicação futuramente, a fim de contribuir para a divulgação da obra das autoras.

⁶ Faço aqui a menção dos poemas traduzidos. Há uma tradução de “The Speed Of Darkness” por Ricardo Domeneck publicada na revista eletrônica *modo de usar & co.* Uma tradução de “Poem”, por Jorge Henrique Bastos, foi publicada na revista eletrônica *Piparote*. Uma tradução de “To Enter That Rhythm Where The Self Is Lost” foi feita por Paulo Miemiczuk e publicada em seu blog. No jornal *Rascunho*, foi publicada a tradução por André Caramuru Aubert de “Rite”, “The Sixth Night: Waking”, “Life Of The Poet”, “Haying Before Storm” e “The Road”. E, por fim, no blog *Escamandro* foi publicada a tradução, por Vitória Régia, de “Breathing Landscape”, “A Birth” e “The Wards”.

⁷ Talvez isso venha a mudar. Em julho deste ano, a revista acadêmica estadunidense *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* publicou um número especial dedicado a estudos da obra madura de Adrienne Rich sob variados aspectos. Um dos artigos é “Adrienne Rich's Deciphering Flame”, de Jeannette Riley, que discute alguns ensaios de Rich sobre poesia, como “Woman and Bird”.

2 NARRATIVAS DA CRISE: POR QUE POESIA?

O que seria a chamada crise que envolve a literatura e, mais especificamente, a poesia? O que dizer dela? Neste capítulo, ao invés de tentar trazer uma resposta definitiva ou fazer uma recapitulação teórica extensa e trabalhosa, busco traçar um apanhado de perspectivas e questionamentos com os quais desejo dialogar. O que ofereço é uma breve discussão teórica sobre o lugar da poesia, citando em um primeiro momento uma seleção de autoras e autores que teceram análises sobre o assunto. Em uma segunda subseção deste capítulo, comento alguns ensaios de poetas que de alguma maneira abordaram a questão da relação entre poesia, experiência e sociedade, como parte de uma tradição de escrita e reflexão sobre o tema. Meu objetivo é contextualizar as discussões acerca da obra de Rukeyser e Rich, situando-as em um momento histórico ao invés de trabalhá-las de forma isolada.

2.1 O LUGAR DA POESIA

A discussão da crise na poesia, como observa Christopher Clausen (1981), não é algo novo. Para o autor, remonta ao final do século dezoito a ávida procura (e defesa) pelo lugar da poesia em meio a uma sociedade que se mostrava hostil ou indiferente – crise esta que “desafiou todo poeta desde Wordsworth, e nunca foi resolvida” (CLAUSEN, 1981, p. 1, tradução minha⁸). Em *Poesia E Crise*, o poeta e ensaísta Marcos Siscar (2010) discorre sobre essa mesma temática a partir de diversos aspectos, inclusive citando a queixa sobre o público indiferente que aparecia em um verso de Camões – o que aponta que certo desconforto em relação ao lugar da poesia já se fazia presente em tempos anteriores. Recebendo acusações de elitismo e irrelevância, percebendo-se em uma posição de conflito e isolamento, para Siscar a poesia vem definindo cada vez mais a crise como temática.

É certo que a poesia perdeu muito do seu espaço social ao longo dos séculos. Aqui posso mencionar, por exemplo, como parte das circunstâncias a partir da era

⁸ Trecho original: “*This crisis has faced every poet since Wordsworth, and it has never been resolved.*”

moderna a influência da tecnocracia e de uma visão da linguagem voltada ao jornalismo e à propaganda, bem como da própria inclusão da literatura como produto no mercado capitalista. Também considero válido mencionar, como outra transformação mais atual, a perda da autonomia da literatura como um todo; ou seja, a perda da sua prerrogativa de definir claramente sua “literaturidade”. Para a escritora Josefina Ludmer (2010), por exemplo, “As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da ‘literatura’, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras”, local este “em que não há ‘índice de realidade’ ou ‘de ficção’ e que constrói presente” (p. 4, grifos no original).

Porém, acredito ser igualmente relevante mencionar e comentar um conceito cunhado por Lucius Provasse (2016), a perda do lastro discursivo, que se mostra bastante útil para discutir a crise na poesia. Discutindo mudanças socioeconômicas que marcaram presença principalmente a partir da década de 1970, o autor define a perda do lastro discursivo como “a dificuldade cada vez maior em estabelecer formas de dizibilidade e visibilidade que sejam compartilháveis” (p. 9). Ou seja, de uma forma bem ampla, a perda do lastro discursivo implica a ausência de um meio – ou uma linguagem comum – para compartilhar experiências. Como relacionado à perda do lastro discursivo, Provasse também menciona o conceito do excesso do presente, quando o passado já não é mais utilizado para pensar o tempo histórico e construir o horizonte de expectativa sobre o futuro. “Quando nos vemos frente a um tempo em que espaço de experiência e horizonte de expectativa deixam de ser categorias temporais produtivas, estamos diante da perda do lastro discursivo” (p. 53).

Em um mundo marcado pelo excesso do presente, assolado por um bombardeio absurdo de informação e sem uma visão crítica do passado para construir uma perspectiva sobre o futuro, é natural a busca por um substituto do lastro perdido que torne possível estabelecer o que o filósofo Jacques Rancière (2018 b) denomina partilha do sensível. Na sua concepção, a partilha do sensível é a definição de “um *comum* partilhado e partes exclusivas” que se baseia “numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (p. 15, grifos no

original). Também segundo o filósofo, não há oposição entre práticas artísticas e outras práticas humanas, como o trabalho, no que se refere à partilha do sensível. Ou seja, para Rancière a produção de arte possibilita novas formas de representar e compreender as atividades humanas de forma geral.

O culto da arte supõe uma revalorização das qualidades ligadas à própria ideia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades. (RANCIÈRE, 2018 b, p. 68-69, grifos no original)

Penso que essa busca pela partilha do sensível por meio da arte certamente se observa na poesia através dos tempos, mas de forma mais acentuada a partir do Modernismo. Siscar (2010) também afirma que na poesia moderna é possível observar que o tema do mal-estar social, “do presente como época de desolação, da falta de condições da poesia, da *falta* da poesia e da poesia que falta, em suma, é mais (ou menos) do que uma informação ou constatação sociocultural: ela parece constituir o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu programa” (p. 42, grifos no original). É possível falar, então, de uma poesia da (e sobre a) crise, que tenta estabelecer um lastro ao mesmo tempo que transmuta conflitos utilizando-se da linguagem poética. E, se o discurso da crise se tornou parte da abordagem na poesia, para Siscar isto também indica o poder da literatura de “manter sempre retesada a força afirmativa do discurso” (p. 189).

Rancière (2018 b) apresenta uma perspectiva semelhante, quando declara que devemos tomar o aumento significativo de discursos denunciando “a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem” como sinal de que “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (p. 12). É, assim, uma luta de cunho político – e considero aqui o sentido de política apresentado pelo filósofo em *O Desentendimento*: uma prática que não busca a manutenção de uma consensualidade pacífica, mas sim aponta conflitos e “faz ver o

que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído” (RANCIÈRE, 2018 a, p. 43).

No ensaio “*When Art Meets Politics*”, a romancista e ensaísta Nadine Gordimer (2010) discorre sobre o motivo pelo qual artistas no geral (na literatura, nas artes plásticas, na música) se envolvem com política na produção de suas obras. Sua resposta é bastante direta e clara. “Estamos fatalmente ligados às consequências políticas e sociais de qualquer que seja nossa sociedade, nosso país, e a política do país [...] É por isso que a expressão original está inexoravelmente ligada à política” (GORDIMER, 2010, loc. 9271-9273, tradução minha⁹). Concedendo que essa questão de arte e política nunca foi um consenso, a escritora apresenta, à maneira de exemplos, experiências e declarações de artistas dos mais variados meios e dos dois posicionamentos no debate.

Destaco aqui duas citações suas. A primeira é do romancista Gustave Flaubert, retirada de uma carta de 13 de novembro de 1872 a Ivan Turgenev. No texto, ele se queixava de que, mesmo buscando viver em uma torre de marfim, percebia a realidade crua e sórdida do que o escritor denomina “estado mental do país” a todo momento batendo à porta e ameaçando destruir o seu refúgio¹⁰. A segunda é do romancista e ensaísta Milan Kundera, retirada de seu romance *Life Is Elsewhere* (na tradução em inglês), na qual o narrador-autor afirmava que artistas deveriam se portar como testemunhas, não permitindo que se esqueçam as práticas violentas do século XX – tampouco seu lirismo¹¹. Considero bastante sugestiva essa comparação por Kundera, e pretendo retornar a ela em um momento futuro neste trabalho, mas comento aqui a questão da torre de marfim levantada por Flaubert.

⁹ Trecho original: “*We are fatally linked to the political and social consequences of whatever our society, our country, that country’s politics, may be [...] That is why original expression is inexorably linked to politics.*”

¹⁰ A tradução em português da correspondência de Flaubert é um tanto rara e se encontra fora de edição, de modo que não consegui ter acesso a ela. A tradução em inglês citada por Gordimer é já antiga e igualmente difícil de obter, mas felizmente está disponível para empréstimo em formato digital no site *The Internet Archive*. A citação completa em inglês é a seguinte: “*I have always tried to live in an ivory tower, but a tide of shit is beating at its walls, threatening to undermine it. It’s not a question of politics but of the mental state of France*” (Cf. Steegmuller, 1980, p. 200)

¹¹ Trecho original: “*But we who remember must bear witness: that was not only a time of horror but also a time of lyricism! The poet reigned along with the hangman*” (KUNDERA, 1986, p. 223)

Como membros de uma comunidade, artistas são tão afetados pelas conjecturas políticas quanto qualquer outra cidadã ou cidadão, e isto transparece em suas obras de alguma maneira. A arte não é produzida em um limbo; é o trabalho da expressão que não se pode separar de vivências dentro de um contexto social, como também defendia o filósofo John Dewey na década de 1930. O que penso é que refugiar-se em uma torre de marfim não evita que a realidade se faça presente, como Flaubert mesmo concedia. Além disso, o ato não deixa de ser uma escolha política, mesmo se por meio da recusa de engajamento ou defesa de uma arte pura, que existe por si. Não há neutralidade possível, uma vez que cada língua humana é construída a partir do seu uso dentro de uma cultura e seus múltiplos universos de discurso – nenhum deles imparcial ou isento da influência de ideologias. Por que haveria de ser diferente em relação à poesia?

Sendo produto de um contexto social específico, é certo que nenhuma obra artística será recebida e percebida de forma universal ou homogênea. Gordimer (2010) também discutia esta questão, desta vez em “*The Gap Between The Writer And The Reader*”, um ensaio anterior. A autora comentava o questionamento costumeiro dos jornalistas sobre o leitor ideal dos livros escritos por ela, e sua resposta de que escrevia para todos que desejassem ler. Na concepção de Gordimer, uma pergunta pertinente para escritoras e escritores de forma geral é para quem *podem* de fato escrever. Não existe universalidade de recepção, uma vez que a interpretação de uma obra depende de um repertório de leitura e de um contexto de significados compartilhados dentro de uma cultura determinada: não há uma meta-cultura. Como afirmar, então, que uma obra é escrita para qualquer pessoa que queira ler?

Gordimer, no entanto, não negava a possibilidade de transmutar, através da literatura, experiências que ultrapassem as fronteiras de culturas e remetam a questões essenciais do ser humano. O exemplo citado no ensaio é a personificação de medos em *A Metamorfose* de Kafka, que podem ser lidos tanto como o temor de uma transformação monstruosa quanto uma metáfora da perda do ser e da identidade. A meu ver, isto é algo a ser considerado, especialmente em relação à poesia. Se, como afirmou o filósofo Robin George Collingwood (1938), a arte é uma expressão imaginativa de emoções e o papel do público é tanto o de interpretar quanto colaborar

ativamente no processo da experiência imaginativa, a questão não é decretar diferenças culturais e de construção da identidade como um obstáculo para a compreensão de um poema, mas sim aceitar a multiplicidade de relações que podem ser estabelecidas na leitura por conta disso. E, relembando o conceito de política por Rancière (2018 a), acredito que, longe de ser algo negativo, a diversidade de discursos expressados através da arte é essencial para permitir que seja ouvido – e não esquecido – o que antes era silêncio e manter aberto o caminho do diálogo acerca do mundo em que vivemos.

2.2 O QUE DIZEM POETAS? UMA TRADIÇÃO ESCOLHIDA

No ensaio “Saving The Life That Is Your Own: The Importance Of Models In The Artist’s Life”, a romancista e poeta Alice Walker (2011) analisa uma carta escrita por Vincent Van Gogh de um sanatório, seis meses antes do seu suicídio, na qual o pintor, entre outras coisas, confessava ao amigo que sofria de uma falta absoluta de modelos. Pensando a vida de Van Gogh, Walker conclui que a busca por modelos, referências e vozes consonantes é de extrema importância. Sua falta, “tanto na literatura quanto na vida, sem falar da arte, é um risco ocupacional para o artista, simplesmente porque modelos na arte, em comportamento, em desenvolvimento de espírito e intelecto – mesmo quando rejeitados – enriquecem nossa visão da existência” (WALKER, 2011, loc. 149, tradução minha¹²). Walker argumenta que, para a apreciação da arte, uma perspectiva mais ampla se faz necessária. Assim, para a escritora é essencial buscar estabelecer conexões que expandam nossa visão do mundo privado e público.

A discussão do lugar da poesia na sociedade não é algo recente, como mencionei. Fazer um apanhado, mesmo que breve, de contribuições de poetas dentro dessa questão seria demasiado laborioso e ocuparia uma porção maior deste trabalho do que pretendo dispor. No entanto, é meu interesse comentar algumas publicações de poetas que em algum aspecto também se envolveram em uma discussão sobre poesia,

¹² Trecho original: “*The absence of models, in literature as in life, to say nothing of painting, is an occupational hazard for the artist, simply because models in art, in behavior, in growth of spirit and intellect—even if rejected—enrich and enlarge one’s view of existence.*”

política e sociedade, assim como Muriel Rukeyser e Adrienne Rich. O que pretendo é situar estas duas autoras dentro de uma tradição de escrita específica, o que evitaria a análise de suas obras como se fossem empreitadas individuais, sem diálogo com outras e outros poetas e raízes em um contexto social. Assim, o que defendo aqui é a afirmação de Rukeyser (1996) de que “se nós somos pessoas livres, somos de certa forma livres para escolher nosso passado, a todo momento escolher a tradição que traremos ao futuro” (p. 21, tradução minha¹³). Não escolho discutir nomes de poetas como um cânone a ser respeitado, mas sim como parte de uma longa conversa sobre a natureza social da poesia. E, no contexto em que estou trabalhando, seria inconcebível não mencionar Walt Whitman.

No documentário “American Experience: Walt Whitman” (2008), o professor Ed Folsom comenta o desejo de Whitman de que *Folhas da Relva* fosse como um livro de bolso, acessível a todos através da propagação democrática da poesia, e trata também a busca do poeta por um universo bem particular – tanto quanto universal – nos seus poemas. Em contrapartida, no ensaio “For The Sake Of People’s Poetry: Walt Whitman and the Rest of Us” a poeta June Jordan (2003) discutia como, a despeito da importância do seu projeto poético democrático na história da poesia estadunidense, Whitman foi por muito tempo reduzido a uma caricatura: um poeta que “não somente não era leitura obrigatória, muito pelo contrário, ele era apresentado como um bufão muito peludo que sofria de uma predileção escusa e infantil por exercício e espaços ao ar livre” (JORDAN, 2003, loc. 3791-3792, tradução minha¹⁴). Para a autora, um dos motivos da rejeição de Whitman por parte da crítica é o fato de que ele não estava em conformidade com concepções padrão sobre quem poderia ser considerado poeta, sobre que relação poderia estabelecer com o público e quanto à própria definição do que se considera poesia.

Na visão de Jordan, uma consequência de escrever uma poesia abertamente política e que se apresente como espaço de encontro entre leitoras e leitores e “a voz

¹³ Trecho original: “If we are free people, we are also in a sense free to choose our past, at every moment choose the tradition we will bring to the future.”

¹⁴ Trecho original: “Not only was Whitman not required reading, he was, on the contrary, presented as a rather hairy buffoon suffering from a childish proclivity for exercise and open air.”

do poeta que presume que fala a um igual e que não precisa temer essa igualdade” é o que a autora chama de rejeição e desprezo institucional (JORDAN, 2003, loc. 3817-3818, tradução minha¹⁵). Segundo ela, esse foi o caso de Whitman, que publicou, distribuiu e revisou seus poemas por conta própria, bem como é o caso de poetas que se portavam e se portam como descendentes do seu projeto democrático, muitas vezes forçados a escrever às margens. Jordan cita diversos poetas descendentes de Whitman que buscaram estabelecer conexões através da poesia, como Gabriela Mistral, Pablo Neruda e Langston Hughes, e ela própria se inclui nesse grupo ao final do texto.

Não penso em trabalhar aqui especificamente com o conceito de descendentes estritos de Whitman. No entanto, destaco que os poetas que selecionei para discutir têm em comum o fato de que, de forma intencional ou não, em maior ou menor medida, manifestaram alguma similaridade com o desejo de Whitman da divulgação democrática da poesia, e se envolveram na discussão sobre poesia como prática social e espaço de trocas com leitoras e leitores – como fizeram Adrienne Rich e Muriel Rukeyser, não raro em diálogo com as obras desses poetas. Alguns até mesmo foram contemporâneos das duas poetas, se não conterrâneos. Meu objetivo aqui é apresentar brevemente o que estas e estes poetas escreveram.

Em 1926, Vladimir Maiakovski (1991) publicava *Como Fazer Versos*, se opondo a um estudo formalista da poesia e à perpetuação da “fábula da arte apolítica” (p. 46). A despeito do título do seu texto, o poeta não apresentava nele um manual de como escrever ou um estudo do poema como se fosse um “cavalo de papelão” cujo interior deve ser minuciosamente detalhado (p. 11). Pelo contrário, Maiakovski defendia que escrever poesia depende da formulação de uma pergunta, “um problema cuja solução só é concebível através de uma obra poética” ou um mandato social (ibid, p. 21). Para o poeta, no entanto, antes mesmo de identificar o mandato social é preciso cultivar o que denominava reserva poética ou bloco de notas, que “inclui todas as reservas de uma vida” em que “o poeta avalia todas as ocorrências, todos os indícios, todos os acontecimentos, exclusivamente como matéria de expressão verbal” (ibid, p. 25). Ainda,

¹⁵ Trecho original: “the voice of the poet who assumes that he speaks to an equal and that he need not fear that equality”

Maiakovski defendia o conceito de ritmo-rumor, presente naturalmente em todas as atividades humanas, que o poeta organiza como reserva rítmica e sobre o qual trabalha para construir a forma do poema.

Na segunda metade do século XX, Octavio Paz (2012) escrevia e publicava o seu extenso ensaio já clássico, *O Arco E A Lira*. Discutindo a poesia a partir de diversos aspectos, Paz defendia sua posição da poesia como produto social situado dentro da história – ao mesmo tempo que concedia que um poema igualmente implica uma luta “contra a natureza das palavras” a fim de tentar “fazê-las dizer o indizível” (PAZ, 2012, p. 191). Para o poeta, a poesia reúne em si a qualidade contraditória de ser um produto do seu tempo e sem o qual não existiria, mas também “uma condição prévia à existência de toda sociedade” (ibid. p. 192), uma vez que as palavras são o fundamento dessa mesma sociedade. Assim, toda vez que é lido ou ouvido, um poema reapresenta o passado como se este fosse presente.

O poema é poesia e, também, outra coisa. E esse *também* não é algo postíço ou acrescentado, mas um constituinte do seu ser. Um poema puro seria aquele em que as palavras perderiam seus significados particulares e suas referências a isto ou àquilo, para só significar o ato de poetizar – exigência que o levaria ao desaparecimento, pois as palavras são significados disto e daquilo, quer dizer, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser feito de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas e dos seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível não passaria de manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra, tanto quanto sua luta para transcendê-la. [...] O poema, ser de palavras, vai além das palavras, e a história não esgota o sentido do poema; porém o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta. (PAZ, 2012, p. 191, grifos no original)

Paz afirma que um poema é recriado a cada leitura, e se apresenta como “uma possibilidade aberta a todos os homens, [...] algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte” (PAZ, 2012, p. 33). Sua concepção de ritmo não é muito diferente da de Maiakovski (1991), no sentido de que para ele o ritmo constitui a essência de todas as atividades e expressões humanas. Ainda, para Paz “a linguagem nasce do ritmo” e “todas as expressões verbais são ritmo” (2012, p. 74), mesmo que a seu ver o ritmo se realize mais plenamente na poesia – ao contrário do que afirma ocorrer na

prosa. Na visão do poeta, cada leitura ou escuta de um poema abre uma “via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência”, desta maneira constituindo um “ritmo perpetuamente criador” (ibid, p. 34).

Em *Speaking And Language: defence for poetry*, Paul Goodman (1971) escreveu uma elaborada defesa da literatura em geral, em especial da poesia. Para o autor, a literatura é o produto natural da reflexão e processamento do mundo exterior que se dá através da experimentação com a linguagem. Ao discutir a língua, Goodman distinguia a fala coloquial, com sua versatilidade, mutabilidade constante e aspecto comunitário, e o que o escritor denominava “formato”. Segundo ele, o formato consiste em uma fala colonizada, cuja vitalidade é cooptada e reduzida a um discurso para uma massa que serve a um propósito institucional, mas é um discurso vazio e estéril.

O formato não é como a censura que tenta obliterar a fala, e então às vezes a empodera ao torná-la importante. E não é como a propaganda que simplesmente conta mentiras. Ao invés disso, a autoridade impõe o formato à fala porque precisa da fala, mas não de uma fala autônoma. O formato é a fala que foi colonizada, com espírito partido. É um uso da fala como cimento social, mas não é como as conversas corriqueiras na rua em seu estilo espontâneo; é um estilo coletivo para uma massa. Então em sua aparência ele é frequentemente indistinguível do padrão literário vigente. Mas no seu uso real fica evidente desde a primeira sentença que não diz coisa alguma. (GOODMAN, 1971, p. 202, tradução minha¹⁶)

Goodman defendia que o formato se faz presente em todas as esferas sociais e todo tipo de interação, o que significa que o próprio processo de alfabetização no âmbito escolar, o estudo da língua e literatura de língua inglesa e o campo da ciência são afetados e se tornam presa fácil de uma visão utilitarista e mercadológica. E afirmava, ao final, que sua defesa da poesia não é muito diferente de outras na história da literatura, como a de Shelley. Na visão do poeta, como exercício democrático de rebeldia a literatura – poesia inclusa – possui o potencial de desestabilizar o formato

¹⁶ Trecho original: “Format is not like censorship that tries to obliterate speech, and so sometimes empowers it by making it important. And it is not like propaganda that simply tells lies. Rather, authority imposes format on speech because it needs speech, but not autonomous speech. Format is speech colonized, broken-spirited. It is a use of speech as social cement, but it is not like the small talk of acquaintances on the street in their spontaneous style; it is a collective style for a mass. So in appearance it is often indistinguishable from the current literary standard. But in actual use it is evident from the first sentence that it does not tell anything.”

institucionalizado, uma vez que “mistura o pessoal e o impessoal, a intenção e o princípio da ação, o pensamento e o sentimento. [...] Imagina o que poderia ser, reconhecendo o que é” (GOODMAN, 1973, p. 255, tradução minha¹⁷).

Durante a segunda onda do movimento feminista, Audre Lorde (2007) escreveu o ensaio “Poetry Is Not A Luxury”, no qual defendia a poesia como um recurso essencial, especialmente para as mulheres. Na visão da poeta, escrever poesia implica acessar os níveis mais profundos de nossas reservas de criatividade e exercer o poder de nomear experiências através da linguagem. Em suas palavras, “é através da poesia que nomeamos aquelas ideias que – até que surja o poema – não têm nome nem forma, estão prestes a nascer, mas já as sentimos” (LORDE, 2007, p. 36, tradução minha¹⁸). E, como em outros ensaios, Lorde defendia a valorização das vivências e emoções como material a ser utilizado, posicionando-se contra a perspectiva ocidental do domínio absoluto da racionalidade “neutra” sobre as demais formas de expressão.

Eu falo aqui da poesia como a destilação reveladora da experiência, não o estéril jogo de palavras a que os patriarcas brancos tão frequentemente se referiam quando distorceram a palavra *poesia* – a fim de suprir um desejo desesperado por imaginação sem reflexão.

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predicamos nossas esperanças e sonhos rumo a sobrevivência e mudança, primeiro transformados em linguagem, depois em ideia, depois em uma ação mais concreta. A poesia é a forma que ajudamos a nomear o não nomeado para que este possa ser pensado. Os mais distantes horizontes de nossas esperanças e medos são pavimentados por nossos poemas, esculpidos a partir da rocha de nossas experiências da vida diária. (LORDE, 2007, p. 37, grifos no original, tradução minha¹⁹)

¹⁷ Trecho original: “*Literature confounds personal and impersonal, meaning and beginning to act, thought and feeling. [...] It imagines what might be, taking account of what is*”

¹⁸ Trecho original: “*it is through poetry that we give name to those ideas which are – until the poem – nameless and formless, about to be birthed, but already felt*”

¹⁹ Trecho original: “*I speak here of poetry as a revelatory distillation of experience, not the sterile word play that, too often, the white fathers distorted the word **poetry** to mean – in order to cover a desperate wish for imagination without insight.*

For women, then, poetry is not a luxury. It is a vital necessity of our existence. It forms the quality of the light within which we predicate our hopes and dreams toward survival and change, first made into language, then into idea, then into more tangible action. Poetry is the way we help give name to the nameless so it can be thought. The farthest horizons of our hopes and fears are cobbled by our poems, carved from the rock experiences of our daily lives.”

No final da década de 1980, James Scully (2005) publicou *Line Break: poetry as social practice*, uma coletânea de oito ensaios sobre poesia que infelizmente não tem tradução para o português – tampouco é muito discutida. O que une os ensaios é a afirmação da impossibilidade de separar poesia e política. Em “Remarks On Political Poetry”, por exemplo, Scully argumenta que, embora não exista uma poesia verdadeiramente “apolítica”, há, sim, uma poesia conscientemente política e uma poesia que de forma velada “carrega um conjunto de pressupostos sobre a organização e prioridades da vida, e traz consigo toda uma rede de vidas que a permeiam, da mesma maneira que ela permeia a vida” (SCULLY, 2005, p. 2-3, tradução minha²⁰).

O que costumeiramente se entende por poesia “política” é, portanto, apenas a poesia que se posiciona contra ideologias vigentes. Dentro desta classificação, para o poeta é preciso diferenciar o que ele considera poesia de protesto, geralmente superficial e que apenas reage a situações específicas, e o que ele denominava poesia dissidente, que rompe silêncios e ultrapassa barreiras de público e privado. “É uma poesia que não se cala, que desejaria agir como parte do mundo, não simplesmente como seu espelho” (SCULLY, 2005, p. 4, tradução minha²¹). Em “Line Break”, o último ensaio do volume, Scully reitera essa questão e defende a definição de poesia como uma prática social, um processo que envolve poeta e público.

Ainda, ele argumenta que escrever é “resistir à inclinação de cair no piloto automático. [...] A escrita é uma luta contra a estilística” (SCULLY, 2005, p. 129, tradução minha²²). E, neste aspecto, ele não se distanciava muito da discussão de Goodman (1973) sobre o formato. Para o poeta, as quebras de linha características do verso livre possuem o potencial de não apenas afetar o ritmo de um poema, como também alterar a própria experiência de sua recepção. “Quando as quebras de linha

²⁰ Trecho original: “[...] *it bears a set of assumptions about the organization and and priorities of life, and carries with it a whole network of lives interpenetrating it, just as it interpenetrates life.*”

²¹ Trecho original: “*It is a poetry that talks back, that would act as part of the world, not simply as a mirror of it.*”

²² Trecho original: “*To write is to resist the inclination to slip into cruise control. [...] Writing is a struggle against stylistics.*”

são alteradas, a postura e a atitude mudam, juntamente com pressupostos sobre significado, foco, expectativas” (ibid, p. 130, tradução minha²³).

²³ Trecho original: “*When line breaks are shifted, posture and attitude change, alongng with assumptions about meaning, focus, expectations.*”

3 UMA EXPERIÊNCIA IMAGINATIVA: MURIEL RUKEYSER

Em “Muriel Rukeyser: Her Vision”, Rich (2003) afirma que em 1949 leu o primeiro volume de Muriel Rukeyser, porém veio a conhecer melhor a obra desta poeta muito tardiamente – mesmo que as duas tenham sido contemporâneas e conterrâneas. E, como Muriel Rukeyser é muito pouco conhecida no Brasil, uma breve introdução se mostra necessária. A poeta nasceu em 1913, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, onde passou a maior parte de sua vida. Filha de um casal judeu de classe média, Rukeyser teve uma educação privilegiada e estudou na Vassar College em 1930. Durante a faculdade, Rukeyser publicou poemas em um jornal acadêmico e fundou um jornal de poesia com Elizabeth Bishop e outras poetisas. Desde jovem, seu engajamento político era evidente, o que resultou em um perfil pelo FBI como comunista disfarçada (embora a poeta nunca tenha sido membro do partido comunista). Durante a década de 1940, Rukeyser deu palestras acadêmicas sobre poesia e de 1956 a 1967 deu aulas na Sarah Lawrence College. Durante a década de 1970, Rukeyser fez viagens ao Vietnã e a Seul para participar de manifestações. Em 1980, Rukeyser teve um enfarto repentino e veio a falecer.

Rukeyser escreveu até o final de sua vida e publicou quinze volumes de poesia, além de ter publicado peças de teatro, um romance, uma biografia não-oficial do cientista Willard Gibbs e um livro de ensaios sobre poesia, e também ter feito tradução de poemas do mexicano Octavio Paz e do sueco Gunnar Eleköf. Alguns ensaios escritos por ela permaneceram não publicados por muito tempo, como é o caso de “Many Keys”. Desde o começo de sua carreira, Rukeyser ganhou reconhecimento como poeta, embora de forma não constante e havia uma diferença marcada entre a recepção popular e a recepção crítica. Segundo Michelle Ware (1993), parte da crítica de sua época era ambivalente quanto ao conteúdo “político” evidente em muitos dos seus poemas, e a qualidade de sua obra era discutida muito brevemente.

Pesava também o fato de que, como mulher, Rukeyser não se conformava a um padrão de lirismo feminino ou se limitava a temáticas tradicionais em sua obra. Sua busca pela renovação formal e temática e por oferecer ao público o “eterno novo” na

experiência imaginativa de leitura alinhava-se ao ímpeto modernista; mas sua confessa necessidade de escrever a partir de suas experiências como mulher sem se limitar a um estilo esperado de escrita “feminina” colocava Rukeyser em uma posição peculiar. Era difícil “encaixá-la”. Como afirma Ware (1993), o objetivo de Rukeyser em escrever poesia era certamente conciliar elementos do Romantismo e do Modernismo a traços do realismo social e aliar o conteúdo ao trabalho da forma e da música no poema, a fim de que as relações entre imagens e sonoridade provocassem uma reação emocional no leitor. Penso que, como consequência disso, o tratamento não tradicional da forma e sonoridade na produção desta poeta recebeu menos atenção da crítica do que merecia.

As próximas subseções deste capítulo visam a discutir *The Life of Poetry* – o livro de ensaios de Muriel Rukeyser – em termos dos seus aspectos mais relevantes, bem como traçar uma breve análise da sua obra poética a partir da leitura dos ensaios. Uma vez que *The Life of Poetry* tem sido um volume praticamente ignorado pela crítica em geral até muito recentemente, acredito ser necessário fazer uma introdução dessa obra. Isso também possibilita a análise dos pontos de encontro entre a poesia de Rukeyser e os ensaios sobre poesia sem a necessidade de longas digressões para apresentá-los ou fazer uma contextualização. Optei por dividir a análise em quatro subseções, cada uma delas representando uma das grandes temáticas que percebo como percorrendo o livro.

Em relação à poesia, dividi a análise em três seções – que dizem respeito mais a mudanças na recepção da obra da poeta do que alterações estilísticas ou temáticas. Sendo assim, os três primeiros volumes de Rukeyser, que receberam maior visibilidade crítica, serão abordados na primeira seção; na segunda seção, os volumes publicados entre 1942 e 1962, que foram praticamente ignorados; e por último, os volumes publicados de 1968 a 1976, período em que a obra da poeta voltou a ser discutida. É meu objetivo traçar um paralelo entre a poesia de Rukeyser e a perspectiva sobre poesia expressa em *The Life of Poetry*. No caso de volumes publicados antes dos ensaios, o que planejo fazer é verificar se alguns conceitos e discussões desenvolvidos nos ensaios já se encontravam latentes em poemas anteriores.

3.1 OS ENSAIOS: *THE LIFE OF POETRY*

O livro de ensaios de Rukeyser, *The Life of Poetry* (sem tradução para o português), foi publicado em 1949 e tem como base uma série de palestras acadêmicas da poeta durante o período de 1940 a 1948. Está dividido em quatro grandes seções, com três ou quatro capítulos por seção e um número variável de ensaios curtos em cada capítulo, que guardam uma certa relação entre si mas também podem ser lidos separadamente. O livro como um todo responde um questionamento presente no prólogo: “E a poesia – em meio a tudo isso – onde está o lugar da poesia?” (RUKEYSER, 1996, p. 3, tradução minha²⁴). Segundo a poeta, havia uma crise na poesia, cuja origem se encontrava na relação do público com a arte de forma geral. Como se comentasse sobre a perda do lastro discursivo defendida por Provase (2016), Rukeyser descrevia o sentimento, de acordo com ela expresso por muitos, sobre a sociedade moderna como um espaço confuso e por vezes sem expectativas para o futuro, e traçava um paralelo com alegações feitas acerca da poesia.

A década de 1940, segundo Kate Daniels (1996), foi marcada por um sentimento de desânimo e cinismo ligado à Segunda Guerra, o que certamente teve um impacto na relação do público com a poesia. Além disso, a visão poética prescrita pelo formalismo do *New Criticism*, em voga na época, determinava um claro distanciamento entre leitor, poema e poeta. Em *The Life of Poetry*, Rukeyser defendia a importância da experiência imaginativa, que envolve tanto poeta quanto público e exige de ambas as partes um comprometimento total; a poeta também propunha que a poesia seja compreendida como algo orgânico e dinâmico, um processo ao invés de um objeto impessoal, estático e passível de dissecação – à maneira do cavalo de papelão de Maiakovski (1991).

Em termos da sua abordagem da experiência imaginativa que se dá tanto na escrita quanto na leitura de poesia, observo na construção de *The Life of Poetry* Rukeyser o diálogo com os trabalhos do filósofo inglês Robin George Collingwood – principalmente de *The Principles Of Art*, publicado em 1938. Neste livro, Collingwood (1938) defendia: “A experiência estética, ou atividade artística, é a experiência de

²⁴ Trecho original: “And poetry – among all this – where is there a place for poetry?”

expressar emoções; e o que as expressa é a atividade imaginativa total indiferentemente denominada linguagem ou arte” (p. 275, tradução minha²⁵). Além de citar Collingwood explicitamente em mais de um ensaio, Rukeyser relacionava as formas de arte em geral à partilha da imaginação e declara: “Escrevemos com o fim de sentir: este é o motor fundamental” (RUKEYSER, 1996, p. 55, tradução minha²⁶).

Catherine Gander (2018) também ressalta a presença, em *The Life of Poetry*, do diálogo com a estética do pragmatismo proposta por filósofos como William James e Charles Sanders Pierce – mas em especial de John Dewey e seu livro *Art As Experience*, publicado em 1934. A escritora argumenta que Rukeyser teria antecipado em décadas a retomada do interesse na perspectiva naturalista (ao invés de analítica) de Dewey acerca da arte, e sua análise da importância das dimensões sociopolíticas que invariavelmente envolvem a produção artística. Gander (2018) sugere que, uma vez que tanto *Art As Experience* quanto *The Art Of Poetry* defendiam uma abordagem da arte que progressivamente estava sendo abandonada em favor do formalismo do *New Criticism*, isto em parte justifica o regime de rejeição e esquecimento imposto pela crítica ao livro de Rukeyser.

3.1.1 QUEM TEM MEDO DA POESIA?

Desde a primeira seção do livro, com o título de “The Resistances” (“As Resistências”), Rukeyser abordava a resistência do público à poesia em termos de sua origem e suas consequências. Na visão dela, tal resistência é profunda a ponto de se configurar como medo e possui suas raízes na configuração da sociedade em si. Aquelas e aqueles que escolhem interagir abertamente com poemas deparam-se não apenas com expressões de ódio como também de indiferença por parte do público: assim, escrevia a poeta, é comum ouvir que a poesia é uma perda de tempo; que é enfadonha; que não é possível compreendê-la; que o contato com ela e seu estudo

²⁵ Trecho original: “*The aesthetic experience, or artistic activity, is the experience of expressing one's emotions; and that which expresses them is the total imaginative activity called indifferently language or art.*”

²⁶ Trecho original: “*One writes in order to feel: that is the fundamental mover.*”

nada acrescentam à existência. “O obstáculo emocional é o verdadeiro obstáculo” (RUKEYSER, 1996, p. 13, tradução minha²⁷). Mas que obstáculo seria esse?

Para Rukeyser, o medo da poesia está fundado na aversão ao envolvimento da parte de leitoras e leitores que é necessário à leitura de poesia. A poesia, segundo ela, convida o público a sentir, mas também requer interação no processo. Nas palavras de Rukeyser, a poesia, sendo uma forma de arte, proporciona uma experiência imaginativa que exige uma resposta total na leitura. Este conceito também foi utilizado por Collingwood (1938), que afirmou que o contato com uma obra de arte não leva simplesmente à apreciação de seus elementos, mas sim a uma experiência imaginativa que estes elementos despertam no público – sendo este o fim definitivo da obra de arte. O foco do trabalho de Collingwood (1938) está de fato mais voltado à definição do que é ou não arte propriamente dita, o que Rukeyser explicitou não ser seu objetivo. Ainda assim, observo em *The Life of Poetry* uma teorização da natureza da poesia em que é possível identificar o diálogo com Collingwood (1938).

[A poesia] é arte: imagina e constrói, e nos oferece o imaginado. Por ter imaginado amor, você não amou; apenas por ter imaginado irmandade, você não estabeleceu irmandade. Você pode sentir como se o tivesse feito, mas não o fez. Você deverá usar o imaginado da melhor forma que puder, incorporando-o no seu íntimo, ou não lhe restará nada além de ilusão.

A arte é ação, mas não causa ação: ao invés disso, ela nos prepara ao pensamento.

A arte é intelectual, mas não causa pensamento: ao invés disso, ela nos prepara ao pensamento.

A arte não é um mundo, mas um conhecimento do mundo. A arte nos prepara.

A arte é praticada pelo artista e pelo público. Não é um meio para um fim, a menos que este fim seja a experiência imaginativa total.

Essa experiência terá significado. Ela fará sentido na sua vida; e é muito provável que leve você a pensar ou agir, ou seja, você provavelmente desejará explorar mais profundamente o mundo, explorar mais profundamente a si mesmo, em rumo a mais experiência. (RUKEYSER, 1996, p. 25-26, tradução minha²⁸)

²⁷ Trecho original: “The emotional obstacle is the real one.”

²⁸ Trecho original: “It is art: it imagines and makes, and gives you the imaginings. Because you have imagined love, you have not loved; merely because you have imagined brotherhood, you have not made brotherhood. You may feel as though you had, but you have not. You are going to have to use that imagining as best you can, by building it into yourself, or you will be left with nothing but illusion.

Art is action, but it does not cause action; rather, it prepares us for thought.

Art is intellectual, but it does not cause thought; rather, it prepares us for thought.

Art is not a world, but a knowing of the world. Art prepares us.

Rukeyser definia a experiência de ler poesia como marcada pelo momento em que o público se sente arrebatado e dotado da consciência de algo por ele reconhecido embora não novo. Isto, segundo a poeta, prepara ao pensamento (no sentido de suscitar reflexões) e tanto motiva a busca por autoconhecimento e conhecimento do mundo quanto ações concretas. Para Rukeyser, a poesia é um processo necessariamente envolvendo poeta e público; ambas as partes passam igualmente por uma experiência imaginativa que exige comprometimento e entrega – o que a poeta denominava resposta imaginativa total. É a partir deste conceito que Rukeyser definia o medo da poesia, e em determinado momento ela até citava Collingwood (1938) diretamente: “O artista deve profetizar não no sentido de que prevê coisas que irão acontecer, mas sim no sentido de que conta a seu público os segredos de seus próprios corações, sob o risco de desagradar” (p. 336, tradução minha²⁹). Assim, o medo da poesia, na visão de Rukeyser, possui raízes no receio e aversão da própria experiência imaginativa e o que pode ser revelado.

O que é o medo da poesia? Em grande medida é um medo produzido por uma máscara, pela estrutura protetora que a sociedade constrói em volta de cada conflito. O conflito, aqui, é neurótico, um falso conflito baseado em uma suposta antítese de fato e relação, de eficiência interna e externa; é um conflito mantido por grande parte da sociedade organizada. O medo é um medo da revelação, mas, neste caso, na revelação para si mesmo de áreas dentro do indivíduo, áreas com as quais não é treinado a lidar, e que somente levarão a relações hostis com seu vizinho complacente, cuja aprovação deseja. (RUKEYSER, 1996, p. 44, tradução minha³⁰)

Art is practiced by the artist and the audience. It is not a means to an end, unless that end is the total imaginative experience.

That experience will have meaning. It will apply to your life; and it is more than likely to lead you to thought or action, that is, you are like to want to go further into the world, further into yourself, toward further experience.”

