

**‘Tired of Being a Woman ...’:
Algumas Estratégias da Poesia Feminina Moderna**

Paula Alexandra Guimarães
Universidade do Minho

Esta comunicação pretende examinar as múltiplas formas através das quais algumas poetisas de língua inglesa do século XX tentaram sondar, explorar e configurar a ‘feminidade’, isto é o estatuto do feminino, nos seus textos. As autoras aqui abordadas tiveram constantemente que ‘negociar’ com a tradição literária, inquirindo (-se) não apenas sobre o que é ser ‘mulher’ mas também sobre o que significa ‘escrever’ o seu género dentro dos papéis potencialmente limitadores de *poetess* ou de *woman poet*.

As declamações e poses públicas de Edith Sitwell, Stevie Smith, Anne Sexton e, em parte, de Sylvia Plath serviram para desestabilizar, questionar e discutir a sua posição como ‘mulheres-poetas’, assim como para lidar com as questões do sucesso e do fracasso poético. Estas autoras fazem frequentemente uso do ‘corpo’ como local de exibição e de conflito, com o propósito de afirmar o seu género como poetisas, ao mesmo tempo que tentam questioná-lo. Por outro lado, algumas delas (entre as quais, Sitwell e Smith) fizeram um uso extenso da forma do monólogo dramático, que tende a gerar ironias múltiplas ao estabelecer uma relação complexa entre escritor, leitor, *persona* e texto, permitindo-lhes falar numa outra voz que não a delas (a de uma outra mulher ou mesmo uma voz masculina).

Ainda como forma de defesa contra a precariedade e a instabilidade do ‘eu’ lírico, estas autoras recorrem, de modo deliberadamente extravagante, a técnicas surrealistas e intertextuais, não apenas com a intenção (mais ou menos subversiva) de pôr a descoberto aspectos do inconsciente feminino e da cultura patriarcal vigente, mas também de se afirmarem como poetisas bem-sucedidas.

‘I fear the Word, to speak or write it down,
I fear all that is brought to birth and born;
This fear has turned my joy into a frown.’

(Stevie Smith)

Em “The Word”, poema escrito no início dos anos setenta, Smith resume adequadamente o dilema da mulher como poeta perante os seus bem-sucedidos congéneres masculinos: o medo da ‘palavra’, o receio paradoxal de fracassar como entidade criadora, aqui deliberadamente associada ao acto de dar à luz. Apenas uma década antes, em 1963, Anne Sexton¹, num emblemático poema de cariz surrealista

¹ Nascida no Massachussets em 1928, Anne Gray Harvey (o seu nome de baptismo) foi modelo e casou aos dezanove anos de idade, tendo tido o seu primeiro filho em 1953. Em 1954, foi hospitalizada devido a um primeiro esgotamento nervoso, que se repetiu no ano seguinte, algum tempo depois do nascimento do seu segundo filho. Em 1956 tentou suicidar-se, tendo começado a escrever sob a instigação do seu psiquiatra em 1957. Sexton frequentou as aulas de poesia de John Holmes e simulou uma estreita amizade com Maxine Kumin, tendo mais tarde travado conhecimento com Sylvia Plath. A sua primeira colectânea de poemas foi publicada em 1960, *Live or Let Die* (1966) ganhou o Prémio Pulitzer e a sua última colectânea foi publicada postumamente em 1978. Suicidou-se em 1974, tendo ficado conhecida por abrir

(“Consorting with Angels”), afirmava-se já cansada da condição de mulher, sonhando com a possibilidade de perda da sua identidade feminina através de uma transfiguração apocalíptica em anjo ou em algo ainda menos definido:

I was tired of being a woman,
tired of the spoons and the pots,
tired of my mouth and my breasts,
tired of the cosmetics and the silks.
[...]

Last night I had a dream
and I said to it ...
‘[...]
You will outlive my husband and my father.’
[...]

[...]
Then the chains were fastened around me
and I lost my common gender and my final aspect.
Adam was on the left of me
And Eve was on the right of me,
[...]
I was not a woman anymore,
not one thing or the other.
[...] (1-4, 11-12, 14, 27-30, 34-35).

Na realidade, a figura andrógina do ‘anjo’, tradicionalmente mediadora entre a esfera do terreno e a do divino, funciona para Sexton como uma entidade auto-suficiente, uma musa poderosa da ‘palavra’ (‘word’), uma metáfora da própria escrita: “no two made in the same species, / [...] each one like a poem obeying itself, / [...] / a people apart.” (18, 21, 23). É nela que a poetisa parece encontrar finalmente a resposta para a sua existência (“You are the answer”), ao mesmo tempo questionando o tradicional conceito cristão de género (“I’m no more a woman / than Christ was a man”, 42-43) e a associação quer da ‘criação’ quer da própria ‘criatividade’ a um género específico.² Sexton delineava assim, através da recusa presente nesta composição, a problemática posição das mulheres no seio dos cânones masculinos durante o século XX.

Na sua obra sobre a história da poesia feminina britânica do século XX, Jane Dowson refere que aquilo que emerge mais frequentemente nos poemas, e

novos caminhos e abordar temas tabu como o aborto, a masturbação, o incesto, o adultério e a toxicodependência.

² Poema inserido na colectânea editada por Deryn Rees-Jones, *Modern Women Poets* (Bloodaxe, 2005, pp. 131-132).

especialmente naqueles escritos durante as primeiras décadas, é uma curiosa e paradoxal contradição entre os impulsos fortemente igualitários destas autoras e o encobrimento e a dramatização do sujeito que são encenados na sua poesia respectiva. (Dowson, 2005: 1).³ Esta estratégia poética parece derivar em grande medida do dilema sentido entre a opção de proclamar e a de disfarçar uma perspectiva abertamente feminina; isto é, a opção entre escrever poesia como uma mulher e a de seguir os modernos modelos masculinos.

Anna Wickham,⁴ escrevendo na primeira década do século XX, desmontou este dilema de forma irónica na composição intitulada “Woman and Artist”, sugerindo (tal como mais tarde Sexton) que a fama ou o sucesso exige a supressão da sua identidade genérica:

[...]
There's no excuse for expression
from a woman
Unless she be a representative
human.
If an artist must suppress sex too
much is lost;
[...]

[...]
The intellectual hermaphrodite
Must stand unified and subject for
delight.

In this there is great strain
And sore irreconcilables for one
poor brain.
(6-11, 19-21, 22-24)

No entanto, o separatismo irónico de Wickam é pouco usual durante este período. Um número maior de poetisas resiste à identificação que, ao associar o ofício da escrita a um género específico, parece comprometer em vez de confirmar a qualidade intrínseca da

³ Mais adiante, Dowson explicita que “Intellectual women who developed alongside suffragism more often than not stifled any directly personal perspective in their poetry, especially in the first fifteen years of the century when the concept and activity of emancipation was at its most intense.” (2005: 9).

