

A FILHA ENJEITADA DO GÊNIO: UMA “ALTERNATIVA PLATH” A *THE LIVES OF ANIMALS*

Guilherme Copati
Universidade Federal de Uberlândia

RESUMO: Em *The lives of animals*, a protagonista, Elizabeth Costello, discute a frequente figuração de animais na obra de grandes nomes da literatura, tais como Jonathan Swift, Rainer Maria Rilke e, em especial, Ted Hughes. Quando consideramos que Costello é apresentada por J. M. Coetzee como uma escritora feminista, é de causar espanto que ela não tenha mencionado a presença também frequente de animais na escrita de mulheres. A partir dessa aparente contradição, apresento uma breve leitura ensaística do poema “Ariel”, de Sylvia Plath, como alternativa às observações de Costello sobre os animais e a literatura, destacando algumas implicações das temáticas da metamorfose da mulher em animal sob o viés de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Animais; Literatura de mulheres; Sylvia Plath.

ABSTRACT: In *The lives of animals*, Elizabeth Costello comments on the usual figuration of animals in the writings of Jonathan Swift, Rainer Maria Rilke and, more importantly, Ted Hughes. Considering that Costello is introduced by J. M. Coetzee as a feminist writer, it is bewildering that she never mentions the also frequent figuration of animals in women’s writings. Bearing with such a contradiction, I hereby present a brief essay on Sylvia Plath’s poem “Ariel”, as an alternative to Costello’s assumptions about the poets and the animals. By doing so, I intend to highlight a few thematic implications of the gender-oriented metamorphosis of woman into animal.

KEYWORDS: Animals; Women’s writing; Sylvia Plath.

*The Spider as an Artist
Has never been employed –
Though his surpassing Merit
Is freely certified*

*By every Broom and Bridget
Throughout a Christian Land –
Neglected Son of Genius
I take thee by the Hand –
(Emily Dickinson)*

The lives of animals é um interessante experimento literário produzido por J. M. Coetzee, escritor sul-africano duas vezes premiado com *The Man Booker Prize for Fiction* e laureado com o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2003. Esse curto, porém complexo texto metaficcional é o resultado de duas palestras proferidas pelo escritor na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, como parte da já conhecida série das *Tanner Lectures on Human Values*, iniciadas na Universidade de Cambridge, na Inglaterra, no final dos anos 1970.

Inicialmente convidado para discursar sobre literatura, Coetzee surpreende seu público ao apresentar, no lugar de um tratado acadêmico, um texto literário, em que ele versa sobre os direitos dos animais por intermédio da voz de um alter ego, a personagem da escritora australiana Elizabeth Costello. No texto de Coetzee, Costello é igualmente convidada a discursar sobre literatura na fictícia Universidade de Appleton, onde seu filho John é docente. A escritora decide, em vez disso, discursar sobre a crueldade contra os animais, assim iniciando uma sequência de reações morais e ideológicas variadas em sua plateia.

O decalque de Coetzee em Costello é tão evidente que não caberia aqui discordar da afirmativa de que a personagem seja concebida como uma contraparte ficcional de seu criador. Amalgamados, autor e personagem conferem certo grau de ambiguidade a um texto cuja construção em abismo embarça as fronteiras entre o ficcional e o real, à medida que as duas palestras de Costello tomam a forma de um debate acadêmico cujos temas norteadores são “Os filósofos e os animais” e “Os poetas e os animais”. Na primeira delas, Costello produz uma defesa do vegetarianismo e denuncia veementemente os maus tratos contra animais, que ela compara à situação abjeta dos judeus encarcerados em campos de concentração nazistas. A escritora aproveita esse momento para questionar toda a tradição filosófica no Ocidente a partir do solapamento kafkiano do cartesianismo e do empirismo como paradigmas diferenciadores da condição humana. Na segunda delas, a romancista australiana trata da figuração de animais na literatura, tomando como modelo uma série de textos de Jonathan Swift, Rainer Maria Rilke e Ted Hughes. É sobre essa segunda parte, em especial sobre as implicações políticas do recorte de poemas envolvendo a figura de Hughes, que eu gostaria de me debruçar mais detidamente.

Elizabeth Costello é apresentada por Coetzee como uma mulher reservada, pouco afetuosa e, em certa medida, alheia aos costumes familiares, já que ela, os filhos e netos “nunca foram uma família dada a demonstrações de carinho. Um abraço, umas poucas palavras

murmuradas e estavam feitos os cumprimentos”¹ (COETZEE, 1997, p. 113). Ela encena um embate não declarado com sua nora, Norma, em decorrência de suas visões opostas sobre o vegetarianismo e a ética no trato com os animais. Sob a perspectiva de John, “Norma e sua mãe nunca gostaram uma da outra. Quanto a Norma, ela nunca hesitou em lhe dizer que os livros de sua mãe eram superestimados e suas opiniões sobre animais, consciência animal e relações éticas com animais, pueris e sentimentais”² (COETZEE, 1997, p. 115). Essas observações servem para delimitar a relação deteriorada entre a romancista e seus familiares, emoldurando as palestras proferidas em Appleton para atribuir a elas camadas de significado mais pessoais, que extrapolam o academicismo distanciado e tocam na crueza dos conflitos domésticos. Entrementes, elas contribuem para apresentar ao leitor uma mulher cujos posicionamentos políticos em defesa dos animais produzem certo desconforto na harmonia familiar, já que John, Norma e os filhos recusam-se a evitar o consumo de carne na presença de Costello.