²⁹ Trecho original: “*The artist must prophesy not in the sense that he foretells things to come, but in the sense that he tells his audience, at risk of their displeasure, the secrets of their own hearts.*”

³⁰ Trecho original: “*What is the fear of poetry? To a great extent it is a fear produced by a mask, by the protective structure society builds around each conflict. The conflict, here, is a neurotic one, a false conflict based on a supposed antithesis of fact and relationship, of inner and outer effectiveness; it is a conflict upheld by the great part of organized society. The fear is a fear of disclosure, but, in this instance, to oneself of areas within the individual, areas with which he is not trained to deal, and which will only bring him into hostile relationships with his complacent neighbor, whose approval he wants.*”

Como consequência do medo da poesia, Rukeyser introduz o conceito de empobrecimento da imaginação – que de fato tem similaridades com a perda do lastro discursivo mencionada por Provase (2016). “Quando nos vemos frente a um tempo em que espaço de experiência e horizonte de expectativa deixam de ser categorias temporais produtivas, estamos diante da perda do lastro discursivo”, diz o escritor (PROVASE, 2016, p. 53). Já a poeta definia o empobrecimento da imaginação como a completa conformidade ao status quo (consequentemente a ausência de dissenso, pode-se dizer) e a impossibilidade de imaginar e conceber um futuro diferente. Assim, “cada vez menos imaginamos a nós mesmos e acreditamos em nós mesmos. Fazemos da conformidade um critério, que glorifica o status quo, e nega o caráter dinâmico de nossas vidas, nega o tempo, a possibilidade e o espírito humano” (RUKEYSER, 1996, p. 42-43, tradução minha³¹).

Segundo a poeta, o empobrecimento da imaginação leva a um distanciamento de nossa realidade e sentimentos; ela também se utilizava do conceito de corrupção da consciência, que deriva de Collingwood (1938), para descrever o mesmo fenômeno de negação de vivências. O resultado é uma quebra de comunicação que justifica em grande parte a aversão geral à expressão de emoções que se pode observar no público, além das afirmações sobre falta de tempo ou interesse para ler poesia. Rukeyser também abordava o empobrecimento da imaginação no crítico literário enquanto público. Na sua visão, o que se deu em decorrência da corrupção de consciência do crítico foi a ascensão da tendência da crítica por projeção, na qual o crítico acometido de um tipo específico de culpa tece ataques pessoais e acusa o escritor a partir deste mesmo sentimento.

É fato que, durante sua carreira, Rukeyser teve mais de um encontro com este tipo de crítico. Um exemplo é a poeta Louise Bogan, que foi editora do jornal *The New Yorker* de 1931 a 1968. Como afirma Daniels (1996), Bogan era conhecida por sua postura ambivalente e frequentemente negativa em relação a obras de autoria de

³¹Trecho original: “less and less do we imagine ourselves and believe ourselves. We make a criterion of adjustment, which glorifies the status quo, and denies the dynamic character of our lives, denies time, possibility, and the human spirit.”

mulheres, e escreveu diversas críticas sobre volumes de Rukeyser. Ainda segundo a escritora, não seria exagero classificar as análises de Bogan como ataques pessoais a Rukeyser, uma vez que se baseavam em elementos pouco relacionados à poesia e revelavam mais sobre sua autora do que sobre o que supostamente analisavam.

Na perspectiva da poeta, o empobrecimento da imaginação opera no artista de maneira distinta. Observa-se, primeiramente, que a negação de emoções se faz presente tanto em relação às vivências do artista quanto à caracterização de sua obra. O poeta atingido pelo empobrecimento da imaginação se encontra no impasse entre a “oferta de perfeição ou morte”, nas palavras de Rukeyser (1996, p. 53, tradução minha³²), e obcecado com a busca pela pureza. Rukeyser também mencionava que outras manifestações do empobrecimento da imaginação do artista são a fixação por determinadas temáticas ou clichês e o que ela denomina desprezo pelo público – sentimento este que poetas “intencionalmente obscuros” expressam (ibid, p. 53, tradução minha³³).

A obscuridade intencional, para Rukeyser, implica ao mesmo tempo um distanciamento e rejeição de parte do público potencial e a aproximação de determinada porção do público com quem a e o poeta deseja se comunicar. Rukeyser concluía que o que resulta desse comportamento é um poema marcado por um conflito interno. Nesse quesito, Rukeyser estabelecia uma relação íntima entre o conceito de escrita defendido em *The Life of Poetry* e uma citação brevemente mencionada – e apropriada – de Gertrude Stein em *The Making of Americans*: poetas escrevem para si mesmos e para estranhos, não importando quem sejam. O objetivo final da poesia na visão de Rukeyser consiste em proporcionar uma experiência imaginativa ao público que motive a busca por autoconhecimento e conhecimento sobre o mundo. A restrição de quais leitoras ou leitores podem ter essa experiência imaginativa é, nessa lógica, antinatural.

Ainda assim, Rukeyser deixava claro que a afirmação de obscuridade relacionada à poesia deve ser analisada com atenção redobrada. Segundo ela, esta era

³² Trecho original: “*The offer of perfection or death is one sign of impoverishment in the artist.*”

³³ O termo no original é “*intentionally obscure*”.

uma acusação frequentemente direcionada à poesia moderna, revelando muito sobre o público e nada sobre as obras em questão. A afirmação de que determinado poema é incompreensível ou obscuro aponta para uma falha na relação do público com a obra. Quanto a isto, Rukeyser levantava algumas questões. “Se você vai investigar essa acusação, você deve prescrutar a consciência do acusador. O acusador está preparado para receber o poema? Ou isto é simplesmente outra forma de rejeitar a experiência imaginativa?” (RUKEYSER, 1996, p. 54, tradução minha³⁴)

3.1.2 POETA, POEMA E TESTEMUNHA

Juntamente da discussão sobre o medo da poesia, Rukeyser discorria acerca da relação tríplice de poeta, poema e público. O poema não é visto por ela como um objeto atemporal que pode ser dissecado, mas sim um processo, um sistema de relações dinâmicas marcado por trocas de energia. Na poesia, segundo Rukeyser, “a troca é de energia. Energia humana é transferida, e a partir do poema alcança o público. Energia humana, que é consciência, a capacidade de produzir mudanças em condições existentes” (1996, p. 173, tradução minha³⁵). Identifico aqui o diálogo com John Dewey, que em *Art As Experience* defendia a importância de compreender a obra de arte como inextricável das vivências do artista e do público; o escritor também destacava a troca de energias como parte integrante da experiência estética, como observa Gander (2018).

Usamos a palavra “poema” e agora as pessoas que vivem em função da divisão discutem “o poema como objeto”. Eles o extraem de suas próprias vidas, da vida do poeta, e tentam extrair-lo de seu significado, de si mesmo; finalmente, em um transe de ruptura, elas negam qualidades e formas e todo significado. Então, isolada de sua vida, eles veem a Beleza morta: eles sabem o que é remorso, começam a procurar uma única causa para seu ódio de si mesmos e autodepreciação. É claro, não há uma única causa. Não somos tão mecânicos

³⁴ Trecho original: “If you are going to follow up on this challenge, you must inquire into the consciousness of the challenger. Is the challenger prepared to receive the poem? Or is this merely another way of disowning imaginative experience?”

³⁵ Trecho original: “In poetry, the exchange is one of energy. Human energy is transferred, and from the poem it reaches the reader. Human energy, which is conscience, the capacity to produce change in existing conditions.”

assim. Mas havia um sintoma: esses especialistas na morte, eles estavam preparados para acreditar que a Vida Estática existia. Pois todas as coisas mudam no tempo; algumas são por si feitas de mudança, e o poema é uma delas. Não é um objeto; o poema é um processo. (RUKEYSER, 1996, p. 174, tradução minha³⁶)

Sendo um processo, não é possível conceber um poema fora de sua relação com o público e o artista, simplesmente como algo materializado em uma página. Para Rukeyser, um poema não existe apenas na folha impressa, mas também na imaginação tanto do artista quanto de leitoras e leitores. A sua definição do que é poesia também rejeita as categorias binárias tão tradicionais: na perspectiva de Rukeyser, não existe poesia boa e poesia ruim, arte elevada e arte de baixa qualidade ou “popular” – da mesma forma que a distinção entre mente e corpo/sentidos é rejeitada. A poeta afirmava que a relação do público com um poema é primariamente emocional, o que aproxima *The Life of Poetry* e ensaios de *On Poetry And Poets* de T. S. Eliot (1969) e “The Symbolism Of Poetry” de William Butler Yeats (2004). Ainda assim, demonstrando a leitura de Dewey (2005) e Collingwood (1938), de forma mais abrangente ela definia a obra de arte como toda aquela capaz de evocar emoções e proporcionar uma experiência imaginativa ao público. Ao contrário de Collingwood (1938), Rukeyser mencionava o conceito de arte e não-arte, porém não desenvolvia a distinção.

[...] [N]ão posso aceitar a forma de pensamento que nos deu tantas definições de “arte boa” e “arte ruim”.

Uma obra de arte é aquela através da qual a consciência do artista é capaz de oferecer suas emoções para qualquer um que esteja preparado para recebê-las. Não existe arte ruim.

Existe arte e o que não é arte; eles são dois universos (em termos algébricos) que são excludentes. Estamos considerando a arte, sua natureza e seu poder para o bem; e temos sorte em não ter de nos preocupar com o que não é arte.

Parece a mim que chamar uma obra com reconhecimento de “arte boa” e uma obra sem reconhecimento de “arte ruim” é como chamar uma cor de “vermelho

³⁶ Trecho original: “we have used the word ‘poem’ and now the people who live by division quarrel about ‘the poem as object’. They pull it away from their own lives, from the life of the poet, and they attempt to pull it away from its meaning, from itself; finally, in a trance of shattering, they deny qualities and forms and all significance. Then, cut off from its life, they see the Dead Beauty: they know what remorse is, they begin to look for one single cause for their self-hatred and contempt. There is, of course, no single cause. We are not so mechanical as that. But there was a symptom: these specialists in dying, they were prepared to believe there was such a thing as Still Life. For all things change in time; some are made of change itself, and the poem is one of these. It is not an object; the poem is a process.”

bom” e outra cor de “vermelho ruim” quando esta segunda é verde. (RUKEYSER, 1996, p. 50-51, tradução minha³⁷)

Rukeyser também dedica mais de um ensaio para discutir a participação do público bem como a do artista. Assim como Collingwood (1938), a poeta não apoiava definições do artista como um gênio ou um indivíduo isolado do mundo ao seu redor. Na sua concepção, é necessário que a e o poeta se utilize de suas vivências e se comprometa a uma resposta total perante a experiência imaginativa e estética de conceber o poema. Nisto, penso que a poeta se aproximava do conceito de reserva poética de Maiakovski (1991) bem como ecoava Collingwood (1938): “o artista é a pessoa que vem a conhecer a si mesma, conhecer sua emoção. Isto também é conhecer seu mundo, ou seja, as paisagens e sons e afins que juntos compõem sua experiência imaginativa total” (p. 291, tradução minha³⁸). Ainda segundo Collingwood, conhecer a si implica construir-se também, o que a poeta corroborava.

Rukeyser afirmava que o poeta, em um ato consciente, deve cultivar seu ser para escrever poesia e que é sua função revelar algo ao público, como uma espécie de profeta – o que é similar ao conceito de artista como missionário, descrito por Collingwood (1938). Esta perspectiva se aproxima também da defendida por Rimbaud em “O Poeta Vidente”: “[o] primeiro objeto de estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento de si próprio [...] A partir do momento em que a conhece [sua alma], deve cultivá-la!” (GOMES, 1994, p. 51). Na concepção de Rukeyser, “a única diferença entre o artista e o público é o fato de que o artista realizou sobre sua experiência aquele

³⁷ Trecho original: “I cannot acknowledge the way of thought that has given us so many double definitions of ‘good art’ and ‘bad art’.

A work of art is one through which the consciousness of the artist is able to give its emotions to anyone who is prepared to receive them. There is no such thing as bad art.

There is art and non-art; they are two universes (in the algebraic term) which are exclusive. We are considering art, its nature and the nature of its power for good; and we are fortunate in not having to be concerned with non-art.

It seems to me that to call an achieved work ‘good art’ and an unachieved work ‘bad art’ is like calling one color ‘good red’ and another ‘bad red’ when the second one is green.”

³⁸ Trecho original: “the artist is a person who comes to know himself, to know his own emotion. This is also knowing his world, that is, the sights and sounds and so forth which together make up his total imaginative experience”

trabalho de reconhecer, formar e oferecer que é o processo criativo” (1996, p. 50, tradução minha³⁹); ambas as partes vivenciam uma experiência imaginativa.

Em relação ao público, a visão de Rukeyser possui diversas semelhanças com a discussão de Collingwood (1938) acerca do público como colaborador. Para a poeta, “o público, ao receber a obra de arte, reconhece não apenas sua forma, como também sua própria experiência e a experiência do artista”; ela também ressalta: “Tanto o público quanto o artista criam, e ambos trabalham em si mesmos ao criar” (RUKEYSER, 1996, p. 50, tradução minha⁴⁰). Assim, a leitora ou leitor de poesia não é uma parte passiva no sistema de relações que é o poema, pois seu comprometimento e total interação na experiência imaginativa é essencial.

A experiência em si não pode ser vista como um ponto no tempo, um fato. A experiência com a qual lidamos, ao falar de arte e crescimento humano, não é apenas o evento, mas o evento e *todo o passado do indivíduo*. Existe uma série em qualquer evento, e a definição do evento é a última unidade da série. Você lê o poema; o poema que você agora possui, o poema que existe em sua imaginação, é o poema e todo o passado ao qual você o refere. O poeta, pela mesma lógica, é o homem (é a mulher) com toda a sua vida passada, no momento que o poema é escrito; ou seja, no momento de chegar a uma conclusão, de compreender mais a fundo o que significa sentir estas relações. (RUKEYSER, 1996, p. 177-178, grifos no original, tradução minha⁴¹)

Destaco a escolha de Rukeyser por denominar testemunha o público; para ela, este termo “inclui o ato de ver ou conhecer por experiência pessoal, bem como o ato de dar evidência” (1995, p. 175, tradução minha⁴²). O público testemunha, dentro desta

³⁹ Trecho original: “*The one difference between the artist and the audience is that the artist has performed upon his experience that work of acknowledging, shaping, and offering which is the creative process.*”

⁴⁰ Trechos originais: “*The audience, in receiving the work of art, acknowledges not only its form, but their own experience and the experience of the artist.*” e “*Both artist and audience create, and both do work on themselves in creating.*”

⁴¹ Trecho original: “*Experience itself cannot be seen as a point in time, a fact. The experience with which we deal, in speaking of art and human growth, is not only the event, but the event and the entire past of the individual. There is a series in any event, and the definition of the event is the last unit of the series. You read the poem; the poem you now have, the poem that exists in your imagination, is the poem and all the past to which you refer it.*

The poet, by the same token, is the man (is the woman) with all the poet's past life, at the moment the poem is finished; that is, at the moment of reaching a conclusion, of understanding further what it means to feel these relationships.”

⁴² Trecho original: “*I suggest the old word ‘witness’, which includes the act of seeing or knowing from personal experience, as well as the act of giving evidence.*”

lógica, é imbuído da responsabilidade e comprometimento de presenciar o poema através de sua experiência imaginativa. Na visão da poeta, “testemunha”, com sua referência à tensão de algo formalizado, também adiciona nuances de revelação e excitação na experiência imaginativa que explicitam a posição interativa que leitoras, leitores e ouvintes devem ter com a poesia.

3.1.3 MÚSICA, RITMO E IMAGEM

Imagem e ritmo no poema, na perspectiva de Rukeyser (1996), são elementos essenciais que possibilitam a experiência imaginativa do público. Neste aspecto, além do diálogo com Dewey (2005) e Collingwood (1938), *The Life of Poetry* apresenta uma definição de poesia que também possui similaridades importantes com a visão de poetas bastante distintos: Maiakovski, T. S. Eliot e W. B. Yeats. À maneira de Yeats, Rukeyser também mantém que a relação entre o público e o poema é primariamente emocional, e que a musicalidade e as imagens no poema possuem a função de evocar esta resposta da leitora ou leitor. A poeta afirma a importância da música na poesia, que é algo a que respondemos como seres humanos. Segundo ela, se na prosa a busca do autor é pelas palavras adequadas, na poesia é preciso não apenas o uso das “palavras certas” como também dos “sons certos”:

O metro, na poesia, é aliado a estes efeitos [da música] e à longa procura por suas causas. Começamos a acreditar que há ressonâncias de acordo com as quais o corpo responde, em seus ritmos, a um movimento e ritmo externo. Para além disso, as conexões que podemos identificar devido ao ritmo só estão começando a ser observadas. [...] Sabemos que a memória tem uma grande relação com o poder da poesia. Sabemos que o verso possui um determinado valor como recurso mnemônico. Este valor depende parcialmente do ritmo em si; parcialmente do metro, a segmentação do ritmo em partes mensuráveis; e parcialmente dos sons, nem mesmo das palavras desta vez, mas das sílabas. Na prosa, a busca pode ser pelo **mot juste**; se você permite o conceito do ideal, na poesia você deverá procurar pela palavra certa, sim, mas você deverá ir além, e encontrar o som **juste**. Você está lidando com os sons em si, como ressonâncias, como as sílabas de palavras carregadas de associações, e como unidades quantitativas e qualitativas. Estamos próximos da música aqui, e não podemos nos esquecer das canções, independente do fato de nossos poemas

serem para a página ou parte de folclore cantado ou falado. (RUKEYSER, 1996, p. 116, grifos no original, tradução minha⁴³)

O uso do ritmo na poesia, para Rukeyser, tem suas raízes na busca humana pelo encantamento ou “estado como de transe” provocado pela repetição de sons (RUKEYSER, 1996, p. 115, tradução minha⁴⁴). Como observa Elizabeth Daümer (2018), a perspectiva da poeta se alinhava à de Eliot no que se refere ao fascínio provocado pela musicalidade e a impossibilidade de extirpá-lo do sentido – especificamente expressa no ensaio “*The Music Of Poetry*”, de 1942. Rukeyser enfatizava a importância das imagens e da musicalidade na poesia mas deixava claro que um poema não é apenas suas imagens e palavras assim como uma sinfonia não é apenas temas e notas. “A imagem, a palavra, a nota – estes são os métodos pelos quais a experiência imaginativa é apresentada e recebida” (RUKEYSER, 1996, p. 39, tradução minha⁴⁵). Na visão da poeta, “forma e conteúdo, relação e função se encontram e se fundem” (ibid, p. 40, tradução minha⁴⁶).

A meu ver, a concepção de ritmo de Rukeyser se aproximava da de Maiakovski (1991) em termos de seu caráter orgânico. Segundo ela, o ritmo é uma representação da vida que o poeta organiza para construir seu poema. Além disso, Rukeyser defendia que a pontuação e as pausas mereciam uma maior importância do que tinham recebido até então – a ponto de a poeta recomendar a instituição de um “sistema de pausas”, uma vez que estão intimamente ligadas aos padrões de ritmo biológico que o público

⁴³ Trecho original: “*Meter, in poetry, is allied to these effects [of music] and the long search for their causes. We begin to believe that there are resonances according to which the body responds, in its rhythms, to external motion and rhythm. Beyond that, the connections by which we may identify because of rhythm are beginning to be made. [...] We know that memory has a great deal to do with the power of poetry. We know that verse has a certain value as a mnemonic device. This value depends partly on the meter, the segmenting of rhythm into measurable parts; and partly on the sounds, not even of the words this time, but of the syllables.*”

In prose, the search may be for the mot juste; if you allow the concept of the ideal, in poetry you will have to search for the right word, yes, but you will have to go farther, and find the sound juste. You are dealing with the sounds themselves, as resonances, as the syllables of words laden with association, and as quantitative and qualitative units. We are close to music. here, and we are not allowed to forget the songs, whether our poems are for the page or part of a sung and spoken folklore.”

⁴⁴ A expressão original é “trance-like state”.

⁴⁵ Trecho original: “*The image, the note, the word – those are methods by which the imaginative experience is presented and received.*”

⁴⁶ Trecho original: “*In poetry, form and content, relation and function, reach and merge.*”

deve reconhecer. O ritmo em um poema, nesta visão, remete à respiração do poeta e à leitura em voz alta e não pode ir contra estes dois padrões.

No poema impresso, a pontuação possui uma importância que frequentemente não lhe tem sido dada. Muitos poetas, e certamente muitos estudantes, afirmam que não têm paciência com pontuação: eles “não conseguem pontuar” da mesma forma que “não conseguem soletrar”. Mas, como você pode perceber ao ouvir um poeta ler seu próprio trabalho, o verso no poema – seja ele individual ou tradicional – está intimamente ligado à respiração do poeta. O verso não pode ir contra o ritmo da respiração do poeta.

A pontuação é biológica. É a indicação física dos ritmos corporais que o leitor deve reconhecer; e a pontuação como a conhecemos necessita de diversas invenções. Um dos pontos importantes é que precisamos de um teste mensurado. O espaço na página, como o utiliza E. E. Cummings, pode no geral proporcionar uma oportunidade para estabelecer uma relação de ênfase através do discernimento visual de padrões; mas nós precisamos de um sistema de pausas que esteja relacionado com o padrão temporal do poema. Sugiro um método de sinais equivalendo ao pé métrico e pausas longas e curtas dentro desta unidade. Para a poesia oral, para poemas que se aproximam da música, e de fato para a leitura de qualquer um destes – uma vez que o reflexo do som quando imaginamos palavras nunca está ausente para nós – um código de pausas seria valioso. (RUKEYSER, 1996, p. 117, tradução minha⁴⁷)

Rukeyser traçava uma distinção entre ritmo e música em relação à poesia. Para ela, o ritmo tem um caráter biológico; como o ritmo-rumor que Maiakovski (1991) descrevia, é possível encontrar ritmo em todos os aspectos da vida, uma vez que é um elemento essencial. Já a música do poema se refere ao ritmo como trabalhado pelo poeta: “a relação dos sons das palavras, a extensão das sequências, a continuação e ruptura de ritmos e a repetição e variação de sílabas rimadas e não rimadas”; ainda,

⁴⁷ Trecho original: “*In the printed poem, the punctuation has an importance which all too frequently has not been given it. Many poets, and of course many students, will say that they have no patience with punctuation: they ‘cannot punctuate’ as they ‘cannot spell’. But, as you realize when you hear a poet read his own work, the time in poetry – whether it be individual or traditional – is intimately bound with the poet’s breathing. The line cannot go against the breathing-rhythm of the poet.*

Punctuation is biological. It is the physical indication of the body-rhythms which the reader is to acknowledge; and, as we know it, punctuation in poetry needs several inventions. Not least of all, we need a measured test. Space on the page, as E. E. Cummings uses it, can provide roughly for a relationship in emphasis through the eye’s discernment of pattern; but we need a system of pauses which will be related to the time-pattern of the poem. I suggest a method of signs equivalating the metric foot and long and short rests within that unit. For spoken poetry, for poems approaching song, and indeed for the reading of any of these – since we are never without the reflection of sound which exists when we imagine words – a code of pauses would be valuable.”

segundo a poeta, esse conjunto também pode envolver “o jogo de ideias e imagens” (RUKEYSER, 1996, p. 33, tradução minha⁴⁸).

E é através da sua música que o poema é posto em movimento, juntamente com suas imagens. Rukeyser (1996) discutia as imagens como o elemento dramático na poesia, nas quais uma relação da linguagem se expressa. E que não é algo estático: toda imagem adquire movimento através da música do poema, e por consequência desencadeiam o movimento de todas as demais imagens no poema. A poeta também enfatizava a relação temporal que o movimento das imagens estabelece em um poema, que é independente do tempo de leitura. “Mesmo se um poema seja tão curto que o tempo gasto para o ler sequer faz o ponteiro dos segundos completar uma volta, ele se moveu através de suas sequências e existe em uma relação de tempo”; as imagens, então, colocadas em movimento, “são completamente transportadas, reverberando para trás e para frente” (RUKEYSER, 1996, p. 170, tradução minha⁴⁹). Para Rukeyser, movimento é parte do poema, uma vez que se observa sua extensão no tempo.

3.1.4 POETA E TRADIÇÃO: (RE)ENCONTROS

A experiência imaginativa proporcionada pela poesia era, como mencionei, vista por Rukeyser como um componente essencial à vida humana; e, segundo a poeta, tentar extirpá-la corresponde não à amputação de um membro substituível ou não vital, mas sim à retirada do próprio sangue. A poeta também afirmava que o objetivo máximo da poesia é que a experiência imaginativa leve leitoras e leitores a tomarem iniciativas que no futuro tornem ultrapassadas as temáticas abordadas nos poemas do passado. Nas suas palavras: “É necessário que o século vinte e cinco saiba que escrevíamos lixo. É necessário que muito tenha sido feito até lá a fim de que todos nós sejamos vistos resistindo a coisas que para eles mudaram e se desfizeram – transitórias”

⁴⁸ Trecho original: “*The music involves the interplay of the sounds of words, the length of sequences, the keeping and breaking of rhythms, and the repetition and variation of syllables unrhymed and rhymed. It also involves the play of ideas and images.*”

⁴⁹ Trecho original: “*Even if the poem is so short that the time spent in reading it will hardly send the sweep-second hand around, it has moved through its sequences and exists in a time-relation; the images have been set in motion, so that they carry throughout, reverberating backward and forward.*”

(RUKEYSER, 1996, p. 62, tradução minha⁵⁰). O último ensaio do livro é curto, mas deixa bem clara essa proposta da poeta. A poesia serve como fonte para preparar o pensamento para imaginar e construir um futuro para todas as pessoas, inclusive as não nascidas. E tal processo de imaginação nunca será finalizado.

À medida que vivemos nossas verdades, nós nos comunicaremos através de todas as barreiras, falando pelas fontes da paz. Paz que não é a ausência da guerra, mas feroz e positiva.
[...] Todos os poemas de nossas vidas ainda não estão prontos.
Nós os ouvimos gritando para nós, as feridas, os jovens e os não nascidos – nós definiremos aquela paz, viveremos para lutar por seu nascimento, para construir esses significados, para cantar essas canções.
Até que a paz constitua seu povo, suas florestas, e suas cidades vivas, no âmago flamejante da vida, e onde quer que estivermos, lá estará o lugar para a poesia.
E então nós construiremos outra paz. (RUKEYSER, 1996, p. 214, tradução minha⁵¹)

Considero que a relação com a tradição expressa em *The Life of Poetry* possui dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, Rukeyser não abordava a tradição poética como um cânone imutável, ou uma relíquia que deve ser passada, mas não utilizada, de geração para geração. Quando discutia o uso da poesia, a poeta se referia ao potencial transformador da experiência imaginativa, que vinha sendo ignorado. Ela também defendia o conceito da poesia como fonte de “verdade utilizável”. Como Gander (2010) explicita, este termo provém da transcrição de uma carta de Herman Melville sobre Nathaniel Hawthorne: “Por verdade utilizável, queremos dizer a apreensão da condição absoluta de coisas presentes à medida que atingem os olhos do homem que não as teme, embora causem-lhe o pior mal” (RUKEYSER, 1996, p. 27,

⁵⁰ Trecho original: *It is necessary that the twenty-fifth century know that we wrote trash. It is necessary that enough be done by then so that we all be seen resisting things which have for them changed and fallen away – transitional.*”

⁵¹ Trecho original: *“As we live our truths, we will communicate across all barriers, speaking for the sources of peace. Peace that is not lack of war, but fierce and positive. [...] All the poems of our lives are not yet made. We hear them crying to us, the wounds, the young and the unborn – we will define that peace, we will live to fight its birth, to build its meanings, to sing these songs. Until peace makes its people, its forests, and its living cities; in that burning central life, and wherever we live, there is the place of poetry. And then we will create another peace.”*

tradução minha⁵²). Ou seja, o conceito de verdade utilizável na poesia enfatiza seu poder comunicativo.

Em segundo lugar, embora tenha ressalvas, Rukeyser deixava claro um profundo diálogo com a tradição poética, e ao mesmo tempo explicita sua própria busca pelo passado utilizável, como nota Gander (2010). Em *The Life of Poetry*, a poeta relacionava a importância do uso da poesia e sua verdade utilizável como ferramentas – ou armas – para combater os danos causados por uma cultura em guerra perpétua, da qual provém o medo da poesia como uma das manifestações da corrupção da consciência. Se, por um lado, Rukeyser afirmava que a poesia tem frequentemente se encontrado submersa nessa cultura em conflito, ela também destacava a importância da escolha da tradição poética que indivíduos desejam trazer consigo como verdade utilizável: “se nós somos pessoas livres, somos de certa forma livres para escolher nosso passado, a todo momento escolher a tradição que traremos ao futuro” (p. 21, tradução minha⁵³).

Para a poeta, escolher uma tradição não implica sua repetição automática, mas sim uma interação ativa marcada por renovação. E a longevidade de poemas se mantém enquanto forem capazes de proporcionar experiências imaginativas a um público – ou seja, enquanto forem escolhidos como tradição. O exemplo utilizado por ela é o da leitura de Dante e a mudança nas relações estabelecidas entre obra e público, mas que não alteram a essência da experiência emocional de leitura da obra. Segundo Rukeyser, esta se renova a cada nova geração de leitoras e leitores. “Isso é a percepção múltipla de tempo na poesia, isso é o eterno novo, que é reconhecido como algo que já está em nós mesmos, mas não descoberto” (RUKEYSER, 1996, p. 31, tradução minha⁵⁴). Ainda, a poeta enfatizava a importância da “verdade da revolta” e da “verdade da possibilidade”, oferecidas na leitura de muitos poemas:

⁵² Trecho original: “By usable truth, we mean the apprehension of the absolute condition of present things as they strike the eye of the man who fears them not, though they do their worst to him”.

⁵³ Trecho original: “If we are free people, we are also in a sense free to choose our past, at every moment choose the tradition we will bring to the future.”

⁵⁴ Trecho original: “That is the multiple time-sense in poetry, that is the ever new, which is recognized as something already in ourselves, but not discovered.”

Revolta e possibilidade estão em todos os poemas que conhecemos, a longa linha desde a primeira magia e os rituais do coração e do herói. De fato, nossos poetas são em seu temor e música heróis da possibilidade como Shelley o foi, ou da revolta como Rimbaud o foi, ou do processo e relação entre os dois – transformados na viagem da alma por Dante, e por Shakespeare amalgamados a quase toda fala, a quase todo respiro. (RUKEYSER, 1996, p. 66, tradução minha⁵⁵)

Penso que a escolha da tradição por Rukeyser fica bastante clara. É fato que, no decorrer dos ensaios, diversos poetas são denominados mestres, entre canônicos como Shakespeare e Dante e alguns contemporâneos como Hart Crane e Hugh MacDiarmid. Porém, há dois que recebem destaque em *The Life of Poetry*: Walt Whitman e Herman Melville. De acordo com Rowena Kennedy-Epstein (2018), a escolha desses dois poetas como foco das análises em *The Life of Poetry* se deve parcialmente a um ímpeto de resgatá-los do pouco reconhecimento que recebiam no cânone da época, mas também porque ambos se utilizaram de suas experiências e contradições em meio a conflitos políticos para produzir uma expressão artística.

Para Rukeyser, Walt Whitman e Herman Melville não podem ser imitados. Whitman, inclusive, foi citado pela poeta como uma má influência – no sentido de que para poetas “o que é sempre possível é ir mais a fundo nas suas próprias fontes, o corpo e a poesia religiosa antiga, e continuar o trabalho que ele começou”, mas tentar se apropriar de seu estilo e ritmo poético apenas levaria à produção de uma paródia grotesca (RUKEYSER, 1996, p. 79, tradução minha⁵⁶). Na visão de Rukeyser, Whitman é o poeta da possibilidade, explorando, através do ritmo único de seus poemas, o que a poeta denominava o problema do bem: conflitos do ser e a busca por expressão plena.

Já Melville é o poeta da revolta para Rukeyser, e sua poesia se concentra na temática do que ela chamava de problema do mal, evidenciando conflito através do trabalho do ritmo. Como mencionei anteriormente, o conceito de verdade utilizável,

⁵⁵ Trecho original: *Outrage and possibility are in all the poems we know, the long line from the first magic and the rituals of the heart and hero. Indeed, our poets are in in their dread and music heroes os possibility as Shelley was, or of outrage as Rimbaud was, or of the process and relationship between the two – transformed by Dante into the soul's journey, and by Shakespeare annealed into every speech, almost into every breath.*

⁵⁶ Trecho original: *“...what is always possible is to go deeper into one's own sources, the body and the ancient eligious poetry, and go on with the work he began”.*

sugerido por Melville, era bastante caro a Rukeyser. Penso que figura como parte essencial de *The Life of Poetry*, da mesma forma que o conceito de experiência imaginativa de Collingwood (1938) ou o a visão de Dewey (2005) sobre a relação de arte e experiência. Em relação especificamente à poesia de Melville, Rukeyser exaltava que “nos poemas, as oposições se transformam em música”: imagens dos efeitos da Guerra Civil e de conflitos relacionados a contrastes do ser são postas em movimento pela música de cada poema (RUKEYSER, 1996, p.67, tradução minha⁵⁷).

Por fim, acredito que vale comentar a relação e diálogo com um outro poeta, considerado por Rukeyser um mestre da poesia moderna mesmo que não figure de forma tão proeminente quanto Whitman e Melville: T. S. Eliot. Este, é verdade, não é apresentado como um poeta da possibilidade ou da revolta. Ainda assim, como observa Daümer (2018), Rukeyser manteve uma relação estreita tanto com a poesia de Eliot quanto com seus ensaios por boa parte de sua vida, e isto transparece em *The Life of Poetry*, como foi visto na última subseção em relação à importância da música na poesia. Daümer (2018) também cita a presença nos ensaios de Rukeyser da discussão, com ecos de Eliot, da eficiência comunicativa da poesia moderna, do uso de técnicas cinemáticas e dos usos sociais da poesia.

As diferenças de posicionamento político entre Eliot e Rukeyser são acentuadas, porém não discutidas muito abertamente pela poeta. Por exemplo, Daümer (2018) comenta o fato de que Rukeyser, em uma das palestras precursoras de *The Life of Poetry*, aludiu e criticou a afirmação de Eliot sobre o público pouco educado como empecilho, sem fazer uma citação direta⁵⁸. Análises da postura estética e social de Eliot nos ensaios de Rukeyser são sutis, limitando-se a citações cuidadosamente escolhidas para complementar sua argumentação – ou menções veladas quando se tratava de uma visão contrária à que a poeta desenvolvia. Pode-se compreender, por exemplo,

⁵⁷ Trecho original: “*But in the poems, oppositions turn to music.*”

⁵⁸ Na conclusão de *The Use Of Poetry And The Use Of Criticism*, Eliot afirmava que o público pouco educado – ao invés de não educado – se apresenta como empecilho para o poeta que espera alcançar uma audiência o mais diversa possível, e que considerava um público analfabeto como ideal. Já na palestra “Communication And Poetry”, Rukeyser deixava claro que diferenças de alfabetização ou gosto não são relevantes. Para ela, o verdadeiro obstáculo seria o bombardeio pesado de informação e opiniões pelos meios de comunicação, que impede que o público faça conexões entre os fragmentos de conhecimento recebidos e forme seus próprios pontos de vista.

que o poeta estaria implicado na discussão da conduta do *New Criticism* em volta do culto à análise “objetiva” do poema, ou que a crítica do tratamento divisivo do público por poetas seria uma referência ao que Daümer (2018) denomina seu elitismo latente; de qualquer maneira, seu nome não é incluído. Ainda assim, Daümer (2018) defende que a interação com T. S. Eliot em *The Life of Poetry* se manifestou na forma de diálogo e embate, ao invés de representar a postura reverente frente a uma autoridade crítica que deveria ser ultrapassada para que Rukeyser desenvolvesse sua expressão plenamente.

3.2 POESIA E MANIFESTO

O primeiro volume de poesia de Rukeyser, *Theory of Flight*, escrito e publicado em 1935, recebeu o prêmio Yale Series Younger Poets. Como observou Rich (2003), o estilo e as temáticas abordadas por Rukeyser neste livro distanciam-no da tradição de poetas de seu tempo: tanto da tradição do lirismo feminino de poetas como Edna St. Vincent Millay quanto de uma poética marcado pelo fatalismo e ironia, como a de W. H. Auden. Porém, *Theory of Flight* não é um livro que rejeite a tradição literária, uma vez que se percebe o diálogo com poetas como Walt Whitman. Para Rudnitsky (2008), podem-se também traçar paralelos entre o poema longo que dá título ao livro e elementos presentes em manifestos do Futurismo, como o interesse pela tecnologia; no entanto, o poema de Rukeyser se distancia dessa perspectiva ao representar o uso da tecnologia como instrumento para liberação política, sexual e poética.

“Theory Of Flight” é a primeira seção do volume, que inclui sete poemas e nove subseções. Em alguns versos do trecho a seguir, retirado de “*Preamble*”, há um espaçamento maior antes e depois da presença do sinal gráfico de dois pontos. Na leitura, percebemos que tal espaçamento não é de forma alguma acidental; de fato, este se encontra repetidamente no conjunto da obra poética de Rukeyser (embora não limitado ao uso junto dos dois pontos). O que essa escolha da poeta indica graficamente é a necessidade de uma maior pausa na leitura do poema – seja ela em voz alta ou silenciosa. Funciona como um sinal de pontuação que indica uma pausa

dramática. Nesse sentido, o trecho de “Theory Of Flight” já carrega em si elementos da discussão sobre ritmo que a poeta viria a desenvolver mais de duas décadas depois em seus ensaios. A pontuação – ou a presença de espaços como forma de pontuação – é uma estratégia para marcar o ritmo que leitoras e leitores devem reconhecer em sua interação com o poema.

*We know sky overhead, earth to be stepped
black under the toes, rubble between our fingers,
horizons are familiar ; we have been taught colors.
Rehearse these ; sky, earth, and their meeting-place,
confound them in a blur of distance, swallow
the blueness of guessed-at places, merge them now.
Sky being meeting of sky and no-sky
including our sources the earth water air
fire to weld them : unity in knowing,
all space in one unpunctuated flowing.
Flight, thus, is meeting of flight and no-flight.
We bear the seeds of our return forever,
the flowers of our leaving, fruit of flight,
perfect for present, fertile for its roots
in past in future in motility. (KAUFMAN E HERZOG, 2005, p. 23)*

O que também considero relevante no trecho é o uso de imagens que constroem a noção do voo como libertação coletiva. A escolha do eu poético de identificar-se na primeira pessoa do plural sustenta a interpretação de que o voo não oferece meramente uma liberdade individual. Não há aqui uma exaltação puramente futurista do avião, a máquina que proporciona a mobilidade pelos céus; ao invés disso, o foco é o movimento em si e seus efeitos duradouros nos indivíduos. Imagens de céu e solo se misturam, unindo-se da mesma forma que um piloto perceberia a linha do horizonte em sua cabine. O voo, afirma o eu poético usando de metáforas da fertilidade de plantas, leva ao conhecimento acerca de nosso passado e possibilita a construção do futuro. Além do trecho de “Theory Of Flight”, escolhi analisar um poema mais curto, “Sonnet”.

*My thoughts through yours refracted into speech
transmute this room musically tonight,
the notes of contact flowing, rhythmic, bright
with an informal art beyond my single reach.*

Outside, dark birds fly in a greening time :

*wings of our sistered wishes beat these walls :
and words afflict our minds in near footfalls
approaching with latening hour's chime.*

*And if an essential thing has flown between us,
rare intellectual bird of communication,
let us seize it quickly : let our preference
choose it instead of softer things to screen us
each from the other's self : muteness or hesitation,
nor petrify live miracle by our indifference. (KAUFMAN E HERZOG, 2005, p. 13-14)*

Este poema exemplifica muito bem o diálogo com a tradição literária que está presente no livro. Em termos formais, o poema se aproxima da estrutura regular de um soneto italiano, com a diferença de que os dois tercetos foram aglutinados em um sexteto; o esquema rímico também não destoa muito do padrão dessa forma poética. Os quartetos possuem rimas intercaladas – ABBA e CDDC, ao passo que o sexteto segue o padrão EFG. Os versos variam entre tetrâmetros e pentâmetros, sendo que a maioria deles são pentâmetros de andamento rímico variado. A qualidade argumentativa característica de sonetos também se observa em “Sonnet”. Os quartetos se apresentam como a descrição pelo eu poético de uma situação de contato com um outro, e o sexteto introduz a *volta* e carrega uma conclusão de tom imperativo acerca dessa situação apresentada. Apesar da considerável regularidade formal, é possível observar um traço de inovação em alguns versos: o espaçamento como estratégia para pontuar pausas na leitura, como observei em relação ao trecho de “*Theory Of Flight*”.

Em termos do conteúdo, o que fica claro é o trabalho da temática, presente na poesia de Rukeyser de forma geral, da busca do eu poético pela comunicação plena com seu interlocutor ou com um outro que não é identificado. O primeiro quarteto traz a imagem da fala com o outro relacionada à música ou a uma arte que não se encontra plenamente ao alcance do eu poético. E a escolha do verbo no primeiro verso por si só já indica que essa comunicação não é perfeita: os pensamentos sofrem refração para se tornarem fala (“*My thoughts through yours refracted into speech*”); ou seja, há uma perda de conteúdo. O segundo quarteto elabora essa noção de inadequação, apresentando imagens como a de desejos mútuos que se debatem contra as paredes ou a da aflição que atinge à maneira de passos que se aproximam. No sexteto, que

mantém a metáfora da ave, o eu poético conclui enfaticamente: se houver um momento único de “rara ave intelectual de comunicação” entre o eu poético e seu interlocutor, este deve ser aproveitado e escolhido ativamente ao invés de subterfúgios como a indiferença ou hesitação.

