

ESTETIZANDO A EXISTÊNCIA: NOTAS SOBRE A POÉTICA DE ELISE COWEN

Emanuela Carla SIQUEIRA*
Priscila Piazzentini VIEIRA**

- **RESUMO:** Este trabalho é resultado de um diálogo interdisciplinar sobre as possibilidades entre as “estéticas da existência”, propostas pelo filósofo Michel Foucault, e a poética da estadunidense Elise Cowen (1933-1962). Partindo da ideia de que o rótulo de “poesia confessional” não dá conta de algumas poéticas escritas por mulheres no final da década de 1950, nos Estados Unidos, pretendemos perceber práticas que levem à estetização da existência, e não apenas relatos de cenas cotidianas ou confissões deliberadas, como propôs a crítica literária da época. Percebendo que não é por acaso a escolha pela prática da poesia, que exige algum rigor de forma e linguagem, acreditamos que seja uma das escolhas mais interessantes de contra-ataque aos meios de poder modernos, normalizadores na prática literária. Para isso, trabalhamos com crítica literária feminista, como Adrienne Rich (2017) e Gilbert & Gubar (1979), além de críticas feministas foucaultianas, como Margareth Rago (2013), Margaret McLaren (2016), Taylor; Vintges (2006) e Jo Gill (2004), que interseccionam as críticas foucaultiana e literária.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estéticas da existência. Escritas de si. Elise Cowen. Michel Foucault. Crítica literária feminista.

Introdução

Durante grande parte do século XX, os estudos feministas na crítica literária se ocuparam com o trabalho árduo e necessário de descoberta e recuperação de textos, livros, cartas, diários e qualquer tipo de fragmento escrito por mulheres. Mesmo que a “re-visão” seja um ato de sobrevivência – como propõe a estadunidense Adrienne Rich, no ensaio “Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão” (2017) –,

* Bolsista CAPES/Proex. Doutoranda em Estudos Literários – Universidade Federal do Paraná (UFPR). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba, PR, Brasil, 80060-000 – emanuelacsiqueira@gmail.com.

** Universidade Federal do Paraná (UFPR). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Curitiba, PR, Brasil, 80060-000 – priscilav@gmail.com.

e a busca seja uma prática arqueológica necessária e constante –, as discussões críticas, envolvendo os projetos estéticos dos textos, acabam sendo negligenciados em nome das descobertas ou esforços de “re-inserção” contínua de nomes e escritas que sempre estão em risco de desaparecimento. Susana Bornéo Funck (2016), ao comentar a produção ensaística de Adrienne Rich, afirma que foi uma das autoras que mais buscou pensar a prática e a crítica, a fim de explorar as intersecções entre a poesia e a política, entre a visão estética e a ação. Para tal tipo de exploração, é importante que as reflexões encontrem alianças epistemológicas que permitam transformações e diálogos, evitando as velhas leis canônicas do conhecimento, como propõe a também estadunidense Donna Haraway, no ensaio “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (1995).

Desde o começo da sistematização da crítica literária feminista nos dois lados do Atlântico, vários dos conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês Michel Foucault se mostraram importantes (e ainda o são) na pesquisa da escrita de mulheres na literatura, ainda mais quando são enriquecidos no diálogo com outras pesquisadoras, filósofas, teóricas e críticas feministas, que são suas leitoras dialógicas. Aqui, os conceitos são pensados em quatro vias: a primeira delas diz respeito às questões entre “legitimação de autoridade” e “autoria na ordem do discurso”, com o livro *A arqueologia do saber* e o texto “O que é um autor?” (1969), assim como a aula inaugural no Collège de France, intitulada “A ordem do discurso” (1971). Em segundo lugar, destacam-se os conceitos de “genealogia” e “insurreição dos saberes subjugados e desvalorizados”, presentes no texto “Nietzsche, a genealogia e a história” (1971) e em “Aula de 7 de janeiro de 1976”, do curso *Em defesa da sociedade*; esses textos atravessam a escrita de mulheres de forma bastante aleatória, principalmente em comparação ao que se chama de “tradição” pelos homens. Em terceiro lugar, também é possível pensar nos “dispositivos disciplinares e de segurança” que sujeitam, explorados nos livros *Vigiar e punir* e *História da sexualidade I: a vontade de saber*, assim como nos cursos ministrados entre 1976 e 1980. Por último, adentram-se suas reflexões sobre “ética” e os “modos de produção da subjetividade”, que permitem vislumbrar as práticas da liberdade pela via da escrita e das chamadas “tecnologias de si”, com destaque para a sua produção entre 1981 e 1984.

Dito isso, neste texto pretendemos apontar notas de investigação de crítica literária sobre a prática de si, proposta de Michel Foucault expandida na crítica feminista da estadunidense Margaret A. McLaren (2016) e da brasileira Margareth Rago (2013). Com a última, entendemos que se trata de perceber a dimensão feminista na “[...] subversão dos padrões literários socialmente instituídos” (RAGO, 2013, p. 34). Reflexões de Foucault em relação a autoria, discurso e outras pontuações que levaram à introdução de “uso dos prazeres”, no segundo volume de *História da sexualidade* (1984), também serão levadas em consideração. A investigação se dá pensando em uma poesia escrita por mulheres especificamente na década de 1950,

nos Estados Unidos. Essa produção tem em comum não apenas a poesia como prática literária, mas também como uma possibilidade de compreender a produção da subjetividade por meio das relações estabelecidas consigo e com a(s) outra(s).