Coetzee sugere, ainda, que uma segunda dimensão dos posicionamentos políticos da romancista marca o exercício de seu ofício como escritora, já que “Elizabeth Costello é mundialmente conhecida como a autora de *The House on Eccles Street* (1969), um romance sobre Marion Bloom, esposa de Leopold Bloom, hoje reverenciado, na mesma linha de *The Golden Notebook* e *The Story of Christa T*, como um trabalho pioneiro de ficção feminista”³ (COETZEE, 1997, p. 114). Embora essa característica seja apresentada de modo apenas breve

¹ As traduções de textos em língua inglesa são de minha autoria, a não ser que se indiquem os tradutores nas Referências. No original: “They have never been a demonstrative family. A hug, a few murmured words, and the business of greeting is done.”

² No original: “Norma and his mother have never liked each other. As for Norma, she has never hesitated to tell him that his mother’s books are overrated, that her opinions on animals, animal consciousness, and ethical relations with animals are jejune and sentimental.”

³ No original: “Elizabeth Costello is best known to the world for *The House on Eccles Street* (1969), a novel about Marion Bloom, wife of Leopold Bloom, which is nowadays spoken of in the same breath as *The Golden Notebook* and *The Story of Christa T* as pathbreaking feminist fiction.”

e casual, ela está revestida de implicações políticas tão sérias quanto aquelas referentes à defesa dos direitos dos animais, por situar Elizabeth Costello como ícone de uma escrita literária marcada pelas preocupações da segunda onda do feminismo⁴. Esse pequeno parágrafo, cujas implicações são estranhamente negligenciadas no decorrer do restante da narrativa, precisa ser lido, portanto, em suas relações com a crítica literária feminista e os problemas que ela antecipa tanto para a discussão sobre os animais e a literatura quanto para a identificação de uma tradição poética de mulheres por meio de um discurso a um só tempo literário e acadêmico.

Vejamos como isso se dá. O romance de Costello é publicado na passagem dos anos 1960 para os 1970, período em que Gayle Greene (1990) identifica uma enorme produtividade de mulheres escritoras, estimuladas pelos interesses da segunda onda do feminismo e pela estruturação mais cuidadosa da própria crítica literária feminista como resposta à ruptura com as restrições teóricas e artísticas de um passado patriarcal. Por tratar da personagem de Molly Bloom, *The House on Eccles Street* seria uma forma de reescrita paródica do monumental

⁴ A segunda onda do feminismo compreende o debate teórico-político empreendido por ativistas e pensadoras feministas na segunda metade do século vinte, bem como as consequentes ações e propostas, com vias à emancipação das mulheres, nascidas desse debate. Enquanto a primeira onda do feminismo, denominada “liberal”, articulou-se na passagem do século dezanove para o vinte em clamores relativamente individuais pelo direito de mulheres à educação, ao sufrágio e à manutenção de propriedade privada, o feminismo de segunda onda, cuja principal manifestação é frequentemente caracterizada como “radical”, foi marcado pela crescente percepção das mulheres como classe oprimida, que resultou em coalizões empenhadas em denunciar a sistemática opressão feminina pela estruturação sociopolítica das relações humanas em um sistema propulsor de privilégios masculinos: o “patriarcado”. A resistência ao patriarcado produziu, entre as feministas de segunda onda, um desafio a concepções solidificadas quanto aos papéis culturais desempenhados por mulheres e homens na sociedade. Engendraram-se, a partir dessa proposta, denúncias das mais variadas ordens, dentre elas: o sexismo (nas relações interpessoais, no mercado de trabalho, nas representações artísticas de mulheres); a atribuição exclusiva do espaço doméstico à mulher; as concepções do sexo, da reprodução e do corpo como fatores de opressão feminina; a pornografia e a indústria da beleza como formas de sujeição das mulheres e de reprodução de padrões de comportamento incompatíveis com a realidade. A segunda onda do feminismo garantiu a conquista de um espaço político mais amplo para mulheres e a aquisição de direitos que se estendem desde o uso da pílula anticoncepcional até a legislação punitiva de atentados contra a integridade física, moral e psicológica da mulher. É também de responsabilidade do feminismo de segunda onda o debate pós-moderno em torno dos aspectos culturais de gênero, que originou as revolucionárias propostas do movimento *queer* quanto à construtividade do gênero, ao desafio à abjeção imposta pela heteronormatividade e ao gênero como ficção, propostas estas que acenam, hoje, para uma incipiente terceira onda do feminismo.

clássico da literatura irlandesa *Ulysses*, de James Joyce, publicado em 1922. Ainda que nada mais seja dito a respeito do romance *per se*, o fato de ele ser equiparado a dois importantes e revolucionárias romances feministas – *The Golden Notebook*, de Doris Lessing, e *The Story of Christa T*, de Christa Wolf – sugere tratar-se de uma obra revisionista, típica da literatura e da crítica de mulheres produzidas no auge do feminismo de segunda onda.

