"FALAR A RAIVA" E A (DES)CONSTRUÇÃO DO FEMININO

SUZANA BORNÉO FUNCK

Dentro de uma abordagem sócio-histórica, isto é, daquela abordagem empírica que tem como preocupação central a experiência da mulher e a natureza desta experiência enquanto expressão poética,¹ devemos destacar a importância do falar e do falar-se, da construção do eu através da palavra, que sempre foi um dos problemas centrais da mulher escritora. A temática do silêncio e da invisibilidade é tão característica da literatura/mulher do século XIX e do início do século XX que o marcar presença através da fala foi um momento realmente importante de transição, de uma transição bastante recente, pelo menos na poesia.

Como documentam Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The madwoman in the attic* (1979), a mulher sempre esteve presa a textos da tradição masculina, cujas imagens de passividade e decoro até hoje de certa forma interferem na autodefinição e autonomia tão necessárias para a atividade criativa. O "falar a raiva", como veremos, foi um passo decisivo nesta desconstrução do conceito tradicional do feminino — conceito este que na literatura vem sempre associado com termos como "a estética da renúncia", usado por Gilbert e Gubar com relação a Dickinson, e "a poética do abandono", empregado por Lawrence Lipking na sua tentativa de estabelecer as bases para uma teoria crítica feminista.²

Mas qual a relação da mulher com a indignação e a violência? Se pensarmos um pouco e olharmos ao nosso redor (e aqui falo do dia-a-dia, e não necessariamente da poesia), será fácil constatar que não há nada mais curioso, talvez até mesmo incongruente, do que uma mulher enraivecida, agredindo, ou dizendo palavrões. Se uma mulher chora, ela vira musa. Se uma mulher agride, vira objeto de crítica: ou está querendo *ser* homem, ou está querendo *ter* homem. No cinema e na TV a frase "Você fica ainda mais linda/sexy quando está zangada" já se tornou um triste chavão.

Mas não quero aqui discutir a indignação e a agressividade enquanto comportamento social feminino ou não-feminino. O que quero é me deter

Suzana Bornéo Funck é professora da Universidade Federal de Santa Catarina.

¹Baseia-se fundamentalmente nos seguintes trabalhos críticos: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The new feminist criticism: essays on women, literature and theory*. New York, Pantheon, 1985.; GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. New Haven, Yale, 1979.; OSTRIKER, Alicia. *Stealing the language: the emergence of women's poetry in America*. London, *The Women's* 1986.; MONTEFIORE, Jan. *Feminism and poetry: language, experience and identity in women's writing*. New York, Pandora, 1987.

²LIPKING, Lawrence. *Aristotle's sister: a poetics of abandonment*. *Critical Inquiry*, 10: 61-81, 1983.

um pouco na poesia/ mulher da literatura americana contemporânea e olhar para o feminino enquanto comportamento literário e poético. A situação, na verdade, não é muito diferente. Como coloca Alicia Ostriker em seu estudo de 1986 (e esta é uma tradução bastante livre), "Um homem orgulhosamente enraivecido ou indignado que escreve um poema agressivo, uma polêmica violenta ou um manifesto amargo pode através de sua obra influenciar a história literária. Uma mulher indignada, por outro lado, tem sido um aborrecimento na esfera privada e um objeto de ridículo na esfera pública, pelo menos desde a Idade Média".³

A mulher, tradicionalmente, cabe aceitar, não questionar ou discutir. Num poema de 1965 intitulado *Pro Femina*, Carolyn Kiser nos diz: "From Sappho to myself/Consider the fate of women/How unwomanly to discuss it". Ou seja: "De Sappho até mim, considere o destino da mulher. Como é pouco feminino discuti-lo". Como tantas outras formas ditas não-femininas de questionamento e auto-afirmação, a indignação permaneceu por muito tempo inarticulada dentro da literatura — na maioria das vezes não reconhecida, ou, quando reconhecida, reprimida ou sublimada através da duplicidade. "Tell all the truth, but tell it slant" — os tão citados versos de Emily Dickison (Diga toda a verdade, mas diga de forma oblíqua) — epitomizam a atitude literária predominante. A própria Virginia Woolf, como nos descreve Adrienne Rich no conhecido artigo "When we dead awaken: writing as re-vision" de 1971, tem o tom "de uma mulher quase em contato com a sua ira, mas que está determinada a não demonstrá-la, que se força a ser calma, distante e civilizada, e poucas vezes se deixa levar pela paixão".⁴ E Virginia Woolf não está só. Grande parte do trabalho monumental de Gilbert e Gubar sobre a mulher escritora e a imaginação literária do século XIX é dedicada à decodificação de estratégias de duplicidade através das quais a rebelião e as paixões aparecem mascaradas e reprimidas nos textos clássicos da literatura/mulher. E a discussão inclui Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot na ficção, e poetas como Anne Finch, Elizabeth B. Browning e Emily Dickinson.