As práticas poéticas dessas mulheres, apesar de terem passado por processos de interdição e exclusão, também demonstram urgência em lançar uma luta pela criação de práticas da liberdade e estéticas da existência. Seguimos, dessa maneira, na mesma direção de Margareth Rago, quando afirma, em *A aventura de contar-se* (2013), que pretende “[...] explorar os espaços que se abrem a partir da linguagem e da escrita como prática de relação renovada de si para consigo e para com o outro” (RAGO, 2013, p. 30). Além disso, é importante pensar na busca pela autonomia da linguagem literária ao contar-se, para não depender mais das “máscaras míticas” impostas pelas estéticas masculinas (FUNCK, 2016). Essa busca pela autonomia será importante para a compreensão das dimensões políticas na escrita de mulheres já na década seguinte, de 1960, permitindo que a força das experiências ultrapassasse o campo do individual e pudesse expandir para estéticas autônomas e mais coletivas do ponto de vista da discussão e construção de pensamento crítico na criação.

Para promover um diálogo entre a escrita de si e a crítica literária feminista, trabalhamos aqui com Elise Cowen, poeta estadunidense fora do regime canônico, de produção fragmentada e com um único caderno sobrevivente, publicado décadas depois de sua morte. Cowen (1933-1962) é da geração de outras duas poetisas que, além de publicadas em vida, foram premiadas e permaneceram no cânone: Sylvia Plath (1932-1963) e Anne Sexton (1928-1974), sendo que as três têm em comum o rótulo de “poesia confessional”, termo cunhado por teóricos da chamada Nova Crítica, corrente estadunidense da crítica literária vigente naquele momento, que apostava na separação de autoria e obra, exceto quando se tratava de temáticas que, aparentemente, eram de cunho pessoal.

Além de todas terem escrito poesia – Plath escreveu um único romance, *A redoma de vidro* (1962), publicado pouco antes da sua morte e sob pseudônimo, além de contos premiados, poucos ensaios e uma peça radiofônica –, estudaram em escolas e faculdades reconhecidas para mulheres (como Barnard College, em Nova Iorque, e Smith College, em Northampton) e estiveram internadas em hospitais psiquiátricos famosos para receberem tratamentos referentes às chamadas “doenças femininas”. As três eram de classe média, com acesso às respeitadas instituições disciplinares, o que também ajuda a pensar em suas práticas de liberdade pela via da linguagem.

As irmãs de Shakespeare

Apesar de as questões que envolvem crítica e escrita de mulheres – principalmente nos mercados editoriais anglo-franceses – terem registro pelo menos desde o

século XVIII (O’CINNEIDE, 2008), na introdução deste texto pensamos nas pesquisas desenvolvidas a partir do século XX, por dois motivos: i) é no século XIX (pelo menos com mais força) que a noção de “autor” passa a se tornar crucial sobre a individualização na história das ideias e outros campos (FOUCAULT, 2009); ii) se “um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso”, mas “exerce um certo papel em relação ao discurso” (Ibidem, p. 273), a necessidade do uso dos pseudônimos, no caso da escrita de mulheres, no mesmo período em que surge a figura do autor, há uma revelação sobre uma moral prescritiva do mercado editorial e da elite intelectual masculina, mas também de como as próprias autoras viam o uso de outros nomes como práticas de liberdade.

Entendemos a conexão entre as práticas de liberdade e o feminismo a partir de Taylor e Vintges (2004): as autoras mostram a importância dessa concepção para os últimos estudos realizados por Foucault sobre a ética, nos quais ele se volta para a Grécia antiga como uma inspiração. Ele se interessa por práticas de si éticas, que fazem parte de uma vida filosófica antiga, por meio de “estéticas da existência”, do “cuidado de si” e das práticas da liberdade. Taylor e Vintges (2004, p. 3) destacam que Foucault vê nessas práticas elementos que possibilitam contra-atacar as formas de poder modernas, que são normalizadoras.

Um dos pontos mais interessantes que a escritora inglesa Virginia Woolf apresenta no ensaio *Um quarto só seu* (1929) é sobre o desaparecimento de autoras nos discursos de recepção e mediação no decorrer do século XIX; com o trabalho arqueológico de várias pesquisadoras feministas, fica exposto que muitas das estéticas praticadas por autoras permaneceram na escrita dos homens, mesmo que a elas coubesse anonimato, esquecimento ou um nome masculino. A ausência de mulheres na biblioteca era tão nítida, que Woolf diz não as enxergar na sua estante, servindo-se do recurso ficcional de criar uma personagem – Judith, uma irmã para Shakespeare –, para que esta, mesmo tão talentosa quanto o irmão William, cometa suicídio depois de tantas negativas da sociedade.

Enxergamos nesse recurso ficcional (portanto estético, comumente utilizado pela autora para construir uma hipótese) uma forma de construção dialógica com o que Foucault, em *A ordem do discurso*, diz ser os três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade da verdade. Sendo proibida de ser criativa como o irmão, Judith só poderia enlouquecer no processo de disciplinamento (em um relacionamento romântico, grávida e impossibilitada de ser artista e mãe), não existindo lugar para ela na lógica das práticas discursivas em que seu irmão estava inserido.