O revisionismo dessas escritoras foi orientado por dois objetivos principais: o primeiro deles era questionar a posição subalterna da mulher em um Ocidente estruturado em torno de papéis de gênero normativizados, apresentando, em contrapartida, opções de resistência à opressão patriarcal; o segundo, revisar a tradição literária androcêntrica, produtora de representações convencionais e tendenciosas de mulheres e reprodutora de um discurso crítico que tendia a menosprezar os textos de autoria feminina. Dados esses parâmetros, não é absurdo imaginar que *The House on Eccles Street* possivelmente seguiria a fórmula que Greene identifica em diversos outros escritos de mulheres do período, nos quais a protagonista da narrativa “busca ‘liberdade’ quanto a papéis tradicionais, observa seu passado em busca de respostas para o presente, observa a tradição literária e cultural que a formou, contempla os ‘modelos’ a ela oferecidos e encontra ‘um final para si mesma’”⁵ (GREENE, 1990, p. 82).

Essas palavras de Gayle Greene evidenciam o quão importante tem sido, para as mulheres escritoras, a reapropriação paródica da tradição literária que as formou, relevância suplementada pela necessidade que Elaine Showalter (1981) observa, no espaço da ginocrítica⁶,

⁵ No original: “[woman] seeks ‘freedom’ from traditional roles, looks to her past for answers about the present, looks to the cultural and literary tradition that formed her, contemplates the ‘role models’ it provides her, and finds ‘an ending of her own’.”

⁶ O termo “ginocrítica” foi cunhado por Elaine Showalter, em *Feminist criticism in the wilderness* (1981), para nomear o trabalho crítico voltado para o estudo das mulheres *enquanto escritoras*, que progressivamente substituiu a tendência inicial dos estudos feministas em investigar as representações ou apagamentos de mulheres em textos escritos por homens.

de “corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar, ou mesmo atacar a crítica literária masculina”⁷ (SHOWALTER, 1981, p. 183). Tal tendência crítica parte da prerrogativa de que a alteridade é um espaço de enunciação valioso no exercício e estudo da criação literária. É no interior desse paradigma, em que se propõe a subversão do poder sufocante da tradição literária androcêntrica, que a romancista e palestrante Elizabeth Costello é posicionada. É, portanto, a partir desse paradigma que ela opta por apresentar ao público sua leitura de dois poemas de Ted Hughes sobre animais: “The jaguar” e “Second glance at a jaguar”.

Esse recorte de poemas em *The lives of animals* é, para dizer o mínimo, enigmático. É claro que são poemas fenomenais, que justificam a aclamação imediata que Ted Hughes recebeu por *The hawk in the rain* (em que primeiro apareceu “The jaguar”), publicado em 1957 e dedicado a sua esposa, Sylvia Plath. Hughes é um dos poetas mais celebrados e premiados de sua geração e sua obra nos legou um sem-número de poemas em que os bichos são matéria de poesia. Ainda assim, a opção de Costello surge artificial, inorgânica, incoerente, porque feita por uma escritora feminista da mesma geração da estelar Sylvia Plath, poeta elevada por suas contemporâneas ao patamar de ícone da escrita feminista e exemplo transparente de silenciamento da mulher no interior do patriarcado. Na condição semelhante de ícone da literatura de mulheres, seria de se supor que Costello estivesse a par não apenas da frequente figuração de animais na poética de Plath, mas também das sistemáticas especulações sobre a participação de Hughes no suicídio da esposa e sobre as alterações feitas por ele no manuscrito

⁷ No original: “correcting, modifying, supplementing, revising, humanizing, or even attacking male critical theory.”

de *Ariel and other poems*, livro de poemas que Plath deixou pronto para publicação antes de sua morte⁸.

A miopia de Costello – ou antes, o ato falho de Coetzee – priva a narrativa de um importante grau de verossimilhança, uma vez que abordar os poemas de Plath pareceria ser a escolha mais condizente com o perfil de uma escritora feminista do auge da segunda onda. A poética de Sylvia Plath é, tanto quanto a de Ted Hughes, repleta de imagens de animais, metaforicamente construídos como modo de explorar e subverter noções socialmente partilhadas sobre gênero. Conforme argumenta Lauren Irene Frank (2007) em sua dissertação de mestrado, ainda que pouco estudados, os animais são figurações tão fundamentais aos escritos de Plath que a poeta elegeu “Ariel”, um poema em que descreve subjetivamente a imagem de um cavalo, para intitular a coletânea de poemas que ela deixava pronta para publicação póstuma. De mais a mais, a polêmica decupagem na narrativa de *Ariel and other poems*, produtora de um silenciamento que despe a poeta de autoridade na enunciação de sua própria experiência, revela a necessidade de abertura de espaço para ouvirmos o que Plath tem a dizer e, especialmente aqui, para como ela o diz por meio de imagens de animais.