⁴ Anna Wickham (1884-1947), pseudónimo de Edith Alice Mary Harper, viveu em Londres e na Austrália, tendo casado e tido quatro filhos. Travou amizade e trocou correspondência com poetas como Dylan Thomas, Ezra Pound e D.H. Lawrence e publicou várias colectâneas de poemas em 1911, 1915, 1916 e 1921. Suicidou-se em 1947. Wickham descreveu a consciência criativa do artista como sendo bissexual, composta simultaneamente de um princípio feminino mítico e de um princípio masculino intelectual. Talvez devido ao sentido de humor e às rimas pouco usuais, a sua escrita foi comparada à de Stevie Smith. Por outro lado, o seu envolvimento nas questões feministas e nas políticas sexuais é comparável ao das autoras da segunda vaga feminista das décadas de setenta e de oitenta.

sua arte. Por exemplo, Edith Sitwell tenta ultrapassar as dificuldades de não se identificar com as convenções associadas quer aos modelos masculinos quer aos femininos no momento de encontrar a sua forma poética por excelência.⁵

No início do século, autoras como Mina Loy⁶ e Edith Sitwell (ambas altamente conscientes das políticas sexuais tanto do ponto de vista pessoal como do ponto de vista crítico) parecem evitar as questões de género, preferindo centrar as suas energias numa escrita literária radicalmente moderna. Pelo contrário, a subversão do modernismo encetada por Anna Wickham é altamente expressiva e dramática, particularmente nos monólogos em verso livre rimado.⁷ Mais tarde, Stevie Smith torna-se um conduto entre os princípios modernistas e pós-modernistas de representação. A sua astuta combinação entre o paródico e o *pastiche* chama a atenção para uma linguagem socialmente carregada e o drama humano presente nos seus poemas enfatiza o papel do poeta como comentador. Embora difícil de classificar, Smith exemplifica bem o modo como as mulheres oscilam entre a alta cultura e as suas experiências pessoais, como subvertem ou eliminam as oposições entre a linguagem falada e o discurso literário, como interrogam e revêem certos mitos culturais. Nas duas últimas décadas do século XX, a complexa interrelação entre linguagem, identidade e localidade seria colocada sob diferentes perspectivas culturais. As diferentes vozes femininas cruzam-se de forma coloquial, vernácula e dialectal, incorporando frequentemente os vocabulários dinâmicos da ciência, das novas tecnologias e dos *media*.⁸

⁵ Em “Some Observations on Women’s Poetry” de 1925, Sitwell revela a falta de modelos eficazes por ela sentida: “Women poets will do best if they realise that male technique is not suitable to them. No woman writing in the English language has ever written a great sonnet, no woman has ever written great blank verse. [...]” (Dowson, 2005: 2-3).

⁶ Nascida em Londres em 1882, Loy foi viver para os E.U.A. em 1916, assumindo cidadania americana. Profundamente influenciada pelos princípios futuristas de Marinetti, chegou a treinar como pintora. Os escritos de Gertrude Stein, por outro lado, influenciaram a sua produção de poesia experimental. A obra de Loy aborda frequentemente assuntos tabu: maternidade, prostituição, sexo e o uso de drogas. No seu “Feminist Manifesto”, ela exige que os papéis sexuais sejam radicalmente revistos (*Lost Lunar Baedeker*). E, no seu ensaio intitulado “Modern Poetry”, ela afirma que “The structure of all poetry is the movement that an active individuality makes in expressing itself.” (*Lost Lunar Baedeker*). Ver Rees-Jones, *Modern Women Poets*, p. 31.

⁷ Como exemplo, podemos destacar “The Egoist” (1915) e “Nervous Prostration” (1915), nos quais Wickham apela à necessidade de criar novas figuras de estilo adaptadas a um novo discurso e a uma nova falante.

⁸ A par da irlandesa Eavan Boland, Carol Ann Duffy é considerada a poeta britânica maior do período pós-modernista. “The complex interrelation of language, identity and ‘place’ helps to animate daring negotiations between expressive and closed linguistic strategies. Women most often participate poetically in the postmodern multiplicity of contemporary life, which takes them from global warfare to family breakdown, with dramatisation, dialogical personal testimony and ingeniously defamiliarising metaphors [...] their restive use of voices and imagination; [...]” (Dowson, 2005: 6).

Durante a primeira metade do século XX, a conjugação de duas guerras mundiais, a culminação do sufrágio feminino no voto e o alargamento das culturas literária e de massas remodelaram as ideias acerca do significado de ‘masculino’ e ‘feminino, assim como do significado de ‘britânico’.⁹ Diversas poetisas evitam, por um lado, a identificação genérica com o feminino através do uso de iniciais, pseudónimos e pronomes indeterminados e, por outro, as acusações de ‘sentimentalismo’ através da aplicação de princípios prosódicos rigorosos identificados com as formas da escrita masculina.¹⁰ À medida que o século avança, e de forma gradual (embora não uniforme), as mulheres desenvolvem uma voz coloquial mais afirmativa, frequentemente através de monólogos e diálogos dramáticos. Elas aplicam o conceito modernista de *persona*, isto é, da identidade mascarada ou oculta do poeta, nas suas dramatizações do masculino e do feminino e suas respectivas identidades e relações. Algumas autoras procuram, no entanto, centrar-se directamente sobre a mulher nos seus poemas, confrontando a feminidade estereotipada com imitações e subversões paródicas da mesma. Fazendo-se valer da nova terminologia para a exploração do inconsciente, as mais ousadas são claramente modernas nas suas representações da complexa psicologia feminina.¹¹

A poesia de Edith Sitwell¹² parece explorar tanto a representação como a promoção da mulher através de um conjunto complexo e variado de imagens associadas à queda, ao diluimento ou à desintegração da linguagem. Estas imagens de fragmentação poderão ilustrar o processo de gradual autonomização da poetisa face quer à sua história pessoal quer à tradição poética masculina. De facto, o peso da história, as imagens da queda e o espectáculo do feminino constituem os elementos

⁹ “[...] the Great War (1914-18) [...] along with the influence of America through film, the radio and magazines, the impact of Carl Jung and Sigmund Freud [...], the first wave of feminism, the development of literary criticism and an increasingly literate public effected cultural transformations, particularly in relation to the concepts of nationalism and gender.” (Dowson, 2005: 8-9).

¹⁰ Dowson oferece igualmente uma outra explicação para o receio sentido por estas poetisas de assumir uma voz explicitamente feminina: “Inevitably, these transformations were accompanied by reactionary backlashes, especially against women’s emancipation. Theories of innate sex difference, which continued to be validated by medical and scientific discourses, collided with literary women’s preoccupation with the social and creative constructions of masculine and feminine natures and functions.” (2005: 9).

¹¹ Dowson refere-se também ao facto de que “the creeping vocabulary of psychoanalysis made way for the controversial *vers libre* and informed other modernist disruptions of linear syntax and narrative.” (2005: 9).