“Uma voz sem nome” (FOUCAULT, 1999, p. 5) é como Foucault quis ser recebido no discurso da aula inaugural no Collège de France, em 2 de dezembro de 1970. Em *A ordem do discurso*, vários elementos se aproximam (assim como se afastam) para elaborar a crítica literária feminista. Primeiramente, uma voz sem rosto é quase que a condição da possibilidade de escrita de mulheres desde

a Antiguidade, mesmo que com brechas possíveis¹. Adiante, Foucault coloca frente a frente a imagem de um diálogo entre o desejo e a instituição, a segunda especificando que está na ordem das leis “[...] que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém” (Ibid., p. 7). Portanto, ter presença não significa exatamente que esta será reconhecida, pois a produção do discurso em qualquer sociedade “[...] é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (Ibid., p. 8-9).

A introdução de *Shakespeare sisters: feminist essays on women poets* (GILBERT; GUBAR, 1979) começa com um poema de Anne Finch, conhecida como Condessa de Winchelsea, poeta inglesa do fim do século XVII, citada por Virginia Woolf: “*Alas! a woman that attempts the pen/ Such an intruder on the rights of men./ Such a presumptuous Creature, is steem’d*”² (Ibidem, p. XV). A escolha da epígrafe não é aleatória, e nessa introdução as autoras afirmam que a poesia sempre foi um lugar de conflito para as mulheres, muito mais do que o romance. Escrever poesia até meados do século XX exigia uma série de conhecimentos e técnicas que pertenciam ao mundo masculino, assim como a ciência e a matemática. Já era um motivo prático para a exclusão das mulheres depender de uma educação formal.

Basta pensar no termo inglês *poetess* (poetisa), criado no século XVI (quando escrevia a “criatura presunçosa”), popularizado no XIX como um exemplo da maneira com que a poeta deveria ser camuflada, praticando o “velho campo bipolar do discurso”, sobre o qual Foucault fala: “[...] praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam

¹ Sobre o tema da escrita sem um rosto, ainda é possível dialogar com Foucault, que escreve, em *A arqueologia do saber*: “Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem eu sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral do estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se tratar de escrever” (FOUCAULT, 2008, p. 20). Em relação ao anonimato, lembramos que, em 1980, Foucault dá uma entrevista anônima para o jornal francês *Le Monde*, procurando escapar da autoria e brincar com a dificuldade que o anonimato causaria para a crítica: “Por que eu lhe sugeri que utilizássemos o anonimato? Pela nostalgia do tempo em que, sendo de fato desconhecido, o que eu dizia tinha chances de ser ouvido (...). Vou propor uma brincadeira: a do ‘ano sem nome’. Durante um ano, os livros seriam editados sem o nome do autor. Os críticos teriam que se virar com uma produção inteiramente anônima. Mas devo estar sonhando, pois talvez eles nada tivessem a dizer” (FOUCAULT, 2000, p. 300, grifos nossos). Em 1984, com o pseudônimo de Maurice Florence, Foucault escreve, em um dicionário filosófico, um verbete sobre ele mesmo. Todas essas situações nos ajudam a pensar como seria (ou mesmo como pode ter sido) a recepção de mulheres em um sistema literário que desconsiderou os seus nomes femininos ou, ainda, que não soube lidar com pseudônimos não binários.

² “Ai de mim! uma mulher que pega na caneta / tão intrusa nos direitos dos homens, / Tão arrogante criatura, estimada é” (tradução nossa).

os benefícios da propriedade” (FOUCAULT, 2009, p. 275). Diga-se de passagem, esses benefícios nunca foram realmente garantidos para as mulheres.

Foi no século XIX – o mais emblemático na questão da política de autor/autoria, principalmente para as autoras que estavam inseridas (ou interditas) na política de pseudônimo ou na nomeação como a de “poetisa” – que algumas poetisas acenaram para questionamentos sobre suas próprias ausências. A estadunidense Emily Dickinson – que, como se verá adiante, só seria publicada sem manipulação em 1955 – escreveu dois poemas que ajudam a pensar tanto as “irmãs de Shakespeare” quanto a produção do século XX. No primeiro, ressaltamos dois versos: “*I dwell in Possibility – / A fairer House than Prose*”³ (DICKINSON, 1961, p. 327), em que a possibilidade é a poesia, a poeta habitando a possibilidade de escrita, em maiúsculo, assim como a palavra “prosa”, que seria menos agradável, menos habitável que a possibilidade de múltiplos quartos.

O segundo poema tem uma numeração anterior a esse, e destacamos os quatro primeiros versos: “*They shut me up in Prose – / As when a little Girl / They put me in the Closet – / Because they liked me “still” –*”⁴ (Ibid., p. 302). A força está justamente no primeiro verso, em que Dickinson coloca a prosa como um lugar no qual ela deveria estar desde criança. Em seguida, aponta que “eles”, numa perspectiva de pessoas adultas, preferiam-na “quieta”, se optarmos pelo sentido de adjetivo. Além disso, em Gilbert e Gubar (1979) é relatado que, em uma introdução de seleção de poemas da autora, em 1959, um amigo “literato” afirma que há uma contradição na existência de “a” poeta, já que a lírica métrica não era um lugar de feminilidade.