Muitas autoras têm-se beneficiado de figurações literárias de bichos para tratar subrepticamente da opressão patriarcal, já que, nas palavras de Marian Scholtmeijer (1995, p. 233), ao fazerem uso de metáforas de animais, “elas performatizam o mais antiandrocêntrico dos

⁸ Rodrigo Garcia Lopes (2018), na apresentação à edição restaurada de *Ariel* traduzida para a língua portuguesa, reforça a recorrente conclusão de que o suicídio precoce de Sylvia Plath teria sido em grande medida motivado pela infidelidade do marido. Hughes viria posteriormente a alterar o manuscrito de *Ariel and other poems* antes de providenciar a publicação do livro, de modo a modificar a ordem dos textos, além de excluir poemas que tratam mais diretamente de sua infidelidade e acrescentar outros, que enfatizam a tendência suicida da poeta. Ele logrou, desse modo, minimizar, na narrativa do livro, sua parcela de responsabilidade no acontecido e, consequentemente, salvaguardar sua reputação. Marcando o início do século vinte e um, Frieda Hughes, filha do casal, organizou, com base nos arquivos da mãe, a publicação de *Ariel: the restored edition*, que serve como base para a tradução publicada no Brasil, finalmente apresentando-nos o livro como sua mãe o havia concebido.

atos”⁹: a assunção de uma identidade válida no espaço da alteridade absoluta. Emily Dickinson (conterrânea de Plath, embora separadas por quase um século de diferença) foi uma delas, daí sua presença como epígrafe deste ensaio. É sempre saudável tratar da poeta de Amherst, ainda que por um breve instante. Tanto quanto Sylvia Plath, Emily Dickinson sobrevive envolta em uma aura quase mitológica, reforçada por seus hábitos reclusos, pelo vestido branco que ela adotou como vestimenta particular em algum ponto dos anos 1860 e pela impressionante história do descobrimento e publicação póstumos de seus 1775 poemas. Dickinson manteve extensa correspondência com diversos amigos e mentores, dentre eles o crítico literário abolicionista Thomas Wentworth Higginson, a quem ela recorreu mais de uma vez para a leitura e análise crítica de seus poemas vanguardistas. A resposta de Higginson à desafiadora literatura de Dickinson nem sempre foi das mais encorajadoras e a poeta parece ter sido perturbada pelo pouco reconhecimento ofertado em vida à sua escrita, algo que ela deixa claro em poemas como o da epígrafe. Vamos observá-lo novamente, agora em tradução:

Jamais alguém empregou
 A aranha como artista
 Embora seu talento
 Sem rival salte à vista

De cada vassoura
 Neste mundo cristão.
 Filha enjeitada do gênio,
 Tomo-te pela mão.¹⁰ (DICKINSON apud OLIVEIRA, 1986, p. 157).

⁹ No original: “they perform the most anti-androcentric of acts.”

¹⁰ No original: “The Spider as an Artist/Has never been employed –/Though his surpassing Merit/Is freely certified//By every Broom and Bridget/Throughout a Christian Land –/Neglected Son of Genius/I take thee by the Hand –”. Essa versão do poema está publicada em *The complete poems of Emily Dickinson*, organizada a partir dos diversos arquivos da poeta por Thomas H. Johnson. Não cabe aqui empreender uma discussão sobre as diferenças formais entre o poema original e a tradução de Solange Ribeiro de Oliveira, mas é notável que a publicação dos textos originais de Emily Dickinson e, vê-se claramente, também de suas traduções tem sido marcada por uma necessidade de empreender alterações em alguns aspectos estilísticos dos poemas, tais como a exclusão de travessões, a adequação de outros sinais de pontuação, a substituição de versos livres e brancos por outros, mais convencionais e a limpeza das capitulações – justamente aqueles aspectos que atribuem ao texto de Dickinson sua originalidade formal mais radical. Embora a fortuna crítica geralmente atribua esse “passar a limpo”

A aranha de Dickinson é uma metáfora originalíssima para o labor artístico da mulher escritora e, ainda, uma analogia pertinente aos dilemas vividos pela poeta e por suas sucessoras. O animal produz uma tessitura delicada e intrincada, porém sempre marginal, angular, *borderline* – enfim, um rastro que indica a presença fantasmática de sua “autora”. O trabalho ignorado da aranha é uma alusão à marginalização que a própria Dickinson e outras escritoras sofreram em vida diante de uma tradição excludente e de uma crítica que as encarava com desprezo enquanto desdenhava da qualidade de seus escritos. A vassoura, instrumento doméstico ironicamente atribuído ao domínio masculino da crítica, varre para o canto o mérito superior da aranha, silenciando a participação feminina no cânone e inviabilizando a estruturação de uma tradição de escrita de mulheres. É justamente a esta “filha enjeitada do gênio” (“filho” no poema original – uma anotação amarga quanto à inviabilidade da representação da mulher no domínio da linguagem) que a poeta oferece a mão, reconhecendo que a superioridade de sua arte exige seu paradoxal apagamento no âmbito do cânone.