¹² Edith Sitwell (1887-1964) nasceu em Scarborough, Yorkshire e, juntamente com seus irmãos Osbert e Sachevrell, foi o centro da vida literária londrina durante mais de quarenta anos. Yeats descreveria a sua obra da seguinte forma: “In its first half [...] through mythology, she creates [...] a perceptual metamorphosis that seems an elegant artificial childhood; [...] in the other half ... A nightmare vision, like that of Webster, of the emblems of mortality.” (Rees-Jones, *Modern Women Poets*, 56).

centrais da sua obra. A herança do vitorianismo transmitida através da sua família aristocrata, o seu lugar como irmã do meio entre dois irmãos, também eles criadores e poetas, e a sua postura teatral e excêntrica como mulher e poeta, foram factores decisivos na vida de Sitwell.¹³ A sua personalidade pública – aristocrática, espirituosa, sexualmente ambígua e extravagante – constituiu de muitas formas uma resposta da mulher do século XX à figura do ‘dandy’ corporizada por Oscar Wilde. Mas a sua transformação em ícone estilizado viria a reflectir-se igualmente na natureza complexa e contraditória da sua obra poética.

Em “Female Female Impersonators”, Gilbert e Gubar salientam a importância da forma de vestir como uma das componentes da resistência da mulher modernista às construções da feminidade patriarcal: “[...] for the woman poet a literal and figurative concern with clothing and make-up was often an enabling strategy” (1989: 60). No entanto, a identificação com o corpo materno feminino constituiria uma profunda fonte de ansiedade para Sitwell, tal como transparece de um dos seus primeiros monólogos dramáticos, intitulado “The Mother” (1915). Apesar de escrito na primeira pessoa, a figura da ‘mãe’ não corresponde à real imagem da poetisa solteira e sem filhos, tratando-se sim de uma encenação metafórica (‘impersonation’) do drama cristão da separação entre mãe e filho. O relacionamento entre ambos é figurado em termos de imagens canibalescas, que parodiam os rituais da eucaristia, sendo o sacrifício da mãe comparado ao de Cristo:

Our dreams create the babes we bear;
Our beauty goes to make them fair.
We give them all we have of good,
Our blood to drink, our hearts for food;

And in our souls they lie and rest
Until upon their mother’s breast
So innocent and sweet they lie.
They live to curse us; then they die.

[...] (1-8)

Por outro lado, o conjunto constituído por *Façade* (1922), uma sequência de poemas musicados e recitados diante de uma audiência, tem muito de comum com as técnicas cubistas e surrealistas de colagem técnica (sobreposição de textura e cor e

¹³ Apesar de ter sido uma figura pública durante a primeira metade do século XX, a sua reputação tal como a sua poesia parecem ter ficado esquecidas durante a segunda metade do mesmo. O cânone da sua obra ficou reduzido modernamente a mera curiosidade e, em certa medida, também à obscuridade. Edith Sitwell tornou-se notória devido aos escândalos públicos que resultaram das críticas negativas e satíricas feitas à sua obra.

ênfase no som em vez de no sentido das palavras), à qual Sitwell adiciona ainda elementos do grotesco e/ou carnavalesco (Bakhtin).¹⁴ Durante a actuação, descrita como “a little candle-show”, Edith declamava os poemas ocultada por detrás de um biombo, como forma de se proteger e de provocar a audiência em simultâneo: “Some have a violent exhilaration, others have a veiled melancholy, a sadness masked by gaiety” (*CP*, xvii). O efeito fantasmagórico desta exibição descorporizada da voz feminina era calculado para simular uma apropriação mediúnica do sujeito poético e para transmitir a imagem/mensagem de “[...] materialism and the world crumbling into dust; [...] in a highly-mechanised universe” (xvii).

Este exibicionismo parece surgir como uma reacção à sua vida na aristocrática mansão de família, que ela descreve como um local ensombrado e decadente: “[...] ours was a world of shadow” (*Taken Care Of*, 179). Renishaw surge como um monumento ao passado infeliz por ela ali vivido e à desintegração da sua família, ao mesmo tempo que representa o colapso gradual de uma aristocracia obsoleta.¹⁵ E, em 1924, no poema intitulado “Colonel Fantock”, Edith descreve a sua visão pessoal desta família que ela caracteriza como uma “closed corporation”. Contendo uma exploração da queda do *locus amoenus*, “We moved in an hallucination born/ Of silence”, o coronel Fantock corporiza uma tradição moribunda, um passado que desaba, uma era em decomposição. Apesar da sua ênfase no masculino, o poema privilegia o falante feminino: “Thus spoke the lady” (1) e a presença física de Edith extingue-se do texto como um fantasma que encontrou a sua morte por afogamento:

[...]
I always was a little outside life –
And so the things we touch could comfort me;
I loved the shy dreams we could hear and see –
For I was like one dead, like a small ghost,
A little cold air wandering and lost.
[...] (23-27)

¹⁴ A inovadora revista *Wheels* (1916-1921), fundada em Londres por Edith e os seus dois irmãos (Osbert e Sacheverell), fazia a crítica aos poetas georgianos e à primeira guerra mundial, ao mesmo tempo que encorajava novo talento literário. Este esforço colaborativo entre irmãos culminaria em *Façade* (1922), que actua dentro daquilo que o teórico Mikhail Bakhtin designaria como “carnival-grotesque” e é comparável ao projecto surrealista então em desenvolvimento na França.

¹⁵ No poema intitulado “Prospect Road” (1917) e dedicado à sua irmã e à infância de ambos, Osbert Sitwell associa a desintegração da sua família à de uma inteira classe dirigente, reflectindo a rejeição das ideologias vitorianas. Mas o arruinar da mansão ancestral é igualmente associado à desintegração do ser dos próprios: “a tear [in] the fabric of our minds”.

Mas é só quando ela escapa ao seu passado que a poesia de Edith imagina um renascimento transfigurante dela própria como mulher e como poeta.

Se para o poeta masculino o afastamento em relação ao passado parece conduzir à auto-aniquilação, esta desintegração em Edith promete um sentido dela própria muito mais complicado e fragmentado (embora fluído) e eventualmente uma exploração da escrita, da poética e da subjectividade femininas. O processo de fuga ao passado revela-se na utilização paródica que Edith faz de mitos da queda do paraíso, nomeadamente no poema “Sir Beelzebub” (1922); o falante entoa que “Beelzebub called for his syllabub in the Hotel in Hell / Where Proserpine first fell” (3). Através desta figura alegre e ambivalente, o poema elabora uma série de comentários satíricos intertextuais em relação à obra de poetas masculinos vitorianos (Tennyson e Swinburne), ao mesmo tempo celebrando um universo revertido e absurdo que encobre as ansiedades de Edith em relação à guerra recente e à tradição literária ou métrica clássica.