Dessa forma, é possível ter uma ideia de por que a poesia não era ainda uma prática para mulheres, mesmo as que viviam na metade do século XX. Os anos de 1950 são uma espécie de transição não apenas para os movimentos feministas estadunidenses que culminaram na década de 1960, mas também para a escrita de poesia de mulheres, o que iniciou um processo de abandono à prática de rigidez dos versos, mediante a criação de sonoridades e estéticas para o gênero.

Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível.

(LORDE, 2019, p. 47)

³ “Habitó a Possibilidade – / Uma Casa mais justa que a Prosa” (tradução nossa).

⁴ “Me calaram na Prosa – / Como quando Menininha / Me colocaram no Armário – / Porque gostavam de mim ‘quietinha’ –” (tradução nossa).

Elise Nada Cowen nasceu em uma família judia de classe média alta de Nova Iorque; estudou na Barnard College, no começo dos anos 1950 – um braço “feminino” da Universidade de Columbia, famosa por formar escritoras, poetas e pintoras destacadas –, e foi lá que teve aulas e se interessou pelos estudos clássicos de poesia, conforme relatado nas memórias da escritora e amiga Joyce Johnson, principalmente no livro *Minor characters* (1983), onde conta como foi ser uma jovem entre os homens da chamada “Geração *Beat*” durante a década de 1950. A universidade de Columbia já tinha um histórico de nomes considerados “rebeldes” da literatura de contracultura, como Allen Ginsberg e Jack Kerouac – este com breve passagem pela instituição –, ambos tendo participado do círculo da poeta. Muitos relatos dizem que Cowen foi inspirada pelas ideias de rebeldia desses jovens escritores, tendo saído da universidade antes do fim do curso e a contragosto da família.

Tudo que se narra sobre Elise Cowen é feito em terceira pessoa; são muitas imagens de rebeldia, como a descrição de Léo Skir (GRACE; JOHNSON, 2002) sobre ela usar coturno e jaqueta de couro como os personagens do filme *Juventude transviada* (1955) ou cenas de fúria e drogadição contadas por Joyce Johnson, que levariam Cowen a ser internada algumas vezes; assim como a história sobre ser demitida da função de datilógrafa em um grande estúdio de cinema após ter chegado bêbada ao trabalho (JOHNSON, 1999).

É importante lembrar que, nos Estados Unidos, havia uma narrativa de delinquência juvenil, principalmente feminina, sendo propaganda na época. Por exemplo, em maio de 1952, a revista *Time* publicou uma matéria⁵ sobre Christine Vasey, uma artista de 18 anos que, numa fotografia, aparece na imagem central enrolando um cigarro de maconha. A imagem é icônica, com Vasey numa posição entre estar sentada e deitada, em meio a um cenário bagunçado, com garrafas de bebida alcoólica, livros e revistas espalhados. Uma metáfora de ruptura em pleno momento em que noções sobre “família”, “feminilidade” e “crescimento dos subúrbios” no país faziam parte da retórica normativa.

A socióloga estadunidense Wini Breines, no livro *Young, white and miserable: growing up female in the fifties* (1992), dedica um capítulo, que chama de “Outros anos cinquenta”, às *bad girls* e mulheres envolvidas com os homens *Beats*. Ela mira justamente nas jovens brancas, em sua maioria judias, como Elise, que tinham comportamentos considerados “desviantes”. Não existiam muitos caminhos para essas mulheres, e as que insistiam em comportamentos rebeldes acabavam mortas em situações de *overdose*, abortos perigosos (o que quase aconteceu com Elise)

⁵ O texto integral (inglês) pode ser lido em <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,888709,00.html>. Acesso em setembro de 2021. Também é possível ler uma análise mais aprofundada dessa imagem e a lógica da feminilidade rebelde da década de 1950, na dissertação *Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira*: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista, de Emanuela Siqueira, uma das autoras deste artigo.

ou medicadas depois de passarem por internações e tratamentos de choque, como descrito por Sylvia Plath no já citado *A redoma de vidro*.

Esse panorama de época é importante para entender o que circunda as práticas estéticas no caderno sobrevivente de Elise Cowen, principalmente se pensarmos nele sob a ótica de uma estética da prática de liberdade. Apesar das narrativas contadas por outros, o que se lê nos mais de 90 poemas e fragmentos de Elise é justamente uma busca para pensar uma poética que trouxesse formas aceitáveis e satisfatórias de existência, práticas para existir de outras maneiras, tanto em relação à lógica canônica de escrita de poesia quanto das temáticas que não pertenciam ao espectro de uma ideia de “feminino”, como a exploração de sexualidades não exclusivamente heteronormativas e o deboche – presente em grande parte dos poemas. Mas, ainda mais latente, vemos na poesia de Elise Cowen várias tentativas de existência pela linguagem, algo presente em muitas poetisas estadunidenses contemporâneas e afetadas por sistemas de conduta moral parecidos.

Uma década depois da morte de Cowen, Adrienne Rich escreveu que o que estava mudando para ela, já nos anos 1970, eram “[...] os efeitos visíveis nas vidas das mulheres, no sentido de ver, ouvir nossa experiência não articulada ou negada, agora afirmada e buscada na linguagem” (RICH, 2017, p. 65), demonstrando a importância desses processos estéticos, precocemente chamados de “confessionais”, para as poéticas que viriam em seguida, fazendo da poesia um processo com implicações políticas, algo evidente em poemas de outras estadunidenses, a exemplo da própria Rich e de Audre Lorde.