Embora não haja em “Sonnet” um elemento explicitamente metapoético, penso que essa ênfase da importância da comunicação com o outro e rejeição de uma atitude indiferente é análoga a uma das temáticas principais que viria a ser abordada em *The Life of Poetry*. Para Rukeyser, a experiência de ler poesia proporciona lugares de encontro; e não é passiva, uma vez que demanda uma resposta imaginativa total da parte do público e envolve trocas de energia. “Energia é criação” (RUKEYSER, 1996, p. 173): a cada leitura as trocas de energia colocam em movimento o processo que é o poema. A aversão, indiferença e medo da poesia são sinais da corrupção de consciência, uma rejeição do engajamento (do público com o mundo e consigo mesmo) que tem o potencial de abalar conceitos e alicerces através da experiência imaginativa.

Além de “Sonnet”, em *Theory Of Flight* há três outros poemas que gostaria de mencionar por conta dos paralelos que é possível traçar com os ensaios posteriores. “Poem Out Of Childhood”, que abre o volume, é um deles. Este poema longo, que está disposto em três partes, se inicia com um verso que já estabelece bem o caráter metapoético: “*Breathe-in experience, breathe-out poetry*” (KAUFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 3). A produção de poesia através da organização e trabalho da experiência, defendida pelo eu poético, evoca tanto *The Life of Poetry* quanto o *Art And Experience* de Dewey (2005).

O aspecto metapoético se encontra igualmente em “Notes For A Poem”, no qual é desenvolvida a metáfora da experiência como um campo que precisa ser cultivado para possibilitar a escrita. Os últimos versos do poema explicitam isso: “*The locked relationships which will be found/are a design to build these factual timbers—/a plough of thought to break this stubborn ground*” (ibid, p. 11). Por fim, o eu poético de “Metaphor To Action” defende a importância de transpor o campo das ideias e reflexões para o da ação efetiva. Através de imagens que ilustram um clímax muito semelhante ao da experiência imaginativa que Rukeyser descreve nos ensaios, o eu poético

coletivo conclui com uma metáfora do futuro como pleno de possibilidades: “*And over us is night a field of pansies unfolding,/charging with heat its softness in a symbol/to weld and prepare for action our minds' intensity*” (ibid, p. 61).

O segundo livro de Rukeyser, *U.S. 1*, publicado em 1938, está centrado no poema em série “The Book Of The Dead”. “The Book Of The Dead” é dividido em vinte poemas e se apresenta como um documentário sobre as mortes por silicose de trabalhadores em um projeto de usina hidrelétrica em West Virginia. Possui uma abordagem de cunho “político”, como comentado por parte da crítica da época, mas fica também evidente o trabalho não convencional da forma. Nos poemas da série, há estratégias como o uso de discurso direto (como em uma peça de teatro), o deslocamento espacial dos versos na folha, o uso de espaços dentro dos versos e a inclusão de trechos em itálico como comentários internos. Como comenta Fathi Nasaif (2015), a técnica do documentário⁵⁹ se combina à forma lírica, que tanto a expande como torna mais complexa. E, com um mosaico de relatos, o poema em série transfigura os eventos relacionados à morte dos trabalhadores a partir de uma série de perspectivas individuais e igualmente limitadas, que podem ser vistas como complementares. O trecho que reproduzo a seguir é do poema “*The Disease*”.

*This is a lung disease. Silicate dust makes it.
The dust causing the growth of*

*This is the X-ray picture taken last April.
I would point out to you : these are the ribs;
this is the region of the breastbone;
this is the heart (a wide white shadow filled with blood).
In here of course is the swallowing tube, esophagus.
The windpipe. Spaces between the lungs.*

Between the ribs?

*Between the ribs. These are the collar bones.
Now, this lung's mottled, beginning, in these areas.
You'd say a snowstorm had struck the fellow's lungs.*

⁵⁹ Gander (2013) comenta que o termo ‘documentário’ – *documentary* em inglês – é uma anglicanização do original em francês, que foi apropriado em 1926 pelo cineasta e crítico de cinema John Grierson para descrever o que ele percebia como uma abordagem criativa da realidade em filmes. Como Rukeyser expressava interesse pela linguagem cinematográfica e pelas técnicas do documentário, naturalmente alguns de seus poemas evidenciam isso.

*About alike, that side and this side, top and bottom.
The first stage in this period in this case.*

Let us have the second. ((KAUFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 86)

Destaco a ausência de rimas ou padrão métrico – o que não significa ausência de ritmo ou trabalho estético. O poema se estrutura como a exposição técnica de um eu poético, na primeira pessoa do singular, a um eu poético coletivo, identificado em outros poemas da série como um comitê de investigação e indicado graficamente em “*The Disease*” pelo espaçamento dos versos na página. O ritmo poético que se estabelece sugere peso, pouca fluidez, como de fato é mais apropriado para acompanhar a gravidade da temática abordada: a progressão fatal da silicose ao longo do tempo como observada em exames de raio X dos pulmões de um trabalhador.

No poema, o discurso médico sobre os exames é desmembrado em versos, e isto vem a potencializar seu impacto. Notam-se, no entanto, momentos em que o estilo documentário se mistura ao lírico. Por exemplo, o terceiro verso da quarta estrofe apresenta uma metáfora, traçando um paralelo entre o estado dos pulmões e uma tempestade de neve. Há, ainda, a curiosa presença de parênteses para separar uma porção do quarto verso da segunda estrofe. O conteúdo entre parênteses poderia tanto ser uma adição quase lírica do eu poético de quem provém o discurso médico no poema quanto um comentário metafórico externo sobre o que vem a ser o coração no raio X – uma intromissão de um eu poético que pouco se manifesta, mas detém o controle sobre a representação dos eventos.

O livro também inclui poemas um pouco mais tradicionais que lidam de forma explícita com a questão da tradição poética, como “*In Hades, Orpheus*”. Transcrevo a seguir. Este poema se opõe à forma aparentemente mais livre de “*The Book Of The Dead*” e o uso do estilo de documentário, apresentando uma regularidade formal bastante nítida. São seis estrofes com quatro versos e rimas sempre entre o primeiro e o último verso de cada estrofe. Parece não haver um padrão métrico claro, embora nas estrofes o segundo e terceiro verso sejam pentâmetros de andamento rítmico variado, ao passo que o quarto verso varia entre dois e três pés. Em termos de conteúdo, o

poema traz uma releitura moderna do mito de Orfeu, que desce ao domínio de Hades para recuperar Eurídice.

*"Look!" he said, "all green!" but she,
leaning against him at her hospital door,
received it on her eyes as fireline blinding light
and would not see.*

*"Come into the park" he offered her,
but she was feverstruck still, brimful of white
monotonous weakness, and could not face the grass
and the bright water.*

*A boy skating upstreet
shouted; the gardener climbed at the doorway, pruning,
and the gay branches dropped where she stood, fearful
of her quick heartbeat*

*released, fearing the kiss
of vivid blood. The husband straightened in the sun,
risking their staggered histories against the violent
avenue's emphasis;*

*"A long pain, long fever!"
He faced her full for the first time, speaking
turned with his hand her face to meet his mouth,
"but that death's over."*

*Lights out; noon falls
steeply away, blazing in green; he sees the sharp fear pass
verdict upon her, pitching and frothing toward the
mechanical white walls. (KAUFFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 118)*

Em "In Hades, Orpheus", que se estrutura como se fosse uma narrativa em terceira pessoa, Eurídice aparece como uma convalescente, ainda frágil por causa de uma doença não especificada exceto pela imagem de dor e febre prolongada, e a metáfora da morte. A terra dos mortos é transformada em um hospital, e a imagem de suas paredes brancas e mecânicas forma um contraste com a imagem do sol, vegetação e movimentação de transeuntes no parque do lado de fora. Como no mito original, Orfeu conduz esta Eurídice moderna para se juntar a ele. A postura confiante do marido é oposta pela de sua esposa, que se resume a profundo temor. As quatro primeiras estrofes deixam isso claro: enquanto Orfeu expressa entusiasmo pelos sinais de vida no parque, Eurídice demonstra receio e aversão, evitando olhar ao seu redor e

até mesmo não querendo ser tocada por um ramo de árvore que cai a seus pés, cortado pelo jardineiro. A metáfora utilizada na quarta estrofe, “o beijo do sangue vívido”, é bastante significativa. Tomada pela doença por tanto tempo, em uma espécie de morte, o que Eurídice parece não suportar é a presença e toque da vida em si.

O contraste entre o comportamento de Orfeu e Eurídice bem como os *enjambements* e quebras de linha dramáticas (por exemplo em “*released, fearing the kiss/of vivid blood*”) criam uma atmosfera de tensão no poema. Nas duas últimas estrofes, o desfecho clássico do mito se revela. Orfeu vira-se para olhar Eurídice pela primeira vez, e segura seu rosto. A esta ação sucedem as imagens na última estrofe que preparam a conclusão de “In Hades, Orpheus”: luzes se apagam, e até o sol do meio-dia desaparece em uma faísca verde – curiosamente, a mesma cor da paisagem associada à confiança de Orfeu nas primeiras estrofes. Ao final, o que Orfeu enxerga no rosto de sua esposa é o medo como um veredito de morte personificada.

Penso ser relevante mencionar aqui, ainda que brevemente, o poema “Girl At The Play”, uma vez que antecipa a discussão da experiência imaginativa que Rukeyser faria em *The Life of Poetry*. Neste poema, constrói-se a cena de uma garota na plateia de um teatro, à qual o eu poético se dirige diretamente pela segunda pessoa do singular. O subir das cortinas, o acender das luzes no palco e o início da peça permitem à garota temporariamente deixar de lado a inércia paralisante de sua vida. Como a poeta argumentaria em seus ensaios, uma obra de arte demanda uma resposta imaginativa total, um pleno comprometimento da parte do público que culmina em um clímax de reconhecimento. “Girl At The Play” não faz menção explícita a esse clímax da experiência imaginativa, mas as imagens da última estrofe ilustram muito bem o comprometimento da garota enquanto espectadora da peça. O ritmo no poema como um todo lembra um pouco o de “In Hades, Orpheus” em termos do seu caráter narrativo; porém, acredito ser importante destacar que o uso regular de rimas ocorre somente na última estrofe. Essa mudança no ritmo – de rimas toantes e internas mais esparsas a rimas predominantemente soantes e intercaladas – acompanha a mudança no conteúdo: do sentimento de opressão e desassossego da garota no teatro até o momento em que tudo se dissolve com o início da peça.

*Seats fill. The curtain's up where strong lights act,
cut theatre to its theme; the quick fit's past.
Here's answer in masses moving; by light elect,
they turn the stage before into the street behind;
and nothing's so forgotten as your blind
female paralysis that takes the mind,
and nothing's so forgotten as your dead
fever, now that it's past and the swift play's ahead.* (KAUFFMAN,
HERZOG E LEVI, 2005, p. 112)

Em *A Turning Wind*, o próximo volume publicado em 1939, o conceito do clímax da experiência imaginativa do contato com a poesia, que Rukeyser extensivamente discutiria nos ensaios, é introduzido como “momento de evidência”⁶⁰ – “*momento of proof*”, no original – e mais elaborado principalmente na primeira seção do volume, explicitamente intitulada “Moment Of Proof”. Desta, destaco “Reading Time: 1 Minute 26 Seconds”, que merece uma análise um pouco mais demorada. Através de imagens diversas postas em movimento por um ritmo entrecortado e repleto de *enjambents* que acentua seu caráter de urgência, este metapoema responde um dos questionamentos centrais que viriam a integrar *The Life of Poetry*: o que é a poesia e por que muitos expressam aversão e até medo quando frente a um poema.

*The fear of poetry is the
fear : mystery and fury of a midnight street
of windows whose low voluptuous voice
issues, and after that there is no peace.*

*The round waiting moment in the
theatre : curtain rises, dies into the ceiling
and here is played the scene with the mother
bandaging a revealed son's head. The bandage is torn off.
Curtain goes down. And here is the moment of proof.*

*That climax when the brain acknowledges the world,
all values extended into the blood awake.
Moment of proof. And as they say Brancusi did,*

⁶⁰ O termo “momento de evidência” é uma tradução minha, uma tentativa de se aproximar do conceito de “*momento of proof*”. Naturalmente, “*proof*” tem mais de uma conotação possível. Escolhi “evidência” para traduzi-lo, ao invés de “prova” por exemplo, por conta do seu maior tom de seriedade e da relação que se pode estabelecer com a ideia de “testemunha” – que é o termo que Rukeyser declarou ser mais adequado para se referir à posição interativa (ao invés de passiva) de leitoras e leitores na frente a um poema.

*building his bird to extend through soaring air,
as Kafka planned stories that draw to eternity
through time extended. And the climax strikes.*

*Love touches so, that months after the look of
blue stare of love, the footbeat on the heart
is translated into the pure cry of birds
following air-cries, or poems, the new scene.
Moment of proof. That strikes long after act.*

*They fear it. They turn away, hand up, palm out
fending off moment of proof, the straight look, poem.
The prolonged wound-consciousness after the bullet's shot.
The prolonged love after the look is dead,
the yellow joy after the song of the sun. (KAUFFMAN, HERZOG E LEVI, 2005,
p. 155)*

As duas primeiras estrofes apresentam imagens que ilustram o que viria a ser o medo da poesia, embora a princípio pareçam não ter relação entre si. Assim, o que causa temor é o mistério e fúria de uma rua à noite e vozes que tornam a paz impossível posteriormente; é o momento de espera no teatro quando se passa uma cena impactante que leva o público a um momento de evidência. Apesar do contexto diferente, o que essas imagens têm em comum é o fato de que o “espectador” não consegue ficar imune ao impacto da experiência: quem passa pela rua e ouve as vozes das janelas perde seu sossego, da mesma forma que a plateia no teatro é comovida ao ponto de alcançar o momento de evidência.

A terceira estrofe esclarece que este é o clímax de reconhecimento, parte essencial da experiência imaginativa e que a poeta descreveria mais tarde em seus ensaios: “isso é o eterno novo, que é reconhecido como algo que já está em nós mesmos, mas não descoberto” (RUKEYSER, 1996, p. 31, tradução minha⁶¹). Nesta estrofe, as imagens da escultura modernista de Brancusi, que procura captar o movimento do voo de um pássaro se estendendo pelos ares, e das histórias de Kafka, que se estendem indefinidamente através do tempo, aparecem como exemplos para sustentar as afirmações sobre o poder dessa experiência imaginativa. O termo chave

⁶¹ Trecho original: “[...] *that is the ever new, which is recognized as something already in ourselves, but not discovered.*”

aqui é a ação de se estender, que se repete três vezes na estrofe. O momento de evidência atinge o público e se estende, invariavelmente.

Seu efeito, no entanto, não se limita ao ato pontual de apreciação da obra – seja ela literária ou artística. Assim como o amor, cujo ritmo perdura no pensamento e meses depois se traduz em mudanças concretas e expressões artísticas, o momento de evidência atinge o público e com ele permanece por um tempo indefinido. E é a partir disso que penso ser possível compreender o título do poema. A leitura em si de um poema pode ser feita em apenas um minuto e vinte e seis segundos, parece sugerir Rukeyser – possivelmente com um toque de ironia; porém, o impacto da experiência imaginativa ultrapassa essa breve marca de tempo, e é duradouro.

A conclusão na última estrofe, retornando à questão do medo da poesia, é a de que o que causa temor é justamente essa marca indelével deixada pela experiência imaginativa. As imagens presentes nos três versos finais se configuram como metáforas das manifestações do momento de evidência, e são bastante sugestivas; destaco a repetição do adjetivo “prolongado” (“*prolonged*” no original), que enfatiza o caráter da experiência imaginativa. Penso que essas imagens também podem ser lidas como representações do que é a poesia em si para Rukeyser: uma bala que abre uma ferida cuja consciência prolongada o público atingido carregará consigo; o olhar que leva a um arrebatamento amoroso que se prolonga após a própria morte; a luz do sol cuja presença permanece mesmo após o fim do dia.

Como Rukeyser viria a escrever, o medo da poesia se configura como uma recusa do comprometimento necessário para interagir com um poema. Isso também fica claro nos dois primeiros versos da estrofe final de “Reading Time: 1 Minute 26 Seconds”, nos quais o medo é equiparado ao gesto de aversão que afasta tanto o momento de evidência quanto o próprio poema. Nem poeta nem público ficam inertes em uma experiência imaginativa, seja ela de criar o poema ou de recriá-lo na leitura; por esse motivo, a imagem do “olhar direto” é bastante significativa. A experiência de leitura de um poema, assim, equivale a um olhar penetrante – após o qual não é possível voltar à conformidade ao status quo porque “o medo é um medo da revelação, mas, neste caso, da revelação para si mesmo de áreas dentro do indivíduo, áreas com as

quais não é treinado a lidar, e que somente levarão a relações hostis com seu vizinho complacente, cuja aprovação deseja” (RUKEYSER, 1996, p. 44, tradução minha⁶²).

De *A Turning Wind*, também escolho para análise um trecho de “Ann Burlak”, poema que é consideravelmente mais bem conhecido dentro do conjunto da poesia de Rukeyser. Este integra a segunda seção do livro, “*Lives*”, na qual cada poema incluído apresenta a representação de alguma personagem histórica. A escolha das vidas a serem retratadas merece atenção: o cientista Willard Gibbs; o pintor Albert Pinkham Ryder; o escritor John Jay Chapman; o compositor modernista Charles Ives – todas figuras pouco convencionais e transgressoras. Já Ann Burlak foi uma importante ativista pelos direitos dos trabalhadores de fábricas têxteis nos Estados Unidos, filha de imigrantes ucranianos e afiliada ao Partido Comunista. Nesta seção do volume, penso que Rukeyser elege sua própria tradição de figuras históricas a ser preservada para o futuro, antecipando os ensaios que apresentam a importância da busca pela verdade utilizável e escolha ativa – ao invés da reprodução passiva – do passado e tradição.

*Let her be seen, a voice on a platform, heard
as a city is heard in its prophetic sleep when
one shadow hangs over one side of a total wall
of houses, factories, stacks, and on the faces
around her tallies, shadow from one form.*

*An open square shields the voice, reflecting it
to faces who receive its reflections of light as
change on their features. She stands alone, sending
her voice out to the edges, seeing approach people
to make the ring ragged, to fill in blacker
answers.*

*This is an open square of the lit world
whose dark sky over hills rimmed white with evening
squares lofts where sunset lies in dirty patterns
and rivers of mill-towns beating their broken bridges
as under another country full of air.
Dark offices evening reaches where letters take the light
even from palest faces over script.
Many abandon machines, shut off the looms,
hurry on glooming cobbles to the square. And many*

62 Trecho original: “The fear is a fear of disclosure, but, in this instance, to oneself of areas within the individual, areas with which he is not trained to deal, and which will only bring him into hostile relationships with his complacent neighbor, whose approval he wants.”

*are absent, as in the sky about her face, the birds
retreat from charcoal rivers and fly far.* (KAUFFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 155)

Em “*Ann Burlak*”, a imagem construída da ativista é de uma voz que se faz ouvir em uma plataforma, dando expressão, como observa Veitch (2012), a um desejo social não realizado. O poema como um todo não apresenta rimas e é dotado de um tom eloquente, à maneira de um discurso público, o que é bastante apropriado para a construção da figura de Burlak. Não se observa aqui o espaçamento no interior dos versos característico da poesia de Rukeyser; no entanto, como estratégia para criar ênfases e estabelecer o ritmo no poema há recuos de versos no espaço da página, *enjambements* e a escolha deliberada das quebras de linha. Os períodos se desenvolvem em mais de um verso, e o efeito de destaque dado pelas quebras de linha é bastante eficiente para transfigurar a eloquência e poder persuasivo de Burlak.

Já na primeira estrofe do poema, reproduzida no trecho abaixo, há uma símile que define a voz de Ann Burlak como possuindo a potência profética de uma cidade adormecida quando é envolvida por uma única sombra que se estende por tudo, tanto casas e fábricas quanto pessoas. As duas estrofes seguintes apresentam imagens associadas ao alcance das palavras de Burlak, que incitam trabalhadores a irem a se aproximarem da praça onde ela discursa. No restante do poema, que de fato se desenrola por três páginas, a identificação plena de Ann Burlak com a classe trabalhadora é estabelecida; o protesto de Burlak não é apresentado como um ativismo ou radicalismo periférico, mas sim uma manifestação que surge do centro da vivência dos trabalhadores.

3.3 ESCRITA ÀS MARGENS

Os livros publicados entre 1942 e o início da década de 1960 receberam consideravelmente menos atenção da crítica. A isto podem-se atribuir dois motivos principais, segundo Daniels (1996). Primeiramente, este foi o auge do *New Criticism*, e seus muitos defensores exigiam conformidade a um padrão de produção poética que

Rukeyser não seguia e evidentemente repudiava. Em segundo lugar, a poeta esteve de fato menos ativa e publicou menos volumes no período, parcialmente devido às novas demandas após o nascimento de seu filho em 1947, mas também porque desejava se manter fora do foco do Comitê de Atividades Antiamericanas (que buscava dissidentes políticos). Nesta seção do trabalho, analiso quatro poemas mais a fundo a fim de ilustrar a produção poética de Rukeyser no espaço de tempo mencionado. O primeiro poema que escolhi discutir é de *Beast In View*, de 1944, e leva o mesmo título.

*Configurations of time and singing
Bring me to a dark harbour where
The chase is drawn to a beginning.
And all the myths are gathered there.*

*I know the trees as fountains and the stars'
Far fires fountains and your love
A vivid fountain, and the bars
Broken about me let me move*

*Among the fountains. At last seeing
I came here by obscure preparing,
In vigils and encounters being
Both running hunter and fierce prey waring.*

*I hunted and became the followed,
Through many lives fleeing the last me,
And changing fought down a far road
Through time to myself as I will be.*

*Chaos prepared me, and I find the track,
Through life and darkness seek my myth –
Move toward it, hunting grow more like,
Draw near, and know it through our path.
Know only that we run one path.* (KAUFMAN E HERZOG, 2005, p. 238-239)

Beast In View possui como epígrafe a última estrofe da cena satírica “The Secular Masque”, de John Dryden, que inclui a expressão utilizada como título por Rukeyser. “The Secular Masque” foi escrita em 1700 (antes da morte de Dryden) e é considerada uma obra alegórica na qual se apresenta uma crítica à sociedade inglesa da época através do comentário das falas de deuses romanos sobre suas atividades. Porém, como comenta Zunshine (2000), há mais de uma interpretação para a

iconografia ambígua de “The Secular Masque”. A última estrofe da cena é, inclusive, contraditória. Embora apresentada como a conclusão em coro do diálogo entre Momus, Chronos e Janus após as falas de Diana, Marte e Vênus, pode-se observar que o ponto de vista de Momus – de que as ações humanas, representadas pela postura dos deuses, sempre foram e serão fúteis – e o de Janus e Chronos – de que uma era tumultuada terminou e é tempo de uma melhor começar – são irreconciliáveis.

Uma das possibilidades interpretativas é afirmar que a escolha dessa estrofe de Dryden como epígrafe de *Beast In View* causa um deslocamento na enunciação do trecho da obra original – usando aqui um conceito de Benveniste (1989). Considerando os poemas deste livro de Rukeyser (bem como a proposta poética inspirada em Whitman que ela vinha construindo até então), penso que não se observa neles um eu poético sarcástico ou cético em relação à possibilidade de mudanças sociais futuras; justamente o oposto disto é verificado. A ambiguidade da conclusão de “The Secular Masque” parece então ser descartada em favor de uma afirmação mais direta acerca da necessidade de ações sociais transformadoras.

Também gostaria de comentar sobre a escolha do título do volume de poemas. No trecho de “The Secular Masque” incluído na epígrafe, o segundo verso – “Thy chase had a beast in view” – representa a crítica de Momus à postura de Diana. Conforme Zunshine (2000) observa, a interpretação clássica de Walter Scott (datada de 1808) era a de que a metáfora no verso faria referência aos hábitos de caça do rei James I. A autora defende, no entanto, que seria plausível considerar o verso como uma crítica ao protestantismo exacerbado, com base na associação do Papa à figura da Besta – que era comum na época de Dryden. Isto leva ao questionamento acerca do interesse de Rukeyser por este verso de “The Secular Masque” em específico. Teria a metáfora da caça à besta essa mesma conotação religiosa?

A resposta a essa pergunta pode ficar mais clara com a análise do poema título. Em “Beast In View”, a metáfora da caça aparece como elemento central, embora não com referências à religião. Tampouco o ato de seguir a besta determinadamente é retratado como algo negativo. Se, em “The Secular Masque”, Momus critica Diana por ter tido uma besta como objetivo de suas caçadas, o eu poético de “Beast In View”

defende a perseguição da besta como essencial. Organizado em cinco estrofes como em uma sequência narrativa, o poema pouco a pouco revela o eu poético se preparando para a caçada; e neste processo, ocorre seu reconhecimento simultâneo na posição de caçador e de presa feroz e cautelosa. Ou seja, o objetivo da caçada no poema é a busca do eu poético por si próprio.

Observo isto nas imagens contidas em cada estrofe. As duas primeiras detalham o início da caçada, em um porto escuro povoado por mitos (ou seja, narrativas) no qual árvores, o brilho das estrelas e o amor de um interlocutor são comparados a fontes. Há também a referência à libertação através da imagem de barras rompidas que permitem o movimento do eu poético. A terceira e a quarta estrofes se concentram na percepção pelo eu poético de sua identificação simultânea como caçador e presa perseguida através de muitas vidas – até sua versão definitiva. Já a quinta estrofe, em forma de conclusão, apresenta a menção do caos que preparou o eu poético em sua caçada por si mesmo e para encontrar seu caminho e seu próprio mito, em meio ao contraste entre vida e escuridão. Os dois últimos versos se referem ao caminho comum percorrido pelo eu poético, que passa então a se identificar na primeira pessoa do plural.

É também na última estrofe que a regularidade do padrão rímico e do número de versos por estrofe é rompida. Até a quarta estrofe, observam-se quatro versos por estrofe em um esquema de rimas alternadas. Já a quinta apresenta cinco versos com apenas uma rima toante entre o primeiro e o quarto verso, e o último verso repete o mesmo material rímico do anterior. No entanto, há em todo o poema a escolha do espaçamento dos versos após o primeiro de cada estrofe. É como se os primeiros versos recebessem um destaque maior dentro do poema, à maneira de sentenças-tópico que são desenvolvidas nos versos seguintes.

Há, no mesmo volume, outros poemas que abordam em alguma medida essa temática da caça à “besta” ou a busca pelo autoconhecimento, como também documentou Louise Kerstes (1980). Cito três. Um deles é o longo poema “Ajanta”. Nas suas cinco partes, o eu poético exalta a necessidade de fazer a jornada às cavernas indianas de Ajanta, local conhecido por seus monastérios budistas e pinturas históricas, mas que no poema se apresenta como o caminho para chegar aos próprios mitos, e à

uma plenitude do ser que se opõe à destruição da guerra. Outro é “Song”, cujo eu poético expressa um desejo semelhante dirigindo-se diretamente ao vento como agente de mudanças personificado. No poema, o mundo com suas perdas é contrastado com a imagem da casa como lugar de encontro (“*meeting-place*” no original, um conceito tão caro a Rukeyser), ao qual o vento trará o amor e a paz para encontrar verdades nuas.

“Song” consiste em apenas dois quartetos e o espaçamento na página é o mesmo observado em “Beast In View”, que dá destaque aos primeiros versos; uma outra similaridade é a regularidade de esquema rímico e andamento rítmico. Um terceiro poema de *Beast In View* que penso também trazer semelhanças com o poema título é “Wreath Of Women”, embora haja nele uma ligeira mudança em termos formais e de temática. Este poema não possui um padrão rímico que se possa identificar; as estrofes também não possuem o mesmo número de versos. Ainda assim, há um ritmo que se constrói com versos majoritariamente de três pés métricos, com um tom de expectativa que se desenvolve à medida que o poema se desenrola. Em “Wreath Of Women”, o eu poético busca autoconhecimento como no poema título. Porém, o que destaco é que esta procura se ancora na figura de mulheres que, para o eu poético, oferecem essa possibilidade de crescimento e descoberta e formam uma coroa – não de flores, mas de dádivas e poder de entendimento em um círculo harmonioso. Já “This Place In The Ways”, do livro *The Green Wave*, de 1948, também carrega ligações com o poema título de *Beast In View*. Transcrevo-o a seguir.

*Having come to this place
I set out once again
on the dark and marvelous way
from where I began:
belief in the love of the world,
woman, spirit, and man.*

*Having failed in all things
I enter a new age
seeing the old ways as toys,
the houses of a stage
painted and long forgot;
and I find love and rage.*

*Rage for the world as it is
but for what it may be*

*more love now than last year
and always less self-pity
since I know in a clearer light
the strength of the mystery.*

*And at this place in the ways
I wait for song.
My poem-hand still, on the paper,
all night long.
Poems in throat and hand, asleep,
and my storm beating strong!* (KAUFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 254)

Em termos de temática, observa-se uma ligação entre este poema e “Beast In View”. Além disso, há a questão da regularidade formal. No caso de “This Place In The Ways”, são quatro estrofes com seis versos de dois ou três pés métricos; há um padrão rímico estabelecido, com rimas sempre entre os versos pares e material rímico diferente a cada estrofe. Apesar das semelhanças, o que de fato diferencia “This Place In The Ways” do poema anterior é o seu aspecto metapoético. O eu poético, que se identifica na primeira pessoa do singular, encontra-se como que no meio de uma encruzilhada (“*this place in the ways*”), e seu desejo por ações futuras transformadoras mistura-se à espera e ebulição característica do nascimento da escrita.

As duas primeiras estrofes se iniciam da mesma maneira – “*Having come...*” e “*Having failed...*”, cuja estrutura é denominada *participle clause* na gramática normativa do inglês. Isto sugere uma ligação mais íntima entre elas. O que se observa em ambas é o eu poético em posição de expectativa – com a necessidade de voltar ao começo de sua jornada por ter falhado. O caminho a ser percorrido é descrito com qualidades opostas; tanto escuro quanto maravilhoso, evocando emoções tão díspares quanto fé no futuro, amor e fúria. A velha maneira de ser e agir, que o eu poético reencontra em sua jornada, é comparada a uma brincadeira infantil que deve ser deixada de lado, e também associada à metáfora das casas pintadas de um cenário abandonado.

A terceira estrofe explicita a origem das emoções contraditórias vivenciadas pelo eu poético. Fúria é direcionada ao mundo como é atualmente, com seus hábitos e condutas estanques; amor é dedicado ao mundo das possibilidades futuras. A fé no futuro se configura aqui de uma forma quase religiosa, a partir da imagem da convicção sobre “a força do mistério” (“*the strength of the mystery*”). Por fim, o caráter metapoético

de “This Place In The Ways” se revela na última estrofe. A posição de expectativa em que se encontra o eu poético ao início é então associada ao desejo de comunicação através da poesia. Seguem imagens que sugerem a euforia e espera que antecedem a escrita: a mão que escreve, imóvel sobre o papel; poemas adormecidos na garganta e na mão, e a metáfora da forte tempestade – ilustrando a inquietação do eu poético, que se refere ao poema que espera escrever como uma canção. Esta é uma associação bastante tradicional; porém, encontra eco na própria forma de “This Place In The Ways”, com sua regularidade das estrofes com versos curtos e esquema rímico.

Observo em “This Place In The Ways” uma relação bastante direta com os ensaios de Rukeyser. Antes de poder escrever, o eu poético percorre uma trajetória de reflexão acerca de si e do mundo em que habita. E, ao final da última estrofe, o eu poético ainda não conseguiu colocar nada no papel, pois o poema adormecido não está pronto: é um processo que depende desse trabalho interior – ou seja, da tempestade de pensamentos que ainda ocorre. Como escreveu Rukeyser, o poema surge quando “o artista realizou sobre sua experiência aquele trabalho de reconhecer, formar e oferecer que é o processo criativo” (1996, p. 50, tradução minha⁶³). É no meio desse processo que o eu poético de “This Place In The Ways” se encontra.

Body Of Waking, de 1958, foi considerado como uma obra mais madura pelo escritor Kenneth Rexroth em sua resenha para o *New York Times* (KERSTESZ, 1980), e apresenta diversos poemas que estão centrados na imagem do ato de acordar como metáfora para a tomada de consciência. Destes, menciono brevemente dois. O primeiro deles, sem título (“Make and be eaten, the poet says”), inicia-se com uma estrofe bastante sugestiva da posição que poetas ocupam em sociedade: estes convidam ao público a celebrar o ato metafórico de despertar com sua própria tomada de consciência (“*To celebrate the waking, wake*”). O poema como um todo se apoia em expectativas de mudanças profundas que ocorrerão a partir desse acordar. Não há um esquema rímico ou padrão de prosódia métrica seguido rigidamente; ainda assim, a maioria dos versos são tetrâmetros. O que chama a atenção é que as últimas três

⁶³ Trecho original: “[...] the artist has performed upon his experience that work of acknowledging, shaping, and offering which is the creative process.”

estrofes, que contêm imagens de um futuro menos sombrio após um acordar coletivo, são quartetos de tetrâmetros jâmbicos. Isto confere a este final do poema um ritmo e tom de seriedade e arrebatamento reminiscentes de hinos religiosos⁶⁴.

O segundo poema que menciono é o longo “Body Of Waking”, que dá título ao volume e evidencia o despertar como sua temática central. Ao contrário do poema sem título que discuti acima, “Body Of Waking” não apresenta prosódia métrica ou rimas. Os versos são livres – o que, como Eliot (1991) escreveu em “Reflections On Vers Libre”, não significa que são “espontâneos” ou que não apresentam um trabalho criativo sobre a forma como em versos ditos metrificados. Observo isso no poema de Rukeyser, que inclui uma alternância de versos bastante longos e versos mais curtos, com ou sem *enjambments*, de acordo com a proposta do ritmo orgânico e fluido que se configura dentro do próprio poema. Neste poema, cria-se uma atmosfera de expectativa de mudanças, marcada com imagens como a do canto de aves antes do amanhecer. Para o eu poético, é preciso despertar do sono imobilizante que é a ilusão da prosperidade estadunidense – ancorada na manutenção do perpétuo conflito e da corrupção de consciência, usando aqui conceitos presentes em *The Life of Poetry*.

*When you wake, even startled awake, even in shadowless night, even alone,
[the song
Will be growing. The song begun will be growing in fiery night ; in blackness,
[voices
Pouring over the unseen cities, and the mountains wake,
Riverlands unseen, immediacy of song.*

*Silence prepares the sleepers. Silence prepares
Our night of the dark branches of the world. (KAUFMAN, HERZOG E LEVI,
2005, p. 390)*

De *Body Of Waking*, escolhi um outro poema para analisar de forma mais demorada por conta de sua temática inovadora: “Night Feeding”. Ao contrário dos dois poemas anteriores, “Night Feeding” aborda a ação de despertar de forma talvez um pouco mais literal, mas bastante simbólica e muito incomum para a época: é o eu

⁶⁴ Segundo consta no volume *The Princeton Encyclopedia Of Poetry* (2012), até nos dias de hoje é possível encontrar hinos religiosos em língua inglesa escritos em quartetos com tetrâmetros jâmbicos, forma esta que é denominada *long meter*.

poético que se levanta à noite para amamentar seu bebê. Antes mesmo que se iniciasse a segunda onda do movimento feminista com sua busca pela reavaliação das experiências femininas, Rukeyser já as trabalhava como material de sua reserva poética. Penso que “Night Feeding”, que transcrevo e comento em seguida, é um bom exemplo disto.

*Deeper than sleep but not so deep as death
I lay there dreaming and my magic head
remembered and forgot. On first cry I
remembered and forgot and did believe.
I knew love and I knew evil:
woke to the burning song and the tree burning blind,
despair of our days and the calm milk-giver who
knows sleep, knows growth, the sex of fire and grass,
renewal of all waters and the time of the stars
and the black snake with gold bones.*

*Black sleeps, gold burns; on second cry I woke
fully and gave to feed and fed on feeding.
Gold seed, green pain, my wizards in the earth
walked through the house, black in the morning dark.
Shadows grew in my veins, my bright belief,
my head of dreams deeper than night and sleep.
Voices of all black animals crying to drink,
cries of all birth arise, simple as we,
found in the leaves, in clouds and dark, in dream,
deep as this hour, ready again to sleep. (KAUFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p.
340)*

Em “Night Feeding”, o acordar do eu poético é envolto por uma linguagem simbólica e metafórica ao invés de concreta – mesmo que aqui a ação de acordar tenha uma natureza concreta em si. O eu poético associa o sono profundo dos sonhos ao equilíbrio entre lembrança e esquecimento. A interrupção do sono pelo primeiro choro do filho é apresentada como um misto de ações de lembrar, esquecer e acreditar, como se o eu poético ainda não tivesse despertado completamente. O segundo choro da criança, representado na segunda estrofe, vem a acordar o eu poético de fato. E o segundo verso dessa estrofe, repleto de aliterações, aborda a ação de amamentar a partir de uma bela imagem de reciprocidade: o eu poético alimenta o bebê ao mesmo tempo que nutre a si no processo.

As sensações do eu poético são representadas a partir de imagens sugestivas embora não realmente palpáveis, e figuras de linguagem como metáforas e até sinestesia. A experiência da amamentação suscita no eu poético um novo acordar, com uma dor aguda misturada a convicções que crescem e um estado de paz como o do sono profundo. Na visão de Nasaif (2015), a imagem das sombras que crescem pode representar diferentes níveis de consciência. E, nos últimos quatro versos, o eu poético se refere à voracidade da criança amamentada que gradualmente se prepara para dormir através de imagens que associam o grito primordial de animais por leite, gritos do nascimento e o sono que se faz novamente presente.

Mesmo se apresentando em duas estrofes com exatamente o mesmo número de versos, “Night Feeding” não possui um padrão métrico; os versos são de extensões variadas, com pentâmetros e alguns tetrâmetros com andamento rítmico diverso. Também não se observa um esquema rímico, embora haja algumas rimas toantes ocasionais (como por exemplo entre o quinto e o sexto verso da segunda estrofe). Ainda assim, este é um poema que se pode entender como lírico em sua essência. O ritmo construído nele é também bastante fluido, reproduzindo como efeito de leitura os movimentos cíclicos dos diversos níveis de consciência. Segundo Nasaif (2015), o ato físico da amamentação é imbuído de poder criativo e autoconhecimento. E o eu poético se entrega a essa experiência rítmica e imaginativa de amamentar seu filho.

Por fim, escolhi analisar “To Enter That Rhythm Where The Self Is Lost”, que foi publicado em 1962 em *Waterlilly Fire*. Este é um poema curto, com quatorze versos em uma única estrofe – embora não penso se tratar de um soneto. O título é a reprodução do primeiro verso, explicitando a temática abordada no poema. Adentrar um ritmo tão envolvente a ponto de perder a si próprio em sua magia: este é o estado exaltado pelo eu poético e dotado de um caráter criativo. As imagens apresentadas são por vezes paradoxais; por exemplo, o ritmo culmina em um momento de cegueira que rouba o eu poético de sua vontade própria, ao mesmo tempo que lhe confere máxima clareza sobre a vida. Invariavelmente, este entendimento está atrelado à entrega do eu poético aos ritmos orgânicos que regem a vida e a morte. Assim, há uma relação com a entrega que aparece em “Night Feeding”. E acredito ser bastante sugestivo que os três

momentos criativos associados ao poder do ritmo são a escrita de um poema, o ato do amor e o parto. O ritmo é, assim, dotado de um caráter orgânico – exatamente o que Rukeyser defendeu em *The Life of Poetry*.

*To enter that rhythm where the self is lost,
where breathing : heartbeat : and the subtle music
of their relation make our dance, and hasten
us to the moment when all things become
magic, another possibility.
That blind moment, midnight, when all sight
begins, and the dance itself is all our breath
and we ourselves the moment of life and death.
Blinded; but given now another saving,
the self as vision, at all times perceiving,
all arts all senses being languages,
delivered of will, being transformed in truth –
for life's sake surrendering moment and images,
writing the poem; in love making; bringing to birth.* (KAUFMAN, HERZOG E
LEVI, 2005, p. 403)

Em termos formais, é possível observar como o ritmo estabelecido em “*To Enter That Rhythm Where The Self Is Lost*” contribui para criar esta sensação de transe e entrega criativa quase mística. Os espaços no interior dos versos servem o propósito de instituir pausas e ênfases. Como comenta Nasaif (2015) quanto ao segundo verso do poema, as pausas acopladas ao uso de dois pontos ilustram a relação orgânica entre respiração e as batidas do coração. Além de haver estas pausas rítmicas – em sua essência, mais um respiro do que silêncio – observam-se períodos longos que se estendem por três a seis versos, com a presença de *enjambements* e uso de vírgulas. Em contrapartida, o décimo primeiro verso apresenta menos vírgulas do que seria o esperado (“*all arts all senses being languages,*”), o que sugere tanto que este verso deveria ser lido em um só fôlego quanto estreita o entendimento de que as artes e os sentidos são linguagens análogas.

3.4 POESIA E POLÍTICA

Apenas no fim da década de 1960 a poesia de Rukeyser voltou a ser mais discutida e lida, em muito devido às mudanças políticas e ao movimento feminista que

renascia e adquiria força. Porém, como comenta Richard Flynn (1996), Rukeyser permaneceu uma autora cujo trabalho, sendo de difícil inclusão em categorias preestabelecidas e definições, era consideravelmente ignorado pelo cânone literário. Por exemplo, apesar de mencionada em volumes sobre poesia de mulheres como *The World Split Open*, organizado por Louise Bernikow em 1974 e cujo título faz referência direta a um verso de “Käthe Kollwitz”, um poema seu, Rukeyser foi excluída de publicações canônicas e maiores como *The Norton Anthology of Modern Poetry*, publicada em 1973. Nesta seção do trabalho, analiso quatro poemas em detalhes, entre poemas inteiros e trechos selecionados; busco também, como anteriormente, demonstrar relações com outros poemas e os ensaios de *The Life of Poetry*.