[...]
Alfred Lord Tennyson crossing the bar laid
With cold vegetation from pale deputations
Of temperance workers (all signed In Memoriam)
Hoping with glory to trip up the Laureate’s feet,
(Moving in classical metres) ...
[...] (10-14)

O poema oscila dialogicamente entre estados de sobriedade e embriaguez, entre vida e morte e texto masculino e feminino.¹⁶

O uso excessivo e idiossincrático de palavras hifenizadas assinala a transição ocorrida na poesia de Sitwell – ao mesmo tempo um afastamento em relação ao passado e uma antecipação de novos vocábulos e de um novo ser. Em poemas como “Clowns’ Houses” (1918) e “Trio for Two Cats and a Trombone” (1923), ela usa palavras compostas de forma constante e imprevisível; o hífen parece servir como uma reflexão do seu próprio processo mental. Para Edith, a linguagem está a ruir, a afastar-se da sua

¹⁶ Beelzebub era um demónio judeu, assimilado à tradição cristã, que foi usado para representar o quinto dos sete pecados mortais, a gula. Ele parece ser “the gay ambivalent figure expressing the unofficial point of view, the material bodily stratum” (Bakhtin). Sitwell evoca aqui igualmente o carácter mitológico de Proserpine, que mergulhou do seu local elevado e foi levada pelo deus do submundo, Hades, sendo-lhe permitido passar metade da vida no inferno e a outra metade na terra. Além de jogar intertextualmente com o poema de Swinburne (“The Garden of Proserpine”), Sitwell usa esta figura para representar a ambivalência da condição feminina.

forma e significado originais e simultaneamente a juntar-se de novas e estranhas maneiras.¹⁷

Querendo distanciar-se definitivamente do epíteto de ‘poetess’ e reconfigurar-se como ‘woman poet’, Edith parece estabelecer uma falsa dicotomia entre o que ela vê como poesia masculina bem sucedida e a menor qualidade da escrita feminina. Numa carta dirigida a Maurice Bowra em 1944, ela afirma o seguinte:

Women’s poetry, with the exception of Sappho (...), is *simply awful* – incompetent, floppy, whining, arch, trivial, self-pitying, -- and any woman learning to write, if she is going to be any good at all, would, until she had made a technique for herself (and one has to forge it for oneself, ...) write in as hard and glittering a manner as possible – strange, but believed in. Anything to avoid that ghastly wallowing. ... (*Selected Letters*, 116).

Apesar de todas as notórias objeções de Sitwell relativamente ao carácter demasiado pessoal da poesia feminina, e ao esta não conseguir abordar assuntos de natureza pública de forma satisfatória,¹⁸ muitos dos seus poemas são intensamente pessoais e auto-reflexivos na tentativa de representação da sua própria subjectividade.

Com um exotismo calculado, Edith assemelhava-se frequentemente a uma rainha cigana no seu modo extravagante de vestir; mas era também ‘cigana’ no deambular que recusava os parâmetros da sociedade ou da arte tradicional. Assim, “The Little Ghost Who Died for Love” (1927) faz uso da metáfora da aparição ao apresentar um ser reflectido e fluido, em que Sitwell nos fala através da voz desesperada e melancólica de uma mulher que foi enforcada: “Now Time beats not, and dead Love is forgotten. / The spirit too is dead and dank and rotten” (1-6).¹⁹ Sitwell explora o ser ocultado que é despertado para um novo tipo de consciência, um tipo de acordar que ela afirmou ser central à sua poesia.²⁰ A sua preocupação com o consciente oculto é mais

¹⁷ “At the time I began to write, a change in the direction, imagery, and rhythms in poetry had become necessary, owing to the rhythmical flaccidity, the verbal deadness, the dead and expected patterns, of some of the poetry immediately preceding us.” (“Some Notes on My Own Poetry”, xv).

¹⁸ A preocupação de Sitwell com as suas escolhas estilísticas deriva, em parte, do desejo de parecer lógica e tecnicamente sólida, atributos que eram vistos como pertencendo mais à tradição da escrita masculina do que à da feminina. Tal ansiedade sobressai na carta dirigida a Bowra: “Sometimes, when I begin a poem, it is almost like automatic writing. Then I use my mind on it afterwards” (*Selected Letters*, 117).

¹⁹ A visitação do fantasma feminino era uma metáfora muito comum usada por poetisas como Christina Rossetti e as irmãs Brontë, entre muitas outras do século XIX. Esta imagem particular da subjectividade feminina foi muito popular durante este período. Osbert Sitwell usou-a também no seu poema “Gipsy Queen” (1917), em que a rainha cigana se assemelha bastante à própria Edith. O poema é uma representação do feminino como aparição fluida, não sujeita ao tempo e ao lugar na história.

²⁰ Em algumas notas escritas para uma palestra em 1928, ela explica que “A great many of the poems by the most advanced school, – those poems which appear strangest to us, – deal with the growth of

uma vez aparente em “The Little Ghost ...”: “And, where I stand, the brown and ragged light / Holds something still beyond, hid from my sight” (35-36). A figura da cigana olha para ela própria à medida que a sua fala transita da primeira para a terceira pessoa: “So I sank me down, / Poor Deborah in my long cloak of brown.” (47-48). No final, a mulher oculta ou enterrada é como que ressuscitada, pois é o mundo ele mesmo que enfrenta a extinção: “for it is not I / But this world, is sick and soon must die!” (51-52).

A arte da ‘auto-representação’ era algo que todos os Sitwell levavam a sério. A família possuía uma tradição de posar para pintores e fotógrafos em vinhetas altamente teatrais. A compulsão de se representarem a eles próprios em retratos ou pinturas foi algo que Edith herdou.²¹ O carácter visual camaleónico das pinturas em que Edith está representada transborda para a sua poesia quando ela se cria a ela mesma como espectáculo dentro dos poemas.²² Mas embora Sitwell seja conhecida sobretudo pelos poemas imagistas alegres e berrantes, certos traços de melancolia e figuras de sombra ou de um vazio percorrem simultaneamente caminho até à sua poesia. Em “II Song” (1944), que explora uma conversa entre duas abelhas, as brilhantes imagens visuais e qualidades reflectivas do ouro e do mel aparecem, atraindo o olhar para o texto e a falante. No entanto, por debaixo desta superfície sente-se o peso e a tristeza interiores do sujeito: “ ‘The weight of my crown / is cold – / And laden is life!’ / [...] / Ah, not so laden sweet / As my heart with its infinite gold and its / weight of love.” (4-6, 9-11).

Sitwell experimentou diferentes representações de si mesma nos seus poemas. Por exemplo, o eu que ela representa em “Aubade” (1923) é dividido e múltiplo, aspectos enfatizados pelo uso repetitivo dos mesmos três versos: “JANE, Jane, / Tall as a crane, / The morning light creaks down again” (1-3).²³ Por outro lado, em “Myself in the Merry-Go-Round”, ela constrói através da metáfora do ‘carrossel’ um sujeito fragmentado, brilhante e em contínuo movimento circular:

consciousness, – or with consciousness awakening from sleep. – Almost all my own poems are about this, [...]” (*Selected Letters*, 34).

²¹ Tal como em Christina Rossetti, os retratos são por vezes estudos sobre a representação. Na colecção de fotografias de Sitwell, podemos encontrar retratos seus num florido fato do século XVIII, outros em que aparece desempenhando o papel de Lady Macbeth (1950) ou uma profetisa em “the Sybil” (1936) e ainda retratos exibindo turbantes e véus com influências do Médio-Oriente.

²² A *Norton Anthology of English Literature* descreve o estilo de Sitwell como “pyrotechnic display” (2249).

