

A RECEPÇÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *ARIEL* EM ARTIGOS ACADÊMICOS

THE RECEPTION OF *ARIEL*'S FIRST EDITION IN ACADEMIC ARTICLES

Jenifer Evelyn SASKA – Mestranda UFSCar/CAPES¹

Resumo: Publicado postumamente em 1965, o último livro de poemas de Sylvia Plath, *Ariel*, figura até hoje como uma das obras mais viscerais da poesia moderna confessional. Considerando a relevância da obra e visando compreender melhor a sua recepção, investigamos três artigos acadêmicos sobre o volume, publicados em língua inglesa nos anos de 1966, 1972 e 1976. Nesse sentido, para embasar a nossa discussão, utilizamos as fundamentações da Estética da Recepção, teoria formulada por H. R. Jauss em sua *História da literatura como provocação à teoria literária* (1967). As articulações teóricas da Estética da Recepção modificaram bastante as discussões das teorias vigentes da década de 1960, pois sugerem a prática da análise do posicionamento dos leitores em relação ao texto. Sendo assim, nosso objetivo é pontuar eventuais convergências no que tange o viés interpretativo dos pesquisadores em relação aos poemas, uma vez que *Ariel* ficou conhecido principalmente pela abordagem da temática da morte.

Palavras-chave: Sylvia Plath; *Ariel*; Estética da recepção; morte; poesia confessional.

Abstract: *Ariel*, posthumously published in 1965, is the last book of poems Sylvia Plath wrote and is still acclaimed as one of the most visceral works of confessional modern poetry. Considering its relevance and intending to better comprehend the reception of the book, we investigated three academic articles published in English in the years of 1966, 1972 and 1976. Our analysis is supported by the theoretical concepts of Reception Aesthetics, formulated by H. R. Jauss in *Literary history as a challenge to literary theory* (1967). The theory presented a contrasting proposition to critical and theoretical practices that dominated literary interpretations during the 1960's, once it suggests an analytical approach of the interpretation of the readers. The objective of this paper, then, is to point out possible similarities between the interpretations of the scholars towards the poems of *Ariel*, considering that the volume is widely known for its relation with death.

Keywords: Sylvia Plath; *Ariel*; Reception Aesthetics; death; confessional poetry.

Introdução

Sylvia Plath foi uma poeta, contista e romancista de destaque no cenário da poesia confessional, que se originou nos Estados Unidos e na Inglaterra na década de 1950. A poeta figura entre os principais representantes do gênero mencionado, ao lado

¹ Mestranda (com bolsa de estudos fomentada pela CAPES) do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. Centro de Educação e Ciências Humanas, UFSCar, Rodovia Washington Luís, Km 235, Caixa Postal 676. CEP: 13565-905 – São Carlos/SP – Brasil. E-mail: jensaska@gmail.com.

de autores como Robert Lowell², Anne Sexton, Adrienne Rich, etc. Em vida, Plath publicou apenas uma coletânea de poemas intitulada *The Colossus and Other Poems*, mas após a publicação póstuma de *Ariel* – livro de poemas que a poeta finalizou antes de seu suicídio em fevereiro de 1963 –, sua obra passou a ser cada vez mais investigada. O interesse do público foi impulsionado não apenas pelo tom confessional dos poemas, mas também pela qualidade dos textos do novo livro. Além disso, Plath escreveu a maioria dos poemas de *Ariel* entre agosto e novembro de 1962, fato que se consolidou como um marco no desenvolvimento de sua escrita criativa.

Assim, para a discussão do presente trabalho selecionamos *Ariel*, publicado postumamente pela primeira vez em 1965 por Ted Hughes, ex-marido da poeta. Nosso objetivo é discutir a recepção crítica da primeira edição desta obra por meio da análise de três artigos acadêmicos publicados em língua inglesa entre 1966 e 1976. Escolhemos analisar a recepção de *Ariel* porque, em primeiro lugar, a primeira edição é, na verdade, uma versão alterada por Ted Hughes; além disso, os poemas mais conhecidos de Sylvia Plath estão inclusos neste livro e, por fim, *Ariel* foi a última obra que a poeta deixou finalizada para publicação, antes de cometer suicídio. Trata-se, portanto, de uma obra relevante tanto para a própria poeta, quanto para a poesia moderna norte-americana.

A título de justificativa, consideramos relevante citar que, após a morte de Plath, Ted Hughes organizou a publicação da primeira edição de *Ariel* e, no processo, retirou e substituiu treze poemas, alterando, assim, não apenas a ordem de exibição dos textos, mas também a narrativa original que Plath havia deixado³. As alterações feitas por Hughes resultaram em um acúmulo de poemas no desfecho do livro, mas não de quaisquer poemas, visto que a maior parte trata especificamente da temática da morte, especialmente os dois poemas que encerram a obra, “Edge” e “Words”. Ted Hughes justificou as modificações em *Ariel* dizendo que

Para Plath, um poema sempre era um "poema para livro" ou não. Em algum momento por volta do Natal de 1962, ela reuniu a maior parte

² Robert Lowell é considerado o fundador da poesia confessional. Após frequentar um curso de escrita criativa ministrado pelo poeta, Plath e Lowell tornaram-se colegas.

