

A poesia de Harryette Mullen e a (des)construção da mulher e de suas fronteiras

Lauro Maia Amorim*

RESUMO

Harryette Mullen é poetisa afro-americana contemporânea cuja obra tem sido cada vez mais analisada e comentada nos círculos literários norte-americanos. Ao longo de sua trajetória poética, pode-se identificar o desenvolvimento de uma relação complexa com a construção da identidade feminina (negra). Essa *construção*, no início de sua carreira, acompanha a afirmação de um lugar mais seguro e até mais “verdadeiro” para abarcar o sentido da existência feminina, chegando à *desconstrução*, em sua poesia atual, de qualquer centralidade ou essencialidade na busca por uma identidade feminina que seria mais autêntica. No ensaio serão apresentadas traduções de seus poemas com o objetivo de se analisarem as implicações de sua poética para a compreensão do corpo fragmentado da mulher contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Harryette Mullen; Poesia afro-americana; Mulher; Fragmentação

ABSTRACT

Harryette Mullen is a contemporary African-American poet whose work has been increasingly analyzed and commented upon in American literary circles. Along her poetic career, one can identify the development of a complex relationship with the construction of the (black) female identity. Early in her career such *construction* involved the affirmation of a safer, if not “truthful” locus that could encompass the meaning of the female existence, which has ultimately come to develop a *deconstruction*, in her current poetry, of any centrality or essentiality in the search for an authentic female identity. Translations of her poems will be presented in order to investigate their implication for understanding the fragmented body of the contemporary woman.

KEYWORDS: Harryette Mullen; African-American poetry; Woman; Fragmentation

*Professor Assistente Doutor, Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil, lauromar@ibilce.unesp.br.

1 Entre musas e mulas, a mulher como reciclopédia: a obra de Harryette Mullen

Harryette Mullen é poetisa afro-americana nascida em Florence, Alabama, em 1953, tendo crescido em Fort Worth, Texas. Seu primeiro livro de poesia, *Tree Tall Woman*¹, foi publicado em 1981. Uma década depois viria *Trimmings*², em 1991, e *S*PeRM**K*T*³, em 1992. Em 1995, lançou *Muse & Drudge*⁴ e, em 2006, reeditou esses últimos três livros na antologia *Recyclopedia*. Em 2002, lançou mais duas obras: *Blues Baby*, *Early Poems*⁵ — coletânea com seus primeiros poemas ainda não publicados, além de incluir uma reedição de *Tree Tall Woman* —, e *Sleeping with the Dictionary*⁶, indicado para os prêmios *National Book Critics Circle Award* e *Los Angeles Times Book Prize*, e finalista do *National Book Award*. Entre os prêmios recebidos, destacam-se o *Gertrude Stein Award* e o *Jackson Poetry Prize*. Sua obra tem sido cada vez mais comentada nos círculos literários norte-americanos, destacando-se em importantes antologias da literatura afro-americana. Seus poemas têm sido traduzidos para diferentes línguas, o que sinaliza o impacto crescente que sua poesia provoca no cenário literário internacional.

A possibilidade de “dialogar” com diferentes linguagens e leitores, sejam eles afrodescendentes ou não, deve-se à sua capacidade inventiva, à sua força criadora que supera o estabelecimento de fronteiras: a sua poética é tanto “afro-americana” quanto “em cores (des)inventadas”.⁷ No caso de Mullen, deve-se avaliar o que significa escrever do ponto de vista de uma mulher negra que busca superar os limites geralmente impostos às poéticas afro-americanas — tanto pelas convenções comerciais quanto pelas expectativas de leitores ávidos pela estética da “acessibilidade” — ou por aquilo que Aldon Lynn Nielsen (1997, p. 8) denomina “realismo na prática linguística”, algo que se requer dos autores negros “caso desejem ser canonizados como representações

¹ “Mulher Árvore Alta”.

² Título que poderia ser traduzido por “Apetrechos”, jogando tanto com “trechos” e “fragmentos” quanto com “acessórios” (do vestuário feminino).

³ “Supermercado”, “(e)spermercado”, “mercado de esperma” e “kit de esperma”.

⁴ Literalmente, “Musa & Serviçal”, ou, ainda, “Musa & Mula”.

⁵ “Blues Baby: Primeiros Poemas”.

⁶ “Dormindo com o Dicionário”.

⁷ Daí o título da antologia bilíngue *Cores Desinventadas*: a poesia afro-americana de Harryette Mullen, com prefácio, seleção, tradução e notas à tradução de Lauro Maia Amorim (UNESP) e pós-fácio de John Milton (USP), lançada em 2014 pela Dobra Editorial.

literárias adequadas das experiências da marginalidade social”.^{8 9} Assim, por exemplo, a representação da oralidade na escrita é considerada um fator que tende a demarcar o que seria “autenticamente” representativo da literatura afro-americana. Não se deve menosprezar a importância da oralidade como objeto de construção estética na tradição afro-americana, algo que é explícito no *blues*, no *jazz*, no canto improvisado do *scat singing*, nos *spirituals*, no *rap* e no *hip-hop*. A oralidade também foi central na poesia de Paul Laurence Dunbar, que, no século XIX, buscava recriar as peculiaridades do inglês afro-americano vernacular, o “*Black English*”, e também na poesia de Langston Hughes, cujo lirismo impactante aproximava-se do ritmo e da cadência típicas da palavra cantada. Durante o *Black Arts Movement*, nos anos 1960 e 1970, poetas como Amiri Baraka, Sonia Sanchez e Nikki Giovanni encontravam na oralidade o instrumento de manifestação estética e política que pudesse problematizar, com maior impacto, o racismo vigente.