²³ Na sua autobiografia, Edith faculta uma explicação para o poema: “I am the crane-tall Jane of my poem “Aubade” – although, in the poem, I had changed my situation to that of a poor young country servant, [...] the auditory life, the visual life, the early-dawn life, were mine [...]” (*Taken Care of*, 86-87).

[...]
A ceaseless whir, metallic-green –
Sounds like a gimlet shrilling through
The mind, to reach the dazzling sheen
Of meanings life can not decide:
Then worlds set all awry, and you
Are left upon the other side.
[...] (31-36)

O poema é ao mesmo tempo um estudo sobre a natureza caprichosa da mente do poeta e uma descrição da multiplicidade e fortuitude da experiência humana.

Nestes poemas, Edith Sitwell é simultaneamente poeta e leitor, actor e audiência, sujeito e objecto. E, em “Some Notes on My Own Poetry”, ela volta a ser o eu dividido, que se especulariza, dedicando muitas páginas à exegese da sua própria poesia. Apesar de consistir sobretudo de explicações detalhadas sobre os padrões de som usados nos seus poemas, este prefácio à sua poesia acentuaria o carácter intenso da representação da autora ao apresentar-se a si própria e ao seu trabalho perante o público.²⁴

Embora nascida mais de vinte anos depois de Sitwell, e cultural e socialmente pertencente a uma outra classe, Stevie Smith²⁵ desenvolveu igualmente uma representação estratégica que foi evoluindo ao longo do século. No entanto, em vez de adoptar a exterioridade estilizada e brilhante de Sitwell, Smith escolheu um estilo de vestir simples e uma aparência que tem sido muitas vezes considerada como pueril; testemunhos da época referem “dolly-bird frocks”, “ankle socks” e “bar-strapped shoes” (Rees-Jones, 70). De facto, Smith defendeu e adoptou o estilo andrógino dos anos vinte, desejando evitar todo o tipo de sexualização da sua feminilidade. Se as roupas infantis lhe serviam este propósito, também a identificavam com o mundo anárquico e malicioso da criança. Tal como no caso de Sitwell, a ligação entre as roupas e a respectiva poesia tornou-se mais acentuada à medida que Smith foi envelhecendo. Mas enquanto a

²⁴ “In every age we find poets discussing the problems of poetry, defending their verses and giving reasons for innovations in various Prefaces and Defences of Poetry. [...] It therefore may not seem out of place [...] if I gather together these notes – mainly technical – about the developments in my own verse.” (xv).

²⁵ Nascida no Yorkshire em 1902, Florence Smith mudou-se juntamente com sua irmã Molly para Palmers Green, um subúrbio londrino, depois de seu pai abandonar o lar e sua mãe adoecer, vivendo daí em diante com sua tia Madge Spear. Depois de frequentar a escola, interrompida diversas vezes devido à sua saúde delicada (internamentos num sanatório), Smith trabalhou como secretária nos escritórios de uma editora londrina até ao início dos anos cinquenta. Posteriormente, passou a trabalhar unicamente em casa, tomando conta da sua velha tia e compondo a sua obra, que inclui três romances (sendo de destacar *Novel on Yellow Paper* de 1936) e ainda nove volumes de poesia. O primeiro, *A Good Time Was Had By All* (1937), permitiu-lhe de imediato estabelecer-se como poeta. Smith recebeu alguns prémios durante a sua vida, nomeadamente o “Queen’s Gold Medal” em 1969. Nos anos sessenta, Smith notabilizou-se ainda através das leituras públicas dos seus poemas e das transmissões radiofónicas da BBC.

construção do feminino em Sitwell está associada a uma artificialidade baudelairiana, a imagem de Smith surge ligada ao estranho e ao sinistro, aspectos que habitam igualmente os seus poemas.²⁶

As mulheres representadas nos poemas de Smith estão geralmente sujeitas às pressões extremas da cultura patriarcal, pressões que ela examina em poemas sobre o amor, a religião e a morte. “A Dream of Comparison” (1957), escrito depois da leitura do Livro X de *Paradise Lost* de Milton (o pai dos poetas), descreve o diálogo filosófico entre Maria e Eva, isto é, a opção entre continuar a viver ou cessar por completo – dilema que divide a poetisa e não é resolvido (“[...] the difference between them was radical.”). Mas a reescrita que Smith faz das narrativas de contos de fadas e de mitos, por exemplo, é muitas vezes cómica ou irónica na análise da opressão feminina, embora nem sempre reconhecidamente feminista.²⁷ Tal como é detectável nos desenhos ou esboços (a que ela chama “doodling”) que acompanham os seus poemas, as ansiedades em relação à escrita e ao posicionamento da mulher como poeta são dramatizadas nas suas composições.

Foi detectada uma ligação entre a arte de Stevie Smith e a de William Blake em *Songs of Innocence and Experience*, devido à grande influência que este teve nela e às muitas alusões intertextuais aos poemas daquele poeta, como sobressai da composição intitulada “Little Boy Sick”:

I am not God’s little lamb
I am God’s sick tiger.
And I prowls about at night
And what most I love I bite,
[...] (1-4)

Por outro lado, o diálogo que se estabelece entre texto e ilustração na obra de Smith, a qualidade de ‘nursery rhyme’ das rimas e ritmos e o facto dos poemas poderem ser cantados, são aspectos igualmente comuns a Blake. Segundo Rees-Jones,

[...] there is however a more general connection to be made [...] between the ‘adornment’ of the text and the adornment of the female body as a strategy of gender performativity. The childish quality of Smith’s drawings strongly prefigures the

²⁶ O estilo poético de Smith é bastante sombrio já que os seus falantes apelam frequentemente à morte; no entanto, a sua obra está repassada de um peculiar sentido de humor, roçando por vezes o absurdo e o imprevisto.

²⁷ Segundo Rees-Jones, que cita a própria poetisa, as questões de género eram vistas de forma ambivalente: “Smith herself did not consider gender an important factor in poetry: ‘Differences between men and women poets are best seen when the poets are bad ... But neither odd lives nor sex really signify, it is a person’s poems that stand to be judged.’” (*Modern Women Poets*, 78).

development of Smith's adoption of a childlike attire and the two strategies seem obviously connected. (2005, 72)

A consciência de, e o empenhamento em, questões de género por parte de Smith, assim como a conexão entre 'corpo' e 'voz' na sua poesia, são aspectos complexos. Muitos são os poemas que de forma implícita ou explícita apresentam a mulher como poeta ou usam uma imagem da executante ou 'performer'.

Em "Too Tired for Words" (1956), ensaio que aborda o problema da depressão da mente feminina, vemos como Smith se relaciona directamente com a ideia da poetisa como 'performer' na sua discussão do poema "The Actress", que conclui de modo significativo com os seguintes versos: "I have a poet's mind, but a poor exterior, / What goes on inside me is superior." (5-6). Esta descrição da divisão entre o sentimento interior e a apresentação externa do sujeito caracteriza a 'performer' como uma figura trágica e cheia de ilusões. O que Smith parece sugerir é que a natureza do poeta é uma de actuação encapuçada, uma actuação implicando exibição interna e externa.