The Speed Of Darkness foi publicado em 1968, ano especialmente efervescente por conta dos protestos nos Estados Unidos contra a Guerra do Vietnã, e inclui poemas que fazem referência à imagem da guerra de forma geral e a conflitos sociais diversos. Kerstezs (1980) também comenta que no livro nota-se uma maior experimentação em termos formais, como fragmentação do conteúdo aliada a espaçamento no interior da página. E, conforme se observa na obra poética de Rukeyser como um todo, muitos poemas são longos ou em série. Um exemplo é “The Speed Of Darkness”, que fecha o volume bem como lhe confere o título. Escrito em treze partes, sem esquema rímico ou padrão métrico, este poema apresenta reflexões fragmentadas do eu poético acerca da procura pelo despertar, como em “Body Of Waking”, mas com uma maior ênfase na importância de rejeitar a imposição do eterno conflito e binarismos como o de corpo *versus* mente. Para o eu poético não se devem desconsiderar experiências corporais – especialmente de mulheres – como fonte de reflexão.

Embora seja um poema mais curto, “*Poem*” também apresenta um eu poético preocupado com os efeitos da guerra e os conflitos internos causados pela corrupção da consciência, tão devastadores quanto lutas armadas. O desnorreamento como consequência das guerras e do excesso de informação nos veículos de mídia – que bombardeia espectadores invisíveis com comerciais – é contraposto à imagem do ato de escrever poesia, também endereçado a pessoas invisíveis além de não nascidas. Merece destaque essa comparação entre os objetivos da mídia e da produção de

poesia. A conclusão a que se pode chegar é a de que, ao contrário das propagandas, poemas são escritos para um público invisível não com o intuito de maximizar os lucros, mas sim com o fim de oferecer uma experiência imaginativa a todas as pessoas que estiverem dispostas a recebê-la – como Rukeyser escreveu em seus ensaios. No último verso do poema, que espelha o primeiro, o eu poético esclarece estar vivendo em um século de conflitos não apenas armados, como também de buscas por construir uma existência plena e livre de limitações socialmente impostas.

Para analisar de forma mais demorada, escolhi “Käthe Kollwitz”, um dos poemas longos de *The Speed Of Darkness*, subdividido em cinco seções. Este poema integra “Lives”, a seção do livro que especificamente traz reapresentações de personagens históricas – no caso, uma artista alemã que produziu sua obra no começo do século XX, e ficou conhecida por sua clara postura anti-guerra e representação de conflitos sociais em seus retratos e litografias. Em “Käthe Kollwitz”, o eu poético inicialmente se dirige à figura de Kollwitz de forma direta, como na primeira estrofe do primeiro poema. Segundo Gander (2013), a artista alemã figura como semelhante do eu poético no âmbito artístico e emocional. Reproduzo e comento aqui a terceira seção do poema.

*Held among wars, watching
all of them
all these people
weavers,
Carmagnole*

*Looking at
all of them
death, the children
patients in waiting-rooms
famine
the street*

*A woman seeing
the violent, inexorable
movement of nakedness
and the confession of No
the confession of great weakness, war,
all streaming to one son killed, Peter;
even the son left living; repeated,
the father, the mother; the grandson
another Peter killed in another war; firestorm;
dark, light, as two hands,*

this pole and that pole as the gates.

What would happen if one woman told the truth about her life?

The world would split open (KAUFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 462-463)

No decorrer do poema, no entanto, Kollwitz deixa de ser uma espécie de interlocutora direta do eu poético, que passa a menções à artista na terceira pessoa como em uma biografia. Na terceira seção de “Käthe Kollwitz”, as motivações de Kollwitz, apresentada como uma mulher observando os efeitos da guerra, são exploradas. Elementos das obras da artista bem como de sua vida pessoal são incluídos, à maneira de um documentário: imagens de trabalhadores e pessoas em geral em situação deplorável; *Carmagnole*, uma referência a um de seus desenhos. A terceira estrofe apresenta imagens que aludem a acontecimentos da vida de Kollwitz que a marcaram profundamente, como a morte de seu filho mais novo durante a Primeira Guerra e a morte de seu primeiro neto durante a Segunda Guerra. E a imagem das duas mãos provavelmente remete a uma escultura sua de 1935, cuja referência já aparece na primeira seção do poema.

Esta seção de “Käthe Kollwitz” é bastante visual, oferecendo um esboço do sofrimento pessoal da artista misturado às observações do sofrimento da população alemã no período de guerras. O primeiro verso de cada estrofe possui um recuo na página que é diferente dos demais, o que lhes confere destaque na leitura. É a ação de observar a morte, a dor e a miséria que une os três primeiros versos iniciais, e por consequência as três primeiras estrofes. Por outro lado, a quarta e última estrofe, a mais curta de todas, se inicia com um verso que propõe um questionamento ao invés de uma afirmação. A resposta a esta pergunta vem no último verso, desprovida de ponto final como se o assunto não tivesse sido finalizado: se uma mulher expressasse a verdade sobre sua vida, isto partiria o mundo ao meio. A partir destes últimos versos, é possível concluir que há uma identificação total do eu poético com as vivências de Käthe Kollwitz, que precisa ser resgatada da posição de outro a que fora relegada.

Do mesmo volume, escolhi discutir o longo poema “The Backside Of The Academy”, é centrado na análise da posição da Academia na cultura. Um eu poético em primeira pessoa, que se identifica claramente apenas ao final, descreve um prédio

dedicado ao estudo das artes, isolado por um muro e em contraste direto com tudo que o rodeia: a rua, a vizinhança, as pessoas. Este poema apresenta versos com diferentes medidas de recuo na página, como já observado em outros poemas de Rukeyser. Além disso, há versos em caixa alta com partes de máximas sobre a natureza da arte que produzem tanto uma quebra no poema quanto um contexto de enunciação diferente. Segundo Herzog (2012), essas quebras representam o conflito entre a imagem da Academia como inclusiva e suas práticas de exclusão.

*On this May morning, light swimming in this street,
the children running,
on the church beside the Academy the lines are flying
of little yellow-and-white plastic flags flapping in the light;
and on the great shut wall, the words are carved across:
WE ARE YOUNG AND WE ARE FRIENDS OF TIME.—
Below that, a light blue asterisk in chalk
and in white chalk, Hector, Joey, Lynn, Rudolfo.
A little up the street, a woman shakes a small dark boy,
she shouts What's wrong with you, ringing that bell!
In the street of rape and singing, poems, small robberies,
carved in an oblong panel of the stone:
CONSCIOUS UTTERANCE OF THOUGHT BY
SPEECH OR ACTION
TO ANY END IS ART.—
On the lowest reach of the walls are chalked the words:
Jack is a object, Walter and Trina, Goo Goo, I love Trina,
and further along Viva Fidel now altered to Muera Fidel. (KAUFFMAN, HERZOG
E LEVI, 2005, p. 445-446)*

O trecho que discuto e reproduzo a seguir ilustra esse contraste. Os versos em caixa alta representam dizeres talhados nos muros da Academia, que comunicam uma visão idealista da arte e daqueles que a produzem. No entanto, a imagem do muro que circunda a Academia é a de uma fronteira fechada, que efetivamente a separa da comunidade em que se encontra. A “rua de estupro e canto, poemas, pequenos assaltos”, na qual violência e expressão artística convivem lado a lado, não é contemplada nas afirmações elevadas em destaque no muro. A partir do décimo primeiro verso no trecho, o eu poético menciona o conteúdo de uma placa imponente no muro e imediatamente dá voz aos rabiscos feitos por moradores, o que cria um efeito irônico na leitura.

Se, para a Academia, toda expressão consciente de um pensamento é arte, com que base se justifica a sua rejeição da expressão bastante consciente contida também nas frases rabiscadas no muro? Se, como Rukeyser defende em *The Life of Poetry*, a arte “imagina e constrói, e nos oferece o imaginado” (RUKEYSER, 1996, p. 25, tradução minha) ⁶⁵ e é produzida a fim de proporcionar uma experiência imaginativa a qualquer pessoa disposta a recebê-la, o que dizer dessa arte cercada por muros, promovida pela Academia? O seu conceito de arte, parece concluir o eu poético, é limitante e exclusivo, uma vez que está impregnado de julgamentos de valor acerca de que indivíduos e grupos sociais possuem legitimação para produzi-la e consumi-la.

Breaking Open foi publicado em 1973, e apresenta poemas bastante longos, como aquele que dá o título ao volume, bem como outros não tão extensos, mas talvez um pouco mais memoráveis. “Ballad Of Orange And Grape” é um bom exemplo. Escrito na forma narrativa da balada e apresentando um esquema rímico, o poema apresenta o contraste proposital entre a sua regularidade e a crítica de formas e dicotomias rígidas – bem como sua subversão – que se desenrola na narrativa. O ato do vendedor ambulante de ignorar a identificação escrita do lugar “certo” para colocar cada sabor de suco na máquina choca o eu poético, que se pergunta sobre a manutenção social, através da linguagem, de outros binarismos não tão inócuos – como homem vs. mulher, violência vs. pacifismo e guerra vs. paz.

Outro poema que se alinha a essa temática da desconstrução é “Despisals”. Este poema apresenta quatro estrofes com número variável de versos, além de diferentes espaçamentos na página, pausas internas e *enjambements*. Isto cria um ritmo fragmentado que acentua o tom de urgência do eu poético. Ao contrário de “Ballad Of Orange And Grape”, o eu poético em “Despisals” não promove questionamentos, mas constatações acerca da importância de reconhecer – e não desprezar – a existência do outro e nossa própria existência plena, o que inclui necessidades corporais e traços ou comportamentos que socialmente aprendemos a suprimir.

Dentre os poemas mais curtos em *Breaking Open*, também destaco “Myth”. Gostaria de analisá-lo mais a fundo aqui. Considero este poema bastante expressivo

⁶⁵ Trecho original: “It is art: it imagines and makes, and gives you the imaginings”

pelo exercício de subversão do mito de Édipo, sugerindo o impacto das discussões da segunda onda do movimento feminista, que ganhava cada vez mais fôlego no mesmo período. Nele, um Édipo envelhecido e já cego reencontra a Esfinge, questionando-a. A revelação de que o homem não reconheceu sua mãe por ter respondido a Esfinge incorretamente desconstrói a narrativa clássica de que o desvendar do enigma apresentado “tornou tudo possível”, conforme observa Ben Hickman (2015).

Long afterward, Oedipus, old and blinded, walked the roads. He smelled a familiar smell. It was the Sphinx. Oedipus said, "I want to ask one question. Why didn't I recognize my mother?" "You gave the wrong answer," said the Sphinx. "But that was what made everything possible," said Oedipus. "No," she said. "When I asked, What walks on four legs in the morning, two at noon, and three in the evening, you answered, Man. You didn't say anything about woman." "When you say Man," said Oedipus, "you include women too. Everyone knows that." She said, "That's what you think." (KAUFFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 480)

A cegueira de Édipo adquire, então, um novo sentido. A conclusão que o poema constrói é a de que Édipo não reconheceu sua própria mãe porque literalmente não foi capaz de vê-la – como ser humano dotado de agência e autonomia. A raiz de seu erro está no pressuposto de que o gênero feminino é um mero prolongamento indefinido do masculino, o representante universal da humanidade. Quando falamos em homem a mulher está incluída, Édipo tenta argumentar evocando o consenso social. Em uma resposta sarcástica, a Esfinge deixa claro que isto é apenas o que ele, na limitação de sua visão masculinista, pensa.

“Myth” é constituído de uma só estrofe de doze versos sem padrão métrico e sem rimas, com um conteúdo em forma de narrativa linear. No entanto, as quebras de linha são essenciais para instaurar ênfases e criar efeitos de leitura; o mesmo se pode dizer dos espaços no interior de vários versos. Considero que esses espaços se configuram como o sistema de pausas orgânicas e significativas que foi discutido por Rukeyser em seus ensaios. O que se estabelece no poema é um ritmo entrecortado por *enjambements* e pausas dentro dos versos, sugerindo uma atmosfera tensa e

dramática. Os dois últimos versos, nos quais aparece a resposta sarcástica da Esfinge, servem quase como um alívio cômico, a meu ver, ao mesmo tempo que dão o toque final à subversão do mito de Édipo e sua bagagem de interpretações universais da psique humana.

O último volume publicado por Rukeyser é *The Gates*, de 1976. Este livro recebe seu título do longo poema de mesmo nome, com quinze seções de extensões variadas, que por sua vez aborda como temática a prisão e sentença de morte do poeta coreano Kim Chi Ha, condenado por se pronunciar contra o uso de tortura pelo governo, e o fato de que a própria Rukeyser viajou à Coreia para se juntar aos protestos contra o encarceramento. É, assim, um poema que considero de interesse para a análise neste trabalho por conta de sua forma de testemunho poético. Os portões no título referem-se literalmente aos portões da prisão em que o poeta se encontrava detido. Conforme afirma Nasaif (2015), o poema apresenta um eu poético que professa uma relação íntima com este poeta coreano nunca conhecido pessoalmente, mas que exerceu seu poder de comunicação através de suas obras e fora preso por suas palavras dissidentes. Ao protestar a prisão de Kim Chi Ha, o eu poético expressa o impacto profundo da experiência imaginativa proporcionada pelo contato com sua obra.

*The Cabinet minister speaks of liberation.
“Do you know how the Communists use this word?”
We all use the word. Liberation.*

*No, but look—these are his diaries,
says the Cabinet minister.
These were found in the house of the poet.
Look, Liberation, Liberation, he is speaking in praise.*

*He says, this poet, It is not wrong
to take from the rich and give to the poor.*

*Yes. He says it in prose speech, he says it in his plays,
he says it in his poems that bind me to him,
that bind his people and mine in these new ways
for the first time past strangeness and despal.*

It also means that you broke into his house and stole his papers. (KAUFFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 563)

A quarta seção de “The Gates”, reproduzida aqui, evidencia esta identificação do eu poético com Kim Chi Ha. A seção se estrutura como um diálogo entre o eu poético, que se apresenta tanto na primeira pessoa do plural quanto da singular, e um ministro no seu gabinete. O ritmo entrecortado contribui para criar o efeito de uma conversa reproduzida. O que também percebo é que o padrão rítmico construído no poema enfatiza o contraste entre a perspectiva do ministro acerca do conteúdo das obras de Kim Chi Ha e o posicionamento do eu poético. A palavra libertação e seu uso nos diários do poeta, encontrados em sua casa, é o primeiro foco de discussão. E, na terceira estrofe, o *enjambement* revela as origens da argumentação utilizada pelo ministro: o que incomoda as autoridades é o fato de que a libertação possivelmente implique tomar dos ricos para dar aos pobres, o que o poeta afirma não ser errado.

As duas últimas estrofes apresentam-se talvez mais como um comentário interno do que uma réplica ao ministro. Na quarta estrofe, o eu poético explicita a extensão de sua identificação com o poeta coreano e suas palavras. Aqui é incluída não apenas a imagem da ligação criada através da poesia entre Kim Chi Ha e o eu poético, mas também a da conexão inédita estabelecida entre povos para além do desprezo e estranhamento costumeiros. Já a sexta e última estrofe é composta de apenas um verso, e traz a acusação do eu poético através da imagem da invasão da casa de Kim Chi Ha pelas autoridades e o roubo de seus documentos – subsequentemente utilizados pelo ministro como mais uma evidência contra o poeta.

No mesmo volume, há dois outros poemas, mais curtos, que eu gostaria de mencionar por sua relação com esta mesma temática do impacto da experiência imaginativa da poesia. O primeiro deles é “Rune”. Com apenas três estrofes, o poema consiste na repetição, em cada verso, de uma espécie de motivo: “*The word in the*”, seguido da inclusão por verso de um substantivo concreto e um verbo diferente – este sempre transitivo direto, sendo o objeto o pronome oblíquo da primeira pessoa do plural. Essa repetição, aliada ao fato de que os verbos em cada estrofe rimam entre si, estabelece um ritmo no poema que sugere a persistência do impacto da linguagem no eu poético – como um momento de evidência. O último verso deixa isso bem claro: o acordar se dá pelas palavras.

*The word in the man takes me,
The word in the storm shakes me,
The word in the work makes me,
The word in the woman rakes me,
The word in the word wakes me.* (KAUFMAN, HERZOG E LEVI, 2005, p. 537)

O segundo poema é “Work, For The Day Is Coming”. Curiosamente, o título é o mesmo de um hino da igreja batista estadunidense, que começou a ser publicado em livretos no final do século XIX e cuja autoria é atribuída a Basil Manly. Mesmo sendo judia, não considero improvável que Rukeyser conhecesse esse hino. De qualquer maneira, é possível traçar um paralelo entre o hino e o poema em termos de temática. Como canto religioso, o hino está centrado na descrição da salvação de todos pela volta de Jesus Cristo à terra e a necessidade de trabalhar esperançosamente até que isto se torne possível. Já o poema apresenta, em tom solene, a necessidade de escrever poesia para proporcionar uma experiência imaginativa ao público.

De forma semelhante a “Myth”, “Work, For The Day Is Coming” possui um sistema de pausas, que operam como um tipo de pontuação gráfica e indicam, por exemplo, a necessidade de ler um verso em um só fôlego ou pausadamente. Além disso, o espaçamento dos versos na página contribui para representar visualmente o impacto profundo da experiência imaginativa a partir do contato com a poesia. Destaco o desejo do eu poético, expresso no quarto verso, de que um poema possa tocar pessoas ainda não nascidas ou que ainda não falam, o que remete a “Poem” e à afirmação em *The Life of Poetry* sobre a imortalidade de poemas através da renovação das conexões feita por cada nova geração de leitoras e leitores.

4 IMAGINANDO O POSSÍVEL: ADRIENNE RICH

Adrienne Cecile Rich nasceu em 1929 em Baltimore, estado de Maryland nos Estados Unidos. Filha de um renomado médico e professor universitário e uma pianista que virou dona de casa, Rich foi ativamente incentivada a prosseguir com os estudos. Formou-se na Radcliffe University em 1951 e publicou seu primeiro livro de poesia, com boa recepção crítica. Em 1953, Rich se casou com Alfred Conrad, professor de economia em Harvard, com quem teve três filhos quando ainda jovem. Em 1970 Rich deixou o marido, que cometeu suicídio meses depois. Passados seis anos, a poeta se uniu à escritora caribenha Michelle Cliff, com quem permaneceu até o final de sua vida. Devido a complicações de artrite reumatóide, Adrienne Rich veio a falecer em 2012.

Adrienne Rich deixou uma obra vasta compreendendo dezesseis livros de poesia e sete volumes de crítica literária e feminista. No seu país de origem ela é reconhecida como um nome importante da poesia do século XX, embora as análises de seu trabalho por vezes se concentrem apenas na discussão da temática feminista em detrimento de outros aspectos. Segundo Jeannette Riley (2016), é possível observar três fases nítidas em sua obra poética. A primeira, de 1951 a 1971, representa a transição do emprego de versos metrificados para o verso livre; a segunda, de 1973 a 1985, ilustra o interesse crescente de Rich por questões sociais relacionadas principalmente à posição da mulher e à sexualidade; e a última, de 1986 a 2012, consolida aspectos observados na fase anterior e inclui a abordagem de temas políticos, incluindo aqui preocupações com o uso da linguagem e o lugar social da poesia.

Tenho, assim, como ponto de partida a classificação por Riley (2016) das fases na poesia de Rich; porém, fiz algumas modificações. Meu objetivo nesta seção do trabalho é distinguir a fase estritamente formalista de Rich (seção 4.2), destacar o volume que marca o começo da transição (seção 4.3) e por fim analisar a consolidação do seu estilo, baseado no uso do verso livre e presença de temáticas de conflitos sociais (seção 4.4). Selecionei de três a quatro poemas de cada fase para tecer uma análise e observar possíveis paralelos com os ensaios literários da poeta. Como os ensaios de Rich são posteriores à publicação dos três primeiros livros de poesia, as

relações que procuro estabelecer entre eles são calcadas principalmente na reflexão da poeta acerca do início de sua trajetória.

Se, por um lado, Rich é mais prontamente reconhecida como uma poeta e teórica feminista lésbica de grande importância, seus ensaios relacionados a poesia, embora igualmente relevantes, são bem mais obscuros – o que é lamentável. Há poucos trabalhos de análise – em inglês ou português – que sequer abordam os ensaios, mesmo que de forma breve ou periférica. Para este trabalho, optei por discutir três livros de ensaios publicados a partir da década de 1990, que representam bem a perspectiva de Rich acerca da poesia. O primeiro deles é *Arts of The Possible*, publicado em 2001 mas contendo ensaios de publicação anterior; o segundo é *What Is Found There*, de 1993 mas reeditado dez anos depois; e o último é *Poetry And Commitment*, de 2007. Escolhi abordar cada livro separadamente, e discutir não ensaio por ensaio, mas sim grandes temáticas que observo em cada volume, com o simples objetivo de tornar a análise um pouco mais organizada e possivelmente menos trabalhosa.

À maneira de Lorde (2009), em cada um dos volumes a poeta elabora o seu conceito de poesia não como um luxo ou uma arte elitizada, mas sim como algo essencial e intimamente ligado ao contexto social, afirmando seu lugar como propulsora de reflexões que, por sua vez, carregam em si possibilidades de transformações sociais. Nos ensaios de Rich, percebe-se o diálogo com os ensaios de diversos poetas, principalmente Muriel Rukeyser (1996), James Scully (2005) e Octavio Paz (2012), que escreveram em momentos diferentes mas também abordaram a importância da experiência que advém do contato com a poesia. Os conceitos de momento de evidência e experiência imaginativa, como discutidos por Rukeyser em *The Life of Poetry*, fazem-se presentes nos três volumes de ensaios. E, como observa Riley (2009), a abordagem do poder da linguagem que se manifesta no ato da escrita de poesia, tão cara a Rukeyser, é também parte integrante dos ensaios de Rich.

4.1 ARTE E COMPROMETIMENTO: OS ENSAIOS DE ADRIENNE RICH

4.1.1 ARTS OF THE POSSIBLE

Publicado em 2001, *Arts of The Possible* reúne doze ensaios que foram escritos e apresentados a partir do final da década de 1970 até o final da década de 1990. Segundo o que a própria Rich explicita no prefácio, o objetivo principal do volume é delinear sua trajetória crítica, desde o início de sua análise literária feminista ao desenvolvimento de sua concepção de poesia. Infelizmente, até onde pude averiguar este volume não conta com muitas análises acadêmicas em forma de publicações em livros ou artigos. Apenas alguns dos ensaios mais conhecidos possuem sua fortuna crítica mais consolidada. Esta subseção do trabalho representa uma forma possível de analisar o volume, levando em conta dois aspectos recorrentes ao invés de promover uma discussão extensiva sobre cada ensaio. Não pretendo apresentá-la como uma categorização definitiva dos ensaios de *Arts of the Possible*, mas sim como um olhar acerca de duas temáticas predominantes que observo no livro: a questão da identificação da poeta como mulher e a relação entre poesia e possibilidade.

Alguns ensaios de *Arts Of The Possible* têm em comum o fato de que foram escritos a partir de uma perspectiva bastante evidente sobre a poesia, por via da crítica literária feminista. Isto não significa, obviamente, que este viés apenas se encontra nestes ensaios. Vale lembrar que o desenvolvimento de Rich como poeta e ensaísta é inextricável de sua concepção de gênero, raça e classe, da mesma forma que linguagem, poesia e política são inseparáveis para a poeta. Ainda que parte essencial de sua formação de escritora, no entanto, em ensaios escritos posteriormente há uma mudança temática. No prefácio de *Arts Of The Possible*, Rich indica, como um dos motivos de tal mudança, sua decepção e cautela frente à percepção de que as narrativas individuais de mulheres e as políticas de identidade defendidas desde a década de 1970 foram em muito cooptadas pela ideologia neoliberal do individualismo, e apresentadas como uma opção pessoal, um produto a ser consumido. Ainda assim, acredito que apresentar estes ensaios anteriores explicita a trajetória do posicionamento de Rich acerca da questão das mulheres na literatura. Para ilustrar, discuto aqui dois ensaios que foram apresentados como palestras na década de 1970 e

1980 e publicados posteriormente. Também optei por mencionar dois ensaios que são reproduções de entrevistas mais recentes com a poeta.

“‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision”, de 1971, é provavelmente um dos ensaios de Rich que mais foram discutidos e antologizados. Há uma tradução para o português, de autoria de Susana Borneo Funck e publicada em 2017 na antologia *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*, organizada por Izabel Brandão. O volume é infelizmente não muito conhecido – tampouco de fácil acesso, embora relativamente recente. No ensaio em questão, Rich discorre acerca da posição histórica das mulheres na literatura estadunidense e inglesa, o que justifica a referência no título à peça de Henrik Ibsen e o “acordar” das mulheres de sua morte simbólica. Rich destaca a importância do que denomina re-visão: o ato de revisitar nossa história com um novo olhar crítico e resgatar as narrativas submersas no “livro de mitos” patriarcal.

Re-visão — o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de explorar um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica — é mais do que um capítulo na história cultural para as mulheres: é um ato de sobrevivência. Até que sejamos capazes de compreender as pressuposições em que estamos imersas, não seremos capazes de conhecer a nós mesmas. E esse desejo de autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca por identidade: é parte de nossa recusa do caráter autodestrutivo da sociedade dominada por homens. Uma análise radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levadas a imaginar a nós mesmas, como nossa linguagem tem nos aprisionado bem como liberado, como o próprio ato de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e como podemos começar a enxergar e nomear — portanto viver — de uma maneira diferente. (RICH, 2001, p. 11, tradução minha⁶⁶)

Rich observa que o olhar e julgamento masculino se mostra presente na obra de diversas escritoras. Para ela, até mesmo Woolf, em *Um Teto Todo Seu*, expressa a

⁶⁶ Trecho original: “*Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name—and therefore live—afresh.*”

cautela de uma mulher que, escrevendo para outras mulheres, tem ciência das autoridades masculinas e assume um tom contido e imparcial: em boa parte do volume não revela emoções. A poeta também analisa o mito da mulher especial, sendo uma de suas manifestações a admissão de uma escritora como representante simbólico no cânone sem que os parâmetros sexistas de categorização sejam questionados. Ao relatar sua formação como poeta, Rich oferece um exemplo do impacto da autoridade masculina sobre seu desenvolvimento na década de 1950. O que ela expressa não é de modo algum a angústia da influência de Bloom (1997), mas similar à “angústia da autoria” de Gilbert e Gubar (2000): a falta de uma tradição literária feminina devido à definição do próprio ato da criação pela escrita como masculino e a presença de figuras femininas ambivalentes – (d)escritas por homens – na história literária.

Ao discutir poemas publicados em seus dois primeiros livros, Rich comenta que uma das ferramentas para escrever durante a década de 1950 era a adequação às convenções poéticas da época. Em suas palavras, “o formalismo era parte da estratégia – como luvas de amianto, ele me permitia manusear materiais que eu não podia segurar com as mãos desprotegidas” (RICH, 2001, p. 18, tradução minha⁶⁷). Sendo uma jovem tentando se estabelecer poeta em um ambiente masculino, não lhe restava alternativa a não ser usar do formalismo para codificar o seu nascente interesse por temáticas relacionadas à posição social da mulher, por exemplo.

“Blood, Bread And Poetry: The Location Of The Poet”, de 1983, foi traduzido por Angélica Freitas e Daniel Lühman e publicado em 2019 no volume *Heterossexualidade Compulsória e Outros Ensaio*s. O ensaio oferece um tipo de continuação da discussão apresentada em “‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision”. A partir do relato de sua experiência de contato com a poesia desde a infância, Rich questiona o conceito da poesia como “universal”, sem marcas de gênero, raça ou classe e isolada de posicionamentos políticos. A poeta discute a resistência do público em geral por toda poesia que desvia do paradigma universal e se apresenta abertamente como política. Defende, como Rukeyser (1996), que tal sentimento provém do receio do poder

⁶⁷ Trecho original: *In those years formalism was part of the strategy—like asbestos gloves, it allowed me to handle materials I couldn’t pick up bare-handed.*

subversivo e revelador da arte, e também afirma que parte da premissa de que escrever poesia a partir de uma posição política declarada implica sacrificar a qualidade da escrita e limitar seu alcance. A conclusão de Rich no ensaio é de que identidades culturais devem ser exploradas, na poesia e fora dela, e que é preciso discutir como o “lugar” social – a soma de identidades de gênero, raça, sexualidade e classe – afeta mulheres e homens enquanto escritores.

Como todos nós fazemos quando jovens e procurando por algo que nem podemos nomear ainda, eu peguei o que podia usar e de onde conseguia. Quando as ideias ou formas de que precisamos são banidas, procuramos seus resíduos em qualquer lugar que conseguimos rastreá-los. Mas havia um grande problema com isso. Eu tinha nascido mulher, e estava tentando pensar e agir como se a poesia – e a possibilidade de escrever poemas – fossem um reino universal – de gênero neutro. No universo do paradigma masculino, eu naturalmente absorvi ideias sobre mulheres, sexualidade e poder a partir da subjetividade de poetas homens – Yeats não sendo o menos importante dentre eles. A dissonância entre essas imagens e os acontecimentos diários da minha vida exigiam uma coreografia constante de imaginação, um tipo de tradução perpétua, e uma fragmentação inconsciente de identidade: mulher separada de poeta. Todo grupo que vive sob o poder nomeador e imagético de uma cultura dominante corre o risco de sofrer essa fragmentação mental e precisa de uma arte que possa oferecer resistência. (RICH, 2001, p. 48-49, tradução minha⁶⁸)

Os dois ensaios que reproduzem entrevistas com Rich são “Some Questions From The Profession” e “Interview With Rachel Spence”, respectivamente de 1998 e 1999. Neles, a poeta detalha alguns aspectos importantes de seu trabalho, e como questões de gênero, raça e classe são incorporadas a sua concepção de poesia. A primeira entrevista é na realidade um grupo de perguntas por um grupo de professores universitários que foram enviadas de antemão e Rich veio a responder durante uma conversa promovida pela *Modern Language Association*. As respostas às perguntas

⁶⁸ Trecho original: “As we all do when young and searching for what we can’t even name yet, I took what I could use where I could find it. When the ideas or forms we need are banished, we seek their residues wherever we can trace them. But there was one major problem with this. I had been born a woman, and I was trying to think and act as if poetry—and the possibility of making poems—were a universal—a gender-neutral—realm. In the universe of the masculine paradigm, I naturally absorbed ideas about women, sexuality, power from the subjectivity of male poets—Yeats not least among them. The dissonance between these images and the daily events of my own life demanded a constant footwork of imagination, a kind of perpetual translation, and an unconscious fragmentation of identity: woman from poet. Every group that lives under the naming and image-making power of a dominant culture is at risk from this mental fragmentation and needs an art that can resist it.”

são as anotações feitas pela poeta antes do evento. Enquanto há questionamentos que abordam aspectos bastante relevantes do processo de produção poética, o que percebo é que o teor de alguns deles demonstra uma postura um tanto defensiva em relação à obra de Rich, e atrelada principalmente a questões relacionadas a gênero e à própria definição da posição da poesia na sociedade.

Por exemplo, Charles Altieri pergunta sobre o impacto das diferenças de gênero na interação com um poema. O professor deseja saber como a poeta se sente em relação ao fato de que há leitores que se sentem excluídos como público primário de poemas que possuem um “intenso posicionamento de gênero”, e o que ela pensa que pode tornar essa poesia disponível aos “públicos secundários” (RICH, 2001, p. 129, tradução minha⁶⁹). Rich inicia sua resposta sugerindo que este é um questionamento raramente levantado em relação a poetas do gênero masculino. Discorrendo sobre a grande mudança de paradigma que o movimento feminista provocou na interação com a literatura e nas próprias relações entre homens e mulheres, a poeta defende que intensos posicionamentos políticos na poesia devem ser vistos como necessários ao invés de uma limitação à recepção de uma obra.

Sua definição de poesia, de uma linguagem que estabelece conexões entre poeta e público – mesmo se inesperadas – remete à de Rukeyser (1996). Rich conclui que “a questão é: O que torna a poesia com qualquer posicionamento intenso – gênero, raça, identidade nacional, geografia – disponível para aquelas e aqueles que não se localizam ali? Penso que a arte da tradução tem algo para nos ensinar sobre isso” (RICH, 2001, p. 130, tradução minha⁷⁰). A poeta desenvolve um pouco mais esse conceito da arte da tradução em sua resposta a Peter Quartermain. Este professor lhe pergunta, possivelmente de maneira cética ou mesmo irônica, se ela realmente deseja uma “língua comum” – uma referência a um verso de “Origins And History Of Consciousness” que dá título ao volume *The Dream Of A Common Language*, de 1978.

⁶⁹ Trecho original da pergunta: “*And what if anything makes poetry written with intense gender positioning available to those not envisioned as its primary audience? How does awareness of those secondary audiences affect you as a poet?*”

⁷⁰ Trecho original: “*But finally the question is: What makes poetry with any intense positioning—gender, race, national rootedness, geography—available to those who are not located there? I think the art of translation has something to teach us about this.*”

Rich esclarece que o desejo por uma língua comum presente no poema se refere não à reivindicação literal de uma língua universal, mas sim à busca por conexão através da linguagem poética. Ao final de sua resposta, ela define a poesia como uma arte da tradução, que permite que pessoas, culturas e tempos muito distintos se conectem.

Agora, aquela frase, como o título daquele livro, às vezes tem sido lida ou ouvida de maneiras tão variadas quanto uma reivindicação de uma língua mundial literal, como o *Esperanto!*, ou de uma “língua das mulheres”, ou de algo que teóricas feministas francesas chamaram “*écriture feminine*.” Mas o que eu tinha em mente era a poesia em si como anseio e poder de conexão. Se desejo isso? Sim. Se o desejo em um sentido literal, que toda palavra ou verso que escrevo tenha o mesmo significado para todo o mundo que tem para mim? Não. Se penso que poemas são feitos de palavras utilizadas de acordo com definições de dicionário? Obviamente não. Mas a poesia é uma arte da tradução, um fio de conexão entre indivíduos, tempos e culturas diferentes. (RICH, 2001, p. 135, grifos no original, tradução minha⁷¹)

“Interview With Rachel Spence” consiste em uma entrevista realizada de maneira remota pela jornalista e poeta galesa Rachel Spence, com perguntas e respostas enviadas através de fax, e que foi posteriormente publicada na revista acadêmica *Jewish Quarterly: A Magazine of Contemporary Writing and Culture*. Nesta entrevista, não percebo uma posição defensiva como em algumas perguntas de “Some Questions From The Profession”. Os questionamentos de Spence são também relacionados a aspectos da poesia de Rich, como a abordagem de questões políticas e de identidade em sua produção; porém, neles não transparecem visões sobre gênero e posicionamentos políticos na poesia em conflito evidente com as da poeta entrevistada.

Destaco uma das perguntas da entrevista, na qual Spence deseja saber detalhes sobre a mudança de foco na obra de Rich – de gênero e sexualidade como temáticas centrais a críticas sociais mais relacionadas à sociedade capitalista estadunidense de forma geral. É nela que a poeta detalha sua motivação para escrever. Declarando que

⁷¹ Trecho original: “Now that phrase, like the title of that book, has sometimes been read, or heard, as, variously, a call for a literal world language, like *Esperanto!*, or for a “women’s language,” or something like what French feminist theorists called “*écriture feminine*.” But what I had in mind was poetry itself as connective urge and power. Do I want that? Yes. Do I want it in a literal sense, that each word or line I write has the same meaning for everyone as it does for me? No. Do I think poems are made of words used according to dictionary definitions? Obviously not. But poetry is an art of translation, a connective strand between unlike individuals, times, and cultures.”

nunca foi sua intenção abordar certas temáticas como parte de uma missão social ou de base teórica, Rich afirma que o que move sua escrita é uma necessidade interna de revelar através da linguagem algo que se encontra suprimido e oculto, em um “campo de mentiras, segredos e silêncios” (RICH, 2001, p. 140, tradução minha⁷²). Segundo a poeta, a mudança de foco temático em sua poesia reflete sua resposta a mudanças políticas observadas por ela na sociedade estadunidense desde a eleição de Reagan na década de 1980.

O que move minha poesia é sempre a necessidade de ver revelado o que não é necessariamente aparente ou óbvio – de desenterrar “mentiras, segredos e silêncios”. Para mim, é sempre uma questão da linguagem como exploração do desconhecido ou não familiar. Nos anos de 1950 e começo dos 1960, gênero e sexualidade eram um campo de mentiras, segredos e silêncios. Eu não fiz poesia a partir de teorias; escrevi pela necessidade de tornar aberto e visível o que era obscuro e indizível.

Sempre me surpreendo quando pessoas escrevem sobre meu trabalho como se eu tivesse assumido a defesa das pessoas “não privilegiadas” ou “oprimidas”, como um tipo de trabalho missionário. Eu escrevo por uma necessidade interna absoluta, respondendo ao meu lugar no tempo e no espaço, tentando encontrar uma linguagem à altura. (RICH, 2001, p. 140-141, grifos no original, tradução minha⁷³)

De forma geral, os ensaios datados a partir da década de 1990 abordam menos essas questões de identidade; porém, como mencionei, isso não significa que tais discussões perderam sua importância para a poeta. Nestes ensaios posteriores, percebe-se uma maior preocupação de Rich com a concepção de poesia como proveniente de uma busca por conexão de natureza inerentemente política. “Why I Refused The National Medal For The Arts” exemplifica bem isso. Este ensaio é a reprodução de uma breve carta aberta à instituição *National Endowment For The Arts*,

⁷² Rich faz referência aqui ao título de um de seus volumes de ensaios mistos, *On Lies, Secrets And Silences*, publicado originalmente em 1979.

⁷³ Trecho original: “What drives my poetry, always, is the need to see revealed what isn’t necessarily apparent or obvious—to uncover “lies, secrets, and silences.” For me it is always a question of language as a probe into the unknown or unfamiliar. In the 1950s and early 1960s gender and sexuality were a field of lies, secrets, and silences. I didn’t make poetry out of theories; I wrote from the need to make open and visible what was obscure and unspeakable.

It always surprises me when people write of my work as if I had taken up the cudgels for the “underprivileged” or the “oppressed,” as a kind of missionary work. I write from absolute inner necessity, responding to my location in time and place, trying to find a language equal to that.”

juntamente de um texto mais longo escrito a pedido do jornal *Los Angeles Times*. Nestes documentos, a poeta detalha seus motivos para rejeitar o prêmio literário que teria sido concedido a ela em 1997. Rich afirma que não poderia aceitar um prêmio que confere honra e respeito a alguns poucos escritores, como um item decorativo, enquanto as necessidades da população em geral são ignoradas na perpetuação da luta desenfreada por acúmulo de capital para uma minoria.

Sua crítica também se concentrava na incompatibilidade política não apenas com o governo da época, mas com a postura de ambos os partidos. Nas suas palavras: “Não há uma fórmula simples para a relação entre arte e justiça. Mas eu sei que a arte – no meu caso a arte da poesia – significa nada se simplesmente decora a mesa de jantar do poder que a mantém refém” (RICH, 2001, p. 99, tradução minha⁷⁴). Para Rich, aceitar o prêmio literário implicaria adotar uma postura invariavelmente hipócrita. Ela defendia que a poesia deve se apresentar como uma voz que expressa anseios humanos e evidenciar a construção constante do projeto social democrático – da mesma forma que Rukeyser (1996).

Nesse sentido, considero importante destacar aqui o ensaio “*Muriel Rukeyser: Her Vision*”, de 1993, que é na realidade a introdução escrita por Rich para o volume *Norton Muriel Rukeyser Reader*, editado por Jan Heller Levi. É neste texto que a poeta analisava a obra de Rukeyser e seu legado, e relatava como foi seu primeiro encontro com seus poemas. Rich comentava que leu *Theory Of Flight* no começo da década de 1950, e que o volume de Rukeyser lhe causou um grande impacto; porém, a jovem poeta “ainda não estava pronta para aprender com ela” (RICH, 2001, p. 126, tradução minha⁷⁵). O que considero importante é sua afirmação sobre o fato de que nenhum de seus professores universitários discutia Rukeyser em suas ementas, e que *The Life of Poetry* fora absolutamente ignorado. Rich conclui que, pela busca de Rukeyser pela junção de experiência pessoal e política na poesia, sua obra deve ser considerada um clássico da mesma maneira que Melville, Whitman, Dickinson, Dubois ou Hurston.

⁷⁴ Trecho original: “*There is no simple formula for the relationship of art to justice. But I do know that art—in my own case the art of poetry—means nothing if it simply decorates the dinner table of power that holds it hostage.*”

⁷⁵ Trecho original: “*But I was not yet ready to learn from her.*”

“Defying The Space That Separates” é também um texto originalmente publicado como a introdução para um volume, no caso a antologia *Best American Poetry 1996*, editada pela própria Rich. É neste ensaio que a poeta discute sua visão de poesia a partir da explicação de seu processo de seleção dos poemas para integrar a antologia. Logo ao início do ensaio, a escolha do título fica clara. Discutindo o conceito de esvaziamento de significado na linguagem e interações sociais, Rich cita o poeta e ensaísta John Berger, que em seu ensaio “The Hour Of Poetry” afirma que a poesia “não pode reparar perda alguma, mas desafia o espaço que separa... através do seu trabalho contínuo de reunir o que foi disperso” (RICH, 2001, p. 107, tradução minha⁷⁶). Esse conceito de poesia, que possui o potencial de quebrar barreiras e estabelecer uma comunicação renovada, é bastante semelhante ao de Rukeyser (1996); de fato, Rich associava a afirmação de Berger à busca pela “verdade da revolta” e a “verdade da possibilidade” na poesia, desenvolvida em *The Life of Poetry*.

