

“Sobre meus olhos, meus lábios, meus cabelos”: tradução e restauração em edições do livro *Ariel*, de Sylvia Plath

“About My Eyes, My Lips, My Hair”: Translation and Restoration in Editions of the Book *Ariel*, by Sylvia Plath

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
fernandagaa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9522-4688>

RESUMO: Antes de seu suicídio em 1963, Sylvia Plath reúne e organiza em manuscrito os poemas do seu mais célebre livro, *Ariel*. Ali, a ordem de cada texto, inclusive pela composição do sumário, encontra-se claramente disposta no material deixado pela poeta. Após a morte de Plath, Ted Hughes, escritor e, à época, ex-marido da autora norte-americana, responsável por seu espólio, publica *Ariel*, suprimindo-lhe alguns poemas e alterando significativamente a ordem em que estes aparecem no manuscrito. Somente após a morte de Hughes, é que a filha do casal resolve republicar o livro conforme o original deixado pela mãe, edição à qual se atribui o curioso subtítulo de “restaurada”. Neste artigo, cotejamos duas versões do livro traduzidas para o português: uma que segue a edição de Ted Hughes e a outra, mais recente, baseada na que “restaura” o trabalho original de Sylvia Plath.

PALAVRAS-CHAVE: Livro; Edição Restaurada; Estudos da Tradução; *Ariel*; Sylvia Plath.

ABSTRACT: Before her suicide in 1963, Sylvia Plath collected and organized in manuscript the poems of her most famous book, *Ariel*. There, the order of each text, including the composition of the summary, is clearly arranged in the material left by the poet. After Plath's death, Ted Hughes, writer and her ex-husband at that time, becomes responsible for her estate and publishes *Ariel* but not without suppressing some poems and importantly modifying the order in which they appear in the manuscript. Only after Hughes' death did the couple's daughter decide to republish the book according to the original version left by her mother, an edition to which the curious subtitle of “Restored” is given. In this article, we compare two versions of the book translated into Portuguese: one that follows Ted Hughes' edition and the other, more up to date, based on the one that “restores” Sylvia Plath's original work.

KEYWORDS: Book; Restored Edition; Translation Studies; *Ariel*; Sylvia Plath.

Sobre os olhos: recortar o silêncio, percorrer a raiz

[...]

Estas lâmpadas, estes planetas
Caindo como bênçãos, como flocos

Com seis lados, brancos
Sobre meus olhos, meus lábios, meus cabelos

Tocando e derretendo.

Lugar nenhum.

(Plath, 2010, p. 75)

Percorramos o livro de poemas *Ariel*, da escritora estadunidense Sylvia Plath, com os olhos atentos em suas ramificações: linhas e letras, cor, páginas, leituras, traduções, traições e silêncios. Espreitemos suas dobras de sentido, suas redobras sonoras e escutemos sua insistente interseção de tempos. Passagem por contextos outros à sua presença atual, num movimento instável a conferir-lhe rastros de muitos segredos. Demoremo-nos um pouco mais e colhamos, nesse livro, paisagens da sua face humana: mãos que por ele caminharam, corpos que junto dele viveram, imaginaram-no, construíram-no, até se chegar o momento de uma partida: seu trânsito da vida ao mundo, com os cortes rudes que nele se inscreveram e depois se deslocaram, mas, sobretudo, com sua notável força material e simbólica de reexistência.

Publicado pela primeira vez na Inglaterra, em 1965, pela Editora Faber & Faber e, nos Estados Unidos, em 1966, pela Harper & Row, *Ariel* é primeiramente editado e traduzido para o português em 1996 pela Relógio D'Água em Portugal. Uma outra edição em português é organizada em 2007 pela Verus no Brasil, reproduzindo, dessa vez, numa referência à posterior reedição inglesa de 2004 pela Faber, o curioso subtítulo “Edição *restaurada* e bilíngue” (grifo nosso), restauração esta a remeter-nos à irredutível fronteira arte-vida.

Sabe-se que *Ariel* foi o livro póstumo de Sylvia Plath, publicado a partir do manuscrito que ela deixou integralmente pronto, com o sumário e sequência dos poemas claramente definidos. Além disso, é conhecido o fato de que, pouco tempo depois de organizado esse material, Plath, recentemente separada do também poeta Ted Hughes e residindo em Londres com dois filhos muito jovens, suicidou-se por inalação de gás de cozinha quando contava trinta anos. Em fevereiro de 1963, portanto, a escritora planeja e executa a própria morte enquanto esperava, pela manhã, a chegada da cuidadora dos filhos. Esse acontecimento, somado à

anterior publicação do seu romance *A redoma de vidro*, conhecido pelos indícios autobiográficos que apresenta, promove um súbito reconhecimento do público em relação à obra já divulgada da autora, levando a que Plath ascenda a ícone anglo-americano feminista a partir dessa década¹.