³ Marjorie Perloff discutiu este problema em um artigo publicado em 1984 intitulado *The two Ariels: the (re)making of the Sylvia Plath canon*, no qual apresenta o trajeto da narrativa deixada por Plath. No caso, *Ariel* tem início com a temática da maternidade, passando à descoberta de uma traição e, logo, aos limites do desespero e da raiva; daí surge, finalmente, uma morte ritual e um renascimento, seja através das cinzas da fênix em "Lady Lazarus", seja através da primavera que finaliza o período de hibernação das abelhas em "Wintering".

de escritos que ficaram conhecidos como os poemas de “Ariel” em uma pasta preta e os organizou em uma sequência muito cuidadosa. (Na época, ela disse que o livro começava com a palavra "Amor" e terminava com a palavra "Primavera"). O *Ariel* publicado em 1965 é um volume um tanto quanto diferente do que ela havia planejado. Ele incorporou a maioria da dúzia de poemas que ela havia escrito em 1963, embora ela mesma tenha reconhecido a inspiração diferente dessas novas peças, considerando-os um início para um terceiro livro. Esse *Ariel* omitiu alguns dos poemas mais pessoalmente agressivos de 1962, e poderia ter omitido mais um ou dois, se ela já não os tivesse publicado em revistas, de modo que eles já fossem bastante conhecidos em 1965. (HUGHES in PERLOFF, 1990, p. 177-8)⁴.

De acordo com o excerto, a motivação para a alteração de *Ariel* foi pessoal; Hughes retirou os poemas "pessoalmente agressivos" e inseriu os que considerou mais adequados para a publicação. Após muita pressão da crítica, Ted Hughes divulgou a ordenação correta e os poemas que constituíam *Ariel* em uma nota ao *Collected poems* de Plath, publicado em 1981. Ainda assim, o manuscrito original de *Ariel* apenas foi publicado pela primeira vez em 2004, seis anos após a morte de Hughes. Por esse motivo, consideramos relevante analisar a recepção crítica da primeira edição de *Ariel*, ou seja, a versão publicada por Hughes, pois esta obra foi investigada por quase quatro décadas por diversos pesquisadores e leitores.

Nesse sentido, a estética da recepção fundamenta o presente estudo e foi fundada por Hans Robert Jauss com uma aula inaugural proferida em abril de 1967. Posteriormente, a teoria da recepção exerceu influência nas décadas de 70 e 80 nos Estados Unidos e na Alemanha e, com o tempo, passou a ser aplicada a outras áreas e mídias por teóricos como Stuart Hall e Susan Bennett, por exemplo. Para nosso trabalho, utilizaremos as formulações propostas por Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

A teoria da recepção

⁴ "[For Plath] a poem was always 'a book poem' or 'not a book poem'. Some time around Christmas 1962, she gathered most of what are now known as the "Ariel" poems in a black spring binder, and arranged them in a careful sequence. (At the time, she pointed out that it began with the word 'Love' and ended with the word 'Spring'. The *Ariel* eventually published in 1965 was a somewhat different volume from the one she had planned. It incorporated most of the dozen or so poems she had gone on to write in 1963, though she herself, recognizing the different inspiration on these new pieces, regarded them as beginnings of a third book. It omitted some of the more personally aggressive poems from 1962, and might have omitted one or two more if she had not already published them herself in magazines - so that by 1965 they were widely known." (Ibid., loc. cit.)

Como o título sugere, a estética da recepção enfatiza a leitura do receptor, ou seja, valoriza a posição do **leitor**. Trata-se de uma ruptura importante, pois nas décadas de 60 e 70, o formalismo e o estruturalismo – teorias de análise centradas na forma e na estrutura do texto em si – ainda constituíam as principais abordagens dos textos literários. A crítica dialética (ou crítica marxista) – na qual toda literatura possuiria uma função ou caráter social – também figura no quadro de teorias utilizadas na época. No entanto, embora a estética da recepção contraste com as demais teorias, Jauss reconhece e discute em sua aula as contribuições do formalismo, do estruturalismo e da crítica dialética, com o intuito de refletir sobre a lacuna entre conhecimento histórico e estético. Todavia, para o autor, o formalismo e a crítica dialética "compreendem o **fato literário** encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação" (JAUSS, 1994, p. 22, grifo do autor). Nesse caso, o formalismo se relaciona à estética da produção – na qual o texto literário é lido e analisado como objeto – e a crítica dialética à estética da representação, relacionada à sociedade. Dessa forma, ao pensar o texto através das estéticas de produção e representação, ambas as teorias "privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito." (JAUSS, 1994, p. 22).