É um apagamento dessa natureza que marca a presença fantasmagórica de Sylvia Plath em *The lives of animals*. Caberia a Elizabeth Costello investir-se da autoridade que a crítica feminista lhe confere e convidar para o debate a filha enjeitada do gênio, a face inviabilizada do binômio Hughes/Plath. A amazona, que chega nua e a galope sobre o lombo do cavalo Ariel, coloca em radical perspectiva algumas das visões expressas por Costello em sua reflexão sobre literatura, proporcionando um viés singular de compreensão dos animais, que podemos denominar “alternativa Plath”.

ao impulso de adequação da poética de Dickinson ao gosto conservador do leitor da Nova Inglaterra na passagem do século dezenove para o vinte, em última instância tais alterações são formas insidiosas de silenciamento de uma originalidade autoral sem igual entre seus contemporâneos.

Quando discute a figura do jaguar enjaulado nos poemas de Ted Hughes, especialmente em “The jaguar”, Elizabeth Costello propõe que a jaula não caracteriza propriamente um espaço de prisão, já que o jaguar e sua movimentação tipicamente felina projetam, para o espaço exterior de um horizonte mais sonhado do que sentido, a perspectiva mesma da liberdade. Essa seria, segundo a opinião da romancista, uma nova forma de ser-no-mundo, não totalmente avessa a nós humanos e à nossa perene necessidade de sonhar, imaginar, fantasiar. Uma mescla absoluta com a substância do animal, por assim dizer:

Ao corporificar o jaguar, Hughes nos mostra que também nós podemos incorporar animais – por meio do processo chamado invenção poética, que mescla respiração e sentido de um modo nunca explicado. Ele nos mostra como trazer um corpo vivente para dentro de nós mesmos. Ao ler o poema do jaguar e recordá-lo tranquilamente mais tarde, somos o jaguar por um breve momento. Ele se move em nós, toma o nosso corpo, ele e nós somos um.¹¹ (COETZEE, 1997, p. 149).

Será mesmo que o poeta alcança essa comunhão absoluta entre o humano e o animal? Em “The jaguar”, Hughes encena um passeio pelo zoológico, onde, cela após cela, os animais parecem absortos em sua existência aprisionada, a não ser pelo jaguar, cujos movimentos são “selvageria de liberdade”.

Mas aqueles que passam por estas jaulas
Chegam a outra em que a multidão observa hipnotizada,
Como criança num sonho, um jaguar enfurecido
Cortando o escuro da prisão sob as brocas dos olhos

De um rastro feroz. Não entediado –
O olho satisfeito no crepitar cego,
O estrondo do sangue no cérebro surdo o ouvido –
Ele gira entre as barras, porém para ele não há jaula,

¹¹ No original: “By bodying forth the jaguar Hughes shows us that we too can embody animals – by the process called poetic invention that mingles breath and sense in a way that no one has explained and no one ever will. He shows us how to bring the living body into being within ourselves. When we read the jaguar poem, when we recollect it afterwards in tranquility, we are for a brief while the jaguar. He ripples within us, he takes over our body, he is us.”

Não mais do que a cela para o visionário.
 Seu passo é selvageria de liberdade:
 O mundo rola sob a pressão de sua pisada.
 O horizonte domina o chão da jaula.¹² (HUGHES, 1989. p. 11)

A visão é o sentido que possibilita a libertação: o olhar insatisfeito com a cegueira imediata da jaula, o olhar que enxerga no horizonte um espaço de movimentação irrestrita, um olhar como o do visionário, para quem as paredes da cela são implodidas para dar lugar ao delírio animal. A dinâmica da troca de olhares entre o visitante e o jaguar, cada um de um lado da cela, é o fio que conecta a ambos, mas é também o atestado da perene barreira entre um e outro. O olhar do jaguar extrapola a cela em busca de um espaço de libertação, porém seu corpo permanece aprisionado, ao passo que o olhar do observador mantém-se hipnotizado, e por isso inerte, seguro e intocado fora da jaula, livre de risco e avesso à penetração no interior do espaço do animal selvagem. Não há mescla, em absoluto – o observador é uma mera testemunha da selvageria grandiosa do bicho.