É fácil perceber que a rápida promoção da obra e imagem da autora depois de sua morte se deve, além da curiosidade gerada no público por sua tragédia pessoal, ao forte teor autobiográfico dos seus escritos². Assim, os leitores, ávidos por encontrar na obra de Plath as razões da sua morte prematura, passam a buscar em seus textos indícios das relações interpessoais da poeta, sobretudo aquelas que denunciavam as traições do marido: “Explicações biográficas, psicanalíticas e feministas passaram a ser a norma, tentando dar conta do ‘problema’ de Plath” (Lopes, 2010, p. 7).

Foi na esteira desses acontecimentos que Ted Hughes, responsável legal pelo espólio de Plath, editou e publicou o livro *Ariel* em 1965, excluindo do volume treze poemas presentes no manuscrito e acrescentando outros treze escritos pela autora depois que ela já havia concluído o livro em novembro de 1962. Além disso, Hughes altera, nessa edição, a sequência dos poemas definida pela autora no manuscrito. Esses cortes e substituições, contudo, só se tornaram conhecidos ao público no ano de 1981, quando Hughes publica o *Collected Poems*, incluindo na coletânea os poemas retirados da primeira edição de *Ariel* e indicando, em notas de rodapé, o sumário do manuscrito original. Como ressalta Frieda Hughes (2010, p. 18), “essa inclusão trouxe a público os arranjos que meu pai fez, e ele foi muito criticado por não ter publicado *Ariel* como minha mãe o deixara.”

A partir de tais considerações, nossa investigação segue o rumo de cotejar as duas edições do livro *Ariel* em português: aquela primeiramente editada pela Relógio D’Água — que reproduz a versão inglesa de 1965, mantendo, pois, os cortes e substituições feitos por Ted Hughes — com a edição mais recente do livro feita pela Verus no Brasil. Esta última, como já mencionado, apresenta-se como a edição “restaurada” do livro *Ariel*, trazendo uma outra tradução para os poemas e exibindo o fac-símile do manuscrito original, conforme datilografado e organizado por Plath. Pretendemos, assim, por via dessa comparação, também aprofundar e matizar o sentido que assume a palavra “restauração” nesse último livro, considerando elementos que apenas a materialidade de tal objeto e a história das suas múltiplas edições puderam recolocar em questão.

¹ As informações biográficas sobre Sylvia Plath, sobretudo as que cercam a publicação de *Ariel*, foram extraídas dos prefácios à edição brasileira do livro. Alguns episódios remissivos à vida empírica da autora também constam em Carvalho (2003) e Stevenson (1992).

² Frieda Hughes (2010, p. 17), filha do casal Plath e Hughes, comenta, no prefácio à edição restaurada de *Ariel*, que muitos dos últimos poemas escritos por sua mãe “[...] haviam sido rejeitados por revistas, por causa da sua natureza extrema, embora os editores os tenham publicado rapidamente quando ela morreu”.

Figura 1 — Sumário da edição portuguesa

Índice			
CANÇÃO DA MANHÃ	13	A RIVAL	105
OS MENSAGEIROS	15	PAIZINHO	107
OVELHAS NO NEVEIRO	17	TU ÉS	113
O CANDIDATO	19	39º DE FEBRE	115
A SENHORA LÁZARO	23	A SESSÃO DAS ABELHAS	121
TÚLIPAS	31	A CHEGADA DA GAIOLA DAS ABELHAS	127
GOLPE	37	FERRODAS	131
OLMO	41	A INVERNAR	137
AS DANÇAS DA NOTTE	45	O ENFORCADO	141
PAPOLAS EM OUTUBRO	49	PEQUENA FUGA	143
BERCK-PLAGE	51	OS ANOS	147
ARIEL	65	OS MANEQUINS DE MUNIQUE	149
MORTE & CO	69	TOTEM	153
NICK E A VELA	73	O PARALÍTICO	157
GULLIVER	77	BALÕES	161
A CAMINHO	81	PAPOLAS EM JULHO	165
MEDUSA	87	BONDADÉ	167
A LIA E O TEIXO	91	NÓDOA NEGRA	169
UM PRESENTE DE ANIVERSÁRIO	95	PONTO-LIMITE	171
CARTA EM NOVENBRO	101	PALAVRAS	173

Fonte: Plath (1996).