O grande dilema da escritora contemporânea tem sido, portanto, conciliar a atitude conformista do roteiro que lhe é historicamente imposto com a atitude necessariamente subversiva de imaginação criadora. Como solução: conciliação tradicional através da duplicidade, ou a ruptura. Este dilema é dramatizado por Denise Levertov no poema "In Mind" de 1962, no qual se reconhece dividida entre uma mulher inocente e pura, mas sem imaginação, e uma outra (seu alter-ego criativo) que conhece estranhas canções, mas não é "kind" (bondosa).

Paralelamente a este reconhecimento, começam a surgir esboços de uma nova atitude. Em 1935 Muriel Rukeyser já anunciava em "More of a corpse than a woman" (Mais um cadáver do que uma mulher) que "We've a new race to start" (temos que começar uma nova raça). E em 1963 Adrienne Rich conclui sua análise de três gerações de mulheres no poema "Snapshots of a daughter-in-law" com uma profecia: Está demorando a chegar aquela que

³OSTRIKER, *Stealing the language*. p.123.

⁴RIC, Adrienne. *On lies, secrets and silence: selected prose, 1966-1978*. New York, Norton, 1979. p.37-8.

deverá ser mais impiedosa para consigo mesma do que a história. "She's long about her coming, who must be/more merciless to herself than history".

Esta nova noção do feminino como ruptura, de um feminino dissociado dos adjetivos "kind" (gentil) e "merciful" (compassiva), encontra seus primeiros grandes expoentes em Sylvia Plath (1932-1963) e Anne Sexton (1928-1974) e vem acompanhada de angústia e agressividade no caso de Plath, e de angústia e sarcasmo no caso de Sexton.

A melhor ilustração — tanto poética quanto ideológica — em termos de uma introdução a este sentimento que aflora na poesia americana da segunda metade do século XX é o poema "Daddy" de Sylvia Plath. (Ver "Apêndice"). Com seu tom escuro e suas rimas agressivas, com suas imagens de claustrofobia e sua utilização do nazismo como metáfora principal, o poema de Plath — desesperado e angustiado, explosivo e acusador — reverbera como um grito de libertação da opressão patriarcal. É como se dissesse: chega.

Nestes termos, a raiva, o falar-se através da raiva, se constitui num ato essencial de sobrevivência. Como observa Jane Marcus, num artigo sobre "Arte e indignação", "Só quando as chamas de nosso ódio tiverem se extinguido é que o ar ficará limpo para nossas filhas. Elas poderão escrever a alegria e a liberdade somente depois de termos escrito a raiva".⁵ O falar a raiva é, portanto, visto como um processo purgativo, como um passo para a libertação da imaginação criadora. Mas, a bem da verdade, esta busca de purificação e libertação tão freqüentemente encontrada na poesia/mulher contemporânea não é tão simples assim.

No capítulo intitulado "Herr God, herr Lucifer" (versos de Plath), de seu livro *Stealing the language* (O roubo da linguagem), sobre o surgimento da poesia/mulher americana, Alicia Ostriker explora a complexidade do fenômeno "falar a raiva" e reconhece três componentes que, embora intimamente relacionados, podem ser examinados em separado. São eles a VITIMIZAÇÃO, a VIOLÊNCIA e a POLARIZAÇÃO — conceitos que quero examinar a seguir através de três poemas publicados entre 1970 e 1972: *Bleeding* (ou Sangramento/Sangrar), de May Swenson (1970), "The phenomenology of anger" (ou A fenomenologia da raiva), de Adrienne Rich (1972); e *Power politics* (ou A política do poder), da canadense Margaret Atwood (1971). É interessante notar, embora não haja intenção de enfatizar o processo como cronologia, que Swenson nasceu em 1919, Rich em 1929, e Atwood em 1939.