A estadunidense Jo Gill (2004), em um artigo sobre as implicações do uso de “confessional” para a poética de Anne Sexton, também confirma a necessidade de “re-avaliar” o termo cunhado na época. Essa poesia era considerada – por homens alinhados com a Nova Crítica, como M. L. Rosenthal, A. Alvarez e Robert Phillips –, antes de tudo, terapêutica no efeito e na intenção, assim como autobiográfica e repleta de veracidade, e isso só podia resultar em leituras reducionistas e patológicas (GILL, 2004, p. 427). Essas leituras tendem a demonstrar interpretações de que uma poesia que se relaciona à noção de “autoria” e “a si mesma” como algo meramente individual, o que não condiz com o surgimento de temáticas e projetos estéticos parecidos de escritoras e poetisas que não se conheceram, mas refletem práticas e contextos de um mesmo período.

Quando Margaret A. McLaren discute as práticas de si no sexto capítulo de *Foucault, feminismo e subjetividade* (2016), ela vai alinhando as propostas de Foucault e destacando de que maneiras elas podem ser interessantes para o pensamento feminista. Quando McLaren diz que “[...] as práticas de si não começam e terminam com o indivíduo. Elas são sociais, culturais e históricas” (MCLAREN, 2016, p. 189), ela nos permite pensar por que a poesia foi importante para o desenvolvimento de uma poética mais autônoma, escrita por mulheres, em

relação à tradição, como a própria Adrienne Rich sugere no seu procedimento de crítica feminista, no ensaio citado no começo deste texto.

Sobre a prática de Elise Cowen, o que temos é um caderno sobrevivente – outros foram supostamente queimados pela família após o suicídio – uma espécie de fichário com noventa e um poemas (e muitos rascunhos, anotações e fragmentos) escritos entre 1959 e 1960 (TRIGILIO, 2014). Ao longo das décadas, os poemas foram surgindo por meio de um amigo próximo, Léo Skir, que os “editava” e publicava em várias revistas. Durante muito tempo, os versos manipulados permitiram que a poeta passasse por algo que McLaren chama de “[...] processo de objetificação do indivíduo” (MCLAREN, 2016, p. 190), mantendo o *status* de Elise como uma trágica vítima individualizada na doença mental, uma das “poetas suicidas” do começo da década de 1960. Seguindo com McLaren, se a poeta é um objeto analisável, ela se torna um simples caso e “[...] sua subjetividade inscrita e circunscrita por normas sociais” (Ibid., p. 190). Se consideramos dessa forma, a poesia perde sua força estética e se torna apenas um punhado de palavras saídas de uma mão desesperada, assujeitada numa confissão que ela nunca fez, mas que é lida como tal.

Discordamos de forma veemente desse tipo de análise, porque é uma forma de negar a subjetividade da poeta, construída pela via do exercício poético. É necessário considerar que a escrita envolve uma série de operações que, embora se pareçam muito com situações da vida pessoal, são projetos estéticos que, depois de escritos – e inscritos no discurso –, ganham outros espaços na subjetividade de quem lê. Adrienne Rich acena para a ideia de uma crítica radical que viabilizasse a estética e práticas de si feministas:

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra prioritariamente como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear tem sido, até agora, uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira (RICH, 2017, p. 67).

Seguindo, sobre o caderno e os poemas de Elise Cowen, apesar das publicações esparsas e manipuladas dos poemas, o original só apareceu oficialmente no começo dos anos 2000, pelo trabalho de pesquisa do poeta e professor Tony Trigilio, uma das primeiras pessoas a pesquisar Cowen com mais atenção. Em 2014, o próprio Trigilio organizou e publicou *Elise Cowen: Poems and fragments* (TRIGILIO, 2014), edição completa dos poemas sobreviventes, incluídos alguns rascunhos e comentários sobre esse trabalho de crítica genética pelo qual ele se empenhou.

Apesar de a temática da morte passar por vários dos versos escritos no período, não são poemas que justifiquem o suicídio da poeta como argumentaram vários dos

comentadores ao longo dos anos. Na verdade, o caderno é uma espécie de diário escrito fazendo uso de linguagem poética, que trata de tópicos que vão desde a ordem intelectual (diálogos com outras poetisas, filmes franceses, questionamento do cânone etc.) até questões mais pessoais, como o cansaço pela falta de emprego, a culpa por um aborto ou percepções sobre a bissexualidade. Aliás, as temáticas de sexualidade são as mais ousadas nesse treino poético de um ano: são simples, estão em poucos versos, mas têm força e são, na maioria das vezes, compostos por uma linguagem pejorativa, podendo ser lidos como um contra-ataque ao dispositivo da sexualidade, como será possível perceber no poema a seguir:

*Enough of this flabby cock⁶
in my head
I'll find the cat who's got
my tongue
And spit it out*
(COWEN, 2014, p. 48)

Lembremos que, para Foucault, o dispositivo da sexualidade funciona por meio de estratégias específicas de saber e de poder a respeito do sexo que, na modernidade, não parou de ser permanentemente colocado em discurso. Trata-se, dessa maneira, em relação à sexualidade, não somente de repressão, mas, principalmente, de produção e incitação constante. Ora, um dos seus quatro grandes conjuntos estratégicos de atuação é, justamente, segundo Foucault, a “histerização do corpo da mulher”, isto é, um

[...] tríplex processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação: a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização (FOUCAULT, 2007, p. 99).