Após introduzir suas críticas e reflexões sobre as teorias mencionadas, Jauss prossegue com a formulação propriamente dita da estética da recepção, contida em sete teses. Iremos nos ater àquelas mais relevantes para nossa proposta. Podemos mencionar, primeiramente, a tese de que a historicidade da literatura não se define por meio de fatos históricos, mas através da experiência dinâmica dos leitores em relação às obras. Dessa forma,

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p. 26).

Para definir o horizonte de expectativa – ou seja, aquilo que se espera de uma obra literária –, Jauss afirma que a experiência literária do leitor tem relação com o "sistema de referências que se pode construir em função das expectativas" (JAUSS,

1994, p. 27). Em outras palavras, o horizonte de expectativa do leitor é definido por um "saber prévio". Esse saber também é considerado parte da experiência de leitura e, portanto, age como um viabilizador da experiência com o novo que, por sua vez, realiza outro ciclo ao conduzir novamente o leitor ao saber prévio por meio de sinais, lembranças e menções que o colocam em contato com o que já foi lido. É importante mencionar que o horizonte de expectativa pode ser suscitado pelo autor e posteriormente destruído sistematicamente; assim o faz Miguel de Cervantes em *Dom Quixote* ao criar um texto que sugere a expectativa do romance de cavalaria quando, na verdade, sua intenção é desenvolver uma paródia.

O horizonte de expectativa pode ser delineado por meio da observação dos efeitos da obra literária no público leitor e crítico. Além disso, a distância entre o horizonte de expectativa e o texto é o que vai definir o caráter artístico da obra. Assim, as obras que não apresentam novidade para a experiência perdem em caráter artístico, mas podem se popularizar posteriormente, como os *best sellers*. Tudo isso depende da adequação ao horizonte de expectativa, que também pode se modificar com a variação das épocas. Nas palavras do autor,

(...) há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos. Quando, então, o novo horizonte de expectativas logrou já adquirir para si validade mais geral, o poder do novo cânone estético pode vir a revelar-se no fato de o público passar a sentir como envelhecidas as obras até então de sucesso, recusando-lhes suas graças. É somente tendo em vista essa mudança de horizonte que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor, e as curvas estatísticas dos *best sellers* proporcionam conhecimento histórico. (JAUSS, 1994, p. 33).

Por fim, a reconstrução do horizonte de expectativa nos permite perceber as questões para as quais o texto foi uma resposta e, assim, possibilita o acesso à compreensão dos leitores de determinada época em relação a uma obra literária específica. Jauss também ressalta a importância da análise da historicidade da literatura sob os aspectos sincrônico e diacrônico e, finalmente, "sob o aspecto da relação do desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo" (JAUSS,

1994, p. 40). Para a análise de *Ariel*, as teses relacionadas ao horizonte de expectativa serão suficientes para explicitar nossa proposta.

A constituição e a recepção de *Ariel*

Primeiramente, é importante mencionar que pouco antes de consumar seu suicídio, Sylvia Plath deixou o manuscrito de *Ariel* organizado e finalizado para publicação. De acordo com Jo Gill, em uma carta de 16 outubro de 1962, Plath diz que os poemas de *Ariel* são os melhores que já escreveu e acrescenta que a coletânea "irá fazer meu nome" (PLATH in GILL, 2008, p. 51)⁵. De fato, foi com *Ariel* que a poeta começou a obter mais reconhecimento nos Estados Unidos e na Inglaterra. Posteriormente, com o *Collected poems* – também publicado postumamente por Ted Hughes, em 1981 – Plath foi contemplada com um prêmio Pulitzer, consolidando sua relevância para a poesia moderna e confessional.

Em *A history of modern poetry*, David Perkins diz o seguinte sobre a recepção de *Ariel*:

Muitos dos poemas do último ano de vida de Plath aparecem em *Ariel* (1965). Publicados após os *Life Studies* de R. Lowell (contando inclusive com uma introdução convidativa de Lowell), os poemas foram lidos sob a convenção da interpretação Confessional de que a voz poética nesses poemas seria a própria Plath dando voz a suas emoções. Estas emoções incluem acessos de raiva e declarados ímpetus suicidas, o que fez com que os leitores se sentissem fortemente tocados por pena e horror. Eles acreditaram que os poemas e os estados mentais ali expressos anunciavam o suicídio de Plath. **Curiosidades biográficas e psicanalíticas interessaram muitos leitores e, assim, o volume teve grande impacto.** (PERKINS, 1987, p. 591, grifo nosso)⁶.

Perkins explica a possível origem da acalorada recepção do volume póstumo editado por Hughes. Trata-se do tom confessional dos poemas que, no caso de Plath, sugere uma abordagem da esfera íntima e doméstica e de temáticas relacionadas à

⁵ Optamos por traduzir as citações no corpo do texto e inserir os trechos originais nas notas de rodapé quando for conveniente.