A VITIMIZAÇÃO

Os binômios colonizador colonizado, opressor vítima, que hoje fazem parte de nosso vocabulário crítico, nem sempre integraram a terminologia da literatura. Assim como Betty Friedan identificou nos subúrbios americanos dos anos 50 o "problema que não tinha nome"⁶ e Robin Morgan reconheceu a opressão da mulher dentro dos próprios grupos liberais-radicais dos anos

⁵MARCUS, Jane. Art and anger. *Feminist Studies*, 4:69-98, 1978.

⁶FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique*. New York, Norton, 1963.

60,⁷ também a literatura precisou conscientizar-se das desigualdades entre o masculino e o feminino. O saber-se vítima, o reconhecer-se oprimida foi um passo importante na eclosão do feminismo literário contemporâneo. E é através da temática da vitimização que a poesia começa a refletir esta conscientização.

Como podemos observar no poema *Daddy* de Sylvia Plath, a vitimização começa na própria vida doméstica, onde o opressor aparece sob a forma do pai e de seu substituto na estrutura da família — o marido. Com maior ou menor intensidade, a poesia/mulher dos anos 60 e 70 apresenta a opressão doméstica através de poemas dramáticos ou narrativos, cuidadosamente documentados pela inclusão de diálogos ou através de uma linguagem informal onde, na busca de autenticidade, afloram a gíria e o dialeto. A opressão aparece sob várias formas: desde a intelectual, como em "After dark" de Adrienne Rich onde o pai é apresentado como onisciente, dizendo "eu te conheço melhor do que tu mesma te conheces," até a sexual, como nos *scripts* de sedução de Anne Sexton.

Da mesma forma, a desigualdade social e racial torna-se a metáfora de opressão por excelência e a agressividade masculina — especialmente o estupro — passa a ser abordada abertamente como signo e símbolo de dominação. É como se os versos de Emily Dickinson tivessem se transformado em "Diga toda a verdade, e diga sem artifícios."

Embora ainda enfatize o silêncio e a invisibilidade da mulher, a poesia da vitimização, muitas vezes chocante a agressiva, procura quebrar com os mitos do masculino como amante, herói, pai e deus. Se, por um lado, o feminino demonstra certa relutância em transcender sua posição de suplicante, de oprimida, por outro lado o masculino começa a ser desmistificado através da deflação das qualidades ditas heróicas que normalmente incorpora. A racionalidade e a objetividade lógica aparecem como frieza e inabilidade de sentir. O homem é apresentado como inimigo do corpo e das sensações, como objetivo, profissional, inorgânico, mecânico e compartimentalizado, em oposição à subjetividade, organicidade, fluidez do feminino, que é extremamente confuso e descontrolado. O opressor é Deus (Herr God), é o médico (Herr Doktor), o professor, enfim a autoridade. Sua palavra é lei, uma lei que leva à destruição, como no poema *The friend* (O amigo) de Marge Piercy (1964) onde o homem pede à mulher que corte suas mãos, pois elas podem tocá-lo, e que queime seu corpo, pois ele é sujo e tem cheiro de sexo. Quando ela diz que o ama, ele responde: "That's very nice. I like to be loved, that makes me happy." E pergunta, "Have you cut off your hands yet?" (Que bom. Eu gosto de ser amado. Fico muito feliz. Você já cortou suas mãos?).

Mas o poema que melhor ilustra as oposições entre o masculino e o feminino, e que epitomiza na sua simplicidade e economia de imagens o tema da vitimização é "Bleeding" de May Swenson. (Ver "Apêndice"). O poema consiste num diálogo entre uma faca e um corte. A faca se queixa de que o corte é demasiado sensível e não pára de sangrar. O corte, por sua vez, se desculpa por não conseguir se controlar. "Não é sua culpa," diz. "Eu gostaria

⁷MORGAN, Robin (ed.). *Sisterhood is powerful: an anthology of writings from the woman's liberation movement*. New York, Vintage, 1970.

de ser como você e não ter que sangrar.” Mas — e as duas últimas linhas do poema reforçam o contraste — “Eu sinto que tenho que sangrar para sentir que penso.” “Eu não, eu não tenho que sentir, diz a faca secando e começando a reluzir”.⁸