Por outro lado, "Mrs Simpkins" é um poema acerca de uma mulher que, devido à falta de apoio da religião ortodoxa patriarcal, se começa a interessar pelo espiritualismo, um movimento que parece literalmente 'dar voz' à mulher. Existe a sugestão de que a voz do espírito fala através do corpo e da voz da própria Mrs Simpkins, no seu papel de médium; a posição ambígua desta, só comparável à do poeta e à do actor, coloca-a assim na situação de criadora ou de 'performer'. Um outro poema, intitulado "Mrs Arbuthnot" (1957), que dramatiza a separação entre o sujeito e o mundo natural, aborda o tema da poetisa "of high degree" cujo talento a abandonou:

For her lost talent she weeps,
Crying: I should write a poem,
Can I look a wave on the face
If I do not write a poem about a sea-wave,
Putting the words in place. (5-10)

O seu conflito não é resolvido através da escrita, mas através da sua transformação – por via da morte – naquilo sobre o que ela escreve. É, assim, apenas a morte que lhe pode conferir uma verdadeira experiência transcendental.

As ansiedades culturais em relação à actividade da escrita poética por parte das mulheres, ainda prevaletentes nos anos cinquenta, tiveram continuidade nos anos setenta através da configuração do termo "poetess". Estas preocupações emergem em

inúmeros poemas de Smith acerca da figura da poetisa, da musa e da própria escrita, assim como do sucesso e do fracasso poéticos.²⁸ “The Word” (1972), que apresenta literalmente uma imagem da mulher como poeta contemplando o texto do seu poema, abre com uma citação de Wordsworth (“My heart leaps up when I behold”). Vemos então Smith a questionar directamente a linhagem paternal da humanidade presente na conhecida afirmação “The Child is Father of the Man” de Wordsworth;²⁹ e, embora ela estabeleça um diálogo intertextual com a tradição poética masculina ao invocá-lo, a metáfora da criação através daquela linhagem não funciona para a falante de Smith pois ela receia a ‘palavra’, assim como “all that is brought to birth and born” (5-6).

My heart leaps up with streams of joy,
My lips tell of drouth;
Why should my heart be full of joy
And not my mouth?

I fear the Word, to speak or write it down,
I fear all that is brought to birth and born;
This fear has turned my joy into a frown.³⁰

Em “Pearl” (1962), composto apenas de dois versos e uma imagem representando uma mulher afogada, Smith parece evocar e compreender, embora de forma irónica, o suicídio da poetisa americana, Sylvia Plath (“To an American lady committing suicide because of not being appreciated enough”), partilhando com esta uma atracção pelo sedutor encanto da morte. Depois de morta, Plath transforma-se na ‘palavra’ ao ser capaz de enunciar os seus poemas na sua própria voz: “My name is Purrel; I was cast before swine” (1-2), mas os versos sugerem, de facto, a falta de apreciação e reconhecimento da escrita feminina.³¹ Em “Miss Snooks, Poetess”, Smith

²⁸ Embora Smith apresente também poetas masculinos nos seus poemas, como em “The Poet Hin” e “Thoughts about the Person from Porlock” (referência intertextual a Coleridge), nenhum deles partilha a ansiedade em relação à escrita como as mulheres nestes. Este medo ou ansiedade não resulta tanto da actividade da escrita ela mesma, mas principalmente da recepção da sua própria escrita no mundo lá fora.

²⁹ Neste conhecido poema, o poeta celebra a importância da experiência da infância na vida do adulto.

³⁰ Este poema de Smith é um diálogo da poetisa com ela própria; ele evoca igualmente as dificuldades inerentes à escrita poética, relacionadas com os problemas de expressão, que ela equipara a um recado e duro trabalho de parto (uma metáfora feminina). O paradoxo constituído pela felicidade da inspiração num determinado momento face à impossibilidade real de lhe dar corpo ou expressão é um ponto de partida da poética tradicional. No entanto, Smith acrescenta-lhe algo de inesperado: o modo como o labor da escrita pode transformar e alterar a experiência inicial do poeta.

³¹ Quer devido ao facto do poema ter sido dedicado à poetisa americana, quer devido à própria data da sua publicação, não é difícil inferir que o mesmo se refere a Sylvia Plath, que morreu em 1962 e com a qual Smith se correspondeu pelo menos uma vez. Depois da publicação dos *Selected Poems* de Smith, Plath escreveu-lhe, sugerindo um encontro entre as duas.

continua a explorar a figura da mulher como poeta, desta vez através de uma análise satírica da poetisa pertencente à classe média conservadora que, na sua complacência, não ousa desafiar as convenções adquiridas e se limita a fazer aquilo que os outros esperam dela:

Miss Snooks was really awfully nice
And never wrote a poem
That was not really awfully nice
And fitted to a woman,

She therefore made no enemies
And gave no sad surprises
But went on being awfully nice
And took a lot of prizes. (1-8)

Na obra de Stevie Smith as imagens da mulher como poeta ou como ‘performer’ parecem ter sofrido poucas alterações desde os anos trinta até aos sessenta, apesar das muitas mudanças no estatuto doméstico, social e cultural das mulheres. Aquela dá a ideia de estar constantemente a lutar contra a infelicidade, o silêncio, a vergonha e aquilo que é esperado dela como mulher. No entanto, o uso cada vez mais frequente do monólogo dramático ajudaria Smith a dramatizar as suas ansiedades face à relação entre ‘corpo’ e ‘voz’. É o caso do famoso “Not Waving but Drowning” (1953), em que é dramatizada uma separação entre ambos que estabelece um diálogo entre masculino e feminino e, de forma intertextual, um diálogo entre mulheres-poetas. No poema, um homem que está prestes a afogar-se acena para que o salvem mas é mal-entendido, tal como a falante permanece intocada na sua posição de “too far out”; os gritos do moribundo representam o progressivo apagar da outra voz no poema, cujo coração acabará por ceder. O verso crucial “I was too far out all my life” parece constituir uma resposta ao de Edith Sitwell “I was always a little outside life” de 1925 (“Colonel Fantock”). Temos aqui então o fantasmagórico subtexto feminino para o poema de Smith: os versos de outra poetisa que evocam a figura da mulher afogada.³² Mas, tal como afirma Rees-Jones, o poema não é sobre o tema do suicídio, “it is a poem which stages a resistance to death, using the words of another woman poet in that resistance.” (88).

³² O poema foi escrito apenas alguns meses antes da tentativa de suicídio de Stevie Smith. Numa carta datada de Abril de 1953, ela afirmaria sentir-se “too low for words” mas “worked it off ... in a poem” (Barbera, *Me Again*, p. 294).

Em outros poemas, Smith faz uso do monólogo dramático para falar através de personagens mitológicas femininas. Esta combinação da narrativa mítica serve sobretudo para afastar o poeta e o leitor da dependência absoluta no ‘eu’ lírico. Para Alicia Ostriker, as versões femininas de mitos, lendas e contos de fadas constituem “corrections ... representations of what women find divine and demonic in themselves; [...] images of what women have collectively and historically suffered” (1986: 215). O propósito de Smith, no entanto, não é fazer uma crítica feminista mas compreender as histórias que essas personagens nos contam acerca de nós próprios, a forma como estamos sujeitos às mesmas ambivalências e ambiguidades.