Mullen foi influenciada pelo *Black Arts Movement* e pela oralidade presente na literatura afro-americana. Influências que podem ser notadas em *Tree Tall Woman* (1981) e em *Baby Blues: Early Poems*. Nesses poemas, manifesta-se um eu lírico mais centrado, com uma linguagem distensa, “direta” e coloquial, propondo um retorno às origens, seja pela busca da renovação da identidade “mais íntima”, como em “*Shedding skin*”, seja pelo questionamento da identidade oferecida pelos espelhos em “*Painting myself a new mirror*”. Configura-se uma afirmação da força da figura feminina constituída por sua fundação mais orgânica, ligada à terra e à natureza, como em “*Tree tall woman*” e em “*Woman circle*”.

Em entrevistas recentes, Harryette Mullen manifestou a preocupação com a “prescrição”, implícita ou não, da representação da oralidade como fator de autenticidade na poesia afro-americana. A poeta tem questionado a tentativa de se estabelecer o que é autêntico na cultura afro-americana, justamente porque, para ela, a experimentação com as “fronteiras” na poesia e na música negra, envolvendo linguagens e tradições diversas, é o que enriquece a experiência da negritude enquanto manifestação artística. Por outro lado, Mullen passou a se interessar por uma tradição pouco reconhecida no universo da literatura afro-americana — aquela relacionada não tanto com os “*speakerly texts*” (textos que exploram a oralidade), mas com os “*writerly texts*” (textos que aprofundam os efeitos ambivalentes da escrita e da textualidade). Esta

⁸ Todas as citações para as quais não há uma tradução publicada em português foram por mim traduzidas.

⁹ “if they are to be canonized as proper literary representations of the experiences of social marginality.”

última tradição remonta à escrita de poetas contemporâneos afro-americanos como Bob Kaufman e Nathaniel Mackey, e que tem as suas raízes na associação da escrita e dos sistemas gráficos pelos escravos afro-americanos, que, em detrimento de uma visão meramente instrumentalizada da linguagem ou da comunicação, privilegiavam as técnicas de posse e de poder espirituais, as quais envolviam certo grau de “criptografia” como um equivalente visual da experiência mística de se “falar em línguas”. A partir da década de 1990, Mullen começa a explorar essa tradição mais experimental, entrecruzando-se, também, com as influências advindas da poesia modernista de Gertrude Stein, e do trabalho da *L-A-N-G-U-A-G-E poetry*, reconhecida como um movimento de vanguarda na poesia estadunidense que enfatizava a disjunção e a materialidade dos significantes, conclamando o leitor à construção ativa da significação do poema. Seus poemas, a partir dos anos de 1990, promovem uma desestabilização da representação coesa da identidade negra, ao dialogarem com dimensões culturais contemporâneas que extrapolam a demarcação da experiência cultural negra como uma condição estável.

Exemplar dessa experimentação é *Trimnings* (1991), uma descrição poética de roupas e acessórios femininos, num jogo metonímico a partir do qual se chega à figura fragmentada do corpo da mulher (negra). Daí a evocação, no título, de “apetrechos”, “acessórios” e de “cortes” ou “aparos”. Nesse jogo entre parte e todo, o livro pode ser lido tanto como um conjunto de textos individuais quanto como um longo poema, composto de parágrafos em páginas diferentes. *Trimnings* faz uma leitura focada no universo contemporâneo feminino dos acessórios e da moda, sempre estabelecendo uma relação crítica implícita com o lugar (“deslocado”, senão invisível) da mulher negra e de seu corpo na sociedade de consumo.

Essa mesma sociedade é explorada no livro seguinte, *S*PeRM**K*T* (1992), cujo título em trocadilho evoca dois sentidos — “supermercado” e “kit de esperma” — jogando com as noções de corpo e consumo. É uma obra que retrata os conflitos inerentes à constituição da subjetividade na sociedade de consumo: a vida se torna um supermercado, que se oferece convidativamente como um “kit de esperma/spermkit” (ou “s*perm*rcado”, “supermercado”, “espermercado” e “supermarcado”) que promete consolidar a existência e a satisfação dos sujeitos, que são tanto consumidores quanto “consumidos”. É um convite à reflexão acerca do clichê “pós-moderno” na formação da identidade: “somos o que consumimos”?

Com *Muse & Drudge* (1995), Mullen retoma, por um lado, aspectos da cultura afro-americana, ao fazer alusões ao blues, ao jazz, ao hip-hop, à cultura pop em geral, incluindo a TV e o cinema, intensificando, por outro lado, a experimentação com trocadilhos e com palavras de duplo sentido. O primeiro poema do livro, “*Sapphire’s lyre styles*”, pode ser lido como uma alusão à figura da poeta lírica grega, Safo, bem como à relação paradoxal entre “safira”, a pedra preciosa, e “*Sapphire*”, termo depreciativo que se refere ao estereótipo da mulher negra dominadora. Como ressalta Kate Percy (1997),

Mullen satiriza o status sobre determinado do clichê e do estereótipo por meio da recitação *nonsense*. [...] Ela realça efeitos irônicos ao produzir leves alterações em expressões e palavras familiares. O seu trabalho performa as dissonâncias da língua e do som, instigando a investigação das convenções poéticas da coerência e das construções culturais da identidade (PERCY, 1997, sem paginação).

Em *Muse & Drudge*, há uma paulatina fragmentação do eu-lírico: em cada estrofe de quatro versos, um verso (ou mais de um) pode ser atribuído a uma voz diferente, de modo que o poema em si pode ser lido como uma conjunção de vozes, por vezes conflitantes, como se verá mais adiante. Em sua trajetória, Mullen tem buscado questionar a crença de que a poesia afro-americana, sendo inovadora e experimental, perderia em potencial crítico. Em resposta a isso, a relação entre inovação e crítica sociocultural e identitária é aprofundada em *Sleeping with the Dictionary* (2002), livro no qual a autora reafirma o seu amor pelo dicionário na condição de depositário da tradição e da inovação, o que a conduz, às últimas consequências, ao processo de interrogação da ambivalência da linguagem e de suas conexões com a dimensão político-cultural da pós-modernidade, numa reflexão estética sobre os desdobramentos da cultura contemporânea e a reinvenção da identidade negra na poesia.