A imagem da faca — inorgânica e insensível — é bastante frequente neste tipo de poesia, mas encontramos também outras formas de representação da racionalidade e do controle, como o gelo, o mármore, a tecnologia. Da mesma forma, a tradição religiosa judaico-cristã, com sua subordinação da matéria ao espírito, começa a ser questionada como destrutiva — um questionamento que mais tarde seria explorado por Mary Daly em *Beyond god the father*.⁹ Mas isto já é outra história. O importante é compreender, como coloca Alicia Ostriker (e aqui eu faço um rápido resumo), que a poesia da vitimização nos mostra tanto a tragédia do masculino na sua busca de autoridade e poder, quanto a tragédia do feminino, sempre pronto a ceder e a ser dominado, acreditando como seu opressor que “sentir é o mesmo que sangrar” e preferindo “sangrar” a ter que parar de sentir.¹⁰

A VIOLÊNCIA

Conforme o movimento feminista se articula politicamente em termos do reconhecimento de um *status quo* indesejável, começa a surgir na poesia uma reação contra a vitimização. A resposta vem sob a forma de uma inversão dos papéis tradicionais e as fantasias de vingança e retaliação mostram uma mulher agressiva e inclemente cuja maior arma é a violência, geralmente representada pelo fogo. Como escreve Plath no final de “Lady Lazarus”, “Beware. Beware. Out of the ashes I rise with my red hair. And I eat men like air” (Cuidado. Cuidado. Me ergo das cinzas com meu cabelo vermelho e engulo homens como se fossem ar).

Nesta nova temática, muitas vezes a faca fálica da agressividade é transformada em objeto de castração. Com um grande senso de humor e bastante sensibilidade poética, Cynthia McDonald, num poema de 1973 intitulado “Objects d’art” resolve assumir literal e literariamente a acusação de “ball cutter” e colecionar genitais masculinos. Seu maior dilema — decidir a conservação tradicional pelo vinagre ou pelo congelamento — é um problema essencialmente feminino de economia doméstica. Mas, humor negro à parte, um dos poemas que melhor representam esta tendência é “Phenomenology of Anger” de Adrienne Rich, uma das figuras maiores e mais radicalmente politizadas da poesia contemporânea. (Ver “Apêndice”). No poema de Rich, “madness” — com seus componentes semânticos de raiva, loucura, histeria — é vista como caminho para a liberação. As fantasias de vingança em si e por si não são suficientes. É preciso queimar para purificar,

⁸Embora a tradução para o português fique um pouco prejudicada pelo gênero gramatical dos substantivos, podemos ainda assim reconhecer, por suas configurações e atitudes, a associação da faca com o masculino e do corte com o feminino.

⁹DALY, Mary. *Beyond God the father: toward a philosophy of women's liberation*. Boston, Beacon, 1973.

¹⁰OSTRIKER, p.138-9.

destruir as máscaras para que as essências do ser humano (e do “ser” humano) possam sobreviver.

Como em muitos dos poemas de Rich e em grande parte da poesia da violência, há uma sobreposição do pessoal e do político. O inimigo é ao mesmo tempo o amante insensível e o soldado que mata inocentes na guerra. E a destruição do falocentrismo só é possível através da violência contra o opressor. Mas o logocentrismo é também frequentemente atacado. No poema “Myth” (Mito) de 1973, Muriel Rukeyser recria um diálogo entre Édipo e a Esfinge no qual Édipo, velho e cego, percebe pelo cheiro a Esfinge e lhe pergunta: “Por que não reconheci minha mãe?” “Você respondeu errado,” diz a Esfinge. “Quando lhe perguntei o que anda com quatro pernas pela manhã, em duas ao meio dia e em três à noite, você disse que era o homem. Não falou nada sobre a mulher”. “Quando se fala em homem,” diz Édipo, “também se inclui a mulher. Todo o mundo sabe disso.” ao que ela responde: “Isto é o que você pensa.”

Mas o maior problema da destruição ou da desconstrução pela violência é que ela nem sempre consegue se separar da vitimização e se torna autodestrutiva. Na tentativa de destruir o “inimigo”, a mulher se coloca no lugar de vítima que ocupava até então. Matar o outro e matar a si própria se confundem, de tal forma que são frequentes as imagens de autopunição e autoaniquilamento. Ou então, frente a uma situação insustentável de opressão, se libera através da autodestruição. E não é mera coincidência, eu acho, que tanto Plath quanto Sexton se suicidaram. Mas é verdade, também, que a herança deixada por elas vem frutificando e se modificando na voz encontrada por Rich, Rukeyser, Atwood, e tantas outras.