Para Rich, quaisquer poemas a ser incluídos em *Best American Poetry 1996* deveriam ser aqueles que, através do uso inovador da linguagem, representariam uma oposição ao que ela denomina “crise atual do esvaziamento de significado”. Penso que tal crise, assim como o comentário de Berger sobre o espaço que separa, se assemelha muito à discussão da perda do lastro discursivo por Provase (2016) em termos da ausência de uma “língua comum” e viva que possibilite que experiências e expectativas sobre o futuro possam ser compartilhadas. Rich também comentava sobre os efeitos devastadores na produção de poesia de um *apartheid* da imaginação – termo esse que remete à discussão por Rukeyser (1996) dos conceitos de corrupção de consciência e empobrecimento da imaginação. Como Lorde (2009), Rich defendia a poesia como uma linguagem viva, ao invés de um luxo.

Precisamos da poesia como uma linguagem viva, o cerne de toda língua, algo que é ainda falado, em voz alta ou em pensamento, balbuciado em segredo, subversivo, alcançando todos os cantos, amassado dentro de um bolso, apresentado em uma comunidade, lido em voz alta para os que morrem,

⁷⁶ Trecho original: “Poetry,” John Berger has written, “can repair no loss, but it defies the space which separates ... by its continual labour of reassembling what has been scattered.”

recitado de memória, rabiscado ou grafitado em uma parede. Esse tipo de linguagem.

A inovação formal sempre nos desafia a “manter a linguagem flexível”. Ela pode – ou não – colaborar (contra suas próprias teorias) com a retórica da ilusão que busca privar a linguagem do seu significado. Eu continuo procurando por meios poéticos que possam nos ajudar a enfrentar a crise atual do esvaziamento de significado. (RICH, 2001, p. 113-114, grifos no original, tradução minha⁷⁷)

Algumas dessas questões acerca do uso da linguagem aparecem também no último ensaio, “Arts Of The Possible”, que serve como uma forma de resumir a visão de Rich sobre a poesia. Apresentado originalmente como uma palestra na Universidade de Massachussets em 1997, neste ensaio a poeta discorre sobre a sociedade estadunidense, marcada por um discurso individualista e meritocrático da liberdade que, em contraste com a realidade vivida por boa parte da população, suprime discussões de questões como pobreza, sexismo, racismo e o próprio passado do genocídio indígena no país. Rich afirmava que tais questões a preocupavam como cidadã, mas também como poeta. A sua perspectiva acerca da desvalorização e banalização da linguagem (da forma como, por exemplo, o discurso das políticas de identidade foi cooptado pelo capitalismo neoliberal) não está muito longe da discussão de Goodman (1973) acerca do formato imposto à fala e à escrita que lhes retira o significado, até o ponto em que só resta um discurso institucional e vazio.

Contra essa desvalorização e silenciamento, Rich defende a poesia como um rompimento do silêncio, uma busca por estabelecer novas conexões através da linguagem. Penso que há aqui uma grande afinidade com o conceito da arte como possibilitadora da partilha do sensível discutida por Rancière (2018 b). Ainda, a poeta afirma que o melhor que escritoras e escritores podem fazer é ajudar a levantar perguntas complexas, para as quais ainda não há resposta – sem nutrir sentimentos de grandiosidade, reconhecendo os limites próprios da profissão. Ecoando Rukeyser

⁷⁷ Trecho original: “We need poetry as living language, the core of every language, something that is still spoken, aloud or in the mind, muttered in secret, subversive, reaching around corners, crumpled into a pocket, performed to a community, read aloud to the dying, recited by heart, scratched or sprayed on a wall. That kind of language.

Formal innovation always challenges us to “keep the language flexible.” It may—or it may not—collaborate (against its own theories) with the rhetoric of deception that seeks to rob language of meaning. I go on searching for poetic means that may help us meet the present crisis of evacuation of meaning.”

(1996) mais uma vez, Rich define essas perguntas que precisam ser formuladas, como “Por quê?” e “E se?”, como as perguntas da imaginação de novas possibilidades.

Qualquer artista enfrenta a necessidade de explorar relações humanas – que podem ou não ser percebidas como políticas – através de quaisquer meios. Mas também há, e sempre há, as questões que mudam acerca do meio em si, da prática da arte e suas demandas.

O estudo do silêncio me envolve há muito tempo. A base do trabalho da e do poeta consiste não apenas no que existe para ser absorvido e trabalhado, mas também do que está perdido, *desaparecido*, que foi tornado impronunciável, portanto impensável. É através destes buracos invisíveis na realidade que a poesia faz seu caminho – certamente para mulheres e outros sujeitos marginalizados e para grupos desamparados e colonizados de forma geral, mas por fim para todos que praticam arte em seus níveis mais profundos. O impulso de criar começa – frequentemente de forma terrível e temível – em um túnel de silêncio. Todo poema verdadeiro é o rompimento de um silêncio existente, e a primeira pergunta que poderíamos fazer a qualquer poema é: *Que tipo de voz está rompendo o silêncio, e que tipo de silêncio está sendo rompido?* (RICH, 2001, p. 150, grifos no original, tradução minha⁷⁸)

4.1.2 WHAT IS FOUND THERE

What Is Found There é composto de vinte e nove ensaios. O título deriva diretamente de “Asphodel, That Greeny Flower”, poema de William Carlos Williams cujo trecho aparece como epígrafe. Este trecho sumariza muito bem um dos questionamentos centrais do livro: se, como sugerido no poema de Williams, a poesia não é análoga a uma fonte de notícias ou textos que se presumem referenciais, o que de fato há nela que a torna essencial e necessária na sociedade? Em cada um dos ensaios, Rich analisa um aspecto relacionado à poesia como prática social, inextricável do contexto que lhe dá raízes e que oferece visões de possibilidade a leitoras e leitores.

⁷⁸ Trecho original: “Any artist faces the necessity to explore, by whatever means, human relationships—which may or may not be perceived as political. But there are also, and always, the changing questions of the medium itself, the craft and its demands.

*The study of silence has long engrossed me. The matrix of a poet’s work consists not only of what is there to be absorbed and worked on, but also of what is missing, **desaparecido**, rendered unspeakable, thus unthinkable. It is through these invisible holes in reality that poetry makes its way—certainly for women and other marginalized subjects and for disempowered and colonized peoples generally, but ultimately for all who practice any art at its deeper levels. The impulse to create begins—often terribly and fearfully—in a tunnel of silence. Every real poem is the breaking of an existing silence, and the first question we might ask any poem is, **What kind of voice is breaking silence, and what kind of silence is being broken?**”*

O próprio prefácio já deixa claro o objetivo principal do livro: “Este é o livro de uma poeta, o livro de uma cidadã. Mas, de fato, a poesia está sempre sendo recriada, em novos lugares, por mãos e vozes não previstas. Nisso, é como os muitos movimentos contra o poder desmoralizante” (RICH, 2003, p. xxi, tradução minha⁷⁹). Destaco o subtítulo do volume, “*notebooks on poetry and politics*”, que evidencia o conceito de Rich sobre a impossibilidade de separar poesia e perspectiva política. Uma resposta ao momento histórico em que se insere, o livro se apresenta como uma defesa da poesia e seu poder transformador, que busca estabelecer um lastro discursivo ao abrir espaço para questionamentos que desestabilizam as afirmações permeando o status quo – não por meio do uso de ideologia, diz a poeta, mas sim por sua mera presença e reapresentação de estados de desejo e anseio.

Então este livro reflete o tempo e o lugar em que foi escrito: um suposto do capitalismo corporativo no qual nossa experiência – nosso desejo em si – nos é tomado, processado e rotulado, e vendido de volta para nós antes que tivéssemos a chance de identificá-lo por nós mesmas (o que realmente queremos ou tememos?) ou de contemplar nossas ambiguidades e contradições. O livro reflete a iniciativa, por um tipo de artista, de ver e tatear seu rumo até uma compreensão da relação responsiva e responsável de sua arte com a história, com seus contemporâneos e com o futuro. Nunca acreditei que a poesia é uma fuga da história, e não penso que é mais ou menos necessária que comida, abrigo, saúde, educação, condições decentes de trabalho. É tão importante quanto tudo isto. (RICH, 2003, p. xx, tradução minha⁸⁰)

Há um segundo prefácio, este datado de 2003 quando da reedição do volume, que desenvolve essa perspectiva. Neste texto, que recebeu o título de “*Jacob And The Angel*”, Rich se utiliza da história bíblica da luta entre Jacó e o anjo mensageiro –

⁷⁹ Trecho original: “*This is one poet’s book, one citizen’s book. But, in fact, poetry is always being created anew, in new places, by unfortold hands and voices. In this, it is like the many movements against demoralizing power*”.

⁸⁰ Trecho original: “*And so this book reflects the time and place in which it was written: an alleged triumph of corporate capitalism in which our experience—our desire itself—is taken from us, processed and labeled, and sold back to us before we have had a chance to name it for ourselves (what do we really want and fear?) or to dwell in our ambiguities and contradictions. It reflects the undertaking, by one kind of artist, to see and feel her way to an understanding of her art’s responsive and responsible relationship to history, to her contemporaries, and to the future. I have never believed that poetry is an escape from history, and I do not think it is more, or less, necessary than food, shelter, health, education, decent working conditions. It is as necessary*”.

representando Deus – como metáfora para a relação entre poesia e contexto social: “a luta é entre humano e meta-humano, poesia e experiência, poesia e forças materiais. Nosso anjo, então, não é ‘o anjo da história’ mas o mensageiro da realidade vivida das barricadas que se impõem à poeta” (RICH, 2003, loc. 81-91, tradução minha⁸¹). E é com tal mensageiro que a poesia (por meio de poetas, seus portadores) deve se defrontar diariamente.

Em *What Is Found There*, Rich deixa bem claro o diálogo com algumas e alguns poetas, como é o caso de Audre Lorde (com quem de fato manteve uma amizade rica em trocas e correspondências) e Paul Goodman. Menciono aqui também o ensaio “*Beginners*”, no qual a poeta considera Emily Dickinson e Walt Whitman como pioneiros de novos caminhos na poesia. Dickinson, “ao escolher sua vida interior e linguagem ao invés de inconvenientes demandas domésticas, sociais e literárias”; e Whitman, “ao ignorar condenações puritanas contra o desejo e insistir que a democracia é do corpo, pelo corpo e para o corpo, que o corpo é múltiplo, diverso, não típico” (RICH, 2003, p. 96, tradução minha⁸²).

O que destaco é o fato de que, neste mesmo ensaio, Rich inclui Muriel Rukeyser também como uma pioneira, “nossa Coleridge do século vinte, nossa Neruda, e mais” (RICH, 2003, p. 98, tradução minha⁸³). A poeta comenta que, ao contrário de Dickinson, como poeta Rukeyser recusa-se a adotar uma postura de reclusão e “assume que o escopo de sua própria vida é no mínimo tão vasto quanto o de Whitman” (ibid, p. 98, tradução minha⁸⁴). Na visão de Rich, por ter escrito como mulher, com seus desejos e anseios e sem se desculpar por isso, Rukeyser teve uma recepção crítica mista, variando entre elogios e condenações sumárias ou até mesmo sendo ignorada – o que

⁸¹ Trecho original: *the struggle is between human and metahuman, poetry and experience, poetry and material forces. Our angel, then, is not “the angel of history,” but the messenger from the lived reality of the barricades facing the poet, the individual carrier of poetry.*

⁸² Trecho original: *“Yet that woman and that man were beginners (we know them not): the woman choosing her inner life and language over inconvenient domestic, social, and literary claims; the man overriding Puritan strictures against desire and insisting that democracy is of the body, by the body, and for the body, that the body is multiple, diverse, untypic.”*

⁸³ Trecho original: *“She is our twentieth-century Coleridge, our Neruda, and more.”*

⁸⁴ Trecho original: *“[...] assumes the scope of her own living to be at least as large as Whitman’s”*

é não muito diferente da forma que a obra de Whitman e Dickinson foi por muito tempo interpretada e mencionada.

Uma vez que *What Is Found There* não é exatamente um volume breve e a discussão de cada um dos vinte e nove ensaios demandaria espaço demais deste trabalho, comento alguns ensaios que penso contribuir para uma compreensão geral em termos de duas grandes temáticas: a relação entre poesia, política e sociedade e a questão da natureza da poesia com relação ao ato da escrita e leitura. Destaco que essa separação de temáticas não é mutuamente excludente, e foi uma escolha minha. No volume, não há um ensaio sequer no qual ambas não aparecem em alguma medida. Ainda assim, considero que alguns ensaios são predominantemente mais focados em uma ou outra das temáticas. Este foi o meu critério de seleção.

Como mencionado anteriormente, Rich se posiciona de forma abertamente contrária à definição da poesia como imune a posicionamentos políticos, e isto transparece nos ensaios de *What Is Found There*. Já no primeiro ensaio, “*Woman and bird*”, a poeta descreve a relação humana com o ato de buscar conexões, reconhecer e nomear através da linguagem como presente tanto na poesia quanto na política. E declara que o “impulso de adentrar a ordem e desordem do mundo com outros humanos, através da linguagem, é poético na sua essência tanto quanto é político na sua essência. Poesia e política ambas têm relação com descrição e com poder” (RICH, 2003, p. 6, tradução minha⁸⁵).

Ainda, Rich comenta sobre a relação tríplice entre poesia, política e ciência, com as trocas possíveis entre as áreas – que, no entanto, não tem ocorrido por causa da separação imposta uma da outra: “a poesia da política, o nomear poético do nomear científico, uma ciência ostensivamente “neutra” de questões políticas, a ciência “racional” da poesia lírica” (RICH, 2003, p.6-7, grifos no original, tradução minha⁸⁶). Nesse aspecto, penso que a poeta dialoga com Rukeyser (1996) bem como com

⁸⁵ Trecho original: “*This impulse to enter, with other humans, through language, into the order and disorder of the world, is poetic at its root as surely as it is political at its root. Poetry and politics both have to do with description and with power.*”

⁸⁶ Trecho original: “*Instead, they have been separated—poetry from politics, poetic naming from scientific naming, an ostensibly “neutral” science from political questions, “rational” science from lyrical poetry*”

Goodman (1973). Rukeyser, como mencionei anteriormente, defendia uma ausência de separação entre poesia, ciência e política. Já Goodman, baseado na sua discussão do formato como o uso fossilizado e colonizado da língua, percebia também a ambiguidade no campo da ciência, cuja linguagem pretensamente neutra leva a uma negação da experiência humana e a coloca facilmente como um produto a ser comprado e vendido.

O ensaio, cujo título é uma referência direta a *“Woman And Bird”*, parte da série *“Woman And Symbol”* de Muriel Rukeyser, se inicia com a descrição do encontro de Rich com uma ave rara (uma garça azul), seguindo para uma reflexão sobre o poder das palavras. Em *“Woman and bird”*, a poeta discorre sobre o desejo de reconhecer o mundo através da linguagem como uma característica humana, mas alerta para o risco de apreender a realidade material pela linguagem de forma reducionista e transformar em abstrações: “nenhum de nós – mulher ou ave – é um símbolo, apesar dos esforços para nos tornar isso” (RICH, 2003, p. 6, tradução minha⁸⁷). Mesmo nomeada e classificada por palavras, a garça não é um símbolo para Rich – ou um mensageiro, como o corvo em *“The Raven”*. Mesmo assim, a autora afirma que ocorreu ali um encontro inesperado, análogo aos encontros inesperados que propiciam o aparecimento da poesia. Nesse sentido, Rich ecoa novamente Rukeyser (1996) e sua definição da poesia como um lugar de encontro.

Não criei pretensão sobre a garça ser minha instrutora pessoal. Mas nossas trajetórias se cruzaram em um momento em que eu estava pronta para começar algo novo, cuja natureza eu não via claramente. E a poesia também começa desta forma: o cruzamento de trajetórias de dois elementos (ou mais) que não teriam conhecido simultaneidade de outra forma. Quando isto ocorre, uma parte do universo se revela como se fosse a primeira vez. (RICH, 2003, p.6-7, tradução minha⁸⁸)

Em *What Is Found There*, há ensaios em que Rich escreve mais especificamente sobre o lugar da poesia na sociedade estadunidense do final do século XX e começo do

⁸⁷ Trecho original: “Neither of us—woman or bird—is a symbol, despite efforts to make us that.”

⁸⁸ Trecho original: *I made no claim upon the heron as my personal instructor. But our trajectories crossed at a time when I was ready to begin something new, the nature of which I did not clearly see. And poetry, too, begins in this way: the crossing of trajectories of two (or more) elements that might not otherwise have known simultaneity. When this happens, a piece of the universe is revealed as if for the first time.*

XXI. No segundo ensaio, “*Voices from the air*”, a poeta discute a experiência do contato com a poesia, na qual se percebem ecos dos questionamentos de Rukeyser (1996). A partir do relato da experiência imaginativa de ouvir um poema recitado no rádio, levanta em seguida o questionamento: “Mas o que um poema como esse está fazendo em um mundo no qual até mesmo a aparência de calma é um privilégio a que poucos têm acesso?” (RICH, 2003, p. 11-12, tradução minha⁸⁹) Como vimos, uma dúvida similar é discutida por Rukeyser (1996) em *The Life of Poetry*. O ensaio termina com ainda outra afirmação similar à de Rukeyser: a de que um poema “não pode nos libertar da luta pela existência, mas pode revelar desejos e anseios sepultados sob as emergências acumuladas de nossas vidas, as vontades e necessidades fabricadas que impomos para nós, que aceitamos como nossas” (RICH, 2003, p.13, tradução minha⁹⁰). Assim, não é a poesia em si que é transformadora, mas sim as reflexões que podem surgir a partir da experiência imaginativa de leitura.

No terceiro ensaio, “*What would we create?*”, a poeta aproxima-se da discussão da perda do lastro discursivo de Provase (2016): “Nós vemos diariamente que nossas vidas são terríveis e ínfimas, sem continuidade, que podem ser compradas e vendidas a qualquer momento, meros pontos em uma tela, que é assim que vivemos agora” (RICH, 2003, loc. 398, tradução minha⁹¹). Assim como Paz (2012), que enfatiza que a poesia representa a busca do ser humano por reunir-se consigo mesmo e que os questionamentos trazidos nos poemas abrangem poeta e leitor, Rich defende que a reapresentação da crise e conflitos sociais na poesia possui o potencial de ultrapassar a inércia e desânimo que envolvem vastas porções da sociedade. Rich também se refere à posição ambígua em que se encontra a poesia: por um lado, uma atividade considerada como o produto humano menos quantificável e mercantilizado de todos, portanto de pouca importância no mundo e produzido por/para uma elite; por outro, uma

⁸⁹ Trecho original: “*But what is a poem like this doing in a world where even the semblance of calm is a privilege few can afford?*”

⁹⁰ Trecho original: “*A poem can’t free us from the struggle for existence, but it can uncover desires and appetites buried under the accumulating emergencies of our lives, the fabricated wants and needs we have had urged on us, have accepted as our own.*”

⁹¹ Trecho original: “*We see daily that our lives are terrible and little, without continuity, buyable and salable at any moment, mere blips on a screen, that this is the way we live now.*”

prática que rapidamente se torna suspeita e hostilizada assim que qualquer posicionamento político claro se revela. Neste último ponto, a poeta se aproxima da discussão de Scully (2005) sobre a rejeição da poesia dita “política”.

Nesse ensaio, Rich também discute a importância de tomar a poesia como um meio para estabelecer um espaço de reflexão para leitores que possa combater a perda do lastro discursivo e a desesperança generalizada que se vivencia em sociedade; nisto a poeta se aproxima da afirmação de Rukeyser (1996) sobre a poesia como um recurso poderoso (análogo à verdade utilizável de Melville) até então não muito empregado, mas que oferece experiências imaginativas com o potencial de nos retirar do estado de corrupção da consciência em que nos encontramos imersos na sociedade capitalista que visa a comercialização de todos os aspectos da existência humana.

Então a ecologia de espírito, voz e paixão se deteriora, o que mal é mascarado pela gentrificação, smog e discurso maníaco, enquanto nos espelhos da literatura, cinema, televisão e jornalismo do mercado de massa nossas vidas são refletidas para nós como terríveis e pequenas. Vemos diariamente que nossas vidas são terríveis e pequenas, sem continuidade, podendo ser compradas e vendidas a qualquer momento, meros pontos em uma tela, que esta é a forma como vivemos agora. Memória comercializada como nostalgia; terror reduzido a mero suspense, a melodrama.

Nós nos tornamos estoicos; hibernamos; usamos substâncias para nos dessensibilizar; emigramos internamente rumo a ficções de passado ou futuro; clamamos por armas; mas como povo nós raramente sentimos (se é que alguma vez já sentimos) o que é tremer de medo, lamentar, dar vazão a raiva, elogiar, expressar-se com solenidade, dizer *Nós fizemos isso, para nosso infortúnio*; dizer *Basta*; dizer *Nós faremos*, dizer *Nós não faremos*. Tomar a poesia como nossa. (RICH, 2003, p. 20, grifos no original, tradução minha⁹²)

O quinto ensaio, “*Those two shelves, down there*”, aborda especificamente a posição da poesia no mercado. Partindo de observações durante uma visita a uma grande livraria em um shopping, Rich relata ter encontrado a seção de poesia relegada

⁹² Trecho original: *So the ecology of spirit, voice, and passion deteriorates, barely masked by gentrification, smog, and manic speech, while in the mirrors of mass-market literature, film, television, journalism, our lives are reflected back to us as terrible and little lives. We see daily that our lives are terrible and little, without continuity, buyable and salable at any moment, mere blips on a screen, that this is the way we live now. Memory marketed as nostalgia; terror reduced to mere suspense, to melodrama. We become stoical; we hibernate; we numb ourselves with chemicals; we emigrate internally into fictions of past and future; we thirst for guns; but as a people we have rarely, if ever, known what it is to tremble with fear, to lament, to rage, to praise, to solemnize, to say We have done this, to our sorrow; to say Enough, to say We will, to say We will not. To lay claim to poetry.*

a duas pequenas prateleiras inferiores, afastada dos postos de destaque na loja. A seleção de livros na seção é limitada, e a partir de alguns volumes disponíveis a autora levanta o questionamento dos critérios para classificá-los como “poesia”. Há, de fato, mais perguntas do que declarações definitivas no ensaio. Como ela escreve, não é uma pesquisa de campo que a levou ao shopping, mas sim o desejo de seguir “uma intuição sobre o marketing de massa, o suposto livre mercado, e sobre como a supressão pode assumir muitas formas – desde proibição aberta e queima de livros, até questões de a quem pertencem as editoras e padrões de distribuição e disponibilidade” (RICH, 2003, p. 32, tradução minha⁹³). O que Rich sugere é que não é preciso banir livros de poesia para evitar que a população tenha fácil acesso a eles. Basta escondê-los ao fundo, tirá-los da ampla circulação.

Em “*The Hermit’s scream*”, Rich discute uma imagem sugestiva presente em “*Chemin de Fer*”, poema de Elizabeth Bishop: a do eremita que, solitário e sem resposta além do eco de sua própria voz, grita e dispara uma arma pela necessidade de colocar o amor em ação. No ensaio, a poeta apresenta essa imagem como uma metáfora para gritos individuais de protesto que não evoluem para uma expressão coletiva; permanecem isolados como o eremita no poema de Bishop. Ao definir ativismo político, Rich comenta sobre o “caráter incendiário” de pensamentos individuais, que se conectam e se alastram como fogo de forma ao mesmo tempo planejada e espontânea. E traça o paralelo com a própria poesia, que também surge a partir do silêncio e busca o estabelecimento de conexões com leitoras e leitores invisíveis, carregando em si as faíscas que possibilitam que o fogo se espalhe.

O que é ativismo político, afinal? eu tenho me perguntado.

É algo que requer preparo tanto quanto é espontâneo – como fazer poesia.

Quando fazemos e pensamos e sentimos certas coisas de forma privada e em segredo, mesmo se milhares de pessoas estão fazendo, pensando, sussurrando essas coisas de forma privada e em segredo, ainda assim não há uma compreensão geral e coletiva a partir da qual agir. Cada mulher e homem assume seus riscos em isolamento. Podemos pensar que somos rebeldes individuais, e rebeldes individuais podem ser facilmente abatidos. A relação

⁹³ Trecho original: “*the pursuit of an intuition about mass marketing, the so-called free market, and how suppression can take many forms—from outright banning and burning of books, to questions of who owns the presses, to patterns of distribution and availability.*”

entre tantos sentimentos permanece não sendo clara. Mas estes pensamentos e sentimentos, suprimidos e guardados e segredados, têm um componente incendiário. Você não consegue dizer ao certo onde ou como se conectam, espalhando-se de raiz a raiz até que todas as folhas da relva peguem fogo umas das outras. Esta é a “espontaneidade” que “líderes” de partido, governos secretos e sistemas fechados temem. A poesia, a sua maneira, é uma transmissora das faíscas, porque também se origina do silêncio, buscando conexão com outros invisíveis. (RICH, 2003, p. 58, grifos no original, tradução minha⁹⁴)

Há, como mencionei, diversos ensaios que estão centrados na temática da natureza da poesia no que se refere à experiência da escrita e da leitura mais especificamente. Por exemplo, no sexto ensaio, “*As if your life depended on it*”, Rich argumenta que é preciso escrever e ler não como uma atividade relevante ou meramente útil, mas sim como se de tal ato dependesse a vida do indivíduo. Não se trata de compreender o ensaio de maneira literal, é certo; *What Is Found There* não se apresenta como um manual de conduta para leitoras e leitores, e “*As if your life depended on it*” não é uma exceção. A afirmação de que devemos ler e escrever “como se a vida dependesse disso” serve para destacar o caráter de urgência e importância da poesia como prática social. Na concepção de Rich, isso significa fazer uso de todas as capacidades mentais e emocionais; deixar aberto o caminho para questionamentos e permitir que a experiência do poema penetre os hábitos e rotinas impermeáveis – no caso de leitoras e leitores; romper o silêncio e colocar a público palavras temidas e necessárias – no caso de poetas.

A questão da experiência de leitura de poesia aparece em “Moment of proof” e “What if?” de forma mais central. “Moment of proof” é uma referência direta ao “momento de evidência”, que, como discuti anteriormente, aparece no poema “Reading

⁹⁴ Trecho original: *What is political activism, anyway?* I’ve been asking myself.

It’s something both prepared for and spontaneous—like making poetry.

When we do and think and feel certain things privately and in secret, even when thousands of people are doing, thinking, whispering these things privately and in secret, there is still no general, collective understanding from which to move. Each takes her or his risks in isolation. We may think of ourselves as individual rebels, and individual rebels can easily be shot down. The relationship among so many feelings remains unclear. But these thoughts and feelings, suppressed and stored-up and whispered, have an incendiary component. You cannot tell where or how they will connect, spreading underground from rootlet to rootlet till every grass blade is afire from every other. This is that “spontaneity” which party “leaders,” secret governments, and closed systems dread. Poetry, in its own way, is a carrier of the sparks, because it too comes out of silence, seeking connection with unseen others.

Time: 1 Minute 26 Seconds” de Rukeyser e define o momento de arrebatamento que ocorre com a leitura de um poema e o temor que esse comprometimento inspira. Neste ensaio, Rich comenta esse poema de Rukeyser e o conceito de medo da poesia, associando a visão da poeta à perspectiva de Lorde (2007) sobre a poesia não como um item de luxo, mas sim como ferramenta essencial para reconhecer o mundo pela linguagem e processar nossos sonhos e desejos.

Tendo incluído epígrafes de Rukeyser (1996) e de Lorde (2007), em “What if?” Rich se baseia na posição destas autoras para construir a sua definição de poesia como a transmutação de experiências humanas que leva ao questionamento necessário do “*E se?* – o possível” (RICH, 2003, p. 241, grifos no original). Reproduzo um trecho traduzido abaixo. Penso que a denominação por Rich da poesia e da arte como revolucionária reflete o tom de urgência que a poeta lhes confere, mas também possui semelhanças com a discussão de Scully (2003) sobre a importância da poesia dissidente como prática social historicamente situada que atravessa barreiras das esferas pública e privada e se coloca como parte ferramenta essencial para o compartilhamento de vivências humanas.

Um poema revolucionário não lhe diz quem ou quando matar, o que e quando queimar, ou até mesmo como teorizar. Ele relembra você (pois de alguma maneira você sabia o tempo todo, talvez tenha esquecido) de onde e quando e como você está vivendo e poderia viver – é um pavio de desejo. Pode operar na linguagem e imagens de sonhos, listas, cartas de amor, cantos, cortes de cena de cinema, meditações, gritos de dor, fragmentos de documentário, *blues*, ligações interurbanas tarde da noite. Ele não é programático: procura por palavras em meio ao encravo do idioma enclausurado do livre mercado, procura por imagens que se acendem de verdade fora dos parques de diversão emocionais. Um poema revolucionário é escrito a partir do confronto de um indivíduo com os desejos dela/dele (inclusive tudo que é esperado que ela/e negue) com base na crença de que leitoras/es ou ouvintes (com o sentido antigo e interminável de povo) merecem uma arte tão complexa e aberta a contradições quanto elas/es mesmas/os.

Qualquer arte realmente revolucionária é uma alquimia através da qual desperdício, ganância, brutalidade, indiferença petrificada, “sofrimento cego” e raiva são transmutados em um reconhecimento profundo do *E se?* – o possível. *E se?* – a primeira pergunta revolucionária, a pergunta que as forças moribundas não sabem fazer. Por necessidade, o tema da arte revolucionária

pode ser as condições que prevalecem, porém a arte sinaliza outros caminhos e meios. (RICH, 2003, p. 241-242, grifos no original, tradução minha⁹⁵)

Nos últimos ensaios do livro, Rich discute o ato da escrita de poesia mais especificamente. Em *“Not how to write poetry, but wherefore”*, a poeta relata ter adquirido a consciência desde jovem de que a poesia “não era suficiente como algo a ser apreciado, manuseado com dedos delicados: poderia ser uma força feroz e desestabilizadora, uma onda que puxasse você mais longe do que você pensava que queria ir” (RICH, 2003, p. 191, tradução minha⁹⁶). A questão que a poeta indica neste mesmo ensaio é a de que é preciso pensar não em como escrever poesia, mas por quê: que tipo de questionamentos que poetas desejam levantar. Em claro diálogo com Rukeyser (1996), a poeta afirma que a experiência da poesia não modifica a vida de leitoras e leitores de forma direta ou serve à maneira de um manual de como viver, mas possui o potencial de levar a mudanças de consciência que por sua vez podem desencadear ações para mudar as condições reais de existência.

“To invent what we desire” é estruturado como uma sequência de respostas à pergunta: o que poetas precisam saber a fim de escrever poesia? Destaco, no entanto, que este ensaio não se apresenta à maneira de um manual de arte poética – como de fato podemos observar na produção ensaística de Rich em geral. Penso que é bastante funcional a escolha da poeta pela disposição, no lado esquerdo da página, de cada resposta à pergunta central do ensaio e, no lado direito, pequenos comentários com

⁹⁵ Trecho original: “A revolutionary poem will not tell you who or when to kill, what and when to burn, or even how to theorize. It reminds you (for you have known, somehow, all along, maybe lost track) where and when and how you are living and might live—it is a wick of desire. It may do its work in the language and images of dreams, lists, love letters, prison letters, chants, filmic jump cuts, meditations, cries of pain, documentary fragments, blues, late-night long-distance calls. It is not programmatic: it searches for words amid the jamming of unfree, free-market idiom, for images that will burn true outside the emotional theme parks. A revolutionary poem is written out of one individual’s confrontation with her/his own longings (including all that s/he is expected to deny) in the belief that its readers or hearers (in that old, unending sense of the people) deserve an art as complex, as open to contradictions as themselves.

Any truly revolutionary art is an alchemy through which waste, greed, brutality, frozen indifference, “blind sorrow,” and anger are transmuted into some drenching recognition of the **What if?**—the possible. **What if?**—the first revolutionary question, the question the dying forces don’t know how to ask. The theme of revolutionary art may of necessity be prevailing conditions, yet the art signals other ways and means.”

⁹⁶ Trecho original: “I knew, even then, that for me poetry wasn’t enough as something to be appreciated, finely fingered: it could be a fierce, destabilizing force, a wave pulling you further out than you thought you wanted to be.”

fonte diferenciada que tanto resumem e sintetizam as afirmações colocadas nas respostas quanto também servem o propósito de explicitar poetas e ensaios, como “Poetry is not a luxury” de Audre Lorde, com os quais o diálogo intertextual vai sendo construído. Reproduzo abaixo um pequeno trecho para ilustrar. O próprio título do ensaio deriva de uma dessas anotações, assim colocando-a em evidência: “Nós devemos usar o que temos para inventar o que queremos” (RICH, 2003, p. 215, tradução minha⁹⁷). Esta afirmação remete tanto à discussão de Lorde (2007) sobre o uso da poesia como uma ferramenta essencial quanto à definição por Rukeyser (1996) da poesia como a verdade utilizável cujo único fim é proporcionar experiências imaginativas que possibilitem a criação de novos caminhos.

O que uma ou um poeta precisa saber?

—Que a poesia pode ocorrer, não apenas como uma descarga feroz e frágil na imaginação, ou uma onda quase física de desejo, mas também como algo escrito, que permanece, então independente das circunstâncias você pode retornar àquela descarga feroz, àquele desejo.

—Que você mesma/o, através de recombinações e permutações das linguagens que já conhece, pode recriar essa descarga feroz, para si e para outros, em uma página, algo escrito que permanece.

—Que isso em si pode ser um meio de salvar sua vida.

Nem todo mundo que sente essa descarga, esse desejo, sente que tem autorização para escrever.

Nem todo mundo que é poeta sente que as linguagens dela ou dele são boas o suficiente.

“Poetry is not a luxury” (Audre Lorde). A poesia é atividade e sobrevivência.

(RICH, 2003, p. 214-215, grifos no original, tradução minha⁹⁸)

⁹⁷ Trecho original: “*We must use what we have to invent what we desire.*”

⁹⁸ Trecho original: “*What does a poet need to know?*”

—That poetry can occur, not just as a fierce, precarious charge in the imagination, or an almost physical wave of desire, but as something written down, that remains, so regardless of circumstance you can turn back to that fierce charge, that desire.

[Not everyone who feels this charge, this desire, feels licensed to write.]

—That you yourself, through recombinations and permutations of the languages you already know, can re-create that fierce charge, for yourself and others, on a page, something written down that remains.

[Not everyone who is a poet feels her or his own languages are good enough.]

—That this in itself can be a means of saving your life.

[“Poetry is not a luxury” (Audre Lorde). Poetry is activity and survival.]

Já em “Format and form” e em “Six meditations in place of a lecture”, Rich discute a questão da forma na poesia e a poética não como um manual descritivo de estilos, mas sim algo que “se refere e descreve os meios linguísticos e heterogeneamente expressivos através dos quais nós seres humanos sobrevivemos e interpretamos nossas vidas coletivas e individuais” (RICH, 2003, p. 256, tradução minha⁹⁹). Nesta afirmação, fica claro o diálogo com Goodman (1973) e a sua definição de literatura. A poeta defende a impossibilidade de separar forma poética e conteúdo (da mesma forma que condena outras dicotomias como mente e corpo) e argumenta que escrever poesia envolve o ato de descobrir a forma e seu significado para cada poema. Especificamente em “*Format and form*”, Rich se baseia na definição por Goodman (1971) de formato como linguagem colonizada e fossilizada. A poeta conclui que o fazer poético deve incluir o esforço para evitar que a forma – parte integral do poema desde seus primórdios – não se torne formato, sistematizado e enrijecido ao ponto de impossibilitar o processo dinâmico da escrita.

Formas poéticas – padrões métricos, esquemas rítmicos, o ato de moldar poemas em blocos simétricos de versos chamados dísticos ou estrofes – existem desde que a poesia era uma atividade oral. Tais formas podem facilmente se tornar formato, é claro, no qual as dinâmicas da experiência e do desejo são forçadas a se adequar a um padrão com o qual não possuem uma relação orgânica. As pessoas frequentemente aprendem na escola a confundir formas poéticas fechadas (ou fórmulas) com a poesia em si, a essência do poema. Ou que um poema consiste simplesmente de uma série de sentenças fragmentadas (formatadas) em linhas curtas chamadas de “verso livre”. Mas uma forma fechada, como a sestina, o soneto, o villanelle, permanece uma fórmula ou formato inerte a menos que o “tópico desencadeador”, como o chamava Richard Hugo, atue na imaginação para fazer a forma evoluir, tornar-se responsiva, ou funcionar quase em resistência à forma. É uma luta para não deixar a forma tomar o controle, acomodar-se como formato, assimilar a poesia; e esta mesma luta pode produzir um movimento, uma música própria. (RICH, 2003, p.218-219, grifos no original, tradução minha¹⁰⁰)

⁹⁹ Trecho original: “*Poetics, we could say, refer to and describe the heterogeneous expressive, linguistic means by which we human beings survive and interpret our collective and individual lives.*”

¹⁰⁰ Trecho original: “*Poetic forms—meters, rhyming patterns, the shaping of poems into symmetrical blocks of lines called couplets or stanzas—have existed since poetry was an oral activity. Such forms can easily become format, of course, where the dynamics of experience and desire are forced to fit a pattern to which they have no organic relationship. People are often taught in school to confuse closed poetic forms (or formulas) with poetry itself, the lifeblood of the poem. Or, that a poem consists merely in a series of sentences broken (formatted) into short lines called “free verse.” But a closed form like the sestina, the sonnet, the villanelle remains inert formula or format unless the “triggering subject,” as Richard Hugo*

Por último, menciono “*Tourism and promised lands*”, que dá continuidade a essa discussão sobre a escrita. Neste ensaio, Rich desenvolve a noção de que não basta produzir uma poesia do turismo, que se coloca como o artigo de luxo que Lorde (2007) rejeita e se limita a representações do exótico ou do individualismo cego. Para a poeta, o que é necessário em tempos sombrios é que seja cultivada uma poesia imigrante, complexa e às vezes conflitante – mas que não busca sossego em uma terra prometida pois tal destino não existe: à maneira de Rukeyser (1996), Rich afirma que o processo de imaginar novas possibilidades futuras jamais está completo. Em suas palavras: “A poesia não atravessará o oceano, contra a tempestade, rumo a um ‘mundo novo’, uma ‘terra prometida’, e então recolherá as asas e cantará. A poesia não é um repouso sobre o que está dado, mas uma busca do que poderia ser” (RICH, 2003, p. 234, grifos no original, tradução minha¹⁰¹).

4.1.3 POETRY AND COMMITMENT

Poetry And Commitment foi originalmente apresentado em 2006 na forma de uma palestra em um evento acadêmico intitulado “*Conference on Poetry and Politics*”, da instituição escocesa *Stirling University*. Composto por sete partes curtas denominados capítulos, o ensaio propõe uma discussão – que a própria autora classifica como não linear – sobre o conceito de comprometimento que se aplica à poesia. Além disso, Rich também apresenta sua própria visão sobre a poesia como uma prática com potencial transformador que não pode ser isolada de seu contexto social e relegada à posição de arte pura na sua torre de marfim ou mero entretenimento despolitizado. Essas duas grandes temáticas – a discussão do comprometimento e o conceito de poesia – vão se intercalando e complementando de capítulo em capítulo,

called it, acts on the imagination to make the form evolve, become responsive, or works almost in resistance to the form. It's a struggle not to let the form take over, lapse into format, assimilate the poetry; and that very struggle can produce a movement, a music, of its own.”

¹⁰¹ Trecho original: “*Poetry will not fly across the sea, against the storms, to any “new world,” any “promised land,” and then fold its wings and sing. Poetry is not a resting on the given, but a questing toward what might otherwise be.*”

sendo construídas ao longo do livro. Por conta dessa organização do texto como uma palestra mais livre, optei por discutir *Poetry And Commitment* em termos de suas duas grandes temáticas – evitando, assim, a repetição de uma análise por capítulo.

Para definir o que se pode compreender por comprometimento do poeta, Rich primeiramente relembra Shelley e sua afirmação, em “*The Defence For Poetry*”, de que “poetas são os governantes não reconhecidos do mundo” (RICH, 2007, loc. 93, tradução minha¹⁰²). Considerada por ela uma declaração que foi muitas vezes citada de forma equivocada – para aludir a um vago poder moral de poetas, o que Rich defende, citando ensaios e trechos de poemas, é que a concepção de Shelley sobre a relevância da poesia incluía também um estudo da filosofia e um projeto político. E ao final do segundo capítulo comenta “Ele *não* disse, ‘Poetas são os decoradores de interiores não reconhecidos do mundo’” (RICH, 2007, loc. 130, grifos no original, tradução minha¹⁰³). Não havia apenas um projeto estético isolado de um projeto político.

No terceiro capítulo, Rich apresenta dois exemplos para ilustrar a postura de comprometimento na poesia. Primeiramente, ela cita a afirmação do poeta grego Yannis Ritsos, comunista e preso em campos fascistas mais de uma vez. Na ocasião de ter sido preso na década de 1970 e interrogado pela junta militar acerca do motivo de seu envolvimento com política, Ritsos responde: “Um poeta é o primeiro cidadão de seu país e por este mesmo motivo é dever do poeta se interessar pela política do seu país” (RICH, 2007, loc. 132, tradução minha¹⁰⁴). Rich cita um trecho de um poema de Ritsos que apresenta esta qualidade do poeta como primeiro cidadão do seu país, mas comenta que isto também fez dele um cidadão do mundo: o que dizia respeito à Grécia originalmente poderia muito bem ser lido agora em relação à faixa de Gaza ou Iraque.