Ao longo da trajetória do trabalho poético de Harryette Mullen, pode-se identificar o desenvolvimento de uma relação cada vez mais complexa no que diz respeito à construção da identidade feminina (negra). Essa *construção* acompanha desde a afirmação de um lugar mais seguro, mais introspectivo e até mais “verdadeiro” para abarcar o sentido da existência feminina, em obras como *Tree Tall Woman* (1981) e *Blues Baby: Early Poems* (de 2002, mas com poemas do início de sua carreira), até a exploração dos entremeios conflitantes que caracterizam uma abordagem cada vez mais disjuntiva e dialógica que acentua a percepção dos múltiplos lugares de que se

constituem a(s) figura(s) feminina(s). Da *construção*, passa-se, assim, à *desconstrução* de qualquer essencialidade na busca por uma identidade feminina que seria mais autêntica, ou mais verdadeira, o que pode ser observado em obras como *Trimblings* (1991) e *Muse & Drudge* (1995), mas também em *Sleeping with the Dictionary* (2002). Nesse sentido, é interessante observar em que medida, nos poemas do início de sua carreira, na década de 1980, há uma correlação significativa entre a busca pela essencialidade da mulher, por aquilo que melhor a representaria e a constituiria em seu próprio mundo, além das representações que a sociedade e as convenções oferecem ou deflagram acerca da mulher. É também uma abordagem que é coerente com o perfil político-estético mais geral do *Black Arts Movement* que, já nas décadas de 1960 e 1970, buscava resgatar a imagem do afrodescendente das percepções sociais negativas da carência, da pobreza e da denigração que a sociedade ajudava a construir e perpetuar.

2 A poesia dos anos de 1980: a construção da verdade feminina em torno da natureza, da organicidade e da completude

Os poemas selecionados a seguir, e por mim traduzidos, são representativos do desenvolvimento dos ideais do *Black Arts Movement*. Os primeiros três poemas foram originalmente escritos no início da década de 1980:

Tree Tall Woman¹⁰

Tree tall woman
who made herself
from wind and earth
Her feet keep the soil together
Her arms surround the sky

A woman whose toes
hold on to the earth
combing her hair with a cloud
This woman who hears secrets
whispered among the leaves
walking with butterflies
fluttering at her fingertips

Mulher Árvore Alta

Mulher árvore alta
que se fez
de vento e terra
Seus pés mantém o solo intacto
Seus braços circundam o céu

Uma mulher cujos dedos dos pés
se agarram à terra
a se pentear com uma nuvem
Essa mulher que ouve segredos
sussurrados entre as folhas
caminha com borboletas
flutuantes entre os dedos

¹⁰ MULLEN, H. *Tree tall woman*. Galveston: Energy Earth Press, 1981, p. 63.

No poema “*Tree Tall Woman*” (“Mulher Árvore Alta”), observa-se a associação da figura feminina com a natureza. A mulher se funde à terra e é a própria árvore em busca de suas raízes, sem perder, no entanto, o contato com seus sonhos identificados com a altitude, já que é com a nuvem que ela penteia os cabelos. O poema sugere o entrelaçamento entre grandeza (“Mulher Árvore Alta”) e delicadeza (“borboletas flutuantes entre os dedos”). De tão integrada à natureza, é capaz de ouvir seus segredos, “sussurrados entre as folhas”, o que a torna menos artificial e mais orgânica, mais próxima de uma verdade que seria substancial, e, talvez, menos convencional. O poema conduz ao mito imemorial da natureza como mulher, como face feminina a partir da qual ela é descrita como representação da paz, da harmonia que a sua condição interna e externa seria capaz de produzir. É uma mulher concebida além das contradições, possivelmente mais feliz e maior do que ela mesma.

Em “*Woman Circle*”, a integração de que se constitui a identidade da mulher (negra) é o que leva o eu lírico a transformá-la em um círculo, um espaço sem arestas, completo em si mesmo:

Woman Circle¹¹

Try to make a woman
who is whole
Her body a bowl to catch the rain
a round jug for pouring wine
an earthen pot to store grain in

Try to draw a circle
to make ends meet
to make complete the circle
of this woman
How to turn the wheel
to circumnavigate the globe
to coil and bake the clay
to make this woman
who is full of moon
with the strength
to shake the ocean

Círculo de Mulher

Experimente fazer uma mulher
que seja inteira
Seu corpo uma tigela para colher a chuva
um jarro redondo para servir o vinho
pote de barro para guardar os grãos

Tente desenhar um círculo
e segurar as pontas
para completar o círculo
dessa mulher
Como mover a roda
para circum-navegar o globo
para tornear e cozer a argila
para fazer a mulher
cheia de lua
com a força de
estremecer o oceano

Propõe-se, assim, a criação de uma mulher que seja o todo, a busca por uma completude, efetivamente alcançada porque é o próprio círculo a se completar, integrando-se a si mesmo. Seu corpo é feito da argila, conduzindo-nos à imagem bíblica

¹¹ MULLEN, H. *Blues baby, early poems*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002b, p.109.

de Adão, concebido a partir da própria terra, enquanto Eva, sua companheira, é derivada de uma parte de seu corpo. O poema confere à mulher, no entanto, a liberdade de não ser derivada do corpo masculino: ela é produto da imaginação e da experiência, da arte, do movimento circular que produz o artesanato. Mais uma vez, a mulher é o que aproxima a humanidade da experiência da natureza, na medida em que ela é o barro torneado que dá lugar à tigela “para colher a chuva”, ao “jarro redondo para servir o vinho”, “ao pote de barro para colher os grãos”. Não é improvável que a experiência de se fazer uma mulher também envolva alguma forma de sofrimento, já que é preciso tentar desenhar um círculo e “segurar as pontas” (“*to make ends meet*”), como quem une as pontas de uma linha, ao mesmo tempo em que deve “segurar as pontas”, ou suportar a dor de se submeter à dura realidade da vida de uma mulher.