⁶ "Many of the poems of Plath's last year appeared in *Ariel* (1965). Coming after Lowell's *Life Studies* (and with a lurid introduction to *Ariel* by Lowell), the poems were read under the Confessional convention that the speaker was Plath voicing her own emotions. These included murderous rage and headlong suicidalness, and readers were strongly moved to pity and horror. They assumed that the poems, or the states of mind they expressed, precluded her suicide. Biographical and psychoanalytic curiosity excited many readers, and the volume made a strong impact". (Ibid., loc. cit.)

morte, por exemplo. É possível que o aspecto confessional tenha, portanto, atingido o horizonte de expectativa dos leitores. Hoje sabemos que Sylvia Plath está inclusa entre os principais representantes da poesia confessional por ter encontrado material criativo para sua escrita em eventos cotidianos e pessoais. *Ariel* contém uma série de poemas sobre aspectos da vida da poeta, mas nos últimos meses Plath escreveu principalmente sobre o desmoronamento de seu casamento com Ted Hughes, após a descoberta do caso extraconjugal do poeta britânico com Assia Wevill, uma amiga do casal. Nesse sentido, alguns poemas são verdadeiramente agressivos em relação ao universo patriarcal, tais como "Daddy" e "Lady Lazarus", apenas para citar dois de seus textos mais conhecidos. Alguns poemas tratam da temática da traição abertamente, como "The Rabbit Catcher", "Rival" e "Words heard, by accident, over the phone"⁷. Por outro lado, alguns abordam a relação conflituosa da poeta com o pai, Otto Plath, um entomólogo alemão que morreu quando a poeta tinha apenas oito anos. No entanto, cabe mencionar que as temáticas do sofrimento e da traição apenas constituem a atmosfera de conflito no projeto do livro original, ou seja, não são assuntos que sintetizam o objetivo central da obra.

Sendo assim, selecionamos três artigos acadêmicos escritos em língua inglesa que tratam dos poemas do *Ariel* publicado em 1965. Os artigos foram publicados em revistas acadêmicas no período que vai de 1966 a 1976. Nossa intenção é discutir brevemente a recepção da obra para a crítica especializada e mostrar que há um viés interpretativo semelhante em todos os artigos.

O primeiro texto é de William F. Claire, intitulado *That rare, random descent: the poetry and pathos of Sylvia Plath*, publicado em 1966 na revista *The antioch review*, da Universidade de Ohio. No artigo, William Claire comenta alguns poemas que Plath escreveu, mais especificamente: "Fever 103°", "Lady Lazarus", "Daddy", "Edge", "Words", "Black Rook in Rainy Weather", etc. Trata-se, portanto, de um artigo que privilegia, em sua maior parte, os poemas de *Ariel* de 1965, no qual "Edge" e "Words" foram incluídos por Ted Hughes, e que figuram, inclusive, como os poemas que encerram a obra, como mencionado anteriormente.

Publicado um ano após a publicação da primeira edição de *Ariel*, o título do artigo já sugere que Claire se apoiou em uma percepção muito comum no universo da

⁷ "The Rabbit Catcher" e "Words heard, by accident, over the phone" constam no manuscrito original, mas não foram publicados na edição modificada por Ted Hughes, ex-marido da poeta.

crítica sobre Sylvia Plath; trata-se da concepção de que a poeta estaria envolta por um “pathos” ou por um “mito”⁸, em função de sua trágica história.⁹ Logo no início do texto, Claire diz que

Seus últimos poemas atingem o leitor com toda a paixão e sofrimento (pathos) de uma mente fundida simultaneamente com amor e ódio. Os textos são sempre gloriosos e, em sua maioria, doentios e incredivelmente irritantes. Eles são de um tipo nunca vistos antes, são seus **epitáfios finais feitos de maneira exclusiva e trágica**. (CLAIRE, 1966, p. 552, grifo nosso)¹⁰.

Neste excerto, percebemos que a interpretação de Claire sobre os poemas mencionados segue a linha dos críticos que viram em *Ariel* um eminente desejo de morte. Para o autor, poemas como “Edge” e “Words” seriam uma espécie de epitáfio da poeta. Para explicitar nosso ponto de vista, em outro momento o autor menciona que

Berdaeyev¹¹ pode ser convincente quando fala sobre o suicídio como a mais alta forma de amor próprio, mas com Sylvia Plath isso parece ter sido uma questão de vocação, uma culminação curiosa da crença na morte em si mesma. Ela se tornou a “*Lady Lazarus*” do século XX, figura que foi explorada desesperadamente em seu volume póstumo, *Ariel*, e que carrega um **epitáfio não intencional de três linhas (...)**. (CLAIRE, 1966, p. 553, grifo nosso)¹².

O poema "Lady Lazarus" é um dos mais celebrados de Sylvia Plath e narra a trajetória de uma mulher suicida constantemente trazida de volta à vida por seus "inimigos" que são, na verdade, médicos. Após frequentes experiências com morte e ressurreição, esse eu feminino compreende que sempre retornará das cinzas tal qual uma

⁸ Nesse sentido, Marjorie Perloff possui uma resenha intitulada *Extremist poetry: some versions of the Sylvia Plath myth*, publicada em 1972 no *Journal of Modern Literature* da Indiana University.