A POLARIZAÇÃO

O último componente apontado por Ostriker — a polarização — está intimamente ligado aos dois anteriores. Embora os “roteiros” da vitimização e da violência tenham contribuído para a subversão do que a crítica feminista denomina de falologocentrismo, ou primazia do masculino como norma universal, não se conseguiu erradicar a oposição fundamental entre o masculino e o feminino enquanto forças culturais, sociais e políticas. Na sua crítica acirrada e na sua inversão de valores e papéis, a poesia americana fortifica em vez de destruir hierarquias e as estruturas de domínio e submissão. Tanto pela vitimização quanto pela violência, as polaridades são intensificadas, já que, como coloca Ostriker, “estratégias de retaliação confirmam em vez de transformar as estruturas dentro das quais nos encontramos”.¹¹

Percebendo ou sentindo o dilema em sua experiência, várias poetisas contemporâneas vêm tentando articular ou dramatizar o conflito através de uma polarização aberta e consciente, que tem como objetivo demonstrar o absurdo e a indesejabilidade da situação.

A polarização se verifica em vários níveis. *The Jesus papers* (1972) de Anne Sexton opõem o feminino ao masculino num contexto filosófico-religioso. “The George Washington poems” (1967) de Diane Wakoski abordam

¹¹OSTRIKER, p.150.

o heroísmo histórico e político. Mas o exemplo que melhor ilustra a temática da polarização é *Power politics* de Margaret Atwood — um conjunto de 45 poemas que descrevem o relacionamento entre uma mulher e um homem no contexto do caos contemporâneo. Como o título indica, a preocupação central é a política do poder — o confronto entre sujeito (autor) e objeto, entre vencedor e vítima. Na impossibilidade de abordar a sequência (ou melhor, o conjunto, pois não há uma sequência lógica) na sua totalidade, selecionei três para um rápido exame. (Ver “Apêndice”).

No primeiro poema a mulher é apresentada como um objeto de cristal, frágil e frio, que se quebra sob a enorme pressão do vazio que o amante lhe traz com o rótulo de amor. No poema seguinte, o homem aparece como um fugitivo que não consegue escapar, preso como está aos compromissos cotidianos da agitada vida contemporânea. A mulher, na tentativa de “ajudá-lo”, transforma a paisagem em obstáculos naturais — rios, árvores, chuva, noite — e conclui: agora você tem um só inimigo. Finalmente, no último poema, a persona feminina criada por Atwood chega à conclusão de que todas as imagens que construíra para o amante/antagonista eram falsas. “A culpa foi minha”, reconhece, “mas você ajudou, e bem que você gostou”. A visão que tem do futuro não é agradável. Vê no companheiro/adversário uma face corroída pela verdade, pedindo “como o vento, sempre sempre e sem palavras, pela única coisa proibida: um amar sem espelhos e não pelos meus motivos, mas pelos seus”.

Como podemos observar, embora o feminino exerça o controle sobre a narrativa, aparecendo como a voz predominante, como sujeito forte e manipulador em oposição ao objeto masculino divestido de toda e qualquer qualidade heróica, na verdade não há vencedor no jogo do poder. Os dois são vítimas. Vítimas de um modelo ou paradigma negativo. Como comenta Alicia Ostriker, a mensagem muitas vezes subterrânea da polarização é a de que “toda a estrutura de poder é intrinsecamente alienante e destrutiva”.¹² Ou, nas palavras da humorista e atriz Lily Tomlin (aquela que fez *Nine to five* com Jane Fonda e Dolly Parton), “The trouble with being in the rat race is that even if you win, you’re still a rat”!

Na política do poder o pessoal funciona como microcosmo de estruturas maiores de nossa realidade política e histórica, onde o medo e a desconfiança geram a agressão e a autodefesa e onde não há lugar para uma visão idealista. O sonho de uma linguagem comum, ou “the dream of a common language” — título do penúltimo livro de Adrienne Rich — permanece um sonho. Mas a grande contribuição desta poética da raiva é mostrar que não há mais resignação.

A poesia/mulher contemporânea, especialmente no que se refere ao “falar a raiva”, ou temática da indignação, apresenta uma progressão importante. Se a vitimização, com seu enfoque no oprimido, deu lugar à violência, com seu enfoque no opressor, esta por sua vez se transformou em polarização, com seu enfoque no próprio paradigma de opressão. Há movimento no sentido de buscar a eliminação das dualidades hierárquicas que comprometem a valorização individual.