Em “*Shedding Skin*”, há a busca pela renovação que se traduz pela troca de pele:

Shedding Skin¹²

Pulling out of the old scarred skin
(old rough thing I don't need now
I strip off
slip out of
leave behind)
I slough off deadscales
flick skinflakes to the ground
Shedding toughness
peeling layers down
to vulnerable stuff
And I'm blinking off old eyelids
for a new way of seeing
By the rock I rub against
I'm going to be tender again

Trocando de Pele

Arranco-me da pele em cicatriz
(áspera antiga que não preciso mais
dela me desnudo
dela me desfaço
deixo para trás)
Desprendo escasmortas
flutua pelemflocos ao chão
Resistência esfoliando-se
descascando as camadas
até o troço vulnerável
Pisco velhas pálpebras afora
em busca de um novo olhar
É pela rocha que me roço
que serei terna de novo

A troca de pele é a transformação em algo mais interno, que se esconde sob as camadas acumuladas pela superficialidade. É a busca pela existência de uma verdade que não se deixa ver, mas que lá está, e que se produz como a expressão de uma ternura que só pode ser buscada por meio do contato ríspido com a própria pedra, símbolo que sugere longa resistência à mudança. Mas será através da própria resistência da pedra, e pela pedra, que o corpo será renovado, desfazendo-se de sua própria resistência.

¹² MULLEN, H. *Tree tall woman*. Galveston: Energy Earth Press, 1981, p. 37.

3 A poesia da década de 1990: a desconstrução da busca pela verdade feminina e o inevitável mosaico da performatividade

Os próximos poemas, escritos a partir dos anos 1990, exploram dimensões mais complexas da feminilidade, especialmente porque não há um eu lírico que se construa em torno da coerência ou da unicidade em busca de uma representação mais verdadeira ou mais autêntica da imagem feminina. Os dois primeiros poemas, a seguir, são do livro *Trimblings* (1991):

Her feathers, her pages. She ripples in breezes. Rim and fringe are hers. Who fancies frills. Whose finery is a summer frock, light in the wind, riffling her pages, lifting her skirt, peeking at edges. The wind blows her words away. Who can hear her voice, so soft, every ruffle made smooth. Gathering her fluttered pages, her feathers, her wings.¹³

Suas plumagens, suas páginas. Ela ondula em brisas. São dela, bordadura e franja. Curte os babados. Seu ornamento é um vestido de verão, leve ao vento, assopRANDO suas páginas, levantando sua saia, espreitando por entre as bordas. O vento dispersa suas palavras. Ele consegue ouvir sua voz, tão suave, cada plissado amaciado. Colhendo suas páginas esvoaçantes, suas plumagens, suas asas.

Em *Trimblings*, desenvolvem-se poemas em prosa que retratam “partes” que dizem respeito à descrição do corpo feminino, sempre abordado pelo enquadramento da moda e dos acessórios. Daí uma possível tradução de *Trimblings* por “Apetrechos”, que também pode ser uma referência à poesia como “trecho” ou “fragmento”. No poema, a figura feminina só pode ser vista pelo contato entre corpo e tecido. O contato da mulher com a brisa revela, parcialmente, sua intimidade, entremeada pelo vestido, pelos ornamentos, pelas plumagens. Os movimentos de sua saia, ao vento, são páginas que contém a escrita do seu corpo. Os panos esvoaçantes são a continuidade do corpo que neles avança, para deixar entrever suas “asas”, sua possível liberdade apenas escutada pelo próprio vento. Não se dá, no poema, a busca pela mulher mais essencial, mais próxima da natureza ou da organicidade, ou mesmo de uma imagem que pudesse ser mais autêntica. Seu corpo é pensado a partir daquilo que o reveste. Sendo um convite à reflexão sobre a construção do corpo, não como pleno de uma nudez que seria livre do olhar, mas como uma continuidade daquilo que lhe é exterior, que lhe recobre quase permanentemente (já que a nudez humana é quase sempre restrita e interdita). Seu corpo não é o que está dentro, em oposição ao que está fora a lhe cobrir, não é mais interno do

¹³ MULLEN, H. *Recyclopedia: Trimblings, S*PeRM**K*T and Muse & Drudge*. Saint Paul: Graywolf Press, 2006, p.35.

que externo, seu corpo é um signo reapresentado por outros signos, não é simplesmente um objeto ou referente destituído de significação – o corpo *se faz* roupa, *se faz* vestido para *fazer sentido*.

No poema seguinte, o gesto de se furar uma orelha ou de se fazer um *piercing* vai além da mera associação com o acessório como parte que apenas complementaria um todo:

Clip, screw, or pierce. Take your pick. Friend or doctor, needle or gun. A dab of alcohol pats that little hurt hole. Hardly a dimple is soon forgotten brief sting. Stud, precious metal. Pure, possessive ring. Antibody testifying with immunity to gold, rare thing. So malleable and lovable, wearing such wounds, such ornaments.¹⁴

Encaixa, aperta, ou enfia. Faça sua escolha. Amigo ou médico, agulha ou pistola. Um toque de álcool toca de leve esse buraquinho dolorido. É difícil um furinho ser uma breve picada que se esquece. Ferro, metal precioso. Argola pura, possessiva. Anticorpo atestando imunidade ao ouro, coisa rara. Tão maleável e amável vestir essas feridas, ornamentos.

É interessante notar o modo com que o poema constrói, de maneira ambígua, a perfuração para se colocar o acessório no corpo feminino. O verso introdutório “*Clip, screw or piece*” foi traduzido por “encaixa, aperta, ou enfia”, buscando-se, assim, transmitir a associação entre perfuração e penetração, que tanto pode causar dor, como no caso do acessório, quanto prazer obtido na relação sexual. Essa duplicidade é sutilmente elaborada com “*little hurt hole*” (“buraquinho dolorido”) e “*Stud, precious metal*”, já que “*stud*” pode ser tanto a “haste” penetrante de metal do brinco ou do *piercing*, quanto uma referência ambígua à imagem do “garanhão”, do homem atraente. A tradução do verso deu-se por “ferro, metal precioso”, permitindo, assim, o diálogo com a ambiguidade da palavra “*stud*”, já que “ferro” é metal, mas também “pênis” na gíria brasileira. A ferida causada pela penetração/perfuração é um ornamento amável *que se veste*: dor e prazer se conjugam na produção da experiência do corpo com aquilo que lhe é acrescentado, mas é essa experiência também que vai constituir o próprio corpo como espaço da subjetividade feminina.