E quanto a Sylvia Plath? “Ariel” é, sem dúvida, a epítome do poema animal que ela nos legou, um texto verdadeiramente antropomórfico, em que mulher e cavalo misturam-se por uma ação sinestésica. Externamente, trata-se de um poema em que Paul Mitchell reconhece uma motivação específica, qual seja, “o incidente no qual o poema supostamente é baseado: a perigosa cavalgada de Plath sobre um cavalo de corrida, durante sua estada em Cambridge, em

¹² No original: But who runs like the rest past these arrives/At a cage where the crowd stands, stares, mesmerized./As a child at a dream, at a jaguar hurrying enraged/Through prison darkness after the drills of his eyes//On a short fierce fuse. Not in boredom –/The eye satisfied to be blind in fire,/By the bang of blood in the brain deaf the ear –/He spins from the bars, but there’s no cage to him//More than to the visionary his cell:/His stride is wildernesses of freedom:/The world rolls under the long thrust of his heel./Over the cage floor the horizons come.

dezembro de 1955.”¹³. Em uma nota biográfica complementar, William V. Davis (1972) esclarece que Ariel era o nome do cavalo favorito de Plath, que ela costumava cavalgar todas as semanas. Metaforicamente, contudo, o poema usa da imagem animal para problematizar a liberdade da mulher. Ao contrário do poema de Hughes citado por Costello, em que a aproximação com o animal se dá, quando muito, pelo olhar, o contato físico da cavalgada e a sensação de movimento e velocidade evocada por Plath intensificam a metamorfose equina no poema desta última:

Estase no escuro.
E um fluir azul sem substância
De rochedos e distâncias.

Leoa de Deus,
Como nos unimos,
Eixo de calcanhares e joelhos! – O sulco

Divide e passa, irmão do
Arco castanho
Do pescoço que não posso pegar,

Olhinegras
Bagas lançam escuros
Ganchos –

Goles de sangue negro e doce,
Sombras.
Algo mais

Me arrasta pelos ares –
Coxas, pelos;
Escamas de meus calcanhares.

Godiva
Branca, me descasco –
Mãos mortas, asperezas mortas.

E agora
Espumo com o trigo, um brilho de mares.

¹³ No original: “[the] incident upon which the poem is supposedly based: Plath’s breakneck ride upon a runaway horse during her time in Cambridge in December 1955”. Disponível em: <<http://psyartjournal.com/article/show/mitchell-white-godiva-i-unpeel-destructive-jouiss>>. Acesso: 06 jul. 2018.

O choro da criança

Dissolve-se no muro.
E eu
Sou a flecha,

Orvalho que voa
Suicida, e de uma vez avança
Contra o olho

Vermelho, caldeirão da manhã.¹⁴ (PLATH, 2018, p. 81;83).

Como compreender esse poema, de uma abstração absoluta? O hermetismo da poética de Sylvia Plath é notável, e a leitura de sua obra pareceria exigir uma hermenêutica própria. Podemos recuperar uma ideia geral, contudo os referentes específicos eludem cada tentativa de compreensão. A escrita de Plath desafia o próprio signo linguístico e a natureza simbólica da linguagem, em busca de uma cada vez mais profunda experiência particular – quem sabe, feminina – de construção dos significados. Algumas das feministas francesas, em especial Julia Kristeva (1984), propuseram que a *écriture féminine* frequentemente extrapola o domínio de dominação masculina do Simbólico laciano em direção ao Semiótico, à linguagem do corpo, dos sentidos, das sensações, livre das arbitrariedades do signo linguístico e das amarras culturais do patriarcado – enfim, em direção a um hermetismo que configura uma forma de resistência subversiva à tradição por meio da recuperação de uma linguagem pré-edipiana, portanto material, corpórea. E não seria a metamorfose de mulher em cavalo uma outra forma de explorar essa subversão, que privilegia o corpóreo em detrimento do racional?

¹⁴ No original: Stasis in darkness./Then the substanceless blue/Pour of tor and distances.//God's lioness,/How one we grow,/Pivot of heels and knees! The furrow//Splits and passes, sister to/The brown arc/Of the neck I cannot catch,//Nigger-eye/Berries cast dark/Hooks –//Black sweet blood mouthfuls,/Shadows./Something else//Hauls me through air –/Thighs, hair;/Flakes from my heels.//White/Godiva, I unpeel –/Dead hands, dead stringencies.//And now I/Foam to wheat, a glitter of seas./The child's cry//Melts in the wall./And I/Am the arrow,//The dew that flies,/Suicidal, at one with the drive/Into the red//Eye, the cauldron of morning.