⁹ Sylvia Plath possui pelo menos seis biografias, mas sua vida também foi estudada especialmente por críticos que se utilizam da análise psicanalítica. A história de Plath contém tentativas de suicídio, a morte do pai quando a poeta tinha apenas oito anos, tratamentos para depressão por meio de terapia de eletrochoques, o *affair* de Hughes com Assia Wevill – que levou à dissolução do casamento de Plath – e, finalmente, seu suicídio, aos 31 anos. No entanto, Plath também possui uma trajetória de brilhantismo, tendo recebido condecorações e prêmios por toda a sua vida, especialmente na escola e na faculdade.

¹⁰ “Her last poems hit the reader with all the passion and pathos of a mind simultaneously fused with love and hate. They are often glorious, mostly sick, unbelievably irritating. They are the like of which have not been seen before, exclusively and tragically her final epitaphs.” (CLAIRE, 1966, p. 552).

¹¹ Nikolai Berdyaev, filósofo e religioso russo.

¹² “Berdaeyev may be convincing when he speaks of suicide as the highest form of self love, but with Sylvia Plath it seems to have been a question of vocation, a curious culmination of belief in death itself. She had become the twentieth century ‘Lady Lazarus’ so desperately developed in her posthumous volume, *Ariel*, and which carries with it an unintentional three line epitaph (...)” (Ibid., p. 553)

fênix. A mulher de cabelos vermelhos que ameaça Deus e o Diabo¹³, "devora homens como se fossem ar" (PLATH, 2010, p. 50). Este poema também é famoso por conter referências autobiográficas às tentativas de suicídio da própria Plath. O terceto a que Claire se refere diz que "Morrer/É uma arte, como tudo o mais./E eu o faço excepcionalmente bem" (PLATH, 2010, p. 47)¹⁴. Dessa forma, confirma-se o viés do autor, pautado principalmente na questão da morte como tema e do suicídio da poeta como o contexto que circunscreve a discussão.

O segundo artigo, intitulado *The unitive urge in the poetry of Sylvia Plath*, é de Pamela A. Smith e foi publicado em setembro de 1972 no *The New England quarterly*. No artigo, Pamela Smith discute o desejo que a poeta teria de "reconciliar a História culpada e mortal – dela mesma e da humanidade – com um momento puro e perpétuo" (SMITH, 1972, p. 323)¹⁵. Para expor seu ponto de vista, a pesquisadora analisa poemas de *The colossus* e, principalmente, de *Ariel*. A discussão do artigo se desenvolve em torno da ideia de que a experiência de Plath com o sofrimento – tanto o de origem interna quanto o de origem externa¹⁶ – a levou a vislumbrar e conceber um universo paralelo e incorpóreo situado na dimensão da morte, um universo livre de punição e sofrimento. Em outras palavras, Plath estaria em busca de "algum tipo de união transcendente inominada, algo como um estado místico permanente". (SMITH, 1972, p. 332). Mas a conclusão do artigo parece nos apresentar outra ideia. Destacamos o trecho a seguir para discussão, no qual a pesquisadora diz que

Em sua poesia e, presumivelmente, em sua vida, (Plath) ensinou a si mesma a odiar proteger-se da dor e da tortura; a filha e esposa que acreditou ter sido tratada brutalmente reagiu transformando-se em uma mulher que devora homens: "Se matei um homem, matei dois-", tal como admite de maneira horrenda (em *Daddy*). Através da percepção de seu próprio universo grotesco e abismal, ela imaginou que a única redenção seria oferecer-se completamente, entregando-se

¹³ "Herr God, Herr Lucifer/Beware/Beware." (PLATH, 2010, p. 50).

¹⁴ "Dying/Is an art, like everything else./I do it exceptionally well." (PLATH, 2010, p. 47)

¹⁵ "(...) the poems of *Ariel* tell of Plath's attempt to reconcile guilty, mortal history (her own and humanity's) with some pure, immortal, perpetual moment." (SMITH, 1972, p. 323)

¹⁶ A menção ao sofrimento externo tem relação com os eventos da Segunda Guerra Mundial; com a devastação de Hiroshima e Nagasaki, com os campos de concentração em Dachau e Auschwitz, etc.

à morte em um pogrom¹⁷ particular. Assim, ela atravessa o liame, o "Limite" de tudo em *Ariel*. (SMITH, 1972, p. 338-9)¹⁸.