A identidade é fundamentalmente construída pelo desejo de se vestir, de entregar o corpo à complementação de algo que lhe constitui, mais do que simplesmente o complementa, lançando-se, assim, a seguinte questão: será possível conceber a identidade feminina sem que ela passe pela moldura discursiva da moda, do vestuário e das relações entre prazer, autoestima, e dor no modo com que a mulher se relaciona com

¹⁴ MULLEN, H. *Recyclopedia: Trimmings, S*PeRM**K*T and Muse & Drudge*. Saint Paul: Graywolf Press, 2006, p.36.

seu visual? O contentamento e a imagem de liberdade da figura feminina, no primeiro poema, se dão pela conjunção entre corpo e vestimenta, babados, e a saia que deixa entrever a intimidade; as suas páginas representam, literalmente, uma revista ou um livro folheado pelo vento, mas seu corpo é também um livro (ou uma revista) que se deixa folhear pela brisa. O prazer é inevitavelmente conjugado com a dor, no segundo poema, trazendo à tona a percepção de que o acessório é a ferida que se veste e que compõe o próprio corpo enquanto signo *performado* no interior das relações significativas da moda e da semiótica do vestuário. Ser mulher é, fundamentalmente, *fazer-se* mulher, numa relação entre prazer e dor que se performam a cada instante em que seu corpo é construído pela experiência de se tornar signo. Não há, nesses poemas, a busca pela concretização de uma completude, até porque eles instauram a vivência da fragmentação, especialmente insinuada pelo enquadramento dos acessórios (dos *piercings* e brincos) bem como dos remates/enfeites compondo metonimicamente o corpo *em vestido/investido* de sentido.

A significação da mulher, não como uma condição que seria anterior à convencionalização, é produzida agora, nos próximos poemas de *Muse & Drudge* (1995). A identidade é fruto das percepções sociais, sejam elas justas ou não, sejam estereótipos ou não. Daí os poemas evocarem frequentemente a voz do preconceito, do machismo, do estereótipo, da violência contra a mulher, mas também dos novos lugares de destaque ocupados pelas mulheres na contemporaneidade, conduzindo o leitor à convivência de vozes por vezes conflitantes na produção da identidade feminina. Nesses poemas efetiva-se o processo de fragmentação ou de bricolagem que constitui a identidade feminina negra¹⁵:

another funky Sunday
stone-souled picnic
your heart beats me

mais um funky domingo
piquenique ao soul pedrado
teu coração me bate

¹⁵ Dentre as obras da década de 90, *Muse & Drudge* é a que mais se aproxima tematicamente e formalmente de aspectos tradicionalmente associados à cultura afro-americana. A capa do livro, originalmente publicado em 1995, é toda em azul, trazendo a imagem de uma senhora negra, ao centro, cantando e batendo palmas de olhos fechados, como em sintonia com a cadência musical. São ao todo 80 poemas, todos dispostos em quatro estrofes de quatro versos, em sua grande maioria livres, e com algumas rimas finais esparsas, a depender do poema. De modo geral, os versos são relativamente curtos, e se inspiram no formato dos *blues poems* tradicionais, como por exemplo, o poema de Sterling Brown, “*Riverbank Blues*”, cuja primeira estrofe, também de quatro versos, é reproduzida aqui: “A man git his feet set in a sticky mudbank/A man git dis yellow water in his blood,/No need for hopin', no need for doin',/Muddy streams keep him fixed for good.” (Disponível em: www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5768#sthash.MlBwT6Va.dpuf).

as I lie naked on the grass	deitada nua na grama
a name determined by other names prescribed mediation on display to one man or all	um nome determinado por outros nomes mediação prescrita pra um homem ou pra todos, à vista
traveling Jane no time to settle down bee in her bonnet her ants underpants	Maria viajante sem tempo pra assentar pulga atrás da orelha formiguinha na calcinha
bittersweet and inescapable hip signals like later some handsome man kind on the eyes a kind man looks good to me ¹⁶	agridoce e inelutável cintura que insinua pra depois um homem com lírio para os olhos homem de bem que me cai bem

O poema revela múltiplas possibilidades que se inscrevem na produção da subjetividade feminina negra. Dialogando com a tradição do blues, o poema faz referência à relação amorosa, marcada pela ambiguidade que se caracteriza tanto pela violência que subjaz certas relações conflituosas (“*your heart beats me*”/“teu coração me bate”), quanto pela satisfação do amor carnal transfigurado pelo mesmo verso sob uma nova leitura: “teu coração me bate”, como se dissesse “me faz mais viva”, na conjunção de corpos nus. Mas a mulher negra, a mesma do verso anterior, ou uma outra, é “filha” de outros nomes, é determinada pelas restrições de um passado que constitui o seu presente. Aqui há também uma ambiguidade que traduz o seu corpo como objeto do desejo de um ou mais homens: “*on display*” sugere estar à vista dos homens, mas também conduz o leitor à perplexidade de que se constitui a “venda” dos corpos femininos negros, como em “display” na vitrine na mídia ou da cultura popular, que tradicionalmente leem o corpo feminino negro como um instrumento de produção da satisfação sexual alheia. Essa ambiguidade pode ser construída pela duplicidade de “à vista”, na tradução, que sugere a possibilidade da troca financeira pela obtenção do (olhar sobre o) corpo: “vender ou comprar à vista”. É a mulher que não quer constituir família, que deseja seguir seu próprio caminho (“*traveling Jane/no time to settle down*”/“Maria viajante/sem tempo pra assentar”), mas que também é inquieta e questionadora: “*bee in her bonnet/her ants underpants*”/“pulga atrás da orelha/formiguinha na calcinha”.