Com o dispositivo da sexualidade, aparecem novas personagens (FOUCAULT, 2019, p. 104): a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada

⁶ “Chega desse pau mole / na minha cabeça / Encontrarei o gato que / pegou minha língua / E desembuchar” (tradução nossa).

por obsessões homicidas, a moça histérica ou neurastênica. Mesmo com essas múltiplas expressões de ataque do dispositivo da sexualidade, Foucault ressalta que elas são concomitantes a outro processo: a produção de pontos de resistência móveis e transitórios. Entendemos a escrita de Cowen como aquela que atua segundo um dos inúmeros contra-ataques aos mecanismos de poder. Foucault ressalta a importância dessas rebeldias “menores”, dado que a “[...] pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. E é, certamente, a codificação estratégica desses pontos de resistência que torna possível uma revolução” (FOUCAULT, 2007, p. 92).

Os poemas de Cowen, como conjunto, estão mais para formas de estetizar a existência⁷, principalmente se levarmos em consideração a não publicação de nenhum deles em vida e o fato de estarem no formato original, sem terem sofrido edição, e acompanhados de alguns rascunhos. Não sabemos se Elise Cowen tinha intenção de ser publicada – uma das recorrências no caderno é o vocativo direcionado à Emily Dickinson, poeta estadunidense que, apesar de ser atualmente parte do cânone da poesia mundial, foi publicada de forma completa⁸, no seu próprio país, somente em 1955 (morreu em 1886); a leitura de Dickinson impactou a poética de Cowen profundamente. Mostraremos dois poemas para investigar a “escrita de si” como produtora de uma estética da existência em Elise, sendo possível pensá-la também em outras poetisas do período.

Da mesma forma, *Feminism and the final Foucault* (2004) nos inspira nessa leitura, já que as organizadoras Taylor e Vintges apresentam a primeira parte do livro como aquela que prioriza as mulheres que desenvolveram técnicas de si éticas, mostrando ser possível pensar nas “artes das existências” produzidas pelas mulheres por meio de suas escritas, tais como as da artista Anna Maria Schurman, da pensadora Emma Goldman e da escritora Virginia Woolf (TAYLOR; VINTGES, 2004, p. 5).

⁷ Tomamos essa expressão apoiando-nos na definição de “artes da existência”, que Foucault faz sobre os cidadãos gregos em *O uso dos prazeres* (Foucault, 2006, p. 15): “Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias por meio das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo”. Foucault nos alerta de que a ética grega está centrada na figura masculina e, portanto, os gregos não servem de modelo para a contemporaneidade. Ainda assim, acompanhamos a reflexão de feministas, tais como a de McLaren (2016), que fornecem uma leitura da obra de Foucault que se concentra na sua contribuição para repensar a subjetividade.

⁸ Sharon Leiter, na introdução de *Critical Companion to Emily Dickinson: a literary reference to her life and work*, diz: “Por nunca ter visto seu trabalho impresso, os preconceitos e adulterações dos primeiros editores tiveram que ser desfeitos pelos mais recentes. Até 1955, com a publicação dos *Poemas Completos*, por Thomas Johnson, o trabalho da poeta não esteve disponível em sua totalidade, de forma que respeitasse de perto os manuscritos originais” (LEITER, 2007, p. ix, tradução nossa).

Em *Poems and fragments*, “*Dream*” é o segundo poema, em que há a descrição de uma consulta psiquiátrica: num sonho, os pais da voz poética estão presentes, e o médico simbolicamente mostra uma perna com uma ferida em forma de fenda, que pode ser vista como uma vagina. O uso da palavra *gash* se refere a uma fenda, mas também é uma gíria ofensiva para vagina ou insulto para uma mulher que mantém relações sexuais com vários parceiros, na lógica heterossexual e heteronormativa. O poema em prosa também é um dos que estão datados e ajudam a formar um conjunto periódico:

– 24 Mar

Can't remember all of it.⁹

Air very clear. I am with Mommy & Daddy.

They are taking me to a doctor

as I am sick, neurotic. They are

disgusted with me, tired, throughout

the dream, especially Daddy as in

real (?) life. After talking to the doctor

whose face I don't remember, he, the

doctor, sits on a bed & strips a

bandage from his long leg showing

drying gash (COWEN, 2014, p. 4).

McLaren (2016) também sugere que a autobiografia, junto com a terapia narrativa, pode funcionar como “práticas feministas do eu” (MCLAREN, 2016, p. 190). Mais adiante, ela diz: “Escrever, também, posiciona o sujeito de forma ambivalente. A escrita de avaliações ou históricos de casos contribui para a objetificação do sujeito, enquanto a escrita de si contribui para a própria autoconstrução ativa do sujeito” (Ibid., p. 194). Se o eu é, realmente, um objeto genuíno de escrita, um dos mais antigos, como Foucault definiu, o eu que se coloca em contra-ataque é legítimo por propor a reflexão sobre a ideia de confissão, além de uma criação de si.