O segundo exemplo é a declaração do poeta sul-africano Dennis Brutus, que foi preso e condenado ao exílio por sua oposição ao regime do *apartheid* no país. Na visão dele: “o poeta – como poeta – não tem obrigação de ser comprometido, mas o homem – como homem – tem obrigação de ser comprometido. O que estou dizendo é que

¹⁰² Trecho original: “*poets are the unacknowledged legislators of the world.*”

¹⁰³ Trecho original: “*He did not say, ‘Poets are the unacknowledged interior decorators of the world.’*”

¹⁰⁴ Trecho original: *A poet is the first citizen of his country and for this very reason it is the duty of the poet to be concerned about the politics of his country.*

penso que todo mundo dever ser comprometido e o poeta é apenas um dos muitos ‘todomundos’” (RICH, 2007, loc. 181, tradução minha¹⁰⁵). Rich inclui trechos de poemas de Brutus, nas quais um eu poético reconhece que seus versos funcionam quando pessoas comuns comentam que os poemas lhe dão alento em suas vidas conturbadas. Esta afirmação é bastante similar ao conceito de Rukeyser (1996) sobre a arte, que “funciona” se leitoras e leitores conseguem ter uma experiência imaginativa que consideram significativa. A poeta então acrescenta que a poesia funciona em dois sentidos: como parte de uma luta política, mas também no aspecto pessoal ao ser recebida, reconhecida e testemunhada pelas leitoras e leitores – sendo este último termo remanescente de Rukeyser (1996) também.

Eu sou uma poeta e também parte do “todo mundo” do meu país. Eu vivo, na poesia e na experiência diária, com medo manipulado, confusão cultural e antagonismo social agrupados na falha sísmica de um império. Em minha vida observei o colapso de direitos e cidadania onde membros comuns do “todo mundo”, poetas ou não, deixaram a política para uma classe política determinada a arrastar os recursos elementares, o patrimônio comum do mundo, para o controle privado. Onde a democracia foi deixada ao saque de legisladores “reconhecidos”, os que oferecem o maior preço. Em suma, deixada a um elemento criminoso. (Rich, 2007, loc. 210, tradução minha¹⁰⁶)

Rich, portanto, identifica a si mesma simultaneamente como poeta e cidadã, o que significa, dentro da argumentação que vai construindo, que seu comprometimento é necessário. Assim, a relação entre poesia e política aparece como impossível de ser rompida. Considero importante destacar que a poeta defende a concepção, levantada por Scully (2005), da poesia como prática social, e da distinção que o autor faz entre poesia de protesto e poesia dissidente. Para Scully, enquanto a poesia de protesto é conceitualmente superficial e somente reage a eventos determinados, a poesia

¹⁰⁵ Trecho original: “*the poet—as a poet—has no obligation to be committed, but the man—as a man—has an obligation to be committed. What I’m saying is that I think everybody ought to be committed and the poet is just one of the many ‘everybodies.’*”

¹⁰⁶ Trecho original: *I’m both a poet and one of the “everybodies” of my country. I live, in poetry and daily experience, with manipulated fear, ignorance, cultural confusion, and social antagonism huddling together on the fault line of an empire. In my lifetime I’ve seen the breakdown of rights and citizenship where ordinary “everybodies,” poets or not, have left politics to a political class bent on shoveling the elemental resources, the public commons of the entire world into private control. Where democracy has been left to the raiding of “acknowledged” legislators, the highest bidders. In short, to a criminal element.*

dissidente quebra barreiras de público e privado e de individual e coletivo, e se coloca como parte integral do mundo ao invés de apenas um reflexo deste. Ou seja, é a poesia que ativamente possibilita a partilha do sensível que descreve Rancière (2018). Rich desenvolve este conceito ao relacioná-lo com sua experiência de cidadã, e a necessidade de estabelecer laços que reconstituam o lastro perdido.

Para Rich, a poesia não deve ser idealizada ou pensada de forma utilitarista. Em suas próprias palavras: “A poesia não é uma loção medicinal, uma massagem emocional, um tipo de aromaterapia linguística. Tampouco é um esquema, ou um manual, ou um cartaz publicitário” (RICH, 2007, loc. 259, tradução minha¹⁰⁷). A poeta também rejeita a acusação de que a poesia meramente “estetiza” conflitos sociais ou que não possui relevância, considerando a linguagem poética como um meio para representar a consciência de experiências humanas. E conclui, diretamente citando Rukeyser (1996): a poesia é uma troca de energia que, ao lembrar leitoras e leitores de algo talvez esquecido e convidar a reflexões, traz a possibilidade de mudanças nas condições sociais existentes.

Por ora, a poesia tem a capacidade – a seu próprio modo e por seus próprios meios – de nos lembrar de algo que somos proibidos de ver. Um futuro esquecido: um lugar ainda não criado cuja arquitetura moral não está baseada na posse e desapropriação, submissão de mulheres, tortura e suborno, pária e tribo, mas sim na contínua redefinição de liberdade – aquela palavra que agora está posta em prisão domiciliar pela retórica do “livre mercado”. O futuro em progresso, eliminado mais de uma vez, está ainda à vista. Por todo o mundo seus caminhos estão sendo redescobertos e reinventados: através de ação coletiva, através de muitos tipos de arte. Sua condição elementar é a retomada e redistribuição dos recursos do mundo que foram extirpados dos muitos pelos poucos. (RICH, 2007, loc. 415-422, tradução minha¹⁰⁸)

¹⁰⁷ Trecho original: “Poetry is not a healing lotion, an emotional massage, a kind of linguistic aromatherapy. Neither is it a blueprint, nor an instruction manual, nor a billboard.”

¹⁰⁸ Trecho original: *For now, poetry has the capacity—in its own ways and by its own means—to remind us of something we are forbidden to see. A forgotten future: a still-uncreated site whose moral architecture is founded not on ownership and dispossession, the subjection of women, torture and bribes, outcast and tribe, but on the continuous redefining of freedom—that word now held under house arrest by the rhetoric of the “free” market. This ongoing future, written off over and over, is still within view. All over the world its paths are being rediscovered and reinvented: through collective action, through many kinds of art. Its elementary condition is the recovery and redistribution of the world’s resources that have been extracted from the many by the few.*

Para desenvolver sua definição de poesia, Rich inicia o primeiro capítulo com um trecho de um poema metapoético do marxista escocês Hugh MacDiarmid, “*The Kind of Poetry I Want*”, que ilustra um projeto poético com ecos da visão de Rukeyser (1996): a poesia como possibilitando a partilha do sensível a partir da expressão de desejos humanos, integrada à sociedade ao invés de ser uma empreitada individual e isolada. Lembrando mais uma vez Rukeyser e sua discussão do medo da poesia e corrupção da consciência, em um capítulo posterior a poeta contrasta sua concepção de poesia com o que sugere ser a “crítica de poesia do livre mercado”: a poesia é descartada como elitista e difícil ou simplesmente porque não é uma atividade facilmente monetarizada e que retorne lucros palpáveis. Remetendo a Lorde (2007) e Rukeyser (1996), Rich defende que, nessa visão do livre mercado, a poesia é apresentada como um artigo de luxo sem muita utilidade que poucos consomem, ao invés de um recurso essencial cujas trocas de energia “literalmente sustentam corpos e almas”.

A poesia tem sido descartada por outros motivos: (1) não é um “produto” do comércio de massa: não é vendida em bancas de jornal de aeroporto ou em seções de supermercado; (2) os índices de consumo real de poesia não podem ser quantificados no guichê; (3) é “difícil” demais para o indivíduo comum; (4) é muito de elite, mas os ricos não dão lances por ela na Sotheby’s. É, em suma redundante. Isto poderia ser chamado a crítica de poesia do livre mercado. Há na verdade uma correlação estranha entre essas ideias: ou a poesia é inadequada, até mesmo imoral, frente ao sofrimento humano, ou não é lucrativa, portanto inútil. De qualquer maneira, nós poetas recebemos a recomendação de baixar nossas cabeças ou desmontar as barracas. Mas na realidade, por todo o mundo transfusões de linguagem poética possuem a capacidade e de fato bem literalmente sustentam corpos e almas – e mais. (RICH, 2007, loc. 331-337, grifos no original, tradução minha¹⁰⁹)

Como exemplo, Rich menciona duas situações veiculadas pela mídia, em que a poesia serviu como fagulha de esperança e de mudanças de consciência para pessoas em uma situação crítica. Na primeira, de 2005, um paquistanês preso no Afeganistão e

¹⁰⁹ Trecho original: “*Poetry has been written off on other counts: (1) it’s not a mass-market “product”: it doesn’t get sold on airport newsstands or in supermarket aisles; (2) the actual consumption figures for poetry can’t be quantified at the checkout counter; (3) it’s too “difficult” for the average mind; (4) it’s too elite, but the wealthy don’t bid for it at Sotheby’s. It is, in short, redundant. This might be called the free-market critique of poetry. There’s actually an odd correlation between these ideas: poetry is either inadequate, even immoral, in the face of human suffering, or it’s unprofitable, hence useless. Either way, poets are advised to hang our heads or fold our tents. Yet in fact, throughout the world, transfusions of poetic language can and do quite literally keep bodies and souls together—and more.*”

levado para a prisão de Guantanamo relata que se voltou para poemas como forma de manter sua sanidade e a de seus companheiros no encarceramento. Na segunda, de 2004, David Zonsheine, um ex-comandante do exército israelense, descreve como a leitura de um poema de Yitzhak Laor inesperadamente penetrou seu sólido condicionamento a favor da intervenção militar na Faixa de Gaza e o levou a questionar a atuação do exército no território, suas motivações e a narrativa popular sobre quão justa e necessária era a empreitada. Penso ser bastante relevante a escolha de Rich por transcrever a parte do relato do ex-comandante em que este declara que o poema de Laor deu-lhe a oportunidade de enxergar algo dentro de si que havia negado até então – afirmação esta em consonância com Rukeyser (1996) e Paz (2012).

Rich se posiciona a partir do contexto social dos Estados Unidos durante a primeira década do século XXI, mas ainda assim dialoga com os ensaios de *The Life of Poetry*, escritos mais de cinquenta anos antes. Como havia feito Rukeyser, a poeta também reconhece que o discurso crítico sobre a poesia é em muitas instâncias insuficiente e limitado, e “tem dito pouco sobre as condições diárias de nossa existência passada e do presente” (RICH, 2007, loc. 385, tradução minha¹¹⁰). Além disso, ela contesta, à maneira de Scully (2005), que a concepção comum de poesia política por vezes ainda a reduz àquela produzida por grupos oprimidos, “revoltados” ou ostensivamente alinhados ao liberalismo – como se a poesia pretensamente “neutra” ou “universal” não fosse igualmente um produto social, e que “pode também usar uma linguagem política – da complacência autolimitada, passividade, oportunismo, falsa neutralidade” (RICH, 2007, loc. 392, tradução minha¹¹¹).

Uma questão apresentada por Rich é a de que, nessa poesia aparentemente despolitizada ou imersa na ideologia neoliberal, a própria linguagem frequentemente se apresenta limitada a um uso formulaico; em outras palavras, penso que neste ponto a poeta remete ao conceito da linguagem como formato, definido por Goodman (1971). Em contraste a esta poética que se baseia no uso da língua como formato estão

¹¹⁰ Trecho original: “Critical discourse about poetry has said little about the daily conditions of our material existence, past and present.”

¹¹¹ Trecho original: “[...] may also speak a political language—of self-enclosed complacency, passivity, opportunism, false neutrality”

poemas como o de Yitzhak Laor, que provocou um impacto profundo no ex-comandante israelense. A descrição de Rich da experiência de leitura de poemas movidos pelo “grande músculo da metáfora” ao invés de “uma linguagem atrofiada” é remanescente da discussão por Rukeyser (1996) sobre a experiência imaginativa proporcionada pela poesia, e o seu potencial transformador para leitoras e leitores.

Mas quando a poesia coloca a mão em nosso ombro, como o poema de Yitzhak Laor fez para David Zonsheine, nós somos tocados e movidos em um nível quase físico. As estradas da imaginação se abrem perante nós, mostrando a mentira daquela porta cerrada com violência e barrada, daquela cerca de arame farpado, daquela bruta afirmação *‘Não há alternativa’*.

Claro, como a consciência por trás dele, por trás de qualquer arte, um poema pode ser profundo ou superficial, visionário ou loquaz, presciente ou preso em modismos que já se arrastam. O que está impulsionando a gramática e sintaxe, os sons, as imagens – é a constrição do literalismo, fundamentalismo, profissionalismo – uma linguagem atrofiada? Ou é o grande músculo da metáfora, ganhando forças a partir da semelhança na diferença?

Eu gostaria de sugerir isto: se é possível traçar uma divisão, não é tanto entre secularismo e crença quanto entre aquelas pessoas para as quais a linguagem possui densidade metafórica e aquelas para as quais a linguagem é meramente formulaica – para ser utilizada para repressão, manipulação, certezas vazias para garantir obediência.

E tal divisão pode ser traçada também entre o verso medíocre ideologicamente obediente e uma poética engajada que sobrevive ao peso do desconhecido, ao não mapeado, ao não realizado, juntamente com suas urgências a favor e contra. (RICH, 2007, loc.395-406, grifos no original, tradução minha¹¹²)

No último capítulo, Rich afirma que é também preciso diferenciar a vanguarda poética que não imagina novos caminhos, “que sempre se mantém a mesma”, de “uma poética que busca significado transformador às margens do que agora pode ser dito ou

¹¹² Trecho original: “*But when poetry lays its hand on our shoulder, as Yitzhak Laor’s poem did for David Zonsheine, we are, to an almost physical degree, touched and moved. The imagination’s roads open before us, giving the lie to that slammed and bolted door, that razor-wired fence, that brute dictum ‘There is no alternative.’*”

Of course, like the consciousness behind it, behind any art, a poem can be deep or shallow, visionary or glib, prescient or stuck in an already lagging trendiness. What’s pushing the grammar and syntax, the sounds, the images—is it the constriction of literalism, fundamentalism, professionalism—a stunted language? Or is it the great muscle of metaphor, drawing strength from resemblance in difference? The great muscle of the unconstricted throat?

I’d like to suggest this: If there’s a line to be drawn, it’s not so much between secularism and belief as between those for whom language has metaphoric density and those for whom it is merely formulaic—to be used for repression, manipulation, empty certitudes to ensure obedience.

And such a line can also be drawn between ideologically obedient hack verse and an engaged poetics that endures the weight of the unknown, the untracked, the unrealized, along with its urgencies for and against.”

pensado” (RICH, 2007, loc. 413-415, tradução minha¹¹³). Ela cita diversos nomes de poetas não com o objetivo de estabelecer um cânone, mas porque “são vozes que se misturam em uma longa conversa, em uma longa turbulência, em uma grande tradição, dificultada e frequentemente difamada, na poesia bem como na política” (Ibid, loc. 429-430, tradução minha¹¹⁴). Nesse sentido, Rich não se distancia muito da afirmação de Rukeyser (1996) sobre a importância da escolha da tradição para o futuro, ou da discussão de Jordan (2022) acerca de poetas que em suas obras se revelam descendentes de Whitman e seu projeto democrático, em termos poéticos e políticos. Ao final do texto, ela comenta sobre a “relação viva entre o poema e o mundo”, complexa e não facilmente descrita até os mínimos detalhes, aqui remetendo um pouco a Paz (2012). E afirma que este é o “teatro operante no qual a e o poeta, comprometida/o, continua trabalhando” (ibid, loc. 452-453, tradução minha¹¹⁵).

4.2 SEM CONTAR “MENTIRINHAS”? A *CHANGE OF WORLD* E *THE DIAMOND CUTTERS*

Não é possível se utilizar de qualquer forma poética de maneira acrítica, como observa Britto (2014). Apesar da aparência tradicional e evidente influência da obra de poetas canônicos, os dois primeiros livros de Rich não são meras cópias automáticas. Eles também revelam como a poeta adotou o formalismo como estratégia para se desenvolver como poeta em um momento histórico que não era particularmente receptivo a mulheres que se aventurassem fora da esfera privada. Além disso, em alguns poemas escritos neste período é possível observar as pequenas transgressões e desvios às regras estabelecidas que Rich viria a explorar mais plenamente a partir da década de 1960.

¹¹³ Trecho original: “*In any present society, a distinction needs to be made between the ‘avant-garde that always remains the same’—what a friend of mine has called ‘the poetry of false problems’—and a poetics searching for transformative meaning on the shoreline of what can now be thought or said.*”

¹¹⁴ Trecho original: “*they are voices mingling in a long conversation, a long turbulence, a great, vexed, and often maligned tradition, in poetry as in politics.*”

¹¹⁵ Trecho original: “*The living relation between the poem and the world: difficult knowledge, operating theater where the poet, committed, goes on working.*”

A primeira publicação de Rich, *A Change Of World*, foi bem recebida pela crítica como mencionado anteriormente. O livro veio a ganhar o prêmio *Yale Younger Poets*, e seu prefácio, inclusive, foi escrito por W. H. Auden. De tom que se pretende elogioso, penso que a introdução deste poeta é digna de ser analisada também pelo que inadvertidamente revela. Os poemas de Rich são louvados no prefácio em termos do trabalho consistente da forma, do tom de impessoalidade adotado pelo eu poético e do respeito à tradição poética. Uma vez que a década de 1950 foi marcada pelo predomínio do formalismo e auge do *New Criticism* na abordagem crítica da poesia, os comentários presentes no prefácio de *A Change Of World* não destoam do esperado. Mas é através da escolha de Auden em descrever os poemas do livro como “modestos” que percebo que, além de se referir a conceitos da época em relação à poesia, o poeta também deixa claro o que se esperava de uma mulher que se aventurasse a escrever. Como documenta Ostriker (1986), a poesia de mulheres nos Estados Unidos foi historicamente relacionada à “modéstia”; ser mulher e poeta, especialmente na década de 1950, era quase um paradoxo e aquela que buscasse desenvolver uma identidade própria fora dos padrões sociais e literários preestabelecidos seria censurada.

A senhorita Rich, que pelo que entendi tem vinte e um anos, mostra uma modéstia não tão comum nessa idade, que nega qualquer visão extraordinária, e um amor pelo seu meio, uma determinação de garantir que qualquer coisa que ela escrever no mínimo não será malfeita. Em um poeta jovem, como observou T. S. Eliot, o sinal mais promissor é a técnica pois esta é evidência de uma capacidade para o distanciamento do eu e suas emoções sem o qual nenhuma arte é possível. A técnica inclui, é claro, não apenas um talento para a versificação como também um ouvido e uma compreensão intuitiva de questões mais sutis e difíceis como proporção, consistência de dicção e tom, e a harmonização destes com o tema trabalhado; os poemas da senhorita Rich raramente falham nesses quesitos. [...]

Sugeri ao começo desta introdução que poemas são análogos a pessoas; os poemas que um leitor encontrará neste livro estão vestidos de forma asseada e modesta, falam em tom baixo mas não balbuciam, respeitam os mais velhos mas não são por eles intimidados, e não contam mentirinhas: isto, para um primeiro livro, significa muito. (RICH, 2016, loc. 62, tradução minha¹¹⁶)

¹¹⁶ Trecho original: *Miss Rich, who is, I understand, twenty-one years old, displays a modesty not so common at that age, which disclaims any extraordinary vision, and a love for her medium, a determination to ensure that whatever she writes shall, at least, not be shoddily made. In a young poet, as T. S. Eliot has observed, the most promising sign is craftsmanship for it is evidence of a capacity for detachment from the self and its emotions without which no art is possible. Craftsmanship includes, of course, not only a talent for versification but also an ear and an intuitive grasp of much subtler and more difficult matters like*

Considero que, para aqueles como Auden, os poemas de *A Change Of World* eram bons principalmente porque sua autora mantinha a cabeça baixa em reverência às autoridades masculinas e aparentemente não buscava revelar uma outra narrativa para além da vigente – o que no universo patriarcal de discurso equivaleria a “contar mentirinhas”. O primeiro livro de Rich era a empreitada de uma boa aluna que, respeitando a tradição poética e se portando como o filamento de platina que T. S. Eliot (2000) descreve, possui a modéstia feminina necessária para não ousar clamar para si o Olimpo dos poetas canônicos. De fato, Claire Keyes (2008) comenta que *A Change Of World* apresenta um tom bastante conservador em termos dos aspectos formais e escolha de temas, ao invés de radical como observado em livros posteriores.

Por exemplo, no livro há poemas como “Air Without Incense”, que possui uma regularidade rígida tanto no esquema rímico quanto no padrão de prosódia métrica. Todos os versos são estritamente pentâmetros jâmbicos. O eu poético, que se apresenta na primeira pessoa do plural, descreve sem emoções a ausência do divino nos ritos religiosos. A iconografia tripla e “os ritos de sete” estão ali, também marcados respectivamente no número de estrofes e número de versos em cada uma; porém, não há arrebatamento. A experiência religiosa é vazia, pois se dirige a um deus incomunicável e não oferece possibilidade real de redenção.

*We eat this body and remain ourselves.
We drink this liquor, tasting wine, not blood.
Among these triple icons, rites of seven,
We know the feast to be of earth, not heaven:
Here man is wounded, yet we speak of God.
More than the Nazarene with him was laid
Into the tomb, and in the tomb has stayed.* (RICH, 2016, p. 11)

Ainda assim, no volume é possível detectar os primeiros traços do interesse de Rich por explorar como tema a situação social das mulheres, propositalmente ocultados

proportion, consistency of diction and tone, and the matching of these with the subject at hand; Miss Rich's poems rarely fail on any of these counts. [...]
I suggested at the beginning of this introduction that poems are analogous to persons; the poems a reader will encounter in this book are neatly and modestly dressed, speak quietly but do not mumble, respect their elders but are not cowed by them, and do not tell fibs: that, for a first volume, is a good deal.

pelo uso de convenções métricas e pelo distanciamento do eu poético. A própria poeta afirmou em “‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision” que “o formalismo era parte da estratégia – como luvas de amianto, ele me permitia manusear materiais que eu não podia segurar com as mãos desprotegidas” (RICH, 2001, p. 18, tradução minha¹¹⁷). Por trás da aparente conformidade às convenções do formalismo está o seu uso como estratégia para trabalhar questões menos ortodoxas. Um primeiro exemplo que selecionei para ilustrar é o poema “Aunt Jennifer’s Tigers”.

*Aunt Jennifer’s tigers prance across a screen,
Bright topaz denizens of a world of green.
They do not fear the men beneath the tree;
They pace in sleek chivalric certainty.*

*Aunt Jennifer’s fingers fluttering through her wool
Find even the ivory needle hard to pull.
The massive weight of Uncle’s wedding band
Sits heavily upon Aunt Jennifer’s hand.*

*When Aunt is dead, her terrified hands will lie
Still ringed with ordeals she was mastered by.
The tigers in the panel that she made
Will go on prancing, proud and unafraid.* (RICH, 2016, p. 4)

Este poema está disposto em apenas três estrofes, cada uma com quatro versos. Há um padrão rímico e rítmico bem claro. Em termos das rimas, cada estrofe possui rimas emparelhadas, sendo que os versos rimados (o primeiro com o segundo, e o terceiro com o quarto) também estão conectados pelo fato de fazerem parte do mesmo período. São, assim, dois períodos por estrofe. Todos os versos são pentâmetros jâmbicos, sem irregularidades. E não há marcas da presença de um eu poético; a impressão que um leitor pode ter é a de estar observando uma cena em três momentos que lhe é mostrada de forma impessoal. Em tal cena, “tia” Jennifer, uma mulher casada, presumivelmente já não jovem, tece uma tapeçaria exuberante com tigres que caminham livremente e sem medo pela selva.

¹¹⁷ Trecho original: *In those years formalism was part of the strategy—like asbestos gloves, it allowed me to handle materials I couldn’t pick up bare-handed.*

Acredito que a leitura dos ensaios de Rich oferece reflexões cruciais para esta análise. Especificamente no ensaio “‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision”, Rich (2001) discutia “Aunt Jennifer’s Tigers” como uma espécie de caso emblemático do impacto das demandas do formalismo e da necessidade implícita de obter a aprovação das autoridades masculinas, o que a poeta conceitua como a cisão interna da mulher entre definir-se poeta e definir-se a partir de suas relações com homens. Segundo ela, a figura de Jennifer foi propositalmente construída para ser “o mais distinta possível [da própria poeta] – distanciada pelo formalismo do poema, por seu tom observador e objetivo – até mesmo pela mulher ter sido colocada em uma geração diferente” (RICH, 2001, p. 17, tradução minha¹¹⁸). É somente através desse distanciamento que a jovem poeta pode desenvolver uma temática que, na época, teria causado forte rejeição se trabalhada por uma mulher.

A liberdade dos tigres na primeira estrofe é contrastada na segunda estrofe com a experiência de Jennifer, que tem dificuldade até mesmo de manusear a agulha para tecer: a imagem do peso da sua aliança (“*The massive weight of Uncle’s wedding band*”) sugere que são as demandas de seu casamento que a oprimem. O marido de tia Jennifer não recebe um nome; é apenas identificado como “*Uncle*”. A simples menção da existência de um marido já é suficiente para o propósito do poema; a experiência que recebe o foco é claramente a da esposa oprimida, não a do homem. A terceira estrofe, por sua vez, faz referência à morte de tia Jennifer. Aqui, a permanência de seu trabalho – a tapeçaria com os tigres para sempre destemidos – se contrapõe ao fato de que as pressões que controlavam Jennifer enquanto viva continuarão impressas no seu semblante quando morta. Não haverá paz. Os dois primeiros versos explicitam isso: suas mãos amedrontadas (“*terrified*”) ainda mostrarão como sua vida foi dominada por provações (“*ordeals*”). Tudo isto aparece sem comentário ou julgamento moral explícito, o que obedece às expectativas de despersonalização defendidas por Eliot (2000); ainda assim, uma análise minuciosa revela a exposição crítica da experiência feminina que Rich viria a desenvolver.

¹¹⁸ Trecho original: *It was important to me that Aunt Jennifer was a person as distinct from myself as possible – distanced by the formalism of the poem, by its objective, observant tone – even by putting the woman in a different generation.*

Um outro poema publicado no mesmo livro que gostaria de discutir é “An Unsaid Word”. Este é composto de apenas uma estrofe com sete versos que rigidamente seguem um padrão rítmico e rímico. Todos os versos são tetrâmetros jâmbicos e observa-se um esquema de rimas alternadas com uma rima interpolada e um verso branco ao início (–ABACBC). O tom é estritamente impessoal e distanciado, como observado nos demais poemas do livro. O conteúdo do poema remete a uma concepção de comportamento feminino que teria sido reconhecido como “normal” na década de 1950: as mulheres não devem perturbar seus maridos em seus pensamentos, e devem esperar fiel e pacientemente até que eles desejem interagir. A prática do silêncio carregado de palavras não ditas e suprimidas: isto, afirma-se ao final do poema, é a coisa mais difícil para uma mulher aprender.

*She who has power to call her man
From that estranged intensity
Where his mind forages alone,
Yet keeps her peace and leaves him free,
And when his thoughts to her return
Stands where he left her, still his own,
Knows this the hardest thing to learn.* (RICH, 2016, p. 20)

Acredito que o aspecto transgressor do poema teria passado despercebido a um leitor contemporâneo de Rich que não estivesse preparado para reconhecer algo além da superfície enunciativa do poema. A julgar pelo prefácio do livro, o próprio Auden parece tê-lo ignorado. As convenções da prosódia métrica e da dessubjetivação do eu poético de fato mascaram a abordagem de uma situação social opressiva. Considerando-se que a enunciação se renova a cada leitura, é possível perceber como o enunciado impessoalmente descritivo de demandas de uma sociedade patriarcal causa um grande conflito com o sujeito da enunciação se este for uma mulher. “An Unsaid Word”, como o próprio título indica, se apoia em silêncios ensurdecedores, que são em si bem mais relevantes do que a discussão tradicional, exposta na superfície, sobre a prática da abnegação feminina. Nas palavras omitidas do poema está implícita uma crítica que sua autora – sendo uma mulher buscando se estabelecer como poeta em um espaço pensado como essencialmente masculino – não poderia explicitar.

O segundo livro de Rich, *The Diamond Cutters*, foi publicado em 1955 e é também bastante tradicional e ligado às convenções da época. Como observa Keyes (2008), o crítico Randall Jarrell escreveu uma resenha do livro para o jornal *Yale Review* no ano seguinte na qual definia a jovem poeta como encantadora, provavelmente até perfeita demais – como uma princesa em um conto de fadas. Perdurava, então, o tratamento condescendente e sexista que Rich recebera ao publicar seu primeiro volume: a busca por autonomia é abominável em uma mulher; conformidade às normas, no entanto, também é passível de críticas. “Perfeito demais”, *The Diamond Cutters* inclui poemas bem ao gosto do *New Criticism* como aquele que dá título ao volume. Escrito em trimetros iâmbicos, este está centrado na metáfora do poeta como um ourives que trabalha, arduamente mas sem emoções, para dar forma ao material bruto da linguagem e dilapidar o poema-objeto.

Escolhi mencionar aqui um outro poema, “Bears”. Há, a meu ver, mais de um paralelo que pode ser traçado entre ele e “The Tyger”, de William Blake. Por exemplo, ambos são construídos como uma série de questionamentos acerca de um animal selvagem e apresentam aliterações bem marcantes por toda a sua extensão. No entanto, o poema de Rich se distingue principalmente por um eu poético em primeira pessoa que lamenta a perda de seus ursos ao invés de observá-los com um misto de fascinação e medo. Assim como os tigres em “Aunt Jennifer’s Tigers”, os ursos do eu poético são descritos de forma positiva: belos e confiantes. Destaco, ainda, o fato relevante de que os ursos perdidos caminhavam pelo quarto do eu poético à noite, o que sustenta a leitura de que são uma metáfora para sonhos e anseios frustrados – mais uma vez, de forma similar aos tigres da tapeçaria. Porém, o eu poético em “Bears” não se identifica como feminino, o que significa que, se há realmente uma correlação com o destino de tia Jennifer, esta se perde facilmente dentro de uma leitura tradicional do lamento de sonhos perdidos como um sentimento universal ou “neutro” – ou seja, masculino. Emoções e características femininas são relegadas à categoria do particular; não são “universalizáveis”, como comentava Monique Wittig (1992). Conscientemente ou não, a jovem Rich sabia bem disso e não tentou romper a regra estabelecida.

Apesar da conformidade à expectativa de autoridades literárias masculinas, há alguns poemas que permitem observar pequenas transgressões relevantes em relação à norma. Um bom exemplo disto é o poema “The Snow Queen”. Faço aqui uma análise mais demorada. Este poema possui cinco estrofes com seis versos cada, variando entre tetrâmetros e pentâmetros. Não há rimas. A primeira estrofe já remete ao conto de fadas de Hans Christian Andersen, “A Rainha da Neve”. Porém, o eu poético não é a personagem do menino capturado pela rainha, mas sim uma figura feminina. O eu poético relata estar ferido; mas ao contrário do menino no conto de fadas, não possui apenas fragmentos do espelho mágico nos olhos – uma lança também o atravessa. Abaixo está reproduzida a última estrofe do poema.

*Yet here the Snow Queen's cold prodigious will
Commands me, and your face has lost its power,
Dissolving to its opposite like the rest.
Under my ribs a diamond splinter now
Sticks, and has taken root; I know
Only this frozen spear that drives me through.* (RICH, 2016, p. 83)

Para Keyes (2008), a figura da rainha pode ser compreendida como a representação de uma força criativa feminina que, embora relacionada a dor e sofrimento, aparece quase triunfante. Destaco aqui a presença de um interlocutor no poema, identificado na segunda pessoa do singular, que para o eu poético perdera seu poder devido à força da Rainha da Neve. Quanto a isto, também considero válido observar como se dá a relação de intertextualidade com o conto de Andersen. No conto, Kai, o menino tomado pelos fragmentos de espelho que só permitem ver o mal, é resgatado do reino da Rainha de Neve por sua amiga Gerda, que o liberta do feitiço de indiferença através da força de seu amor puro. No poema de Rich, o eu poético se compara a Kai porque sente profunda revolta, que se manifesta em imagens de desilusão com o amor e perda de identidade – como a das duas velhas que já tiveram nomes próprios no passado. E uma frieza poderosa como a da Rainha da Neve o envolve. Porém, a sua libertação pelo interlocutor não é possível.

Parece, então, haver uma inversão em relação ao conto. O interlocutor não possui poder o bastante para livrar o eu poético do domínio de sua Rainha da Neve, ao

contrário de Gerda. Não há salvação pelo amor, que para o eu poético oferece uma parca e temporária distração de seu descontentamento. Como no conto de Andersen, no poema de Rich a Rainha da Neve é associada tanto a imagens de beleza quanto força. Especificamente no trecho que reproduzi, é possível observar as imagens que apresentam a Rainha da Neve como uma fonte de poder, prodigioso e frio, que comanda o eu poético e apaga qualquer influência que o interlocutor tivera. A violência desse domínio é manifestada na presença da lança de gelo que atravessa o eu poético.

Um outro poema de *The Diamond Cutters* que evidencia uma certa transgressão temática sob as luvas de amianto do formalismo é “Autumn Equinox”. Este é um poema longo, que se estende por cinco páginas (embora conte com apenas cinco estrofes) e tem um caráter narrativo. Ao contrário de “The Snow Queen”, “Autumn Equinox” não apresenta um padrão métrico – o que de maneira alguma significa que não há um trabalho cuidadoso da prosódia, obviamente. No entanto, o que ambos os poemas possuem em comum é o evidente distanciamento do eu poético, e o fato de que este é uma figura feminina. Em “Autumn Equinox”, a caracterização do eu poético como feminino é ainda mais clara: uma mulher casada, presumivelmente já de meia idade, que reflete sobre sua juventude e casamento. Para ilustrar, reproduzo a seguir a quarta estrofe do poema.

*Night, and I wept aloud; half in my sleep,
Half feeling Lyman's wonder as he leaned
Above to shake me. "Are you ill, unhappy?
Tell me what I can do."
"I'm sick, I guess—
I thought that life was different than it is."
"Tell me what's wrong. Why can't you ever say?
I'm here, you know."
Half shamed, I turned to see
The lines of grievous love upon his face,
The love that gropes and cannot understand.
"I must be crazy, Lyman—or a dream
Has made me babble things I never thought.
Go back to sleep—I won't be so again."
Young lovers talk of giving all the heart
Into each others' trust: their rhetoric
Won't stand for analyzing, I'm aware,
But have they thought of this: that each must know
Beyond a doubt what's given, what received? (RICH, 2016, p. 75-76)*

As reflexões deste eu poético revelam poucas emoções. A impressão na leitura é a de que há um véu de imparcialidade e dessensibilização que efetivamente se interpõe entre o eu poético e o fato poético do poema. As preocupações passadas não mais afetam seu dia a dia. Ainda assim, o que é digno de nota é a escolha de especificar em detalhes o motivo do descontentamento apesar da postura distanciada. Lembrando que em “The Snow Queen” o eu poético teme a figura das velhas que já possuíram nomes, pode-se dizer que o eu poético de “Autumn Equinox” é uma delas: uma mulher já não jovem que abandonara sua identidade e desejos próprios ao se casar. De fato, o eu poético não recebe um nome, apenas o marido.

Na superfície enunciativa, o que se observa é um eu poético feminino que expressa indiferença perante os anseios que tinha quando jovem, e afirma, de maneira bastante tradicional, que a idade acalmara-lhe o ânimo. Em uma outra análise, sugiro que a presença das imagens de ambições e insatisfação do passado põe em dúvida essa postura calmamente impassível. No trecho reproduzido, o diálogo entre o eu poético e Lyman, seu marido, deixa claro que o evento descrito – o descontentamento que lhe provocava choro profuso à noite – era recorrente. Lyman questiona o eu poético acerca dos seus motivos, uma vez que (como homem na década de 1950) não entende por que a esposa estaria infeliz em sua vida confortável.

A resposta final do eu poético, afirmando que não chorará mais, se baseia na resolução de não revelar seus sentimentos ao marido – sob o pretexto de que o desejo de manter completa sinceridade no matrimônio é um ímpeto juvenil e, portanto, tolo. Porém, o que argumento é que, no trecho, o eu poético decide calar-se porque percebe que seu sofrimento de mulher é incompreensível para Lyman e poderia até mesmo ser alvo de reprimendas e punições. O que se pode concluir disto é que a atitude distanciada do eu poético não é fruto de amadurecimento, mas sim de um duro processo de resignação. Como em “An Unsaid Word”, o eu poético teve que aprender a difícil lição de suprimir sua frustração e ficar em silêncio. Há um subtexto de palavras não ditas e lágrimas ocultas em “Autumn Equinox”.

4.3 ÉPOCA DE TRANSIÇÃO: *SNAPSHOTS OF A DAUGHTER-IN-LAW*

Como afirma Charles Hartman (1980), a linguagem poética oferece ao poeta o meio preciso para apresentar o que esse escritor denomina fato poético, e serve como guia para que leitores possam replicar tal experiência. Porém, pode ocorrer que o poeta perceba que algumas convenções da linguagem não mais dão conta de sua proposta. Em suas palavras: “As convenções suplementares que definem a linguagem *poética* parecem petrificá-la; a linguagem se torna rígida demais para manter-se fiel ao que o poeta quer apresentar” (HARTMAN, 1980, p. 140, grifos no original, tradução minha¹¹⁹). De acordo com o escritor, essa aparente insuficiência de certas convenções da linguagem poética frente ao fato poético aponta para a relação conturbada do poeta com a tradição poética. Lembrando que, como observa Ostriker (1986), mulheres que buscavam a livre expressão criativa na década de 1950 eram consideradas transgressoras, é compreensível que Adrienne Rich tivesse uma relação conflituosa com a tradição e as convenções da linguagem poética da época.

Segundo Riley (2016), Adrienne Rich se encontrava em crise após a publicação de *The Diamond Cutters*. A própria Rich afirmou isso em “*When We Dead Awaken: Writing as Re-vision*” e “*Blood, Bread And Poetry: The Location Of The Poet*”. Sobrecarregada pelas demandas de seu papel de mãe e esposa e considerando-se um fracasso como poeta, é do seu desejo de redirecionar sua produção poética que surge *Snapshots Of A Daughter-In-Law*, publicado em 1963. As “luvas de amianto” serviram seu propósito de proteção para Rich no começo de sua carreira, mas seu aspecto isolante também impedia a sensibilidade. Penso que o formalismo, nesse contexto, se apresentava como o “formato” definido por Goodman (1971), no sentido de se tratar de uma convenção de linguagem poética imposta a que mulheres deveriam se adaptar e seguir à risca se desejassem algum reconhecimento como poetisas.

O que observo em *Snapshots Of A Daughter-In-Law* é a experimentação com uma organização do ritmo mais radical se comparada ao que a poeta vinha produzindo.

¹¹⁹ Trecho original: *The supplementary conventions that define poetic language seem to petrify it; the language grows too rigid to keep faith with what the poet has for it to present.*

Também é possível perceber que o tom impessoal do eu poético e o foco em experiências “universais” gradualmente são abandonados, e temas relacionados à posição das mulheres começam a ser abordados mais abertamente. O terceiro livro de Rich é um volume híbrido, representando a transição da fase formalista de Rich para o uso do verso livre, ao mesmo tempo que ainda apresenta poemas que possuem padrão métrico e rímico regulares e não prescindem das luvas de amianto; e que, à maneira do que afirmou Auden, “respeitam os mais velhos”.

Um exemplo de poema mais tradicional é “At Majority”. Em cinco estrofes de cinco versos, sendo todos tetrâmetros jâmbicos, este poema apresenta um eu poético que se dirige a um interlocutor não identificado – mas que, levando em consideração o universo de discurso patriarcal vigente durante as décadas de 1950 e 1960, acredito ser bem plausível afirmar que é do gênero feminino. O eu poético se refere, de forma impessoal, ao processo de envelhecimento dessa figura interlocutora como uma dura batalha que termina somente após a morte efetiva da juventude. Dificilmente um leitor da época deixaria de pensar na afirmação do senso comum sobre como, para uma mulher, envelhecer e perder atributos físicos é doloroso. Não teria causado estranhamento associar isto à figura interlocutora em “At Majority” e identificá-la como uma mulher.

Há um outro poema, “The Loser”, que também aborda essa temática do envelhecimento feminino, mas que gostaria de analisar com um pouco mais de atenção. Este poema possui duas partes; a título de ilustração, transcrevi apenas a primeira aqui. Cada uma das partes representa um momento específico: como a epígrafe explicativa deixa claro, o eu poético masculino relembra o casamento de sua antiga amada na primeira parte, ao passo que na segunda relata o encontro com ela dez anos depois. Como os poemas nos primeiros dois livros de Rich, “The Loser” possui um tom bastante impessoal. Embora haja marcas da presença de um eu poético que expõe uma experiência individual, isto é feito através de um nítido distanciamento do tema. O eu poético não demonstra grandes emoções.

I kissed you, bride and lost, and went

*home from that bourgeois sacrament,
your cheek still tasting cold upon
my lips that gave you benison
with all the swagger that they knew—
as losers somehow learn to do.*

*Your wedding made my eyes ache; soon
the world would be worse off for one
more golden apple dropped to ground
without the least protesting sound,
and you would windfall lie, and we
forget your shimmer on the tree.*

*Beauty is always wasted: if
not Mignon's song sung to the deaf,
at all events to the unmoved.
A face like yours cannot be loved
long or seriously enough.
Almost, we seem to hold it off. (RICH, 2016, p. 112-113)*

A escolha da persona masculina vale ser comentada aqui. Penso que o eu poético masculino serve o propósito de adicionar mais uma camada de distanciamento do fato poético em “The Loser”. Como efeito da organização do poema em torno da perspectiva do homem rejeitado ao invés da amada, a impressão é a de que a poeta buscou estabelecer um deslocamento de enunciação e evitar sugerir a identificação com o destino da mulher casada – que, assim como tia Jennifer em “Aunt Jennifer’s Tigers”, não possui voz. O poema é baseado em um conjunto de enunciados do universo patriarcal de discurso; as leitoras, ao se colocar na posição de sujeito da enunciação, devem reconhecer isto e aceitar que o poema está construído a fim de desestimular a discussão a partir de qualquer ponto de vista além do masculino.