¹⁶ MULLEN, H. *Recyclopedia: Trimmings, S*PeRM**K*T and Muse & Drudge*. Saint Paul: Graywolf Press, 2006, p.100.

É a mulher que passa a adiar a possibilidade da vivência do amor ou mesmo do casamento (“*hip signals like later*”/“cintura que insinua pra depois”). A ternura, no entanto, se renova em um futuro desconhecido: “cintura que insinua pra depois/um homem com lírio para os olhos/um homem de bem que me cai bem”. No verso “*some handsome man kind on the eyes*” (literalmente, “um belo homem bom para os olhos” ou “um belo homem com olhos de bondade”), instaura-se um trocadilho intraduzível entre “*man kind*” (“bom homem”) e “*mankind*” (“humanidade”). Na tradução propôs-se um trocadilho diferente, embora análogo, com o verso “homem *com lírio* para os olhos”, criando-se, assim, uma similaridade homofônica com a expressão idiomática, “*colírio* para os olhos”. O poema permite a exploração de diferentes facetas da identidade feminina negra, marcada por experiências paradoxais que tanto revelam a submissão do corpo sensualizado da mulher negra à percepção do imaginário popular e das mídias, como o desejo insubmisso da mulher de ser livre, para além da imposição das circunstâncias, para escolher, quando quiser, um homem desejável, um homem de bem, “que lhe caia bem”. É um poema que reúne instâncias contraditórias do desejo, como bem ilustra o verso “*your heart beats me*”/“seu coração me bate”, sugerindo a força do amor, do coração que bate um contra o outro no encontro de corpos nus, mas também um coração que maltrata o outro, que o violenta, que dele se apodera. Não há, assim, a afirmação de uma unidade, de uma completude no poema que assevere um “só coração”, como reza a tradição romântica de muitos clichês musicais.

No poema “*O rosy so drowsy in*”, o que está em jogo é a questão da busca pela própria origem e pela autenticidade:

O rosy so drowsy in
my flower bed your pink
pajamas ziz-zag into
fluent dreams of living ink

carve out your niche
reconfigure the hybrid
back in the kitchen
live alone, buy bread

your backbone slip
sliding silk hiped
to the discography
of archival sarcophagi

pregnant pause conceived
by doorknob insinuation

Ô rósea tão manhosa na
minha cama em flores o teu
pijama rosa faz ziguezague
em sonhos fluidos de preto choque

esculpe o teu nicho
reconfigura o híbrido
de volta à cozinha
viva só, compra pão

tua coluna escorrega
suave em seda requebra
à discografia
da arquivagem sarcófaga

pausa prenhe concebida
por insinuação de maçaneta

and onset animal
laminates no DNA¹⁷

adan dando
o DNA d nada

O poema revela vozes e posicionamentos contraditórios que demarcam, por um lado, a busca pela autenticidade e por uma origem mais pura, e, por outro, a impossibilidade de se alcançar essa mesma tarefa. O verso “*fluent dreams of living ink*”, que poderia ser traduzido literalmente como “sonhos fluidos de tinta viva”, traz em “*ink*” uma ambiguidade interessante, já que “*ink*”, além de “tinta”, também significa a cor “preta” na gíria afro-americana, em oposição à “*pink*”, como referência à cor rosada da pele branca de certas pessoas. Os primeiros versos já apontam para a figura feminina que, sendo “branca” (ou mesmo negra com traços caucasianos), se movimenta (em “*zigue zague*”) sobre a cama, revelando sensualidade e também seu contato com sonhos “negros”. Essa ambiguidade é praticamente intraduzível. A proposta da tradução, porém, foi criar uma solução que pudesse chamar a atenção para essa “cor preta viva” (o “*living ink*”), e que simultaneamente pudesse estabelecer um diálogo com a cor “*pink*” através do adjetivo “choque” (de “rosa choque”). É importante observar que a cor “preta”, em si, tende ao neutro, de modo que a percepção de uma “cor preta viva” parece ser difícil de ser concebida, em contraste, por exemplo, com as demais cores do espectro, como rosa, laranja ou vermelho “vivos”. Nesse sentido, a tradução procurou demarcar a estranheza da relação entre “*living*” e “*ink*”, com a associação entre “preto” e “choque” justamente para levar o leitor a refletir sobre o aparentemente inconcebível: como é possível que o preto possa ser choque tanto quanto o rosa pode ser “rosa choque”? É no campo do sonho que o preto adquire sua mais complexa existência chamando a atenção, na forma de uma metáfora, para a riqueza de que se constituem as diversas manifestações culturais da negritude, para além da circunscrição a um espectro limitado de sua cor. É assim que, de certa forma, o poema nos conduz para a questão da miscigenação, para a possibilidade de que a cor negra adquira diferentes tons e variações. A segunda estrofe revela uma voz que faz um convite à afirmação da identidade possivelmente contra o efeito da transformação operada pelo hibridismo (“reconfigura o híbrido” e “esculpe o teu nicho”), o que levaria ao extremo de não se misturar com ninguém, ou seja, “viva só” e “compra pão” – ou “apenas pão”, já que este seria o produto mais próximo possível da terra e da tradição (presente até mesmo nas

¹⁷ MULLEN, H. *Recyclopedia: Trimmings, S*PeRM**K*T and Muse & Drudge*. Saint Paul: Graywolf Press, 2006, p.158.

narrativas bíblicas), ao contrário dos produtos industrializados e transformados pelo contato entre culturas.