O parágrafo de desfecho do artigo, seguido do poema "Edge", possui um sentido bastante diverso da proposta inicial. O poema citado pela pesquisadora trata a morte como ápice e realização, pois "a mulher está perfeita./Seu corpo morto/Carrega o sorriso de completude/" e seus pés desnudos "parecem dizer/já chegamos tão longe, acabou" (PLATH, 2010, p. 80)¹⁹. A busca por transcendência ou experiência mística pouco ou nada tem a ver com a busca consciente da morte como meio de redenção, especialmente considerando circunstâncias que envolvem um universo pessoal "grotesco e abismal". Além disso, ao inferir a si mesma um "pogrom particular", Plath dissolveria a ideia de experiência mística transcendente. O pogrom é um ato destrutivo e violento que não se adequa à imobilidade e vulnerabilidade da mulher em "Edge". No poema, o corpo é uma imagem central que, além da inércia e do semblante de completude, também carrega "Cada criança morta enrolada, uma serpente branca", pois "Ela recolheu-as/Todas de volta em seu corpo como pétalas/De uma rosa fechada" (PLATH, 2010, p. 80)²⁰. Nesse sentido, de acordo com Kathleen Lant, para Plath, o corpo "não seria um emblema cintilante da glória da alma; ao contrário, parece ser um lembrete constrangedor das falhas do eu, um ícone da vulnerabilidade da poeta" (LANT, 1993, p. 625)²¹. O corpo atingiu seu "limite", como sugere o título do poema e, ao mesmo tempo, ultrapassou todos os limites. Como a tarefa final desta mulher é contemplar seu ápice na morte, ela recolhe em seu corpo tudo que produziu em vida.

Em suma, assim como outros pesquisadores de Sylvia Plath, Pamela Smith relaciona a interpretação dos poemas finais de *Ariel* a uma atmosfera marcada pelo desejo de morte. Além disso, sua interpretação busca justificar o suicídio de Plath, pois,

¹⁷ O pogrom é um ato de destruição em massa, mas nesse caso, seria um ato de Plath direcionado a si mesma.

¹⁸ "In her poetry and presumably in her life, she taught herself to hate to protect herself from pain and torture; the daughter and wife who believed herself to have been treated brutally reacted by turning into a man eater: 'If I've killed one man, I've killed two-', she appallingly admits in 'Daddy.' From the perception of her own abysmal grotesquerie, the only redemption, she imagined, was to offer herself up, to put herself to death in a private pogrom. Thus, she passes over the brink, the 'Edge' of everything in *Ariel* (...)" (Ibid., p. 338-9).

¹⁹ "Her bare / Feet seem to be saying: / We have come so far, it is over." (PLATH, 2010, p. 80).

²⁰ "Each dead child coiled, a white serpent (...)/She has folded/Them back into her body as petals/Of a rose close when the garden/Stiffens and odors bleed" (Ibid., loc. cit.)

²¹ "For her, the body stands not as a shimmering emblem of the soul's glory but seems, rather, an embarrassing reminder of the self's failures, an icon of the poet's vulnerability." (LANT, 1993, p. 625)

de acordo com o excerto supracitado, a própria poeta entregou-se à morte por meio de um *pogrom*, ou seja, do suicídio. Essa interpretação se popularizou não apenas pelo fato de Plath ser uma poeta confessional, mas também porque sua vida foi exaustivamente investigada após sua morte. Alguns pesquisadores inclusive insinuam que "quando Plath se suicidou, logo após compor um ciclo de poemas que evocam o suicídio, ela parece ter elevado as apostas sobre sua ventura literária para muitos de seus leitores." (CHURCHWELL, 1998, p. 99)²².

O último artigo analisado, intitulado *The deathly paradise of Sylvia Plath*, foi publicado por Constance Scheerer em 1976 no *The antioch review*. No artigo – que também possui um título bastante sugestivo –, Scheerer discute uma afirmação de Hughes publicada nas notas de *The art of Sylvia Plath*, na qual o poeta menciona que alguns poemas de Plath escritos entre 1956 e 1957 possuem uma visão "confortante" (*chilling*) de um "paraíso mortal". A autora questiona de que maneira o paraíso poderia ser mortal e comenta muitos poemas de Sylvia Plath, comparando as imagens dos poemas analisados a pinturas de Rousseau. Sua discussão tem início com uma das definições da palavra "paraíso" que, em persa, significa "jardim emparedado". A partir daí, Scheerer utiliza a imagem do jardim emparedado para aprofundar a discussão sobre a ideia de paraíso mortal, mas enfatiza que "embora estes jardins contenham, por implicação, os inícios e desfechos da humanidade, é a morte – e não a vida – o princípio dominante desses anti-Édens." (SCHEERER, 1976, p. 470)²³. Além disso, nestes jardins

[...] seus habitantes não tem liberdade de escolha, no antigo sentido Miltoniano de terem sido "suficientes para permanecer de pé, embora livres para caírem". Eles são humanos, mas infelizes; estão à mercê da deidade ou de deidades. O paraíso mortal, portanto, não é mortal apenas porque afirma a morte ao invés da vida, mas também porque devora todo propósito e individualidade. Sua afirmação máxima é uma negação: a busca pela identidade equivale à busca da não-identidade. E a descoberta do propósito apenas mostra que não há propósito. (SCHEERER, 1976, p. 470)²⁴.