Em “The Afterthought”, por exemplo, Smith parece contar de novo a história de Rapunzel do ponto de vista do príncipe que a vem salvar, estabelecendo tensões entre masculino e feminino já que Rapunzel não parece querer ser salva e se mostra entediada. A sua recusa em ouvir o príncipe poderá simbolizar a recusa da ideologia do amor cortês: “one of those things [...] one is certain to overlook” (5-6). Por outro lado, em “I had a dream ...”, Smith escreve que “[...] I was Helen of Troy / In looks, age and circumstance, / But otherwise I was myself.” (1-3), mostrando que a falante principal do poema sabe que está dentro de uma história, mas não sabe “... which of the Helen legends I was”. A falante subitamente apanhada neste impasse não consegue, assim, adequar o seu monólogo a esta nova e múltipla identidade que lhe é colocada no seu sonho.³³

Tanto Smith como Sitwell seriam influências fascinantes e determinantes em Sylvia Plath,³⁴ quer como poetas quer como ‘performers’; muito em particular a forte excentricidade britânica que delas emanava, aliada às complexas possibilidades criativas femininas estabelecidas entre ‘corpo’ e ‘texto’. As ansiedades de Plath em relação à natureza do feminino, e à sua construção face ao ‘eu’ do poeta, foram não apenas determinadas pelas suas circunstâncias pessoais mas também constantes ao longo da sua

³³ Também em “Phèdre”, Smith parece jogar simultaneamente com a ideia de reescrita do texto masculino para benefício da figura mitológica feminina e com o desejo de expor a verdadeira história dessa personagem.

³⁴ Nascida em Boston (Massachusetts) em 1932, Plath estudou em Cambridge com uma bolsa Fulbright. Em 1956, passou a residir na Inglaterra com seu marido, o poeta Ted Hughes, do qual teve dois filhos. Em 1960 publica a sua colectânea de poemas intitulada *The Colossus* e, um ano depois, termina o romance *The Bell Jar*. Em 1962, separa-se de Hughes e muda-se com os filhos para um apartamento em Londres. No início de 1963 suicida-se e, em 1965, *Ariel* é publicado postumamente. Plath chegou a escrever um longo ensaio sobre Edith Sitwell e, numa carta a Stevie Smith, descreveu-se significativamente como “a desperate Smith addict”.

curta vida. A poetisa americana foi forçada a avaliar de forma simultânea a relação com a sua nacionalidade, a presença de duas fortes figuras masculinas: a de seu pai e a de seu marido (o poeta Ted Hughes) e, ainda, a sua própria feminidade face à sua escrita. O grande esforço de conciliação entre a carreira pública e a felicidade doméstica parece ter resultado num medo da escrita, que seria futuramente vocalizado por Smith em “I fear the Word”. Assim, em 1958, Plath pergunta (-se): “What to do with fear of writing: why fear? Fear of not being a success? [...] Why do I freeze in fear my mind and writing [?]” (*Journals*, 437).

Todas as suas obras em prosa datadas deste período focam a perda da criatividade feminina, mostrando mulheres em conflito com uma autoridade masculina, comparando a actividade do sonho à criatividade e terminando com uma morte no feminino.³⁵ Para além das questões sobre diferença sexual na criatividade, Plath sentia a falta de poesia escrita por mulheres que descrevesse de forma interessante a experiência feminina e que servisse para ela se posicionar face à obra de outras autoras.³⁶ Nos seus primeiros poemas, Plath procura precisamente estabelecer algumas configurações do feminino; é o caso de “Female Author” em que ela parodia a decadência burguesa da escritora, que evita a abordagem do sofrido mundo exterior, através de imagens e metáforas tradicionalmente associadas à feminidade (“blood” e “roses”):

Prim, pink-breasted, feminine, she nurses
Chocolate fancies in rose-papered rooms
Where polished highboys whisper creaking curses
And hothouse roses shed immoral blooms.

The garners on her fingers twinkle quick
And blood reflects across the manuscript;
She muses on the odor, sweet and sick,
Of festering gardenias in a crypt;

And lost in subtle metaphor, retreats
From gray child faces crying in the streets.

(1-10)

³⁵ Os contos ou textos em prosa são os seguintes: “Superman and Paula Brown’s New Snowsuit” (1955), “The Wishing Box” (1956) e “Johnny Panic and the Bible of Dreams” (1958). Destaca-se o segundo pois descreve o declínio de uma mulher no casamento, a perda da sua imaginação criativa e, por fim, a sua morte.

³⁶ Plath estava bastante consciente da escassez de poetisas nas quais ela se pudesse verdadeiramente rever (as antecessoras Edith Sitwell e Marianne Moore eram as únicas excepções) e viu-se também em competição directa com as suas contemporâneas mais imediatas (May Swenson, Isabella Gardner e Adrienne Rich). Estava, na verdade, ansiosa por encontrar uma forma de escrita que não a catalogasse como uma ‘escritora feminina’.

No poema, a escritora transforma-se na própria metáfora, da qual Plath quer escapar. Vários anos depois, ela descreveria orgulhosamente a sua poesia como uma antítese deste retrato: “[...] poems ... like mine; they are strong and full and rich – not quailing and whining [...]; they are working, sweating, heaving poems born out of the way words should be said ...” (*Letters Home*, 244). A fusão de elementos masculinos e femininos presente nesta descrição do seu ‘sucesso’ parece apontar para uma ‘procriação’ conjunta.

De facto, Plath associava frequentemente a escrita de poemas à fecundidade: a maternidade e o ‘ser mãe’ surgem estreitamente ligados em várias composições.³⁷ Esta era também a versão última da feminidade à qual ela aspirava, tal como escreveria em 1957: “I will write until I begin to speak my deep self, and then have children, and speak deeper still.” (*Journals*, 286). Posteriormente, Plath procuraria uma estratégia que lhe permitisse escapar a este posicionamento algo limitador como ‘poeta-mãe’. Ela conseguiu isso através do seu estudo em paralelo da psicanálise e da arte surrealista. Em particular, a leitura de Aldous Huxley (*Heaven and Hell*, 1956) influenciou a sua estratégia de projecção do sujeito para estados emocionais extremos dentro do texto, quebrando os limites entre o consciente e o inconsciente, o racional e o irracional e produzindo uma transformação radical daquele.³⁸

O interesse de Plath na técnica surrealista é visível sobretudo nos poemas escritos em 1957 e nos que foram baseados em certos quadros como “The Disquieting Muses”.³⁹ Este é um poema que aborda as questões de nomear algo e do movimento no sentido da afirmação de uma identidade individual, que passa sobretudo pela rejeição da figura materna: “I learned, I learned, I learned elsewhere, / From muses unhired by you, dear mother”(39-40). A capacidade de escrever, em particular, torna-se profundamente

³⁷ Ver poemas como “Barren Woman”, “Child” e “All the Dead Dears”. Ver igualmente *Out of the Cradle Endlessly Rocking. Motherhood in Sylvia Plath’s Work* de Nephie Christodoulides (2005), em que a autora usa a teoria da formação do sujeito de Julia Kristeva como base da sua análise dos poemas de Plath sobre o tema da maternidade.