A terceira estrofe representa o apego máximo à tradição, à música da “arquivagem sarcofagia”, de modo que o sujeito (ele ou ela) se prende à dança que o leve para a convivência com os arquivos da memória (daí a “sarcofagia”). A última estrofe, no entanto, revela um posicionamento crítico que tende a problematizar a possibilidade do isolamento, da busca por uma origem que seja pura ou que seja anterior a qualquer forma de hibridismo. Os versos “*pregnant pause conceived/by doorknob insinuation*” (“pausa prenhe concebida/por insinuação de maçaneta”) jogam com o sentido figurado da expressão “*pregnant pause*”, uma pausa “prenhe de sentido”, mas também com a própria gravidez, como resultado de uma suposta promiscuidade (“insinuação de maçaneta”, ou seja, alguém que se relacionou sexualmente com muitas pessoas). A ideia é também de que nossas origens se mesclam a tal ponto que não há como garantir uma identidade que seja inteiramente una, ou livre do processo hibridizador. Essa lógica é aprofundada, na forma de conclusão, com os últimos dois versos do poema: “*an onset animal/laminates no DNA*”, que literalmente significa “um animal do começo/lamina nenhum DNA”. É interessante que ambos os versos são palíndromos perfeitos, ou seja, podem ser lidos de trás para frente, produzindo um verso ou o outro. Com o objetivo de reproduzir também um palíndromo que possa dialogar com o trecho, propôs-se “*adan dando*” (como referência a Adão, o primeiro “animal”), que lido de trás para frente, possibilita o verso seguinte: “o DNA d nada”. A figura feminina, que se veste de rosa, cuja pele dialoga com o “*pink*” da pele branca, podendo ela mesma ser negra miscigenada, ou branca de ascendência e raízes culturais negras, não pode se fechar em um nicho isolado, ainda que esse possa traduzir um desejo. A mulher não pode se completar na busca de uma realidade que seja tão somente a representação de uma unidade física, biológica ou de raízes culturais puras. É um poema que chama a atenção para a dimensão híbrida da cultura norte-americana, bem como para a condição miscigenada da cultura afro-americana.

E, por último, vale ressaltar a desconstrução que Mullen promove acerca do imaginário popular em torno da(s) figura(s) feminina(s) de contos como a “Cinderela”, a “Bela Adormecida”, “Rapunzel”, a “Princesa e a ervilha” ou à mulher que se torna rainha no conto “Rumpelstiltskin”. No poema a seguir, “*Once ever after*”, do livro *Sleeping with the Dictionary* (2002a), o título já é uma “brincadeira” combinando duas frases clássicas dos contos de fadas: “*Once upon a time...*” (“Era uma vez...”) e “*happily*

ever after” (“felizes para sempre”). O poema produz um mosaico que traz à baila trechos de contos de fadas clássicos, como os referidos acima, mesclados com um tom narrativo que paulatinamente deixa de ser humorístico para dar lugar à tragédia:

Once ever after¹⁸

There was this princess who wet the bed through many mattresses, she was attuned. She neither conversed with magical beasts nor watched her mother run into a stairwell or a stoop. Her lips were. Her hair was. Her complexion was. Her beauty or her just appearance. What she wore. She was born on a chessboard, with parents and siblings, all royal. Was there a witch? Was she enchanted, or drugged? When did she decide to sleep? Dreaming a knight in armor, she thought it meant jousting. His kind attack with streamers. A frog would croak. A heart would cough after only one bite. Something was red. There was wet and there was weather. She couldn't make it gold with his name. Her night shifts in the textile mill. She forgot she was a changeling peasant girl. Spinning, she got pricked. That's where roses fell and all but one fairy wept. It remains that she be buried alive, knowing that a kiss is smaller than a delayed hunger.

Era uma vez para sempre

Havia essa princesa que encharcou muitos colchões empilhados, ela era afinada. Não conversava com criaturas mágicas nem observava sua mãe topar com uma escadaria ou um corcunda. Seus lábios eram. Seu cabelo era. Sua tez era. Beleza ou só aparência. O que ela vestia. Nasceu sobre um tabuleiro de xadrez, com pais e irmãos, todos de primeira¹⁹. Existia uma bruxa? Estava encantada ou drogada? Quando foi que ela decidiu dormir? Sonhou com um cavaleiro de armadura, pensou que fosse um combate de lanças. Ele docilmente atacava com flâmulas. Um sapo iria coaxar. Um coração seria tossido depois de uma só mordida. Algo era vermelho. Havia umidade e tempestade. Ela não conseguiu fazer ouro com o nome dele. Os turnos noturnos dela na fábrica têxtil. Esqueceu que era uma camponesa que foi trocada ao nascer. Ela se espetou enquanto movia a fiação. É aí que as rosas caíram e todas as fadas choraram, menos uma. Resta que ela seja enterrada viva, sabendo que um beijo é mais breve que uma fome atrasada.

Em entrevista a Barbara Henning (2011), Harryette Mullen afirma o seguinte a respeito do referido poema:

Podemos chamá-lo de escrita automática. Essa é uma prática surrealista que, tal como a compreendo, lança mão de expressões comuns, clichês, e convenções que aprendemos por meio da leitura,

¹⁸ MULLEN, H. *Sleeping with the Dictionary*. Los Angeles: University of California Press, 2002a, p. 53.