¹²OSTRIKER, p.152.

Além disso, como uma necessidade psíquica, emocional e intelectual, a indignação ao ser articulada deu à literatura/mulher um instrumento de conscientização — através da voz e de um eu poético bem diferente daquele herdado da tradição, tanto da tradição canônica patriarcal, quanto da marginal feminina. Não temos mais uma “estética da renúncia”, uma “temática da invisibilidade e do silêncio”, uma “poética do abandono”. O feminino como passividade e conformidade (pelo menos na poesia) deu lugar a uma nova noção — bem mais complexa e contraditória, é verdade — mas que inclui ação e questionamento. Como coloca Marge Piercy num poema de 1973, estamos “unlearning not to speak” — desaprendendo a não falar.

Mesmo não tendo ainda conseguido transformar um status quo indesejável através de um novo paradigma social e literário, a poesia/mulher alcançou o binômio autoria-autoridade de que nos falam Sandra Gilbert e Susan Gubar e que até recentemente eram uma prerrogativa masculina. A passiva Eurídice — para usar um pouco da mitologia revisionista — que existia apenas como o objeto trágico do amor de Orfeu, agora fala nos versos de Altá (1980) e, indignada, nos diz:

All the male poets write of Orpheus
as if they look back & expect
to find me walking patiently
behind them.
they claim i fell into hell.
damn them, i say.
i stand in my own pain
& sing my own song.

(Todos os poetas homens escrevem sobre Orfeu
como se olhassem pra trás e esperassem
me ver pacientemente os seguindo.
dizem que descí aos infernos.
que se danem, digo eu.
eu me encontro em minha própria dor
e canto o meu próprio canto.)

E, para finalizar, se todas estas revisões do *script* literário tradicional parecem artificiais, e se a mulher enraivecida ainda nos parece inautêntica e incongruente, podemos sempre lembrar dos últimos versos da “Fenomenologia da raiva” de Adrienne Rich, que serão também a minha última citação: “Todo ato de se tornar consciente — diz aqui neste livro — é um ato não-natural”.

APÉNDICE

THE PHENOMENOLOGY OF ANGER

A. Rich

1. The freedom of the wholly mad
to smear & play with her madness
write with her fingers dipped in it
the length of a room

which is not, of course, the freedom
you have, walking on Broadway
to stop & turn back or go on
10 blocks; 20 blocks

but feels enviable maybe
to the compromised

curled in the placenta of the real
which was to feed & which is strangling her.

4. White light splits the room.
Table. Window. Lampshade. You.

My hands, sticky in a new way.
Menstrual blood
seeming to leak from your side.

Will the judges try to tell me
wich was the blood of whom?

5. Madness. Suicide. Murder.
Is there no way out but these?
The enemy, always just out of sight
snowshoeing the next forest, shrouded
in a snowy blur, abominable snowman
— at once the most destructive
and the most elusive being
gunning down the babies at My Lai
vanishing in the face of confrontation.

The prince of air and darkness
computing body counts, masturbating
in the factory
of facts.

6. Fantasies of murder: not enough:
to kill is to cut off from pain
but the killer goes on hurting

Not enough. When I dream of meeting
the enemy, this is my dream:

white acetylene
ripples from my body
effortlessly released

perfectly trained
on the true enemy

raking his body down to the thread
of existence
burning away his lie
leaving him in a new
world; a changed
man

7. I suddenly see the world
as no longer viable:
you are out there burning the crops
with some new sublimite
This morning you left the bed
we still share
and went out to spread impotence
upon the world

I hate you.
I hate the mask you wear, your eyes
assuming a depth
they do not possess, drawing me
into the grotto of your skull
the landscape of bone
I hate your words
they make me think of fake
revolutionary bills
crisp imitation parchment
they sell at battlefields.

Last night, in this room, weeping
I asked you: *what are you feeling?*
do you feel anything?

Now in the torsion of your body
as you defoliate the fields we lived from
I have you answer.

9. *The only real love I have ever felt
was for children and other women.
Everything else was lust, pity,
self-hatred, pity, lust.*
This is a woman's confession.
Now, look again at the face
of Botticelli's Venus, Kali,
the Judith of Chartres
with her so-called smile.