Apesar do lamento em que a voz poética propõe o desapontamento de “mamãe” e “papai” (infantilizados) diante da visita médica, é o próprio doutor que aponta o dispositivo da sexualidade: ele mostra a “relação negativa”, como chama Foucault no primeiro volume de *História da sexualidade*. O mascaramento da ferida aberta

⁹ Não consigo me lembrar de tudo. / Ar bem puro. Estou com a mamãe e / Papai. Eles estão me levando ao médico. / porque estou doente, neurótica. Eles estão / enojados comigo, cansados, durante o sonho, especialmente o papai, como na / vida real (?). Depois de falar com o médico / cujo rosto eu não lembro, ele, o / médico, senta-se numa cama & tira a / atadura de sua longa perna mostrando / uma fenda que seca (tradução nossa).

se torna uma sugestão – pelo uso do termo pejorativo, prática tão comum no que se refere à vagina – de que, segundo as palavras de Foucault, “[...] o poder não ‘pode’ nada contra o sexo e os prazeres, salvo dizer-lhes não; se produz alguma coisa, são ausências e falhas; elide elementos, introduz descontinuidades, separa o que está junto, marca fronteiras” (FOUCAULT, 2015, p. 91).

Pensando no exercício da escrita como veículo para a crítica e transformação de si, da maneira como propõe McLaren (2016, p. 190), a metamorfose dessa prática, no caso da poesia, é definida por Audre Lorde (2019) como necessidade de resistir diante da força da intimidade da investigação, seguindo, na primeira pessoa do plural, pronunciando que “aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida; os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós” (Ibidem, p. 45). Pensamos que, em Elise Cowen, isso fica muito nítido esteticamente no poema mais longo – e mais rascunhado –, que serve de espinha dorsal, pondo 45 poemas em cada lado.

“*I took the skins of corpses*” é o ápice do caderno no que se refere ao uso estético do discurso poético, ao mesmo tempo em que debocha das regras do cânone, minando-as. O uso da métrica de quadras (rimas e sonoridade de cantiga), que costuma remeter às músicas infantis, constrói, verso por verso, uma criatura nem masculina, muito menos feminina, que é fadada ao fracasso da existência. Como se a poesia (matematicamente pensada) nunca fosse o lugar para o discurso dessa autora; mesmo ela conhecendo as regras do jogo, é um corpo que não funciona dentro do que “[...] os patriarcas brancos chamam de poesia” (LORDE, 2019, p. 46). Vamos analisar as três primeiras estrofes, de treze:

*I took the skins of corpses*¹⁰
And dyed them blue for dreams
Oh, I can wear these everywhere
I sat home in my jeans.

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

¹⁰ “Peguei as peles dos cadáveres / E tingi-as de azul de sonhos / Oh, eu posso usá-las em qualquer lugar / Sentei-me em casa com esse meu jeans / Cortei o cabelo dos cadáveres e me fiz uma bainha / Achei mais fina que seda e lã/ E tive um frio na espinha / Cortei as orelhas dos cadáveres / Para me fazer um capuz / Mais quente que as bem-me-quer-mal-me-quer / Eu paguei por isso em sangue” (tradução nossa).

*I cut the ears of corpses
To make myself a hood-
Warmer than forget-me-nots-
I paid for that in blood.
(COWEN, 2014, p. 33)*

Nas estrofes-quadras de “*I took the skins of corpses*”, tudo que é roubado, pego, cortado, nos três primeiros versos de cada uma, torna-se uma ação de fracasso nos dois últimos. Nessa situação de não pertencimento, algo comum à poética escrita por mulheres daquele período é que todas são “sujeitos de sexualidade”, lidando com temas proibidos e, conforme comentado, contra-atacando por meio da linguagem. Isso porque, se “[...] o poder age pronunciando a regra: o domínio do poder sobre o sexo seria efetuado através da linguagem, ou melhor, por um ato de discurso que criaria, pelo próprio fato de se enunciar, um estado de direito” (FOUCAULT, 2015, p. 91), combater mediante o uso de uma linguagem que pode ser compreendida e contra-atacada é ainda mais potente.

Além do corpo grotesco que tenta tomar forma – e, tal como a criatura shelleyana, é apenas um fracasso rejeitado –, destacamos a quinta estrofe, em que o sexo dos cadáveres é retirado:

*From the sex of corpses¹¹
I sewed a union suit
Esther, Solomon, God himself
Were humbler than my cuch.
(COWEN, 2014, p. 33, grifos nossos)*

No segundo verso, o grande “eu” costura uma roupa fechada, uma espécie de macacão, que funciona para qualquer gênero. No terceiro verso, invoca três personagens bíblicos – até o “próprio Deus” – para, em seguida, dizer que eles são mais humildes que sua “boceta”, sabendo que “*cuch*” é uma gíria grosseira para “vagina”. É possível pensar Elise como essa “sujeita de uma sexualidade” que, por ser mulher e judia, deveria seguir uma série de disciplinamentos. Vários poemas evocam imagens judaicas profanadas, incluindo a ideia de morte na religião. A poeta explicita a sexualidade, nomeando órgãos sexuais de forma pejorativa, e, assim, também profana a linguagem usando nomes sagrados em vão, destruindo o discurso poético que nasce como uma ode aos deuses ou como relato heroico. Um dos motivos de esse caderno ter passado por mãos censoras (desde os pais, o amigo

¹¹ “Do sexo dos cadáveres /Eu costurei um macacão /Esther, Salomão, o próprio Deus /Eram mais humildes que a minha vagina” (tradução nossa).

judeu que modificava palavras e escolhia quais poemas seriam do gosto do público etc.) foi mais a moral da sexualidade do que a da religião.