³⁸ O interesse de Huxley em substâncias alucinogénicas e a sua descrição dos diferentes estados de consciência influenciaram Plath a rever as ideias já concebidas sobre o sujeito e a modificar as representações realistas do mundo.

³⁹ A obra dos artistas surrealistas, como Buñuel, Giorgio de Chirico e o primitivista Henri Rousseau, foi determinante. “The Disquieting Muses”, em particular, baseou-se no quadro de Chirico com o mesmo título. As três musas são, de facto, descritas de modo muito semelhante ao daquele artista: um trio enigmático e sinistro, a quem os sentidos da visão e da fala são negados; mas que, no poema, preside ao nascimento da própria poetisa.

ligada não apenas à figura do pai mas à sua perda. A gênese de “The Colossus” (1959) é comparada à técnica surrealista da escrita automática e o poema aborda, através do ‘stream of consciousness’, a construção literal de um sujeito feminino baseada na reconstituição física do Pai (representado pela estátua), que é completado e acabado através do mito e da memória. Um outro poema desta altura, “Electra on Azalea Path”, é um monólogo dramático enunciado por uma mulher (a própria poetisa) obcecada pelas semelhanças entre a sua vida e a história de Electra, o complexo freudiano; de tal forma que as duas vozes se fundem para representar a tragédia da perda do pai (“It was my love that did us both to death”) e do elemento masculino tão essencial à sua criatividade (“I lay dreaming your epic, image by image”).

Um dos poemas mais explicitamente surreais de Plath é “An Appearance” (1962), em que ela aborda o conflito entre o desejo criativo e os papéis sociais femininos. O poema apresenta de forma extravagante o falhanço da narradora em resolver o dilema entre o desejo de escrever (associado ao masculino e à máquina de escrever) e as pressões da sociedade para realizar o seu papel de mulher (representada pela máquina de costura) – duas potentes mas opostas formas de criatividade. Um outro poema de 1962, “Daddy”, é também uma tentativa de reconstrução do sujeito feminino através do poder da linguagem e também em relação a uma figura masculina poderosa. Os versos iniciais “You do not do, you do not do / Any more, black shoe” (1-2) servem simultaneamente para rejeitar o posicionamento patriarcal da mulher como mãe e para associar o poema a um conto de infância da tradição poética oral. Plath está também a fazer um uso intertextual de dois poemas de Sitwell baseados nesta tradição, “Lullaby” e “Still Falls the Rain”.⁴⁰ Tal como o poema de Plath, estes recordam a invasão da Polónia e a guerra é vista como um homem adúltero, associando violência e morte ao masculino. Em “Daddy”, vemos uma tentativa de quebrar com as opressivas estruturas patriarcais e fascistas através da analogia da mulher oprimida dos anos cinquenta com o prisioneiro no campo de concentração: “An engine, an engine / Chuffing me off like a

⁴⁰ Plath tinha escrito um ensaio universitário sobre a evolução da obra de Edith Sitwell em 1953, em que analisa principalmente o uso que Sitwell faz da ‘nursery rhyme’, nomeadamente em “Lullaby”; Plath está consciente da dupla ironia presente, sobretudo, no refrão daquele poema (“Do, do”). O seu entusiasmo (“struck and entranced”) perante a descoberta da poesia de Sitwell parece derivar de um súbito efeito revelatório: “suddenly the walls had fallen away [...] until the whole universe sang with vibrant undercurrents of meaning!” (Rees-Jones, *Consorting with Angels*, 110).

Jew” (31-32). A lenta morte da mente sofrida por este é equiparada à perda da identidade feminina sob os regimes patriarcais.

Por esta altura, Plath começa a interessar-se pela poesia de Stevie Smith, que ela ouviu através das transmissões radiofónicas, e em particular pelos monólogos dramáticos e o chamado ‘nonsense verse’ daquela. No poema “Lesbos” (1962) Plath parece reconhecer a forma particular como Smith transforma o monólogo numa ‘performance’ do sujeito.⁴¹ Em “The Detective”, encontramos uma mulher que está simultaneamente viva e morta e apenas presente na sua ausência (“This is a case without a body. / The body does not come into it at all”, 24-25); uma voz que lhe permite inspeccionar-se a ela mesma quer de uma perspectiva masculina quer feminina. Deste modo, a obra de Sylvia Plath passaria a oscilar entre a identificação com o masculino e o feminino, não desejando cair nas restrições de uma identidade que ela receava poder fixá-la num papel paralisador do seu impulso criativo. Esta nova estratégia de sucesso culminaria em “Lady Lazarus”, poema que encena uma performance intertextual da ‘ressurreição’ no feminino, em que a *persona* da poetisa se apresenta perante o público qual Fénix renascida das cinzas: “[...] / Gentlemen, ladies / [...] Beware/ Beware./ Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air.” (30, 80-84).

⁴¹ Para além de algumas semelhanças entre as respectivas biografias de Smith e Plath (a ausência da figura paterna, a curiosidade pela cultura alemã e a ideia da libertação pela morte), a segunda encontra na voz declamatória e performativa da primeira uma forma de distanciamento em relação ao pessoal e ao feminino.

References

- Barbera, J. and W. MacBrien (1981) *Me Again: The Uncollected Writings of Stevie Smith*. London: Virago.
- Bakhtin, M. (1984) *Rabelais and His World* (trans. Helene Iswolsky). Bloomington: Indiana University Press.
- Christodoulides, N. (2005) *Out of the Cradle Endlessly Rocking. Motherhood in Sylvia Plath's Work*. Amsterdam- New York: Rodopi.
- Dowson, J. and A. Entwistle (2005) *A History of Twentieth-Century British Women's Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilbert, S. and S. Gubar (1989) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 2: Sexchanges. New Haven and London: Yale University Press.
- Greene, R. (1997) *Selected Letters of Edith Sitwell*. London: Virago.
- Hughes, T. (1981) *Sylvia Plath. Collected Poems*. London: Faber and Faber.
- Kukil, K. (2000) *The Journals of Sylvia Plath, 1950-1962*. London: Faber.
- MacGibbon, J. (2002) *Stevie Smith. Selected Poems*. London: Penguin Books.
- Ostriker, A. (1986) *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. London: The Women's Press.
- Plath, A. S. (1975) *Letters Home: Correspondence 1950-1963*. London: Faber.
- Rees-Jones, D. (2005) *Modern Women Poets*. Highgreen: Bloodaxe Books.
- Rees-Jones, D. (2005) *Consorting with Angels. Essays on Modern Women Poets*. Highgreen: Bloodaxe Books.
- Sitwell, E. (1930/2006) *Collected Poems*. London and New York: Duckworth Overlook.
- Sitwell, E. (1930) "Some Thoughts on My Own Poetry" in *Collected Poems*. London and New York: Duckworth Overlook.
- Sitwell, E. (1965) *Taken Care Of: An Autobiography*. London: Hutchinson.