A interpretação do título do poema já pressupõe a negação da literalidade do signo linguístico. Davis (1972) nota que, para além do dado autobiográfico sobre o cavalo de estimação de Plath, o nome “Ariel” remete, ainda, à personagem andrógina do espírito criador escravizado por Prospero em *The tempest*, de Shakespeare. A androginia do Ariel shakespeariano é uma forma de desafio aos limites invariáveis entre o masculino e o feminino, além de sinalizar a instabilidade das fronteiras entre o humano, o divino e o animal, especialmente porque o nome é proveniente da junção de duas palavras do hebraico: “Ari”, significando “leão”, e El, significando “Deus”. Ariel, o leão de Deus, é, ainda, o nome utilizado em algumas passagens do Antigo Testamento, em especial no livro do profeta Isaías, para se referir a Jerusalém, a Terra Prometida do povo judeu. A identificação de Plath ao judaísmo, marca de sua conflituosa relação com o pai, alemão, e com a história da Segunda Guerra Mundial, metáfora recorrente em seus poemas, aparece em “Ariel” como razão de um êxtase quase religioso. Atribuindo a si mesma o epíteto de “leoa de Deus”, a poeta estabelece sua ligação anímica e animalesca com o passado e o presente do povo judeu e o faz a partir da experiência transformativa de uma cavalgada metamórfica.

O poema inicia-se em estado de estase – uma oposição interessante ao senso de velocidade da cavalgada, que se intensifica a cada estrofe, materializado em versos curtos, frequentemente univoculares, e encadeamentos que desafiam a própria sintaxe da língua. A estase é rapidamente substituída por um fluir sinestésico de cores e sensações táteis, à qual se sucede a aglutinação antropomórfica de mulher e cavalo em um “eixo de calcanhares e joelhos”. Essa identificação carrega consigo uma sugestão erótica que se reforça em outros versos e estrofes, tais como “Algo mais//Me arrasta pelos ares —/Coxas, pelos;/Escamas de meus calcanhares” ou “Godiva/Branca, me descasco”. A nudez de Godiva pressupõe a entrega sacrificial da mulher-animal: reza a lenda que Lady Godiva, esposa de Leofrico, Duque da Mércia e senhor de Coventry no século onze, teria cavalgado nua pelas ruas do feudo em troca

da redução de impostos para os servos. Esse último verso sugere, assim, a nudez da poeta, tanto a física quanto a psíquica: ela se oferece nua e sem reservas ao leitor, como flecha voraz e suicida, animal entregue em holocausto, projétil que fere e aniquila.

Ainda que a nudez feminina geralmente evoque vulnerabilidade e pudor, Frank (2007, p. 98) sugere que a alusão à Godiva que se descasca reveste a poeta de um poder transformador, já que ela performatiza uma eclise que a liberta de uma identidade convencional, de modo a ganhar agenciamento, disputar o acesso ao poder que a oprime e assumir o papel de sujeito, subvertendo, assim, a expectativa que a concebe como o Outro absoluto da cultura, como diria Simone de Beauvoir (1970). É curioso notar que o lugar do Outro absoluto, no âmbito das operações de desconstrução propostas por Jacques Derrida (2011), é ocupado pelo animal, cuja nudez inconsciente e incapacidade de formulação da linguagem (como a concebemos) são os elementos diferenciadores de sua condição. Ao abraçar a nudez de Godiva e o hermetismo linguístico que elude os processos de significação, Plath finca os pés sobre o espaço de alteridade absoluta compartilhado por mulher e animal em inescapável metamorfose, logrando inaugurar um lugar de enunciação que desafia o convencionalismo da escrita e do lugar de fala da mulher escritora.

À medida que o poema progride e o senso de velocidade intensifica a urgência com que a poeta desafia tais convenções, os diferentes sentidos do corpo nu são acionados para criar a sensação de um erotismo sinestésico: além do tato, expresso pelo contato entre o corpo da poeta e o do cavalo, a visão está presente na descrição das “olhinegras bagas que lançam escuros ganchos”, o paladar na descrição dos “goles de sangue negro e doce” e a audição no reconhecimento do “choro da criança” que se dissolve no muro – uma possível recusa do papel maternal imposto sobre a mulher. O apelo aos sentidos físicos aproxima o humano do animal, cuja compreensão do mundo se dá primordialmente pelo corpo. Por fim, evocando o tema do

suicídio, que perpassa sua poética inteira, Plath finaliza o poema cavalgando em direção ao sol, mesclando-se completamente à natureza e abraçando sem reservas sua condição animal.

Ao contrário de outros poemas anteriores de Plath, em que as imagens de animais contribuem para reforçar a condição de vítima imposta sobre a mulher, em “Ariel” a poeta usa da metáfora animal para desafiar convenções de gênero e despir-se de uma feminilidade aprisionadora. Como nos lembra Frank (2007, p. 96), o cavalo é um animal que metaforiza a força, a potência e a virilidade masculinas, portanto a opção de Plath por empregar esse animal como metáfora evidencia sua tentativa de negociar sua identidade por meio de um antropomorfismo que subverte a imagem impotente e vulnerável atribuída às mulheres no interior do patriarcado. Em oposição ao jaguar de Hughes, com quem essa mescla nunca chega a se concretizar, “Ariel” cavalga célere em direção a novas políticas de gênero manifestas em imagens animais.