10. how we are burning up our lives
testimony:

the subway
hurtling to Brooklyn
her head on her knees
asleep or drugged

*la vía del tren subterráneo
es peligrosa*

many sleep
the whole way
others sit
staring holes of fire into the air
others plan rebellion:
night after night
awake in prison, my mind
licked at the mattress like a flame
till the cellblock went up roaring

Thoreau setting fire to the woods

Every act of becoming conscious
(it says here in this book)
is an unnatural act

POWER POLITICS *M. Atwood*

I am sitting on the
edge of the impartial
bed, I have been turned to crystal, you enter

bringing love in the form of
a cardboard box (empty)
a pocket (empty)
some hands (also empty)

Be careful I say but
how can you
the empty
thing comes out of your hands, it
fills the room slowly, it is
a pressure, a lack of
pressure

Like a deep sea
creature with glass bones and wafer
eyes drawn
to the surface, I break

open, the pieces of me
shine briefly in your empty hands

I see you fugitive, stumbling across the prairie,
lungs knotted by thirst, sunheat
nailing you down, all the things
after you that can be after you
with their clamps and poisoned mazes

Should I help you?
Should I make you a mirage?
My right hand unfolds rivers

around you, my left hand releases its trees,
I speak rain,
I spin you a night and you hide in it.

Now you have one enemy
instead of many.

They were all inaccurate:

the hinged bronze man, the fragile man
built of glass pebbles,
the fanged man with his opulent capes and boots

peeling a way from you in scales.

It was my fault but you helped,
you enjoyed it.

Neither of us will enjoy
the rest: you following me
down streets, hallways, melting
when I touch you,
avoiding the sleeves of the bargains
I hold out for you,
your face corroded by truth,

cripled, persistent. You ask
like the wind, again and again and
wordlessly, for the one forbidden thing:

love without mirrors and not for
my reasons but your own.

DADDY *S. Plath*

You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time —
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one gray toe
Big as a Frisco seal

And a head in the freakish Atlantic
Where it pours bean green over blue
In the waters off beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
Ach, du.

In the German tongue, in the Polish town
Scraped flat by the roller
Of wars, wars, wars.
But the name of the town is common.
My Polack friend

Says there are a dozen or two.
So I never could tell where you
Put your foot, your root,
I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.

It stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich,

I could hardly speak.
I thought every German was you.

And the language obscene
An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.

The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true.
With my gipsy ancestress and my weird luck
I may be a bit of a Jew.

I have always been scared of you
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat mustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You —

Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.

You stand at the blackboard, daddy,
In the picture I have of you,
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not
Any less the black man who

Bit my pretty red heart in two.
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back, to you.
I thought even the bones would do.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in back with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two —
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through

BLEEDING

M. Swenson

Stop bleeding	said the knife.
I would if I	could said the cut.
Stop bleeding	you make me messy with this blood.
I'm sorry said	the cut.
Stop or I will	sink in farther said the knife.
Don't said the	cut.
The knife did	not say it couldn't help it but it sank in farther.
If only you	didn't bleed said the knife I wouldn't have to do this.
I know said	the cut I bleed too easily I hate that I can't
help it I	wishi were a knife like you and didn't have to bleed.
Meanwhile	stop bleeding will you said the knife.
Yes you	are a mess and sinking in farther said the cut I will
have to	stop.
Have you	stopped by now said the knife.
I've almost	stopped I think
Why must you	bleed in the first place said the knife.
For the reason	maybe that you must do what you must do said the cut.
I can't stand	bleeding said the knife and sank in farther.
I have it too	said the cut I know it isn't you it's me
you're lucky to	be a knife you ought to be glad about that.
Too many cuts	around said the knife they're messy I don't know
how they stand	themselves
They don't said	the cut.
You're bleeding	again.
No I've stopped	said the cut. See you're coming out now the
blood is drying	it will rub off you'll be shiny again and clean.
If only cuts	wouldn't bleed so much said the knife coming out a little.
But then knives	might become dull said the cut.
Aren't you bleeding	a little said the knife.
I hope not said the	cut.
I feel you are just	a little.
Maybe just a little	but I can stop now.
I feel a little	wetness still said the knife sinking in
a little but then	coming out a little.
Just a little maybe	just enough said the cut.
That's enough now	stop now do you feel better now said the knife.
I feel I have to	bleed to feel I think said the cut.
I don't I don't have	to feel said the knife drying now becoming shiny.