Sobre o casamento da amada, o primeiro verso da segunda estrofe introduz a imagem dos olhos doendo (“*Your wedding made my eyes ache*”), que poderia sugerir algum tipo de angústia. Porém, o poema como um todo aponta para um despeito distante, e remonta a uma concepção bem tradicional acerca da mulher: a de que o casamento é a morte da beleza – e simbolicamente a morte da própria mulher uma vez que seu único atributo de valor será destruído. A imagem fortemente carregada do pomo dourado derrubado ao chão e esquecido explicita isso; ao casar-se, todo o interesse suscitado pela amada se esvairá.

Na segunda parte, a visão dessa mulher dez anos depois leva o eu poético a se consternar (de forma contida) pela beleza dela que está desaparecendo com as demandas de seu papel de mãe e esposa. Mas não causa surpresa que na última estrofe o eu poético revela invejar o marido de sua antiga amada, que pôs sua beleza a serviço dele. Esta é a premissa implícita no poema: toda mulher inevitavelmente servirá um homem e perderá seus atrativos devido a isso. Destaco que tal destino não é questionado. Isto, para um leitor da época, não teria sido estranho: esse era o fardo das mulheres, por que discutir? Os aspectos formais sustentam essa visão distanciada. Todos os versos são tetrâmetros jâmbicos, com rimas emparelhadas no esquema AABBC (embora algumas não perfeitas), seis versos em cada estrofe e três estrofes em cada parte do poema. Esta regularidade dá ao poema uma austeridade e rigidez que acompanha – em certa medida corrobora – a visão do eu poético.

A tentativa de rompimento com as convenções do formalismo se observa explicitamente no poema que dá o título ao livro, “*Snapshots Of A Daughter-In-Law*”. Este poema é composto de dez partes, e é radicalmente diferente de “*The Loser*”. No geral, não se observam padrões métricos tradicionais e não há rimas – embora tais convenções apareçam pontualmente em algumas partes do poema com um uso específico. Os versos possuem tamanhos variáveis, incluem citações e porções em itálico e mostram a experimentação com o espaçamento na página. De fato, o poema como um todo apresenta uma organização do ritmo que, comparada com os poemas mais tradicionais de Rich, poderia parecer errática. Está longe disto, no entanto. O uso pontual do *enjambement* e do itálico, por exemplo, causa quebras no fluxo que são bastante funcionais para enfatizar determinadas porções do conteúdo; já o espaçamento irregular dos versos na página visualmente sugere pausas dramáticas na leitura. Apesar de sua aparência mais “livre”, “*Snapshots Of A Daughter-In-Law*” segue uma proposta criativa definida.

O título por si indica o aspecto fragmentário e experimental do poema. Cada uma das dez partes é um retrato individual de uma experiência de mulheres em sociedade, nos quais uma visão crítica se mostra aparente como não havia sido possível observar nos primeiros livros de Rich. Em “‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision”, a

própria poeta comentava que “Snapshots Of A Daughter-In-Law” foi uma primeira tentativa de escrita a partir de experiências não-universais, ou seja, explicitamente femininas. O eu poético oscila entre uma terceira pessoa do singular e uma primeira pessoa do plural, sendo feminino – quando plural – ou no mínimo expressando uma perspectiva feminina – quando na terceira pessoa do singular. Para demonstrar como o poema se apresenta, escolhi a sétima, nona e décima parte para analisar aqui.

**“To have in this uncertain world some stay
which cannot be undermined, is
of the utmost consequence.”**

*Thus wrote
a woman, partly brave and partly good,
who fought with what she partly understood.
Few men about her would or could do more,
hence she was labelled harpy, shrew and whore.* (RICH, 2016, p. 120, grifos no original)

A sétima parte, reproduzida acima, é bastante curta: consiste em apenas uma estrofe com oito versos. Há uma clara separação entre eles. Os primeiros três, marcados entre aspas e com o uso do itálico, são uma citação retirada do livro de Mary Wollstonecraft, *Thoughts On The Education of Daughters*, publicado em 1787 e escrito como um tratado para a educação de mulheres desde sua infância. A frase foi retirada de uma seção sobre comportamento¹²⁰, mas no poema de Rich adquire uma significação diversa. Retirada de seu contexto original de enunciação, a frase de Wollstonecraft aqui é fragmentada em três versos e representa uma máxima sobre a necessidade de uma base de apoio sólida para mulheres “nesse mundo incerto”.

O quarto verso se inicia com um espaçamento considerável, o que visualmente o separa da citação e enfatiza se tratar de um segundo momento no poema. Os próximos quatro versos trazem uma visão crítica sobre Wollstonecraft, que ousou questionar algo ainda não compreendido pelos homens ou mesmo por ela – e que por conta disso foi censurada duramente. Esses quatro versos, cujo conteúdo se refere à mulher

¹²⁰ Trecho completo: *To have in this uncertain world some stay, which cannot be undermined, is of the utmost consequence; and this stay it is, which gives that dignity to the manners, which shews that a person does not depend on mere human applause for comfort and satisfaction.* (WOLLSTONECRAFT, 2016, loc. 18)

questionadora e o julgamento de valor sobre ela, são pentâmetros jâmbicos regulares com rimas emparelhadas. Se comparados aos três primeiros versos, também pode se observar nesses últimos a ausência de *enjambement* e a organização regular dos períodos – constituídos de dois versos, separados por pontuação. A rigidez formal nos versos acompanha a visão austera que apresentam sobre a sociedade.

No contexto a que se refere o poema, uma mulher que questionasse a base de instituições patriarcais (mesmo sem saber direito o que buscava, como é sugerido sobre Mary Wollstonecraft) não seria unanimemente bem-vista pelos homens. Nesse sentido, “*harpy, shrew and whore*” tem um aspecto de comentário histórico: a mulher intelectual e assertiva era costumeiramente considerada um monstro. De fato, Wollstonecraft enfrentou muita resistência e críticas com a publicação de *Thoughts On The Education of Daughters*, embora o livro tenha também recebido apoio e divulgação considerável na época. Mas acredito, ainda, que vale comentar sobre o uso dos termos “*shrew*” e “*whore*” junto a “*harpy*”.

Escrevendo sobre o universo de discurso patriarcal nas culturas de língua inglesa, a linguista Julia Penelope (1990) discorreu sobre o fato de que substantivos em geral podem se tornar pejorativos específicos para se referir a mulheres, não raramente adquirindo conotações sexuais. É o caso de “*shrew*”, que segundo o dicionário *Merriam-Webster* tem sua origem etimológica no termo “*shrewe*” do *middle English* e originalmente denotava uma pessoa combativa ou maldosa – sem gênero definido. O uso corrente do termo, no entanto, é específico para definir uma mulher mesquinha e descontente. Destaco que “*harpy*” é listado como um sinônimo. Não causa espanto que o epíteto de “*whore*” seja usado conjuntamente, para denegrir ainda mais a imagem de uma mulher que busca autonomia e reduzi-la a uma megera com moral questionável.

**Not that it is done well, but
that it is done at all? Yes, think
of the odds! or shrug them off forever.
This luxury of the precocious child,
Time's precious chronic invalid,—
would we, darlings, resign it if we could?
Our blight has been our sinecure:
mere talent was enough for us—
glitter in fragments and rough drafts.**

*Sigh no more, ladies. Time is male
and in his cups drinks to the fair.
Bemused by gallantry, we hear
our mediocrities over-praised,
indolence read as abnegation,
slattern thought styled intuition,
every lapse forgiven, our crime
only to cast too bold a shadow
or smash the mould straight off.*

*For that, solitary confinement,
tear gas, attrition shelling.
Few applicants for that honor. (RICH, 2016, p. 120-121)*

Transcrita acima, a nona parte do poema se inicia com um questionamento em itálico que remete a uma afirmação famosa atribuída ao escritor Samuel Johnson¹²¹, que é essencial para a construção argumentativa do poema. Johnson, uma figura polêmica do século XVIII, teria comparado mulheres pregadoras a um cachorro que anda sobre as patas traseiras: nem mulher nem cachorro consegue realizar um trabalho bem-feito, mas é surpreendente que sequer tenha sido possível. Nesta parte de “Snapshots Of A Daughter-In-Law”, o eu poético – aparecendo na primeira pessoa do plural, o que indica a identificação com mulheres como grupo – discute, em tom crítico e até mesmo um tanto amargo, a inferiorização das mulheres em sociedade.

O elogio e exigência da mediocridade feminina: é contra isso que o eu poético se revolta. Termos semanticamente carregados são empregados para fazer referência às mulheres no poema. Primeiramente, a imagem da inválida crônica e precoce; depois os epítetos de “queridas” (“*darlings*”) e “damas” (“*ladies*”), que sugerem sarcasmo. Segundo Riley (2016), esta nona parte de “Snapshots Of A Daughter-In-Law” apresenta uma crítica do envolvimento das mulheres em sua própria opressão. Há várias menções à aceitação passiva, por parte das mulheres, de galanteios masculinos e de imposições a sua criatividade. O próprio tempo é masculino, como expresso no décimo primeiro verso, que aparece precedido de um espaçamento que o destaca na estrofe. O eu poético aponta a passividade das mulheres, mas também concede que transgressões

¹²¹ Segundo Greene (1992), há motivos para questionar a atribuição da autoria desta afirmação a Samuel Johnson. Ainda assim, o autor comenta que a máxima sobre mulheres na esfera pública representaria um pensamento bastante comum no contexto do século XVIII.

A décima e última parte de “Snapshots Of A Daughter-In-Law” apresenta um aspecto formal fragmentado como as anteriores. Há somente uma estrofe nesta parte, e apenas dois períodos – o primeiro incluindo três versos, enquanto o segundo inclui os doze versos restantes. As quebras de linha e *enjambements* são de importância estratégica para estabelecer ênfases, criando também, como efeito de leitura, uma atmosfera como de um discurso público. Nesse sentido, o ritmo que se estabelece é bastante apropriado para expressão do fato poético em questão. O que diferencia esta última parte do poema é seu tom quase otimista, ao invés de sarcástico ou sombrio como nas demais.

Nos primeiros dez versos, o eu poético, identificado na primeira pessoa do singular, na posição de testemunha ocular descreve a vinda longamente esperada de uma mulher plena e destemida. A imagem construída é de uma figura que se move através das correntes de forma decidida. A beleza e destreza de movimentos dessa mulher é comparada à de um garoto, sugerindo um possível aspecto de androginia, e curiosamente também é comparada a um helicóptero. A símile da mulher como máquina serve não para remeter a um elogio futurista ao automatismo, mas sim enfatizar o caráter determinado e preciso dos atos dessa mulher-helicóptero, que fazem tremer o ar ao redor da mesma maneira que o movimento de hélices.

Os últimos cinco versos desta parte do poema são consideravelmente mais curtos: os dois primeiros versos possuem três palavras, os dois seguintes consistem em apenas uma palavra de três sílabas e o último é um monossílabo. Isso acaba por potencializar o seu impacto na leitura, e fecha de forma potente a descrição da mulher iniciada na primeira estrofe. A imagem que se apresenta tão sucintamente nesses versos é a da carga da mulher-helicóptero como algo palpável e entregue ao invés de uma promessa simplesmente. É também aqui que o eu poético se expressa na primeira pessoa do plural, indicando que o destinatário do que a mulher carrega é uma coletividade, não um indivíduo. O que se pode concluir é que essa mulher que figura na décima parte do poema representa a expectativa de que os demais retratos, presentes nas outras nove partes, tornem-se passado. E que ocorram mudanças sociais através

de ações precisas daquelas que, por sua atitude determinada, são “mais duras consigo que a História”.

4.4 UM NOVO RITMO, SEM LUVAS DE AMIANTO

A partir do seu quarto livro, o uso por Rich do verso livre vai se estabelecendo. O estilo da poeta também se desenvolve, alcançando o que hoje se reconhece como característico de sua produção. O uso da prosódia numérica, observada no começo da carreira da poeta, é abandonado em favor do verso livre e sua organização rítmica particular. O aspecto fragmentário dos versos juntamente com o aproveitamento maior do espaço da página e o uso esparsa de pontuação tornam-se características em diversos poemas. Percebe-se que há um propósito no uso dessa fragmentação nos versos. Não há nada “livre” ou espontâneo nos poemas de Rich. Como observa Britto (2014), uma característica que se pode atribuir ao verso livre é “a utilização consciente do que chamaremos de *ritmo* como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo” (p. 31). Os poemas de Rich escritos após *Snapshots Of A Daughter-In-Law* evidenciam uma organização do ritmo a partir de convenções diversas para apresentar um novo fato poético.

Os livros publicados entre 1966 e 1971 são classificados por Riley (2016) dentro da fase de transição da obra de Rich, como mencionei anteriormente. Optei por não os discutir junto de *Snapshots Of A Daughter-In-Law* porque, embora tecnicamente ainda possuam aspectos de transição, o estilo de Rich já estava muito mais consolidado e nesses volumes já não se encontram poemas tipicamente formalistas em meio a poemas em verso livre como antes. As luvas de amianto ficaram para trás. Ainda assim, penso que é válido ao menos mencionar dois poemas desse período para ilustrar como a escrita de Adrienne Rich vinha se firmando.

Percebo certos paralelos entre os dois poemas que menciono. Publicado em *Leaflets*, de 1969, “Orion” possui sete estrofes de seis versos mas sem um padrão métrico definido; também não apresenta rimas. Neste, o eu poético feminino se expressa descontente com as limitações impostas por seu papel de gênero e projeta

uma persona masculina, seu duplo destemido e feroz, na constelação de Orion. Portanto, o conceito de agência, a que o eu poético não tem acesso em sua vida, ainda aparece como prerrogativa masculina no poema. Já “Planetarium”, publicado em *The Will To Change*, de 1971, apresenta um eu poético feminino que também está à procura de autonomia, porém sem defini-la como essencialmente masculina. Com referências à pioneira da astronomia Caroline Herschel e uma forma bastante fragmentada, o poema volta-se para a “galáxia de mulheres” punidas por sua impetuosidade.

Selecionei quatro poemas publicados entre 1973 e 2010 para analisar a fundo sua construção e abordagem temática. O primeiro é o poema longo “Diving Into The Wreck”, publicado no livro de mesmo título, de 1973. Este poema possui dez estrofes e se apresenta como uma narrativa da exploração, pelo eu poético, de um naufrágio que gradualmente se revela como uma metáfora para a exploração de porções submersas (e suprimidas) da história. O uso da pontuação é limitado a vírgulas no interior dos versos apenas e ocasionais pontos finais. Os versos claramente não seguem um padrão métrico; pelo contrário, apresentam-se irregulares e fragmentados, e os períodos por vezes se estendem por mais de uma estrofe. Somente as letras maiúsculas realmente indicam o começo de novos períodos. Reproduzo aqui as últimas três estrofes do poema.

*This is the place.
And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body
We circle silently
about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he*

*whose drowned face sleeps with open eyes
whose breasts still bear the stress
whose silver, copper, vermeil cargo lies
obscurely inside barrels
half-wedged and left to rot
we are the half-destroyed instruments
that once held to a course
the water-eaten log
the fouled compass*

*We are, I am, you are
by cowardice or courage*

*the one who find our way
back to this scene
carrying a knife, a camera
a book of myths
in which
our names do not appear.* (RICH, 2016, p. 373)

No trecho, pode-se observar o uso de imagens relacionadas ao naufrágio e seus habitantes – a mulher e o homem do mar. É sugestivo que, a partir da antepenúltima estrofe, o eu poético passa da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural, indicando a sua identificação com todos os que habitam o local do naufrágio. Não mais alguém que explora as profundezas, o eu poético faz parte da embarcação e daqueles que submergiram com ela, e lá permanecem. A última estrofe deixa isso mais claro. “Nós somos, eu sou, você é”, afirma o eu poético (“*We are, I am, you are*”). Não apenas o eu poético estabelece uma identificação com os habitantes dos naufrágios da história, mas também busca uma relação com a leitora e o leitor.

Na última estrofe, são apresentadas as três ferramentas utilizadas pelo eu poético e mencionadas ao início do poema. Com carga simbólica forte, os instrumentos são uma faca, uma câmera e um livro de mitos. Como Riley (2016) observa, a menção da faca sugere que as explorações do eu poético podem apresentar riscos. A câmera indica a necessidade de documentação da empreitada; como o eu poético explicita na sétima estrofe do poema, o que o atrai é o verdadeiro naufrágio ao invés de uma narrativa de terceiros. O livro de mitos representa a grande narrativa histórica, que o eu poético acredita ser importante conhecer mas adverte que sua própria existência – e a daqueles que habitam o naufrágio – não foi documentada lá. Estão todos à margem da história. A fragmentação nos últimos versos serve para destacar a importância dessa última afirmação. O que percebo é que, em “Diving Into The Wreck”, a busca do eu poético se alinha claramente à prática da “re-visão” que Rich (2001) defende em “‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision”.

De *Diving Into The Wreck*, também destaco outros dois poemas que possuem uma temática semelhante. Escrito em dez partes, “The Phenomenology Of Anger” apresenta um eu poético que faz uma re-visão do conceito da revolta feminina como algo necessário ao invés de destrutivo e que é liberado a partir do esforço da tomada

de consciência – à maneira de um nadar contra a corrente. Os três últimos versos explicitam isso: “Todo ato de se tornar consciente/ (diz aqui neste livro)/ é um ato não natural” (RICH, 2016, p. 381, tradução minha¹²³). Já o eu poético de “Song” se apoia em símiles e metáforas – do voo livre, do acordar antes de todos em uma casa silenciosa, da viagem por terras inexploradas – para redefinir a solidão como o sentimento, pleno de expectativa de mudanças, de uma mulher que alcançou uma nova consciência sobre si mesma. Penso, também, que o título do poema pode ser visto como uma referência a sua forma. A regularidade no número de versos por estrofe (sete nas duas primeiras, seis nas duas últimas) e o ritmo centrado na repetição de refrões remetem a elementos da música e criam a impressão na leitura de que estamos diante de uma canção.

*If I'm lonely
it must be the loneliness
of waking first, of breathing
dawn's first cold breath on the city
of being the one awake
in a house wrapped in sleep*

*If I'm lonely
it's with the rowboat ice-fast on the shore
in the last red light of the year
that knows what it is, that knows it's neither
ice nor mud nor winter light
but wood, with a gift for burning* (RICH, 2016, p. 369)

De *The Dream Of A Common Language*, publicado em 1978, escolhi a primeira parte de “Origins And History Of Consciousness”, uma vez que o poema contém o verso que dá título a este importante livro e apresenta pela primeira vez o conceito da busca pela “língua comum”, pelo qual Rich seria posteriormente reconhecida. “Origins And History Of Consciousness” integra “Power”, a primeira das três seções do volume e que de forma geral inclui, como comenta Riley (2016), poemas que abordam em alguma medida a temática do poder feminino. O que pretendo demonstrar é que, no poema em

¹²³ Trecho original: “Every act of becoming conscious/ (it says here in this book)/ is an unnatural act”

questão, esta temática vem atrelada às da tomada de consciência, reconhecimento da sexualidade e uso da poesia como meio para comunicação.

Em três partes, “Origins And History Of Consciousness” se apresenta de forma fragmentada, como se pode observar em outros poemas de Rich após sua fase de transição. Os versos possuem extensão variada, sem padrão métrico ou rimas. Os períodos são longos, incluindo sempre mais de um verso, e fica claro que as quebras de linha foram cuidadosamente escolhidas a fim de criar ênfases e potencializar o efeito de imagens na leitura. Cada parte apresenta um retrato que, no entanto, não é de todo independente: une-se às demais partes do poema por um fio condutor, a busca pela expressão plena da sexualidade, que estabelece uma progressão entre as três partes. Reproduzo aqui a primeira parte do poema.

*Night-life. Letters, journals, bourbon
sloshed in the glass. Poems crucified on the wall,
dissected, their bird-wings severed
like trophies. No one lives in this room
without living through some kind of crisis.*

*No one lives in this room
without confronting the whiteness of the wall
behind the poems, planks of books,
photographs of dead heroines.
Without contemplating last and late
the true nature of poetry. The drive
to connect. The dream of a common language.*

*Thinking of lovers, their blind faith, their
experienced crucifixions,
my envy is not simple. I have dreamed of going to bed
as walking into clear water ringed by a snowy wood
white as cold sheets, thinking, I'll freeze in there.
My bare feet are numbed already by the snow
but the water
is mild, I sink and float
like a warm amphibious animal
that has broken the net, has run
through fields of snow leaving no print;
this water washes off the scent—
**You are clear now
of the hunter, the trapper
the wardens of the mind—***

*yet the warm animal dreams on
of another animal*

*swimming under the snow-flecked surface of the pool,
and wakes, and sleeps again.*

*No one sleeps in this room without
the dream of a common language.* (RICH, 2016, p. 446-447, grifos no original)

Nas duas primeiras estrofes desta primeira parte do poema, a temática da busca por expressão se constrói através de imagens que remetem a um sentimento de inquietação: um quarto em desarranjo, com poemas pregados nas paredes, livros, fotografias de heroínas já falecidas, documentos espalhados e um copo com uísque misturado a gelo derretido. Para o eu poético, que é sem dúvida feminino, é impossível viver nesse quarto sem passar por algum tipo de crise, e contemplar a verdadeira natureza da poesia: o desejo de conectar-se, e o sonho de uma língua comum. Em relação à terceira e à quarta estrofe, a princípio pode parecer que há uma mudança de conteúdo. Estaria ainda sendo abordado o sonho pela língua comum?

No entanto, as imagens presentes nessas duas próximas estrofes sugerem que o desejo de conexão envolve tanto a escrita quanto as vivências do eu poético. Não há separação entre poesia e experiência. A bela imagem do ato de ir para a cama como um caminhar pela neve em direção a um lago sugere o processo tortuoso de reconhecimento da homossexualidade feminina, sob perseguição dos “guardas da mente”, mas que culmina no movimento livre e natural pela água. As duas outras partes do poema apontam ainda mais fortemente para essa leitura e a expandem. Uma vez que *The Dream Of A Common Language* de forma geral tem como uma das temáticas centrais a abordagem das relações entre mulheres, presumir que “amantes” – substantivo que na língua inglesa é neutro – pode se referir a indivíduos de ambos os gêneros levaria a uma leitura equivocada e universalizante. De fato, em 1980 Rich viria a discutir a invisibilização das vivências lésbicas aliada ao pensamento heterocêntrico no ensaio “Compulsive Heterosexuality And Lesbian Existence”, traduzido por Angélica Freitas e Daniel Lühman e publicado em 2019 no volume *Heterossexualidade Compulsória e Outros Ensaio*s.

A primeira parte de “Origins And History Of Consciousness”, assim, apresenta a expressão plena da sexualidade e formação de laços entre mulheres primeiramente

com a imagem da fuga de predadores através de um caminho congelado, e o fim da trajetória sendo nas águas acolhedoras de um lago. A imagem presente na quarta estrofe é a do animal perseguido, de sangue quente em contraste com o gelo do caminho até a água, desejando contato com seu semelhante que vive sob a superfície gelada. A última estrofe retorna à imagem do quarto e à premissa da inquietação, questionamentos e desejo pela língua comum que o eu poético vivencia nesse espaço. Penso que há mais de um ensaio, de publicação posterior a “Origins And History Of Consciousness”, em que Rich elabora essa questão da poesia como busca por conexão e formulação de perguntas. Destaco aqui “Questions From The Profession”, “Arts Of The Possible” e “What If?”.

Desse mesmo volume, gostaria de mencionar outros dois poemas que abordam uma temática semelhante à de “Origins And History Of Consciousness”. O primeiro, “Not Somewhere Else, But Here”, possui uma forma mais fragmentada que o poema discutido anteriormente. Há um sistema de pausas internas nos versos ao invés de pontuação gráfica tradicional, e a sucessão rápida de imagens constrói a impressão na leitura da dificuldade de comunicação e partilha de experiências – como se estivéssemos diante da perda do lastro discursivo discutida por Provase (2016). O eu poético reconhece o esforço de manter a coragem para sobreviver e “tentar ensinar/ lições inapreensíveis” (RICH, 2016, p. 480, tradução minha¹²⁴). Ainda assim, esse mesmo eu poético afirma não estar só e, remetendo ao título do poema, deixa claro o fato de que a vida deve ser vivida não em outro lugar, mas aqui.

“Upper Broadway” é um pouco mais curto. Apresenta um sistema de pausas internas no lugar de uma pontuação gráfica, como “Not Somewhere Else, But Here”, embora o aspecto fragmentado seja mais atenuado. No poema, a metáfora da folha nova que desabrocha na vinha, mesmo exposta ao vento frio, é central para caracterizar o sentimento do eu poético feminino de expectativa de mudanças em meio às dificuldades da existência. Expressando seu desejo de escrever para sua interlocutora, ao final o eu poético declara que também deve escrever para si mesma. A

¹²⁴ Trecho original: “*Trying to teach/ unlearnable lessons*”

metáfora da folha é retomada em paralelo à afirmação do eu poético de que é uma mulher inacabada, que ainda está para nascer por completo.

O próximo poema que analiso é “Poetry: I”, publicado no livro *Your Native Land, Your Life*, de 1986. Este poema possui três estrofes com número irregular de versos – que evidentemente não seguem um padrão métrico. Como o título sugere, há um aspecto metapoético em “Poetry: I”. No entanto, este não é um manual de como escrever poesia. Ao invés de imperativos, há questionamentos. Adotando um tom reflexivo, o eu poético relata uma cena em uma biblioteca na primeira estrofe. Há uma mulher estudando a história da poesia, buscando ouvir traços de musicalidade no que lê. O uso do itálico destaca termos da teoria literária como modernismo e tropo, estudados pela mulher. Há um homem presumivelmente estudando história, procurando seu próprio nome nos “primórdios do país”. O eu poético, ao mesmo tempo que afirma que a mulher e o homem na biblioteca precisam de professores, também estabelece uma relação com eles, comparando-os a si mesmo e a seu interlocutor como já foram em outro momento. Os espaços dentro do penúltimo verso dessa primeira estrofe servem como uma pausa dramática a ser observada na leitura do poema, e essa estratégia reaparece na última estrofe.

*Someone at a table under a brown metal lamp
is studying the history of poetry.
Someone in the library at closing-time
has learned to say **modernism,**
trope, vatic, text.
She is listening for shreds of music.
He is searching for his name
back in the old country.
They cannot learn without teachers.
They are like us what we were
if you remember.*

*In a corner of night a voice
Is crying in a kind of whisper:
More!*

*Can you remember? when we thought
the poets taught how to live?
That is not the voice of a critic
nor a common reader
it is someone young in anger*

*hardly knowing what to ask
who finds our lines our glosses
wanting in this world.* (RICH, 2016, p. 624-625, grifos no original)

A segunda estrofe, com apenas três versos, traz uma quebra no conteúdo e introduz a presença de uma voz sussurrando pela noite: “Mais!” O pedido é destacado em *itálico*. Ao início da última estrofe, o eu poético frustra as expectativas de explicação acerca da voz sussurrante e introduz uma reminiscência direcionada a seu interlocutor, mas que é essencial no poema. O erro de considerar que os poetas ensinariam a viver: é isto que o eu poético deseja que seu interlocutor relembre. A cena da primeira estrofe adquire um novo sentido, então. A busca da mulher e do homem na biblioteca é vã, na visão do eu poético, uma vez que é puramente intelectual e dissociada do contexto social. Os últimos versos desenvolvem esta noção, ao revelarem a origem da voz na segunda estrofe. Não é a voz de um crítico ou de um leitor: é um jovem, que, sem saber ao certo o que pedir, percebe na poesia uma ausência. Ao contrário de uma visão prescritiva sobre a poesia, “Poetry: I” sugere a relação entre a poesia e sociedade, um tema frequente na produção poética e ensaística de Rich.

Observo esta temática da poesia e o uso da linguagem também em “North American Time” e no poema 29, o último da série “Contradictions: Tracking Poems”. Em nove partes, “North American Time” apresenta um eu poético que se questiona acerca do privilégio verbal das palavras, que podem sempre ser reinterpretadas e então assumir novos significados em contextos diferentes, pois “A poesia nunca teve qualquer chance/de se posicionar fora da história” (RICH, 2016, p. 595, tradução minha¹²⁵). Essa é a regra para quem trabalha com a linguagem; não se pode alterar tal regra, apenas aceitá-la. Para o eu poético, adotar a constrição imaginativa de um discurso “politicamente correto” não é a solução. Como no ensaio “Woman and bird”, publicado apenas oito anos depois, em “North American Time” está o reconhecimento de que a natureza do ato de nomear através das palavras é política.

Já no poema final de “Contradictions: Tracking Poems”, o eu poético se dirige a sua leitora ou leitor, para quem afirma escrever à noite em meio ao seu próprio

¹²⁵ Trecho original: “*Poetry never stood a chance/of standing outside history*”

desconforto físico, e recomenda que se afaste do poema por ora – sem se esquecer, no entanto, que a linha de separação entre a dor física e a dor que se observa nas ruas é arbitrária. À leitora ou leitor que preza por divisões claras acima de tudo, o eu poético convida a observar como essas linhas precisas se confundem. No que diz respeito à forma, o próprio poema recusa divisórias e termina em modo suspenso, sem um ponto final. E, continuando nessa temática, analiso “Tonight No Poetry Will Serve”, que integra o livro de mesmo título – e o último da poeta, publicado em 2011. Reproduzo a seguir.

*Saw you walking barefoot
taking a long look
at the new moon's eyelid*

*later spread
sleep-fallen, naked in your dark hair
asleep but not oblivious
of the unslept unsleeping
elsewhere*

*Tonight I think
no poetry
will serve*

Syntax of rendition:

*verb pilots the plane
adverb modifies action*

*verb force-feeds noun
submerges the subject
noun is choking
verb disgraced goes on doing*

now diagram the sentence (RICH, 2016, p. 1054-1055)

“Tonight No Poetry Will Serve” visualmente se apresenta com períodos fragmentados em vários versos ou até mesmo estrofes; o uso da maiúscula ao início do verso é o único indicador de um novo período, já que o uso de pontuação é mínimo. Nas duas primeiras estrofes, o eu poético se refere a seu interlocutor – que, por se tratar de um poema mais recente de Rich, pode-se tranquilamente presumir feminino. O eu poético relata vê-la caminhando à luz da lua crescente, depois nua e adormecida. É

importante para este eu poético deixar claro que o sono da interlocutora não apaga sua consciência daqueles que permanecem insones em outro lugar.

Em uma quebra no conteúdo, a descrição da interlocutora é abandonada e o eu poético abruptamente faz a afirmação que dá o título ao poema e ao livro como um todo: nesta noite nenhuma poesia servirá. Observo aqui que, ao começo do livro, a epígrafe é a entrada do verbo “servir” retirada do *Webster’s New World Dictionary of the American Language* de 1964. Trabalhar para alguém; dever obediência ou reverência; lutar ou prestar serviço militar; passar por encarceramento; satisfazer as necessidades ou requisitos, ser usado; fazer uma entrega oficial. Esses são os sentidos do ato de servir rejeitados como impróprios para a poesia neste momento, ao mesmo tempo que a própria linguagem é também apontada como insuficiente para fazer jus aos insones mencionados anteriormente. As últimas quatro estrofes utilizam como metáfora a diagramação de uma sentença para indicar essa inadequação. A “sintaxe da representação” é a de que o verbo controla a ação modificada por um advérbio, sufocando o sujeito. Os atos do verbo denigrem a si próprio, mas continuam.

A crescente fragmentação observada nos versos serve de estratégia para ilustrar o colapso da linguagem, que não dá conta da expressão em contextos de conflito social. No penúltimo verso, observam-se espaços até mesmo no seu interior. Cada um deles pode ser compreendido como uma pausa dramática – ou como se fosse um tipo de pontuação mais eficiente para a proposta do poema. O último verso introduz um imperativo, “agora diagrame a sentença” (“*now diagram the sentence*” no original), que sugere a redução do uso da linguagem a um contexto meramente escolar de análise sintática. Pode-se também considerar o fato de que o termo “sentença” possui mais de um sentido. Sendo assim, a diagramação solicitada poderia igualmente ser a da punição sofrida pelo sujeito na linguagem.

Assim, em “Tonight No Poetry Will Serve”, o eu poético se refere ao fracasso da linguagem como meio de formar conexões perante o sofrimento de todos aqueles privados do sono tranquilo. Segundo Riley (2016), a própria Rich relatou em uma entrevista que o poema surgiu do impacto que lhe causou um documentário sobre ações militares americanas, levando-a à questão da relevância da poesia e da própria

linguagem frente ao horror da guerra. É um questionamento semelhante ao presente no ensaio “Voices from the air”. Mas, como Rich escreveu em “Arts Of The Possible”, é tarefa da poesia romper silêncios e formular perguntas como “Por quê?” e “E se?”. Penso que “Tonight No Poetry Will Serve” levanta perguntas, esperando que nós, leitoras e leitores, procuremos pelas respostas.

Há, ainda, um outro poema incluído no mesmo volume que penso ser relevante mencionar por conta da relação temática com o poema-título e a que se pode estabelecer com os ensaios: “Emergency Clinic”. Este possui uma forma ainda mais fragmentada que “Tonight No Poetry Will Serve”, com diferentes espaçamentos na página além do sistema de pausas no interior dos versos. Todas as pausas e *enjambements*, no entanto, são absolutamente funcionais, servindo ao propósito de construir o tom dramático do poema e acentuá-lo quando necessário. A meu ver, “Emergency Clinic” também possui um caráter metapoético, no sentido de que o eu poético é como se fosse o próprio poema a se definir.

A visão da poesia defendida por esse eu poético é muito semelhante àquela expressa em *Poetry And Commitment*. Embora reconheça seu papel como uma clínica de emergência para o público, tratando feridas abertas, o eu poético de “Emergency Clinic” recusa a atuação da poesia como “uma loção medicinal, uma massagem emocional, um tipo de aromaterapia linguística” (RICH, 2007, loc. 259, tradução minha¹²⁶). Para cada bandagem aplicada, uma outra será arrancada sem hesitação, expondo o público à dor de algo que foi treinado a ignorar. Sendo uma arte do possível que levanta questionamentos difíceis, a poesia, como em “Emergency Clinic”, não permite descanso pois “não é um repouso sobre o que está dado, mas uma busca do que poderia ser” (RICH, 2003, p. 234, grifos no original, tradução minha¹²⁷).

¹²⁶ Trecho original: “*Poetry is not a healing lotion, an emotional massage, a kind of linguistic aromatherapy*”

¹²⁷ Trecho original: “*Poetry is not a resting on the given, but a questing toward what might otherwise be.*”

5 A CRISE NA POESIA, A POESIA DA CRISE

5.1 REVOLTA E POSSIBILIDADE: A POESIA DE MURIEL RUKEYSER

Desde a publicação de *Theory Of Flight*, Muriel Rukeyser marcou presença como uma poeta de difícil categorização. Fortemente impactada por Whitman tanto quanto pela poesia modernista, a poeta deixou evidente o seu diálogo com a tradição poética sem, no entanto, ocultar o fato de que sua perspectiva sobre a poesia já se configurava como a construção de um lugar de encontro no qual o ato de respirar a experiência vivida se converte no ato de expirar poesia, como o eu poético expressa em “*Poem Out Of Childhood*”. Escrevendo uma poesia que buscava construir conexões ao invés de se conformar e respeitar limites preestabelecidos, Rukeyser recebeu admiração do público, elogios de parte da crítica e, de outra, condenações duras que beiravam ataques pessoais – como as resenhas de Louise Bogan. Com o auge do *New Criticism*, sua obra foi sendo cada vez mais empurrada para as margens. Apesar do crescente interesse desde a década de 1970 e de valiosas empreitadas de re-visão e descoberta, ainda hoje é preciso buscá-la nessas margens, retirando-a do silenciamento imposto.

Não penso a poesia de Rukeyser com base em uma separação por fases, como procurei demonstrar neste trabalho. Observo, é claro, um processo de amadurecimento em termos formais e de estilo; no entanto, as raízes estavam postas desde *Theory Of Flight*. Discussões que seriam incluídas quatorze anos depois em *The Life of Poetry* aparecem, de maneira primitiva, como temática e aspecto formal de poemas no primeiro livro da poeta. “Notes For A Poem” e “Metaphor To Action”, por exemplo, já apresentam o vislumbre de um projeto poético centrado na escolha da tradição e importância da comunicação com o outro através da experiência imaginativa, além de incluírem o uso de um sistema de pausas orgânicas no interior dos versos. Ambos viriam a ser elaborados posteriormente nos ensaios.

Dou mais dois exemplos. “Reading Time: 1 Minute 26 Seconds”, publicado em 1939, já elabora o conceito de medo da poesia que a poeta ainda viria a discutir em suas palestras acadêmicas e publicar dez anos depois em *The Life of Poetry*. O

metapoema também introduz o termo “momento de evidência”, definindo o sentimento de arrebatamento em que culmina a experiência de leitura de um poema e que é temido por seu impacto profundo e duradouro – mesmo que o contato com o poema dure pouco mais de um minuto. Já “Beast In View” e “This Place In The Ways”, publicados em 1944, apresentam como temática a busca por autoconhecimento que, nos ensaios, Rukeyser afirmaria como aspecto essencial da experiência imaginativa da qual poeta e público participam.

A meu ver, *The Life of Poetry* representa a teorização mais madura e aprofundada de elementos com os quais a poeta já vinha trabalhando. O diálogo com o pragmatismo de Dewey e a discussão de filosofia da arte por Collingwood fica claro, e integra a definição de poesia que Rukeyser construiu em seus ensaios. Como Dewey, a poeta destacou a importância da experiência pessoal e social como matéria bruta a ser trabalhada no processo de criação poética. À maneira de Collingwood, ela definiu a poesia como uma expressão primariamente de sentimentos, cujo fim é proporcionar uma experiência imaginativa que requer a participação do público leitor e ouvinte – ou testemunha, como preferiu denominar.

De Collingwood, Rukeyser também utilizou o conceito de corrupção da consciência, com o fim de definir seu conceito do medo da poesia. Para a poeta, é a partir da negação de experiências vividas e da atitude de conformação a padrões de comportamento preestabelecidos para manutenção do *status quo* que surge a aversão à experiência imaginativa proporcionada pela poesia, que possui o potencial de abalar esse tênue equilíbrio e revelar ao público não algo novo, mas sim áreas do ser ocultas ou suprimidas. Na visão dela, o fim máximo da poesia é oferecer a possibilidade de uma experiência imaginativa que prepare o pensamento para ações concretas que modifiquem nossa existência. A consequência da corrupção da consciência e medo da poesia é o que a poeta denomina empobrecimento da imaginação: a impossibilidade de imaginar um futuro diferente e novos modos de ser e estar no mundo. Esta é a crise que Rukeyser percebia – uma perda da conexão com o outro através da rejeição de experiências e do potencial transformador da poesia.

Considero igualmente relevante o seu conceito do poema como um processo – ao invés de um objeto a ser dissecado como o cavalo de papelão descrito por Maiakovski. Poeta e público são partes ativas, e ambos passam por uma experiência de autoconhecimento. Nesse processo de trocas de energia, as imagens e o ritmo figuram como elementos essenciais para possibilitar a experiência imaginativa. Porém, para Rukeyser o poema não se reduz a eles, da mesma forma que uma sinfonia não se reduz a uma série de notas e temas. Elemento dramático da poesia, as imagens são postas em movimento pela música do poema, ou seja, o ritmo trabalhado no poema em questão. Como Maiakovski, Rukeyser definiu o ritmo como presente em todas as atividades humanas. Segundo ela, a organização do ritmo em um poema tem ligação íntima com a respiração da e do poeta. E, para além da pontuação gráfica tradicional, a poeta defendia a instituição de um sistema de pausas orgânicas e significativas que levasse o público a reconhecer padrões de ritmo.

Sendo um processo posto em movimento a cada leitura ou escuta, para Rukeyser um poema é dotado de imortalidade enquanto houver leitoras, leitores e ouvintes dispostos a interagir com ele. As relações com a obra serão diferentes a cada nova geração, é claro, mas a essência da experiência imaginativa – a resposta emocional, o arrebatamento, o momento de evidência – se mantém. E é a partir disto que penso o seu conceito de escolha da tradição. Escolher livremente a tradição a ser trazida para o futuro implica nutrir uma definição de poesia como verdade utilizável, uma fonte de experiências imaginativas.

Na concepção de Rukeyser, a tradição poética não é uma relíquia que deve ser passada, intacta, de geração a geração. Se o propósito final da poesia é proporcionar uma experiência imaginativa que prepare o pensamento para a tomada de decisões, não faz sentido manter reverência a poemas do passado que não mais reverberam em nossos tempos. Como afirmou a poeta: “É necessário que o século vinte e cinco saiba que escrevíamos lixo. É necessário que muito tenha sido feito até lá a fim de que todos nós sejamos vistos resistindo a coisas que para eles mudaram e se desfizeram –

transitórias” (RUKEYSER, 1996, p. 62, tradução minha¹²⁸). Para Rukeyser, o processo de imaginação e construção do futuro é constante e nunca estará completo; porém, sem mudanças concretas, isso significa que falhamos como sociedade.