A poética de Sylvia Plath sempre esteve em diálogo com a de Ted Hughes e frequentemente um respondia às provocações poéticas do outro por meio de novos poemas. Quando se trata da questão animal, vê-se que essa resposta sugere um enorme radicalismo. Em Ted Hughes, em cuja poética Elizabeth Costello pressupõe o poder metamórfico do homem em animal, o contato com a *animalia* é frequentemente estabelecido por intermédio do olhar. Em textos como “The jaguar”, o humano é, quando muito, uma testemunha distante, estarrecida pela energia selvagem e libertária do bicho. É em Sylvia Plath, entretanto, que a metamorfose de fato acontece, já que o humano e o animal são evocados em uma mistura de contornos imprecisos: suas carnes interpenetram-se, suas sensações confundem-se, seus próprios seres tornam-se um só. A construção poética da amazona nua, em cavalgada libertária, é, enfim, um libelo contra o aprisionamento da mulher nas amarras das convenções de gênero, que a encarceram em formas convencionais de comportamento. Sobretudo, a leoa de Deus cria para si um lugar de enunciação a partir de onde subverter a posição forçosa de “filha enjeitada do

gênio” e usa do antropomorfismo para estruturar o discurso da *écriture féminine* no espaço sempre fronteiro da escrita de mulheres.

Ao descrever a criação poética do jaguar por Ted Hughes, Elizabeth Costello destaca nossa capacidade de nos transformarmos no animal por intermédio da leitura de um poema. Sylvia Plath avança nessa direção, oferecendo-nos uma mulher-animal que usa de todos os sentidos do corpo para construir um antropomorfismo político, no qual estão implicadas as principais preocupações da escrita de mulheres e da crítica feminista. Por meio dessa proximidade, ela explora um erotismo subversivo e problematiza a experiência de mundo de mulheres em imagens que desafiam convenções sociais: a cavaleira nua, o choro ignorado da criança e a cavalgada suicida e selvagem, livre de toda imposição social. Bem se vê que a “alternativa Plath” à palestra de Costello configura um importante caminho de leitura de viés feminista sobre a relação entre os poetas e os animais. O que nos resta, por ora, é aguardar uma nova oportunidade de ouvirmos a grande palestrante discursar sobre a questão animal e torcer para que abraçe de vez o seu lugar no rol de escritoras feminista. Que também ela chegue até nós a galope!

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. 309 p.

COETZEE, J. M. The lives of animals. In: **The Tanner lectures on human values**. 1997, p. 111-166. Disponível em: <<https://tannerlectures.utah.edu/lecture-library.php>>. Acesso: 06 jul. 2018.

DAVIS, W. V. Sylvia Plath's “Ariel”. **Modern poetry studies**, v.3, n. 4, 1972. p. 176-184.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou (a seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 92 p.

DICKINSON, E. **The complete poems of Emily Dickinson**. Organização de Thomas H. Johnson. Boston, Toronto: Little, Brown & Company, 1960. 770 p.

FRANK, L. I. **Plath's animals**: representations of gender and identity in the writing of Sylvia Plath. 2007. 123 f. Dissertação (Master of Arts in English Literature) – Universidade de Canterbury, Nova Zelândia, 2007. Disponível em:

<https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/1936/thesis_fulltext.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso: 06 jul. 2018.

GREENE, G. Feminist fiction, feminist form. **Frontiers: a journal of women studies**, Nebraska, v. 11, n. 2/3, 1990, p. 82-88. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3346828>. Acesso: 06 jul. 2018.

HUGHES, T. The jaguar. In: **The hawk in the rain**. London; Boston: Faber and Faber, 1989. p. 11.

KRISTEVA, J. **Revolution in poetic language**. New York: Columbia University Press, 1984. 271 p.

MITCHELL, P. “White/ Godiva, I unpeel”: destructive jouissance in Sylvia Plath’s “Ariel”. **PSYART: a hyperlink journal for the psychological study of the arts**. 2009. Disponível em: <<http://psyartjournal.com/article/show/mitchell-white-godiva-i-unpeel-destructive-jouiss>>. Acesso: 06 jul. 2018.

OLIVEIRA, S. R. 14 poems by Emily Dickinson – a translation. **Estudos germânicos**, v. 7, n. 1, 1986, p. 149-163. Disponível em: <<https://seer.ufmg.br/index.php/germanicos/article/viewFile/6778/5195>>. Acesso: 06 jul. 2018.

PLATH, S. **Ariel: the restored edition**. Organização de Frieda Hughes. New York: Harper Perennial, 2005. 211 p.

PLATH, S. Ariel. In: **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. Rio de Janeiro: Editora Verus, 2018. p. 83;85.

SCHOLTMEIJER, M. The power of otherness: animals in women’s fiction. In: ADAMS, C. J.; DONOVAN, J. **Animals and women: feminist theoretical explanations**. Durham: Duke University Press, 1995. p. 231-262.

SHOWALTER, E. Feminist criticism in the wilderness. **Critical inquiry**, v. 8, n. 2, 1981, p. 179-205. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1343159>. Acesso: 06 jul. 2018.

Recebido em: 01/11/2018

Aceito em: 24/01/2019