²² "When Sylvia Plath killed herself, soon after composing a cycle of poems that evoke suicide, she seems to have raised the stakes of the literary venture for many of her readers." (CHURCHWELL, 1998, p.99)

²³ "Although they contain by implication humanity's beginnings and endings, death, not life, is the ruling principle of these anti-Edens." (Ibid., p. 470)

²⁴ "Moreover, their inhabitants have no freedom of choice in the old Miltonic sense of having been made 'Sufficient to have stood though free to fall.' They are human but hapless, at the mercy of deity or deities. The deathly paradise, then, is deathly not only because it affirms death instead of life but also because it swallows up purpose and individuality. Its ultimate affirmation is a negation: the search for an identity

É nessa atmosfera de busca paradoxal e sufocante que Scheerer desenvolve sua análise dos poemas de Plath em relação à existência de um "paraíso mortal". Sobre os poemas de *Ariel*, a pesquisadora afirma que a simbologia do jardim começa a desaparecer e que os poemas ganham velocidade com as imagens de pistões e galopes, mas que, mesmo assim, o destino último ainda é a morte. Assim, embora poemas como "Ariel", "Getting There", "Fever 103°", "Totem", "Years" e "Words" contenham viagens cósmicas sem destino, o objetivo é "a morte – a morte na forma de um apagamento da identidade, mesclando o primário e o impessoal." (SCHEERER, 1976, p. 476)²⁵. Apesar do desejo de morte, a autora conclui que Plath recusou o confinamento dos jardins ao se utilizar de um meio de criação mítico. No entanto, embora desejasse a libertação, a poeta se sentia simultaneamente "perdida e estranha perante a expansão do universo não-confinado" (SCHEERER, 1976, p. 478)²⁶. Dessa forma, envolta pela sensação de estranhamento diante do mundo, a morte realmente seria a única tentativa plausível de expansão para Plath, pois

A poeta sempre buscou purificação e redenção no dinâmico, no ativo; e ainda assim o ato purificador – tanto em seus poemas quanto em sua vida – estava nas clausuras: no amor do pai morto (...); na fruição da maternidade no ventre escuro e fechado; na morte no porão de sua mãe; e, finalmente, na morte na "caixa fechada" do fogão a gás, como se seus mitos de origens e fins fossem finalmente traduzidos em realidades. (SCHEERER, 1976, p. 479)²⁷.

Scheerer explica, portanto, que apesar do impulso ativo em direção à liberdade, Sylvia Plath também não se satisfaz do lado de fora dos jardins emparedados. A sensação de não pertencer a lugar algum levaria a poeta e suas vozes poéticas a ingressarem numa jornada incansável em busca da morte. Em seu artigo, Scheerer vai

means the search for non-identity. The discovery of purpose discloses that there is no purpose." (Ibid., loc. cit.)

²⁵ "All the while the lusted-for goal (for which the self has been packed into its cosmic suitcase) is death – death in the form of sweeping-away of identity, melding into the primal/impersonal" (Ibid., p. 476)

²⁶ "It is an unendurable paradox: Sylvia Plath, who could not tolerate the wall, the constriction, the garden, also felt lost and alien in the expansion of the unconfined universe." (Ibid., p. 478)

²⁷ "The poet always sought purification, redemption in the dynamic, the active; and yet the purifying act, in her poems as in her life, took place in enclosures: the love of the dead father in the sugar-egg; the fruition of motherhood in the dark, closed, blooming womb; death in the cellar-ledge of her mother's basement; death, finally, in the 'shut box' of the gas oven, as if her myths of origins and ends were finally translated into realities" (SCHEERER, 1976, p. 479).

ainda mais longe ao relacionar a temática da morte dos poemas analisados ao próprio suicídio de Plath. Já mencionamos que William Claire e Pamela Smith fizeram o mesmo, mas em Scheerer a sugestão da relação entre poesia e morte é mais direta.

Nesse sentido, Alicia Ostriker, em *The americanization of Sylvia* explica que, pelo fato de *Ariel* conter muitos poemas sobre morte, suicídio, doenças e raiva, "não é de se estranhar que as análises sobre Plath relacionem sua poesia com sua biografia"²⁸ (OSTRIKER et al, 1984, p. 97). O poema "Words", por exemplo, é comumente interpretado como uma expressão da falha de Plath no que diz respeito à capacidade linguística/da escrita, pois as palavras são, inicialmente, "Machados/Que fazem os troncos ressoarem/E os ecos!/Ecos que partem/Do centro, como cavalos"²⁹ e, no fim, quando o eu poético as encontra anos depois pela estrada, já estão "secas e selvagens"³⁰ (PLATH, 2010. p. 81), ou seja, inapreensíveis. Daí o fato de muitos pesquisadores associarem o intenso período de criatividade de Plath em seus últimos meses de vida ao seu suicídio³¹, pois acreditam que em algum momento a poeta perdeu a capacidade de criar, o que a levou à morte física e metafórica. Constance Scheerer partilha desta visão e, assim, também observamos em seu artigo a predominância da discussão sobre o tema da morte nos poemas plathianos, com menções especiais a "Totem", "Years" e "Words".