Segundo a poeta, sendo uma forma de arte, a poesia imagina e nos oferece a “verdade da revolta” e a “verdade da possibilidade”. Embora mencionando diversos poetas como mestres, de clássicos a modernos, cujas obras possibilitam essa experiência imaginativa, Rukeyser deixou bem evidente sua escolha de tradição: Herman Melville e Walt Whitman, dois poetas que, quando da publicação de *The Life of Poetry*, ainda estavam um pouco na obscuridade. Melville, o poeta da revolta, abordando conflitos sociais e o “problema do mal” através do trabalho do ritmo em sua obra. Whitman, o poeta da possibilidade, explorando questões como a busca por expressão plena e o “problema do bem” por meio de uma organização rítmica inimitável. Em seus ensaios, Rukeyser não os discutia como influências no sentido edipiano de Bloom (1997), mas sim como poetas que, mesmo tendo pertencido a outros tempos, deixaram obras que ainda tinham algo a dizer ao seu.

Penso que, nos volumes publicados após *The Life of Poetry*, a busca por estabelecer um lugar de encontro com leitoras e leitores continua a figurar como uma grande temática, e não é difícil encontrar relações com discussões presentes nos ensaios. *Body Of Waking*, por exemplo, apresenta diversos poemas – incluindo o poema-título – que estão centrados na metáfora do despertar como o ato de alcançar uma nova consciência. Mesmo no caso de “Night Feeding”, no qual o acordar possui um aspecto mais concreto uma vez que o eu poético feminino literalmente se levanta para amamentar seu bebê, todo o processo é descrito através de metáforas a fim de dar destaque ao fato de que a amamentação leva o eu poético a novos níveis de consciência. Na poesia não deve haver cisão entre corpo e mente, mulher e poeta: para Rukeyser, fenômenos biológicos e sensações corporais são também consideradas como material com potencial imaginativo. Observo isso também em poemas como “The Speed Of Darkness” e “Despisals”.

¹²⁸ Trecho original: *It is necessary that the twenty-fifth century know that we wrote trash. It is necessary that enough be done by then so that we all be seen resisting things which have for them changed and fallen away – transitional.*”

A experiência imaginativa no contato com a poesia, como descrita em *The Life of Poetry*, continua a aparecer como temática em metapoemas como “To Enter That Rhythm Where The Self Is Lost”, “Rune” e “Work, For The Day Is Coming”. O primeiro, de 1962, aborda o efeito de maravilhamento e transe provocado pelo ritmo na poesia e em outras atividades humanas de cunho criativo, a ponto de que novas possibilidades possam ser imaginadas. Já os outros dois poemas, publicados em 1976, estão centrados na questão do poder das palavras e da poesia como fonte de verdade utilizável para preparar o pensamento de leitoras e leitores.

Nos últimos três livros de Rukeyser, especialmente em *The Speed Of Darkness*, a crítica à sociedade em perpétuo conflito que já figurava em *The Life of Poetry* se mostra bem pronunciada. Por exemplo, “Kathë Kollwitz”, mesmo remetendo a um contexto histórico e geográfico distinto, apresenta imagens para sugerir o impacto da guerra na população. Tais imagens vêm atreladas à identificação do eu poético com a artista alemã, cujo trabalho de expressar a verdade utilizável em sua obra contém o potencial de partir o mundo ao meio. E em “Poem”, o eu poético estabelece a relação entre as duas guerras mundiais e a busca pelo lastro discursivo perdido, sugerindo que, como as lutas armadas, o esforço para vencer a resistência causada pela corrupção da consciência, comunicar-se com o outro e possibilitar a partilha do sensível é também um dos grandes conflitos do século.

Já “The Gates”, poema longo do último livro de Rukeyser, traz como temática central o protesto contra o encarceramento de Kim Chi Ha, poeta sul-coreano condenado à morte por sua oposição às práticas violentas do governo do seu país. O eu poético enfatiza sua aproximação com o poeta através de sua poesia, mesmo havendo uma grande distância geográfica entre eles e o fato de cada um pertencer a diferentes contextos sociais. Penso que o poema deixa evidente o impacto profundo sobre o eu poético da experiência imaginativa de ler a obra de Kim Chi Ha, que atravessa fronteiras e estabelece um lugar de encontro para leitoras e leitores que talvez não poderiam se encontrar de outra forma.

Penso que Muriel Rukeyser, da mesma forma que Whitman, é uma má influência: não pode ser imitada. O que pode ser feito é continuar seu projeto poético.

Como mencionei, sua obra se configura em uma de muitas vozes em um longo diálogo sobre poesia e seu lugar na sociedade. Mesmo se não intencionais, há afinidades entre *The Life of Poetry* e o trabalho de Paz (2012) em termos do conceito de ritmo e da experiência de leitura, em especial. Posso dizer o mesmo sobre o conceito de ritmo-rumor de Maiakovski. A definição de formato elaborada por Goodman (1973) também não é essencialmente diferente da discussão de Rukeyser acerca dos conceitos de corrupção da consciência e empobrecimento da imaginação. Da mesma maneira, a afirmação de Lorde (2007) sobre a poesia como um recurso essencial encontra ressonâncias na definição por Rukeyser do poder da experiência imaginativa e uso da poesia como verdade utilizável. Mas, principalmente, há uma relação estreita – e desta vez claramente intencional – que se pode traçar entre *The Life of Poetry* e os ensaios literários de Rich.

5.2 A ARTE DO “E SE...?” NA POESIA DE ADRIENNE RICH

Adrienne Rich, como procurei mostrar, iniciou sua carreira a partir da conformidade ao formalismo vigente na década de 1950. Protegendo-se sob as luvas de amianto das convenções poéticas da época, a jovem poeta procurava se estabelecer em um ambiente predominantemente masculino ao mesmo tempo que traçava o começo de sua busca por explorar “materiais que eu não podia segurar com as mãos desprotegidas” (RICH, 2001, p. 18, tradução minha¹²⁹). Sua relação com a escrita foi naturalmente conturbada ao início, marcada pelo que descreveu em ensaios posteriores como a cisão entre sua definição como poeta e a definição como mulher a partir de suas relações com homens. Sendo quase um paradoxo reconhecer-se simultaneamente mulher e poeta, como Ostriker (1986) comentava, uma alternativa possível era subscrever-se ao mito da mulher especial – da representante simbólica cujo talento seria reconhecido enquanto se comportasse de forma modesta e inofensiva, sem ambições além de certo domínio técnico.

¹²⁹ Trecho original: “In those years formalism was part of the strategy—like asbestos gloves, it allowed me to handle materials I couldn’t pick up bare-handed.”

Como escreveu Rich em “‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision”, as convenções do formalismo (como exigidas pelo *New Criticism*) serviram como uma proteção de luvas de amianto para a jovem poeta, possibilitando que ela escolhesse certas temáticas não ortodoxas – o que não poderia fazer de forma direta sem sofrer reprimendas. As primeiras transgressões em *A Change Of World*, “Aunt Jennifer’s Tigers” e “An Unsaid Word”, vinham fortemente codificadas. Por trás da sua vestimenta modesta e voz contida, nesses poemas há um subtexto de silêncio e sofrimento especificamente relacionados ao desempenho do papel sexual feminino. E posso dizer o mesmo quanto aos poemas do segundo livro de Rich. Em “The Snow Queen” e “Autumn Equinox”, a frustração do eu poético feminino com a perda da identidade nas relações com homens e no matrimônio aparece de forma indireta – mascarada pela referência ao conto de Andersen no primeiro, e no segundo suprimida pelo discurso de resignação como amadurecimento.

O uso do formalismo como estratégia começa a ser abandonado a partir do seu terceiro volume de poesia. Frustrada pelas demandas do papel de esposa e mãe e do formato a que precisou se conformar para escrever, é com o poema-título de *Snapshots Of A Daghter-In-Law* que Rich escrevia pela primeira vez a partir de uma perspectiva mais abertamente baseada nas suas vivências como mulher e desfazendo-se da prosódia métrica e dessubjetivação, mesmo que o volume no geral ainda contivesse poemas bastante tradicionais. A meu ver, há diferenças bem marcantes entre a fragmentação formal e abordagem da temática da insatisfação feminina em “Snapshots Of A Daghter-In-Law” e a impessoalidade e distanciamento ainda bem perceptível em “The Loser” e “At Majority”, por exemplo.

Assim, *Snapshots Of A Daghter-In-Law* marca o período de transição da poeta, do formalismo ao uso do verso livre, do distanciamento do eu poético a uma poesia que reconhece o lugar social da e do poeta. Penso que é como se Rich começasse ali a trabalhar o conceito que viria a definir muito mais tarde em “Form and format” e “Six meditations in place of a lecture”: a escrita como a busca de uma forma significativa para cada poema, e o trabalho da forma a fim de que não se fossilize como formato. Essa busca perdura nos volumes subsequentes. O uso da prosódia métrica é

abandonado em favor do trabalho do verso livre, e o tom impessoal do eu poético dá lugar à identificação clara com experiências e vivências femininas.

A evolução temática fica evidente na comparação entre “Orion”, publicado em 1969, e “Planetarium”, publicado em 1971. Embora os dois poemas tenham um eu poético feminino e alguma relação com constelações e astronomia, a abordagem de cada um é distinta. No primeiro, descontente com as limitações do papel sexual feminino, o eu poético projeta uma persona masculina – destemida e livre – na constelação de Orion. Já o segundo traz a re-visão da experiência de Caroline Herschel como pioneira da astronomia; o eu poético já não procura por libertação por meio de uma persona masculina, mas sim identifica-se com a busca da “galáxia de mulheres” punidas pelo desejo de exercer sua agência livremente.

Com a publicação de *Diving Into The Wreck*, de 1973, o novo estilo de Rich já se apresentava bem consolidado, e a abordagem de temáticas relacionadas à re-visão da sexualidade e experiência femininas fica também evidente. Percebo isso, por exemplo, no poema-título do volume, que aborda a exploração do naufrágio como metáfora para a revisão de narrativas e vivências suprimidas e marginalizadas. O próximo volume, *The Dream Of A Common Language*, dá continuidade ao mesmo projeto de re-visão e também inclui poemas como “Origins And History Of Consciousness”. Este poema inclui o verso que dá título ao livro, e que serve para pensar a produção de Rich daquele momento em diante: a poesia como uma língua comum que possibilita a comunicação entre pessoas dos mais variados contextos sociais e que é inseparável da busca política por agência e autonomia.

Em volumes publicados a partir de 1986, observa-se uma mudança de foco, com poemas centrados menos na abordagem da sexualidade e mais em temáticas ligadas ao uso da linguagem em meio a conflitos sociais, por exemplo. Como explicitou em “Interview with Rachel Spence”, Rich não escrevia a partir de teorias, mas sim respondendo, como afirmava, a seu lugar no tempo e espaço, segundo a necessidade de trazer à luz, através da experimentação com a linguagem, algo que se encontrava oculto. Mudanças na sociedade estadunidense, como o crescente esvaziamento de

sentido e cooptação do discurso pelo capitalismo neoliberal, exigiam uma resposta. Ou melhor, questionamentos que ajudassem a elaborar respostas.

Como Rich escreveu em “*Arts Of The Possible*”, na sua concepção a poesia tem esse propósito: romper o silêncio e levantar perguntas difíceis, como “E se?” e “Por quê?”, a fim de que surja a possibilidade de formular uma resposta. São exemplos disso poemas como “Poetry: I” e “North American Time”, de 1986. No primeiro, a questão levantada é a do estudo acadêmico tradicional da poesia como insuficiente perante a necessidade de experiências imaginativas que suscitem perguntas essenciais. No segundo, o foco é a natureza política da linguagem junto do “privilégio verbal” das palavras, em mudança constante de sentido.

Considero igualmente relevante mencionar “Tonight No Poetry Will Serve” e “Emergency Clinic”, do último livro de Rich. O primeiro poema, que dá título ao volume, está centrado no questionamento da relevância da poesia em contextos de desigualdade e conflitos sociais, como se ecoando a pergunta do ensaio “Voices from the air”. Já o último desenvolve a concepção da poesia que, como Rich argumenta em *Poetry And Commitment*, se recusa a ser “uma loção medicinal, uma massagem emocional, um tipo de aromaterapia linguística” (RICH, 2007, loc. 259, tradução minha¹³⁰). Como uma clínica de emergência, o poema trata feridas – mas também rompe silêncios e arranca bandagens, levando leitoras e leitores a se confrontar com partes do ser anteriormente suprimidas.

Naturalmente, como foram escritos a partir da década de 1990, a maioria dos ensaios de Rich que analisei neste trabalho refletem essas mesmas preocupações com a questão da linguagem e a própria natureza da poesia, o que a poeta também expressava através de sua produção poética. *Arts Of The Possible* é o único volume dos que escolhi discutir que inclui ensaios de publicação anterior, uma vez que a proposta da poeta era apresentar sua trajetória crítica. Os ensaios vão desde a análise do impacto de questões de identidade na poesia até sua definição do próprio lugar da poesia na sociedade.

¹³⁰ Trecho original: “*Poetry is not a healing lotion, an emotional massage, a kind of linguistic aromatherapy*”

Assim, no ensaio de 1971, “‘When We Dead Awaken’: Writing as Re-vision”, Rich introduziu o importante conceito de re-visão: o ato de reavaliar experiências, narrativas e a própria história como sendo uma prática essencial para resgatar do silêncio as partes de nós mesmas que foram suprimidas. A poeta discutia seu próprio início de carreira como um exemplo de como a escassez de modelos femininos, as representações de mulheres na literatura, o discurso masculino como autoridade e o mito da mulher especial impactavam profundamente aquelas que se dispunham a escrever nas décadas de 1950 e 1960. Já em “Blood, Bread And Poetry: The Location Of The Poet”, de 1983, Rich punha em xeque a premissa da existência de uma arte “universal”, isenta de marcas de gênero, raça, sexualidade e classe; ela também comentava como, ao início de sua trajetória, escrever implicava uma cisão entre sua identificação como poeta e como mulher. Na sua visão, o lugar social e identidades culturais exercem grande influência sobre a e o poeta, e devem ser explorados ao invés de suprimidos em favor de uma arte pretensamente de maior alcance.

Datadas do final da década de 1990, as duas entrevistas incluídas em *Arts Of The Possible* são a meu ver bastante elucidativas em termos do projeto poético que Rich vinha construindo. Em “Some Questions From The Profession”, a poeta esclareceu sua concepção de poesia como uma arte da tradução, que conecta leitoras e leitores de contextos e tempos distintos e permite a todos vivenciar uma experiência imaginativa, e discutiu seu desejo por uma língua comum para permitir tais conexões. Assim, para Rich buscar uma língua comum não significava almejar uma homogeneidade na compreensão e interação com a poesia; pelo contrário, seu objetivo era trabalhar a própria possibilidade de proporcionar experiências imaginativas a leitoras e leitores.

Já em “Interview With Rachel Spence”, Rich explicou a mudança de foco temático em sua obra a partir da afirmação de que sua motivação para escrever era romper silêncios e revelar o que estava oculto – em resposta aos conflitos sociais de seu tempo e espaço. Tal discussão aparece também em outros ensaios, como “Arts Of The Possible”, em que a poeta declarou que o propósito final da poesia seria ajudar a levantar questionamentos de possibilidades futuras que levam à formulação de respostas. Já “Defying The Space That Separates” é igualmente digno de nota porque

contém a definição da crise percebida por Rich: o esvaziamento de significado no discurso, a banalização da linguagem e o *apartheid* da imaginação. Em outras palavras, algo muito semelhante ao conceito de perda do lastro discursivo de Provase (2016).

Em *Arts Of The Possible*, Rich já sinalizava seu desejo de se inserir em uma tradição de diálogo sobre a natureza da poesia com outras e outros poetas. A que ganha mais destaque é certamente Muriel Rukeyser, como fica claro em mais de um ensaio e em “Muriel Rukeyser: Her Vision”, dedicado a discutir o legado da poeta. Percebo que é de fato muito próxima a relação entre a definição de poesia de Rich e a visão de Rukeyser em *The Life of Poetry*. Esse diálogo fica ainda mais claro em *What Is Found There* e em *Poetry And Commitment*, que apresentam referências diretas a Rukeyser. É o caso de “Beginners” e “Moment of proof”, no primeiro volume, e a importante menção no último capítulo do segundo.

Em seus vinte e nove ensaios, *What Is Found There* aborda de forma abrangente o questionamento sobre a própria necessidade de escrever e ler (ou ouvir) poesia em uma sociedade desigual e assolada por conflitos; e, como no segundo prefácio, “Jacob And The Angel”, Rich argumentava que a luta de Jacó e o anjo serve como metáfora para a relação indissociável entre poesia e experiência ou realidade social. *Poetry And Commitment* continua essa discussão de “Jacob And The Angel” e apresenta duas temáticas principais: a definição de comprometimento na poesia e a impossibilidade de separar poesia e política. Penso que, seguindo a declaração de Rukeyser sobre a escolha da tradição para o futuro, Rich claramente fez a sua e nesses dois volumes mostrou pertencimento a um grupo de “vozes que se misturam em uma longa conversa, em uma longa turbulência, em uma grande tradição, dificultada e frequentemente difamada, na poesia bem como na política” (RICH, 2007, loc. 429-430, tradução minha¹³¹).

Dentre essas vozes estão Walt Whitman e Muriel Rukeyser – ambos pioneiros para Rich; mas também Audre Lorde, Octavio Paz, James Scully e Paul Goodman. Elas integram a concepção de poesia de Rich em forma de diálogo constante, mas por

¹³¹ Trecho original: “they are voices mingling in a long conversation, a long turbulence, a great, vexed, and often maligned tradition, in poetry as in politics.”

vezes a relação se mostra mais aparente. Relembro aqui alguns exemplos. À maneira de Rukeyser, ao final de *Poetry And Commitment* Rich defendia a poesia como lugar de encontro para leitoras e leitores, concedendo que seu papel não é resolver conflitos, mas oferecer uma troca de energia que abale resistências e barreiras e incentive a busca por respostas. E, no ensaio “Tourism and promised lands”, a poeta também declarava que nunca estará completo o processo de imaginar possibilidades futuras através da experiência de leitura. Em relação a Lorde, Rich se aproximava claramente de seu conceito da poesia como um recurso essencial ao invés de um luxo em “To invent what we desire” e no quinto capítulo de *Poetry And Commitment*.

Como Paz, em “What would we create?” a poeta discutia a poesia como a busca do ser humano pelo reencontro consigo mesmo; e, ao final de *Poetry And Commitment*, ela definia o comprometimento e o contexto sociopolítico como parte inextricável do fazer poético – mesmo que ainda exista muito na poesia que escape a análises e explicações de cunho sociológico. A discussão de Scully sobre os conceitos de poesia dissidente e poesia de protesto aparece como citação direta logo no segundo prefácio de *What Is Found There* e no terceiro capítulo de *Poetry And Commitment*. Por fim, o ensaio de Rich que apresenta mais nitidamente a relação com Goodman é “Form and format”, que se apoia sobre o conceito do poeta de formato como discurso colonizado para construir a afirmação de que escrever poesia, sendo uma busca pela forma de cada poema, implica trabalhar esta forma a fim de que se mantenha viva e não se fossilize como formato.

Como mencionei, a visão sobre tradição e o propósito da poesia que Rich defendia incorpora esse diálogo com outras e outros poetas. Sua concepção era a de que nenhuma arte surge no isolamento. Em *Poetry And Commitment*, por exemplo, a poeta afirmava a existência de múltiplas poesias e tradições que se conectam e que são igualmente necessárias – uma vez que levantam diferentes questionamentos e enriquecem nossa compreensão do mundo, remetendo aqui ao ensaio de Walker (2011). De forma geral, a proposta de Rich contra a crise do esvaziamento de sentido era de uma poesia que, ao contrário de um formato a ser estudado e reproduzido de forma automática, apresenta-se como um recurso essencial para nomear experiências

e romper silêncios. Como a poeta afirmava em “Tourism and promised lands”: “A poesia não atravessará o oceano, contra a tempestade, rumo a um ‘mundo novo’, uma ‘terra prometida’, e então recolherá as asas e cantará. A poesia não é um repouso sobre o que está dado, mas uma busca do que poderia ser” (RICH, 2003, p. 234, grifos no original, tradução minha¹³²). O que Rich propunha, enfim, era uma poesia migrante, sem lugar de pouso definitivo, e que se presta a um processo interminável de experiências imaginativas e possibilidades de reflexões para mudanças futuras.

¹³² Trecho original: “*Poetry will not fly across the sea, against the storms, to any “new world,” any “promised land,” and then fold its wings and sing. Poetry is not a resting on the given, but a questing toward what might otherwise be.*”

6 LUGARES DE ENCONTRO: À GUIA DE CONCLUSÃO

Considero, e foi meu objetivo discuti-lo neste trabalho, que poetisas não brotam intactos e puros em sua torre de marfim. Sendo um produto social com trocas de energia, a poesia não pode ser extirpada de suas raízes. Assim, penso a obra de Muriel Rukeyser e Adrienne Rich não em isolamento, mas sim dentro de uma tradição de escrita sobre poesia, sociedade e experiência imaginativa. Não foi meu plano de trabalho provar que Rukeyser e Rich foram descendentes de Whitman, voltando aqui ao termo de Jordan (2003). No entanto, é impossível negar que o poeta foi uma grande referência para ambas. Como afirmou Rukeyser em *The Life of Poetry*, Whitman é uma má influência que não pode ser imitada a não ser de forma grotesca; o que pode ser feito, no entanto, é continuar seu trabalho.

Nesse sentido, penso que Rukeyser e Rich foram, sim, como descendentes do projeto poético democrático de Whitman ao buscarem estabelecer na poesia um caminho para reestabelecer o lastro discursivo perdido, um lugar de encontro com leitoras e leitores. Esta foi sua tradição escolhida. Mas, principalmente, penso essas poetisas como duas entre diversas “vozes que se misturam em uma longa conversa, em uma longa turbulência, em uma grande tradição, dificultada e frequentemente difamada, na poesia bem como na política” (RICH, 2007, loc. 429-430, tradução minha¹³³). Da mesma forma que há um claro diálogo nos ensaios de Rich com a obra de Rukeyser, há afinidades que também se podem encontrar entre *The Life of Poetry* e os ensaios de Octavio Paz, Paul Goodman, Audre Lorde – ainda que de forma não intencional. Neste último capítulo, retomo a análise construída nos anteriores e traço minhas conclusões.

Além dos evidentes paralelos entre os ensaios, há diversos pontos de contato que observo entre a produção poética de Muriel Rukeyser e Adrienne Rich. A trajetória destas poetisas foi, certamente, bastante diversa em seu início, uma vez que cada uma seguia uma perspectiva poética distinta. Como comenta a própria Rich, embora tivesse lido *Theory Of Flight* no fim da década de 1940, foi apenas décadas depois que veio a

¹³³ Trecho original: “they are voices mingling in a long conversation, a long turbulence, a great, vexed, and often maligned tradition, in poetry as in politics.”

conhecer e interagir com sua obra realmente. A meu ver, nota-se uma crescente convergência à medida que Rich estabelecia seu estilo e se desfazia das luvas de amianto do formalismo, até o momento em que a poeta estabelece Rukeyser como uma referência em seus ensaios. Selecionei quatro poemas de cada poeta, que mencionei anteriormente, para discutir agora de forma conjunta e estabelecer paralelos entre eles.

Comparando “Notes For A Poem” e “The Diamond Cutters”, respectivamente do primeiro livro de Rukeyser e do segundo livro de Rich, penso que o contraste entre as poetisas no começo de suas carreiras fica bastante claro. Ambos os poemas possuem um caráter marcadamente metapoético. Porém, cada um apresenta um projeto poético e “metáfora da escrita” bem diferentes. Em “Notes For A Poem”, há a imagem da experiência como um campo a ser trabalhado por poetisas, que se apoiam em relações encontradas entre fatos e vivências para escrever. Já em “The Diamond Cutters”, a imagem da lapidação de um diamante é central, o que implica que poetisas são como ourives trabalhando o poema-objeto.

É a partir da década de 1970 que Rich, dotada de uma crescente consciência como feminista e cidadã, começava a explorar temáticas relacionadas a conflitos sociais. E, em poemas publicados nessa época, observo afinidades temáticas com poemas de Rukeyser – mesmo aqueles com data de publicação bem anterior, o que destaca o fato de que Rukeyser estivera à frente de seu tempo. Um exemplo é “Planetarium”, publicado em 1971, quando comparado a “Wreath Of Women” de Rukeyser, publicado em 1944. No poema de Rich, o eu poético feminino se debruça sobre a vida de Caroline Herschel e a “galáxia de mulheres” punidas por ousar expressar ambições, e procura por sua própria autonomia. Já no poema de Rukeyser, o eu poético busca autoconhecimento, afirmando que não são homens, mas sim mulheres que, como uma dádiva, oferecem a oportunidade de crescimento e reflexão.

Observo algo semelhante entre “Song” e “Body Of Waking”. No poema de Rich, publicado em 1973, o eu poético faz uma re-visão do conceito de solidão a partir da metáfora do despertar (dentre outras) para representar o ato da tomada de consciência. No poema de Rukeyser, publicado em 1958, essa mesma metáfora é central para descrever o ato de adquirir uma perspectiva mais abrangente e que retire as pessoas

do sono estanque da corrupção de consciência. Penso que, no conjunto da obra de Rukeyser, metáforas para a tomada de consciência aparecem de forma recorrente. Na obra de Rich, é a partir do contexto social de ativismo dos anos 1960 e 1970 que a essa se apresenta como uma temática central.

Também gostaria de comentar “Poetry: I”, publicado em 1985, e “The Backside Of The Academy”, publicado em 1968. Ambos os poemas estão centrados na análise da posição da Academia na sociedade, e é possível observar similaridades na representação da instituição. No poema de Rich, a busca pelo reconhecimento da tradição literária, padrões rítmicos e termos técnicos é apresentada como insuficiente perante a pessoa jovem cuja voz ecoa pela noite, que percebe nesse estudo meramente formal da poesia a incapacidade de reestabelecer o lastro discursivo perdido e clama por mais. No poema de Rukeyser, fica nítido o contraste entre a postura ostensivamente inclusiva da Academia e suas práticas de exclusão. Seu discurso idealista sobre a arte, que considera válidas todas as formas de expressão, apenas se sustenta dentro do prédio: os portões da Academia estão fechados para a comunidade ao seu redor.

Retornando aqui à afirmação de Milan Kundera citada por Gordimer (2010), que mencionei no segundo capítulo, penso que tanto Rukeyser quanto Rich foram poetas que definitivamente escreveram como testemunhas de seu século. Em toda sua obra poética, Rukeyser fez questão de expressar a verdade da revolta e da possibilidade: denunciando desde a morte de trabalhadores até os horrores da guerra, mas também lembrando leitoras e leitores do potencial imaginativo através do trabalho do ritmo e imagens e convidando a um lugar de encontro que prepara o pensamento para o horizonte de ações futuras. Inclusive, a escolha de Rukeyser de considerar o público como testemunha é bastante significativa, agora à luz da citação de Kundera: sendo o poema um processo que envolve artista e público, a poeta comporta-se como testemunha bem como oferece ao público a oportunidade de participar dessa experiência imaginativa.

Embora o início de sua carreira tenha sido conturbado pelo peso da autoridade masculina sobre sua escrita – como a imagem do peso da aliança em “Aunt Jennifer’s

Tigers”, a partir da década de 1960 Rich começou a se dedicar ao projeto poético que desenvolveria até o final de sua vida: romper silêncios, trazer à luz o que está oculto e levantar perguntas essenciais através de sua obra. A poesia de Rich, como testemunha das práticas violentas e exclusivas da sociedade, trata feridas, é certo – mas não suaviza traumas nem oferece meramente um ombro para o choro. Não é um simples refúgio contra a dureza do mundo, ou uma ave que canta durante conflitos e depois se cala. Pelo contrário, sua obra se coloca como espaço de conexão para leitoras e leitores dos mais variados contextos. Convida o público a pensar “Por quê?” e “E se?”, e refletir sobre possibilidades de ações concretas que levem a mudanças.

Tanto na visão de Rukeyser quanto na de Rich, mudanças sociais são um processo que não prevê um fim. A paz não é um lugar de descanso permanente, mas sim apenas um patamar de uma sucessão infinita de níveis de desenvolvimento. A arte de forma geral se presta a imaginar e oferecer ao público o imaginado, nas palavras da própria Rukeyser, e manter sempre acesa uma fagulha de desejo e expectativa. Para ambas as poetisas, a crise era a da ausência – ou a rejeição – de uma linguagem para comunicação com o outro, e a concepção da poesia apenas como uma tradição a ser estudada formalmente e passada de forma intacta para outras gerações, ao invés de um recurso essencial para nomear experiências e estabelecer contato com leitoras e leitores. Independente de ser corrupção de consciência e empobrecimento da imaginação, como para Rukeyser, ou esvaziamento de significado e *apartheid* da imaginação, como para Rich, o conflito permanece muito semelhante em sua essência.

Se Rich escolheu Rukeyser como parte de sua tradição para o futuro (e claramente ela o fez), isto significa que, apesar de escritos em um contexto histórico distinto, seu *The Life of Poetry* e seus poemas ainda reverberavam décadas depois. Posso dizer que minha escolha por essas duas poetisas seguiu a mesma lógica. Considero, como escreveu Rukeyser em seus ensaios, que a longevidade de um poema se mantém enquanto houver um público, ainda que de outra geração, disposto a interagir com ele. A experiência de leitura não será a mesma, certamente; outras relações serão estabelecidas. A questão aqui não é a busca nos poemas pela mesma experiência de seu público original, mas sim a possibilidade de que a leitura quebre

silêncios e nos incentive a procurar respostas para os questionamentos de nosso tempo.

Os ensaios de Rukeyser e Rich, infelizmente pouco discutidos até hoje, apontam para esse uso da poesia como recurso essencial. Como afirmou Rich, a poesia é uma arte da tradução: uma forma de conectar tempos, culturas e contextos distintos. Somos de uma outra geração e vivemos um contexto diferente – mas em um mundo igualmente em crise, que não ultrapassou o conflito do esvaziamento de sentido e banalização da linguagem; a busca por restabelecer o lastro discursivo perdido continua. Acredito, enfim, que as obras de ambas as poetisas ainda podem levantar perguntas que nos levem a refletir sobre quem somos, o que queremos para o futuro e como explorar o potencial transformador da experiência imaginativa.

REFERÊNCIAS

- AUDEN, W. H. "Foreword to A Change of World". In: RICH, Adrienne. **A Change Of World**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2016 (ebook).
- BECKER, Robin. "Diving into the Dream: A Poet's Reflection on the Influence of Adrienne Rich's Poetry." **The Women's Review of Books**, v. 29, n. 5, pp. 20-21, 2012.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.
- BLOOM, Harold. **The Anxiety Of Influence: a theory of poetry**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.
- BRITTO, Paulo Henriques. "O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre." *eLyra*, v. 3, n. 3, 2014, p. 27-41.
- COLLINGWOOD, Robin George. **The Principles Of Art**. Oxford: Oxford University Press, 1938.
- CLARK, Miriam Marty. "Human Rights and the Work of Lyric in Adrienne Rich". *The Cambridge Quarterly*, v. 38, n. 1, pp. 45-65, 2009.
- CLAUSEN, Christopher. **The Place of Poetry: two centuries of an art in crisis**. Lexington: University of Kentucky Press, 1981.
- DANIELS, Kate. "Muriel Rukeyser And Her Literary Critics". In: DICKIE, Margaret, TRAVISANO, Michael J. (eds.) **Gendered Modernisms: American Women Poets and Their Readers**. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 1996, p. 247-263.
- DANIELS, Kate. "From a Once-Young Feminist: Remembering Adrienne Rich." **The Women's Review of Books**, v. 29, n. 4, pp. 18-19, 2012.
- DÄUMER, Elisabeth. "'Wanting more from Mr. Eliot': Muriel Rukeyser, T.S. Eliot, and the Uses of Poetry." **Textual Practice**, v. 32, n. 7, p. 1-23, 2018.
- DEWEY, John. **Art As Experience**. Nova Iorque: Perigee, 2005 (ebook).
- ELIOT, T. S. **The Use Of Poetry and The Use of Criticism**. Londres: Faber And Faber Limited, 1948.
- ELIOT, T. S. **On Poetry And Poets**. Nova Iorque: The Noonday Press, 1969.

ELIOT, T. S. **To Criticize The Critic and other writings**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.

ELIOT, T. S. "Tradition and The Individual Talent." In: COOK, John. **Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000**. Oxford: Blackwell, 2004.

ESCAMANDRO. **Muriel Rukeyser, por Vitória Régia**. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2019/06/12/muriel-rukeyser-por-vitoria-regia/> Acesso em: 25 de julho de 2022.

FARIAS, Ariane Ávila Neto. **"Nothing but myself...my (selves) ": A construção da homo(sexualidade) feminina nos poemas de Adrienne Rich**. 2017. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas. 2017.

FLYNN, Richard, "The Buried Life And The Body Of Waking': Muriel Rukeyser And The Politics Of Literary History." In: DICKIE, Margaret, TRAVISANO, Michael J. (eds.) **Gendered Modernisms: American Women Poets and Their Readers**. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 1996, p. 264-279.

GANDER, Catherine. "Muriel Rukeyser, America, and the 'Melville Revival'", **Journal of American Studies**, v. 44, n. 4, p. 759–775, 2010.

GANDER, Catherine. **Muriel Rukeyser and Documentary: The Poetics of Connection**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.

GANDER, Catherine. "Poetry as embodied experience: the pragmatist aesthetics of Muriel Rukeyser's The Life of Poetry", **Textual Practice**, v. 32. n. 7, p. 1-25, 2018.

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

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista**. São Paulo: Atlas, 1994.

GOODMAN, Paul. **Speaking And Language: defence of poetry**. Londres: Wildwood House, 1971.

GORDIMER, Nadine. **Telling Times: writing and living, 1954–2008**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2010 (ebook).

GREENE, Donald. "The Myth of Johnson's Misogyny: Some Addenda." **South Central Review**, v. 9, n. 4, 1992, p. 6-17.

HARTMAN, Charles O. **Free Verse**: an essay on prosody. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

HENNEBERG, Sylvia. "The Self-Categorization, Self-Canonization, And Self-Periodization Of Adrienne Rich." In: WARREN, Joyce W; DICKIE, Margaret (eds.). **Challenging Boundaries**: Gender and periodization. Athens: University of Georgia Press, 2000.

HERZOG, Anne F. "Art of the World: Muriel Rukeyser's Poetry of Witness." **Bridges**, v. 9, n. 2, p. 26-31, 2002.

HICKMAN, Ben. "‘Atlantis buried outside’: Muriel Rukeyser, myth and war". In: HICKMAN, Ben. **Crisis and the US Avant-Garde**: Poetry and real politics. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

JORDAN, June. **Some Of Us Did Not Die**: new and selected essays of June Jordan. Nova Iorque: Perseus, 2003 (ebook).

KEENAGHAN, Eric. "There is no glass woman: Muriel Rukeyser's lost feminist essay 'Many Keys.'" **Feminist Modernist Studies**, v. 1, n. 1-2, 2017, 186–204.

KENNEDY-EPSTEIN, Rowena. "‘Bad influence’ and ‘willful subjects’: the gender politics of The Life of Poetry". **Textual Practice**, v. 32. n. 7, p. 1-25, 2018.

KENNEDY-EPSTEIN, Rowena. **Unfinished Spirit**: Muriel Rukeyser's twentieth century. Ithaca: Cornell University Press, 2022.

KERTESZ, Louise. **The Poetic Vision Of Muriel Rukeyser**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980. Disponível em: <https://archive.org/details/poeticvisionofmu00kert/mode/1up> Acesso em: 10 de agosto de 2022.

KEYES, Claire. **The Aesthetics of Power**: the poetry of Adrienne Rich. Athens: University of Georgia Press, 2008.

KUMIN, Maxine. "'Stamping a Tiny Foot against God': Some American Women Poets Writing between the Two Wars". **The Quarterly Journal of the Library of Congress**, v. 39, n. 1, pp. 48-61, 1982.

KUNDERA, Milan. **Life Is Elsewhere**. Londres: Faber & Faber, 1986 (ebook).

LEVI, Jan Heller, KAUFMAN, Janet E., HERZOG, Anne F (ed). **The Collected Poems of Muriel Rukeyser**. Pensilvânia: University of Pittsburgh Press, 2005.

LUDMER, Josefina. "Literaturas Pós-Autônomas." Trad. Flávia Cera. **Sopro**, v. 20, 2010, p. 1-4.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Poética**. Trad. Antonio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global, 1977.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. **Definition of Shrew**. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shrew> Acesso em: 06 de março de 2022.

MODO DE USAR & CO. REVISTA DE POESIA E OUTRAS TEXTUALIDADES CONSCIENTES. **Muriel Rukeyser (1913-1980)**. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2017/01/muriel-rukeyser-1913-1980.html?q=muriel+rukeyser> Acesso em: 25 de julho de 2022.

NASAIF, Fathi. **Muriel Rukeyser: Poetry And The Body**. 2015. 272 fls. Tese (Doutorado) – Department Of English Literature, University of Reading, 2015.

OSTRIKER, Alicia Suskin. **Stealing The Language: the emergence of women's poetry in America**. Boston: Beacon Press, 1986.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PENELOPE, Julia. **Speaking Freely: unlearning the lies of the fathers' tongues**. Nova Iorque: Teachers College Press, 1990.

PIPAROTE. REVISTA DE LITERATURA E ARTES. **Poema Da Poeta Norte-Americana Muriel Rukeyser – Trad. Jorge Henrique Bastos**. Disponível em: <https://revistapiparote.com.br/poema-do-poeta-norte-americano-muriel-rukeyser-trad-jorge-henrique-bastos/> Acesso em: 25 de julho de 2022.

POÉTICA. PAULO MIELMICZUK. **To Enter That Rhythm Where The Self Is Lost, Muriel Rukeyser (1913 – 1980)**. Disponível em: <https://mielmiczuk.wordpress.com/2020/08/21/to-enter-that-rhythm-where-the-self-is-lost-muriel-rukeyser-1913-1980/> Acesso em: 25 de julho de 2022.

PROVASE, Lucius. **Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias**. 2016. 146 fls. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2018.

RASCUNHO. **Poemas de Muriel Rukeyser**. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ficcao-e-poesia/muriel-rukeyser/> Acesso em: 10 de agosto de 2022.

RICH, Adrienne (ed.). **Muriel Rukeyser: Selected Poems**. Nova Iorque: The Library of America, 2004.

RICH, Adrienne. **Arts of the Possible: essays and conversations**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2001.

RICH, Adrienne. **What Is Found There: Notebooks On Poetry and Politics**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2003.

RICH, Adrienne. **Poetry and Commitment: An Essay**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2007 (ebook).

RICH, Adrienne; GILBERT, Sandra M. (ed.) **Essential Essays: culture, politics, and the art of poetry**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2018 (ebook).

RICH, Adrienne; RILEY, Jeannette E. (ed.). **Complete Poems**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2016.

RILEY, Jeannette E. "The voice of poetry is calling: Adrienne Rich's Democratic Impulse." *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, v. 92, n. 3/4, p. 347-364, 2009.

RILEY, Jeannette E. **Understanding Adrienne Rich**. Columbia: University of South Carolina Press, 2016.

RUDNITSKY, Lexi. "Planes, Politics, and Protofeminist Poetics: Muriel Rukeyser's 'Theory of Flight' and 'The Middle of the Air'". **Tulsa Studies in Women's Literature**, v. 27, n. 2, pp. 237-257, 2008.

RUKEYSER, Muriel. **The Life of Poetry**. Ashfield: Paris Press, 1996.

RUSS, Joanna. **How To Suppress Women's Writing**. Austin: University of Texas Press, 2005.

SCULLY, James. **Line Break: poetry as social practice**. Willimantic: Curbstone Press, 2005.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

STEEGMULLER, Francis (ed.). **The Letters of Gustave Flaubert 1857–1880**. Cambridge: Harvard University Press, 1980. Disponível em: <https://archive.org/details/lettersofgustave0002flau> Acesso em: 18 de agosto de 2022.

TIBURI, Marcia. “Pós-Verdade, Pós-Ética: Uma Reflexão Sobre Delírios, Atos Digitais e Inveja”. In: DUNKER, Christian et al. **Ética e Pós-Verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

VEITCH, Karen Elizabeth. **The Poetry of Female Radicalism in Depression-Era America**. 2012. 228 f. Tese (DPHil in American Studies) – Universidade de Sussex, 2012.

WALKER, Alice. **In search of our mothers’ gardens**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2011 (ebook).

WATTS, Emily Stipes. **The poetry of American women from 1632 to 1945**. Austin: University of Texas Press, 1977.

WARE, Michele S. “Opening ‘The Gates’: Muriel Rukeyser and the poetry of witness.” **Women's Studies: An inter-disciplinary journal**, 22 (3), 297-308, 1993.

WITONSKY, Trudi. “‘A Language of Water’: Back and Forth with Adrienne Rich and Muriel Rukeyser” **Women's Studies: An inter-disciplinary journal**, v. 37, n. 4, p. 337-366, 2008.

WITTIG, Monique. **The Straight Mind And Other Essays**. Boston: Beacon Press, 1992.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Complete Works of Mary Wollstonecraft**. Hastings: Delphi Classics, 2016.

YEATS, William Butler. “The Symbolism Of Poetry”. In: COOK, John. **Poetry In Theory: An Anthology 1900-2000**. Oxford: Blackwell, 2004, p. 29-40.

ZWONITZER, Mark. **American Experience: Walt Whitman**. Estados Unidos: Hidden Hill Productions Inc., WGBH 2008. Vídeo (120 min). Disponível em: < https://youtu.be/4_nUjZnGp1I>. Acesso em: 28/05/ 2022.