Considerações finais

São muitas as possibilidades de análise e discussão da poética produzida por Elise Cowen no período específico da década de 1950. Ela dá pistas para uma investigação maior sobre poéticas consideradas – de forma pejorativa – “confessionais”, como se falassem apenas sobre existências específicas, sem construções políticas possíveis de diálogos com outros “eus”, fazendo da poesia um acessório cultural, não uma arma e prática de liberdade. Apoiando-se em Foucault, Margareth Rago destaca que, para o filósofo,

[...] a ‘maquinaria da confissão’ supõe um indivíduo culpado, pecador, que desconfia ininterruptamente de si mesmo e que deve encontrar os erros e desvios do seu caráter em seu comportamento sexual para corrigir-se, isto é, para adaptar-se às normas instituídas e ao regime de verdade dominante. Além do mais, essa decodificação subjetiva deve efetuar-se diante do olhar de um superior, detentor das normas e da verdade, capaz de auxiliá-lo na busca da salvação” (RAGO, 2013, p. 51).

Margareth Rago (2013, p. 55) ressalta, ao comentar o livro *The culture of confession*, de C. Taylor (2010), que as escritas e as artes produzidas pelas mulheres, tais como as da pintora Artemísia Gentileschi, devem ser percebidas como práticas alternativas à cultura da confissão. Se Margaret McLaren (2016, p. 199) comenta a explosão de autobiografias de mulheres a partir dos anos 1970, é também importante que se procurem respostas na poesia e na ficção e que se ouse ver essas estéticas como processos de subjetivação, algo que exige a crítica de si mesma, propondo-se o exame e se pondo defronte aos discursos normatizadores, desestabilizando-os.

SIQUEIRA, E. C.; VIEIRA, P. P. Aesthetizing the existence: notes on Elise Cowen’s poetics. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 73-90, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** *This work is the result of an interdisciplinary dialogue regarding the possibilities between the “aesthetics of existence” proposed by the french philosopher Michel Foucault, and the poetics of the north american writer Elise Cowen (1933-1962). Starting with the idea that confessional poetry is an insufficient label to describe some of the poetics written by women in the late 1950s, in the United States, it aims to observe practices which should advance the aestheticization of existence and not only the accounts of everyday scenes. By acknowledging that there is no coincidence behind*

the choice for the exercise of poetry, that it requires a rigor in form and language, we believe it to be one of the most interesting counter-attacks against the modern forms of power which are normalizers in the literary practice. To this end, we work with feminist literary criticism such as those of Adrienne Rich (2017) and Gilbert & Gubar (1979), and also with the foucauldian feminist critics Margareth Rago (2013), Margaret McLaren (2016) and Taylor & Vintges (2006).

■ **KEYWORDS:** *Aesthetics of existence; Writings of self; Elise Cowen; Michel Foucault; Feminist literary criticism.*

REFERÊNCIAS

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

COWEN, Elise. **Elise Cowen:** poems and fragments. Edited by Tony Trigilio. Boise: Ahsahta Press, 2014.

DICKINSON, Emily. **The complete poems of Emily Dickinson.** Edited by Thomas H. Johnson. Boston/New York/London: Back Bay Books, 1961.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. O filósofo mascarado. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos:** arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, v. II, p. 182-188.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2005. p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2005.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos – Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, v. III, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: ética, sexualidade, política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Aufran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v. V.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2007, v. 1.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Tradução de Maria T. da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, v. 2.

FUNCK, Susana B. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Insular, 2016.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (Ed.). **Shakespeare's sisters**: feminist essays on women poets. Indiana University Press, 1979.

GRACE, Nancy McCampbell; JOHNSON, Ronna (Ed.). **Girls who wore black**: women writing the Beat Generation. Rutgers University Press, 2002.

HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. **Cadernos Pagu**. Campinas: Unicamp, Núcleo de Estudos de Gênero, n. 5, p. 7-41, 1995.

JOHNSON, Joyce. **Minor characters**: a Beat memoir. New York: Penguin, 1999.

LEITER, Sharon. **Critical companion to Emily Dickinson**: A literary reference to her life and work. New York: Infobase Publishing, 2007

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 45-49.

McLAREN, Margaret. **Foucault, feminismo e subjetividade**. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2016.

O’CINNEIDE, Muireann. **Aristocratic women and the literary nation (1832-1867)**. Nova York/Londres: Palgrave, 2008.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.) **Traduções da cultura**: perspectivas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, 2017, p. 64-84.

TAYLOR, C. **The culture of confession from Augustine to Foucault**: a genealogy of the “confessing animal”. Nova York/Londres: Routledge, 2010.

TAYLOR, D.; VINTGES, K. **The feminism and the final Foucault**. Chicago: University of Illinois Press, 2004

WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu**. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