Considerações finais

Por meio da breve análise dos artigos acadêmicos apresentados no presente trabalho, buscamos comentar a recepção crítica de *Ariel* e notamos que todos os autores possuem o mesmo viés interpretativo. Os pesquisadores se referem a *Ariel* como se este livro fosse um possível prenúncio do suicídio da poeta, uma vez que os poemas que o encerram – "Edge" e "Words" – versam especificamente sobre a morte. Assim, identificamos o horizonte de expectativa dos autores dos três artigos analisados. Ambos

²⁸ "Since many of the poems in *Ariel* deal, directly and passionately, with illness, death, suicide and rage, it is not surprising that commentary on Plath typically identifies her poetry with her biography (...)" (OSTRIKER, 1984, p. 97).

²⁹ "Axes/After whose strokes the wood rings/And the echoes!/Echoes traveling/Off from the center like horses" (PLATH, 2010, p. 81).

³⁰ "Years later I/Encounter them on the road--/Words dry and riderless,/The indefatigable roof-taps. (...)" (Ibid., loc. cit.)

³¹ Ver M. L. Rosenthal, em *The New Poets: American and British Poetry since World War II*. New York: Oxford University Press, 1967, p. 83. Hugh Kenner também faz um comentário ácido e enviesado em *Sincerity Kills* (1979), ao dizer que "os poemas sobre a morte – praticamente um terço de *Ariel* – fazem mal para a alma de qualquer pessoa" (KENNER, 1979, p. 78).

se apoiaram no conceito de poesia confessional para investigarem os poemas de Plath e privilegiaram em demasia os aspectos biográficos da poeta. Também buscamos reconstruir o horizonte de expectativa destes leitores, que não tiveram acesso ao manuscrito original de *Ariel* no período em que desenvolveram os artigos. A referida reconstrução tem o intuito de esclarecer as perguntas que os pesquisadores possivelmente tentaram responder em relação ao livro publicado em 1965. De acordo com o viés interpretativo comum aos três pesquisadores, podemos afirmar que os artigos apresentaram uma resposta para a seguinte pergunta que, por sinal, tem relação com o suicídio da poeta: afinal, *Ariel* foi o epitáfio de Plath ou não? Para os pesquisadores mencionados em nossa análise, sim. Em outras palavras, a observação do horizonte de expectativa justifica, assim, o viés de interpretação comum aos três autores.

Apesar da constante discussão em torno da questão da morte na poesia e na vida de Sylvia Plath, resta, ainda, um questionamento: e se *Ariel* tivesse sido publicado em 1965, tal como a poeta o deixou? David Perkins parece concordar que a recepção da obra poderia ser diferente, ao afirmar que

Os poemas dos últimos nove meses de Plath criam seu efeito através da combinação entre velocidade e força emocional com densidade de implicação e ambivalência extrema de sentimento. Se sua poesia fosse menos angustiante ela poderia ser vista como uma poeta engenhosa. No entanto, ela não é apenas angustiante, pois seus estados mentais nos meses finais de sua vida também incluem ideias de resolução e esperança. É sabido que Hughes, ao organizar *Ariel* após a morte de Plath, omitiu alguns poemas que ela tinha inserido, incluiu outros e reorganizou a ordem de poemas. **Se ele tivesse seguido as intenções de Plath, o volume teria criado uma impressão diferente**". (PERKINS, 1987, p. 594, grifo nosso)

Referências

CHURCHWELL, S. **Ted Hughes and the corpus of Sylvia Plath**. In: **Criticism**, Vol. XL, nº 1, pp. 99-132. Detroit: Wayne State University Press, 1978.

CLAIRE, W. **That Rare, Random Descent: The poetry and pathos of Sylvia Plath**. In: **The antioch review**, Vol. 26, No. 4 (Winter), pp. 552-560. Ohio, the Antioch review, 1966-7.

GILL, J. **The Cambridge introduction to Sylvia Plath**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KENNER, H. Sincerity kills. In: **Modern critical views – Sylvia Plath**. Edited and with introduction by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1989.

LANT, K. M. The big strip tease: female bodies and male power in the poetry of Sylvia Plath. In: **Contemporary literature**, Vol. 34, No. 4 (Winter), pp. 620-669. Wiscnsin: University of Wiscnsin Press, 1993.

OSTRIKER, A. The americanization of Sylvia. In: WAGNER, Linda W. **Critical essays on Sylvia Plath**. Boston: G.K. Hall Company, 1984

PERKINS, D. **A history of modern poetry: modernism and after**. Cambridge: The Belknap Press; Harvard University Press, 1987.

PERLOFF, M. The two Ariels: the (re)making of the Sylvia Plath canon. In: **Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric**. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

PLATH, S. **Ariel**. London: Faber and Faber, 2010.

_____. **Ariel**. Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. São Paulo: Verus Editora, 2010.

SCHEERER, C. The deathly paradise of Sylvia Plath. In: **The antioch review**, Vol. 34, No. 4, Ohio College: 1976, pp. 469-480.

SMITH, P. The unitive urge in the poetry of Sylvia Plath. In: **The new england quarterly**, Vol. 45, No. 3 (Sep., 1972), pp. 323-339. Boston: The New England Quarterly, 1972.