¹⁹ “Todos de primeira” é a tradução proposta para “*all royal*”, referente aos pais e irmãos da princesa. A tradução literal seria provavelmente “todos da realeza”. Ocorre que Harryette Mullen geralmente “brinca” com os sentidos dúbios de certas palavras, e mesmo com o seu uso mais coloquial, associado a gírias. Embora “*royal*” possa remeter à “realeza”, a palavra também é utilizada como gíria para se referir a algo ou alguém que é o “muito bom”, ou “de alto nível”, como por exemplo em frases como “*Man, your car is royal!*” (“Cara, seu carro é de primeira!”). Além disso, o uso de “*royal*” no poema, evocando tanto “ser da realeza” quanto “ser de primeira”, permite uma certa ambiguidade ao se tratar da origem da princesa, cujos pais e irmãos podem ser mesmo “da realeza”, ou simplesmente pessoas comuns, mas excelentes enquanto tais, ou seja, a própria princesa poderia ser uma mulher como qualquer outra tanto quanto uma princesa propriamente dita.

de histórias contadas, e da interação social. O poema é justamente aquilo que ele implica: uma história recontada de modo genérico e que ocorre entre o convencional “era uma vez...” e o “felizes para sempre” dos contos de fadas. Eu busquei focalizar o dilema da garota camponesa ou da princesa do conto de fadas. Algumas vezes ela está numa situação ridícula, como no caso da “Princesa e a Ervilha”, e da “Cinderela”, ou em uma situação ameaçadora, como em “Branca de Neve” e “Bela Adormecida”, ou ela está tentando cumprir uma tarefa impossível, como a garota que foi ordenada a fiar palha para transformá-la em ouro, como no conto “Rumpelstiltskin.” Há também um pouco de Alice, de Lewis Carroll. Suas situações representam a crise da adolescente que, de certa forma, passa pela transição entre a menina e a mulher. Escrevi sobre essas personagens a partir do meu ponto de vista, tentando lembrar como era não ser mais uma criança, mas também sem ser adulta ainda (HENNING, 2001, p.83-84).

O poema produz um entrelaçamento de referências intertextuais que não são todas automaticamente identificadas pelo leitor, de modo que Mullen revela, aos poucos, ações e eventos que, de algum modo, fazem parte de narrativas tradicionais, ao mesmo tempo em que conduz o leitor, em vista da resistência à decodificação plena dos eventos dos contos de fadas, a perceber a singularidade de tais eventos e ações como também particulares da experiência real feminina. Assim, o leitor é levado a considerar que o poema pode tratar de diferentes identidades femininas, representativas de diferentes contos de fadas, mas ele ou ela é também paradoxalmente conduzido a conceber uma mesma personagem feminina, ao longo de toda a narrativa poética, como fundada nas contradições que os contos de fadas ou, mais precisamente, que a própria vida real impõe às suas heroínas. A mulher/garota é, assim, dividida e fraturada, ainda que possa ser percebida como uma mulher, sendo a experiência coletiva e irredutível de várias mulheres que compõem as contradições que demarcam suas histórias nas narrativas infantis, bem como nas narrativas simbólicas que habitam a face, trágica ou não, do mundo real.

Considerações finais: questões de fé, autenticidade e alteridade

Na poesia de Harryette Mullen observa-se, com uma ênfase mais significativa nos poemas dos anos 1990, a figura feminina como uma construção social que não mais se reduz a uma interpretação transcendental ou anterior ao processo performático que lhe atribui sentido na convivência com o universo cultural das relações humanas. A crítica ao lugar da mulher na contemporaneidade e aos modos com que ela é concebida na sociedade ocidental está implícita em seus poemas, muito embora essa crítica revele,

na década de 1980, a busca por um lugar que possa ser pensado na utopia da completude e da organicidade que daria à mulher um lugar de maior dignidade, além das restrições impostas pelos valores convencionados na sociedade ocidental. Por outro lado, a crítica que se desenvolve posteriormente, em poemas mais atrelados às explorações das ambiguidades, contradições e polissemias da linguagem na pós-modernidade, não se fundamenta em um retorno a uma dimensão de suposta completude da mulher; pelo contrário, é uma crítica que vai partir do lugar multidimensional que constitui a subjetividade feminina na contemporaneidade, não em busca de uma origem que teria sido mais positiva ou mais “pura” na constituição da imagem feminina — ela partirá da própria fragmentação subjetiva que se inscreve na produção da mulher como signo psíquico-social, propondo uma reflexão simultaneamente estética e política em torno dos significados femininos produzidos pelas diferentes perspectivas enunciativas trazidas à tona pelas vozes dissonantes em justaposição nos poemas.

A beleza dos primeiros poemas de Harryette Mullen reside na delicadeza com que a autora propõe a reflexão sobre a fé na busca de uma dimensão mais integral da imagem feminina, independentemente das restrições impostas pelas convenções. Por outro lado, a beleza de seus poemas mais recentes, desde a década de 1990, constitui-se não no abandono da fé, mas na construção de uma crença de que o espaço da dignidade feminina pode ser pensado quando se leva em consideração a complexidade de que se constituem as subjetividades inevitavelmente marcadas pelos jogos das convenções sociais. Se os poemas da década de 1980 propunham a construção de uma *saída* das convenções, para adentrar uma condição de autenticidade da mulher (negra), os poemas da década de 1990 propõem a desconstrução do desejo pela mulher integral ou autêntica, *sem deixar* o interior das próprias convenções sociais, justamente para que essa mulher, na dimensão do poético, possa ser ela “mesma”, e ter a liberdade de ser, *ao mesmo tempo*, outra.

REFERÊNCIAS

AMORIM, L. M. *Cores Desinventadas: a poesia afro-americana de Harryette Mullen*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

HENNING, B. *Looking up Harryette Mullen: interviews on Sleeping with the Dictionary and other works*. New York: Belladonna, 2011.

MULLEN, H. *Recyclopedia: Trimmings, S*PeRM**K*T and Muse & Drudge*. Saint Paul: Graywolf Press, 2006.

_____. *Sleeping with the Dictionary*. Los Angeles: University of California Press, 2002a.

_____. *Blues baby, early poems*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002b.

_____. *Muse & Drudge*. Philadelphia: Singing Horse Press, 1995.

_____. *S*PeRM**K*T*. Philadelphia: Singing Horse Press, 1992.

_____. *Trimmings*. New York: Tender Buttons, 1991.

_____. *Tree Tall Woman*. Galveston: Energy Earth Press, 1981.

NIELSEN, A. L. *Black chant: languages of African-American postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PEARCY, K. A poetics of opposition?: race and the *avant-garde*, 1997. Disponível em: <http://web.archive.org/web/19980128170629/http://english.rutgers.edu/pierce.htm>. Acesso em: 02 dez 2012.