Figura 2 — Sumário da edição brasileira

Sumário			
Apresentação – O caso <i>Ariel</i> (Rodrigo Garcia Lopez)	7	A outra	95
Prefácio (Frieda Hughes)	13	Morte súbita	99
Canção da manhã	31	Papoulas de outubro	101
Os mensageiros	33	A coragem de calar	103
O caçador de coelhos	35	Nick e o castiçal	107
Talidomida	37	Praia de Berck	111
O candidato	39	Gulliver	123
Mulher estéril	43	Chegando lá	125
Lady Lazarus	45	Medusa	129
Túlipas	53	Purdah	133
Um segredo	57	A lua e o teixo	137
O carcereiro	61	Um presente de aniversário	139
Corte	65	Carta de novembro	145
Olmo	69	Amnésico	149
Danças noturnas	73	Rival	151
A detetive	77	Papai	153
Ariel	81	Você é	159
Morre & Cia.	85	40 graus de febre	161
Reis magos	87	A reunião das abelhas	165
Leibos	89	A chegada da caixa de abelhas	169
		Ferroadas	173
		Hibernando	177
		Rascunhos do poema "Ariel"	181
		O ensaio	195
		Notas	201
		Sobre os tradutores	209

Fonte: Plath (2010).

Donald McKenzie (2018) defende não ser possível ignorar as circunstâncias históricas e sociais que subjazem a feitura e circulação de um livro e que interferem diretamente na sua recepção. Tendo em vista uma recente aceitação da bibliografia histórica como campo de estudo capaz de responder às exigências contemporâneas de maior compreensão dos fenômenos que acompanham a produção e leitura de livros, o autor reafirma, na terminologia *história do livro*, “um tipo de estudo relevante à história de toda disciplina que dependa de textos” (McKenzie, 2018, p. 12). Percebendo evidências em torno da impossibilidade de se proclamar como definitivas edições de livros de qualquer espécie, haja vista todos os processos de reelaboração material e simbólica que cercam a aparição do referido objeto em dado contexto histórico, o autor observa, nessa “instabilidade textual” (McKenzie, 2018, p. 12), o poderoso movimento de forças sociais que estabelecem o livro como um raro e complexo produto cultural.

Não é um acaso que McKenzie (2018, p. 26) situe os estudos bibliográficos atuais como uma verdadeira “sociologia de textos”, destacando na palavra “texto”, através da raiz de seu *texere* latino, o tecido, a trama ou enlaçamento de um primário processo de construção material a fundamentar o valor metafórico assumido pelo vocábulo posteriormente. Dessa forma, na base da palavra “texto”, encontra-se a menção a um processo de fabricação material, o qual não se dá sem um envolvimento prático de setores diversos da sociedade, o que reafirma a “sociologia” como ciência atribuída aos estudos do livro.

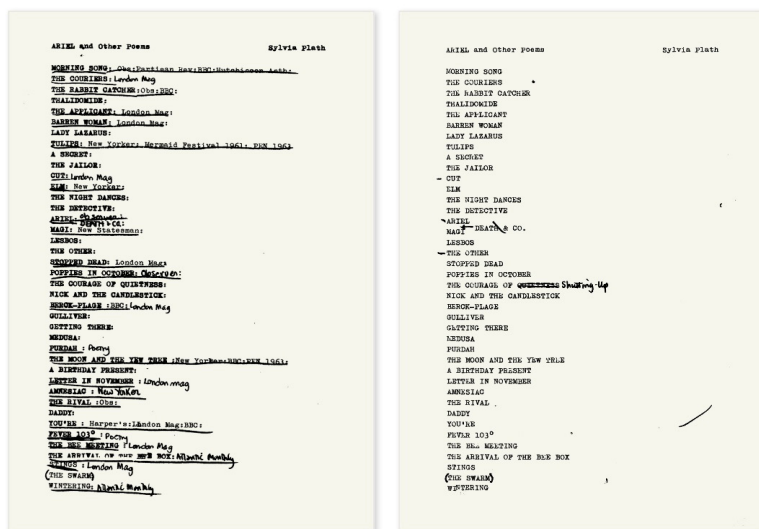
Nessa mesma perspectiva, Nelson Schapochnik (2004), ao discorrer sobre a manifestação histórica das artes tipográficas em território brasileiro, analisa o processo “braçal” que há muito permite a circulação de textos através de livros. Para suas teorizações, o pesquisador retoma palavras de Roger Stoddard sobre os estudos do livro:

Seja o que for que façam, os autores *não* escrevem livros. Os livros não são absolutamente escritos. Eles são fabricados por copistas e outros artífices, por operários e outros técnicos, por prensas e outras máquinas. A maioria dos livros escritos antes de 1600, digamos, são cópias. Cada cópia manuscrita era transcrita de um exemplar manuscrito específico, copiado palavra por palavra, talvez linha por linha. Um copista poderia copiar o seu exemplar com a completa liberdade de sua caligrafia expandindo ou contraindo suas letras ou palavras, adicionando ornamentos decorativos, de modo que cada cópia feita diferiria de todas as demais (Stoddard, 1987, p. 4 *apud* Schapochnik, 2004, p. 1).

Observe-se, na citação destacada por Schapochnik, que, dentro da complexa dinâmica social envolvida na feitura de livros, a prática de cópias manuscritas foi

aquela responsável por tal fabricação durante muitos séculos. Isso nos interessa de perto, uma vez que as edições do livro *Ariel* partiram do original manuscrito deixado por Sylvia Plath, o que parece remontar, se levarmos em conta uma “sociologia textual”, a antigos processos de fabricação de livros. Não podemos, pois, deixar de perceber que, no caso de *Ariel*, foi o manuscrito a força a impulsionar a posterior “restauração” do livro em 2004, o que permitiu que se fizesse conhecer a leitura que Sylvia Plath imaginou para seu livro.

Figura 3 – Versões do sumário datiloscrito com marcações de Sylvia Plath



Fonte: Plath (2010).

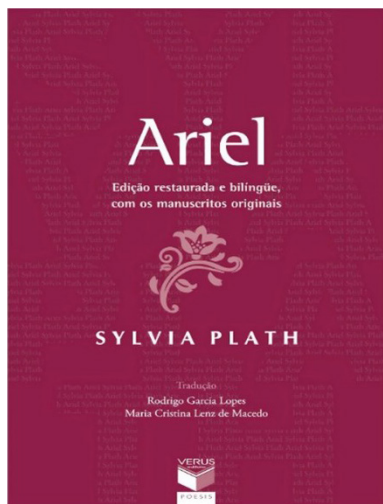
Considerando-se que, na cultura manuscrita de difusão de livros predominante até o século XV, “cada cópia feita diferiria de todas as demais” (Stoddard, 1987, p. 4 *apud* Schapochnik, 2004, p. 1), conferindo a cada exemplar certa aura de autenticidade, o que parece ter-se pretendido com a inserção fac-similada do manuscrito na edição restaurada do livro *Ariel* foi também uma garantia de autenticidade da organização daquele texto. A mão humana que adentra a configuração dessa última edição do livro é, sem dúvida, um vigoroso recurso de autenticação que, contudo, não apaga a instabilidade do texto que lhe deu origem. Ao contrário, não nos esqueçamos de que a inserção do manuscrito só foi pensada para essa edição mediante a publicação anterior do livro adulterado por Ted Hughes, o que

reafirma a visão de McKenzie (2018) de que a edição última e definitiva de um livro não seja possível. Ademais, a impressão do manuscrito ao lado da versão traduzida na edição restaurada de *Ariel* só faz ressaltar, tornando mesmo mais visível, a instabilidade textual inerente ao processo de fabricação e difusão de qualquer livro.

Na visão de Roger Chartier (2014), o que está em jogo, nesse caso, é a tendência à permanência de formas arcaicas de produção no interior de uma cultura mais moderna. Segundo o autor, historicamente, mesmo com a invenção de Gutenberg e a consequente reprodução mecânica de textos, a circulação de escritos por cópias manuscritas perdurou por muito tempo. Isso se deve, dentre outros, ao fato de que o manuscrito assegurava “uma difusão controlada e limitada de textos que evitavam censura prévia e que podiam circular clandestinamente com mais facilidade do que obras impressas” (Chartier, 2014, p. 111). Além disso, o manuscrito permitia revisões, acréscimos e reconfigurações que preservavam a instabilidade do texto sem, no entanto, lhe conter a difusão.

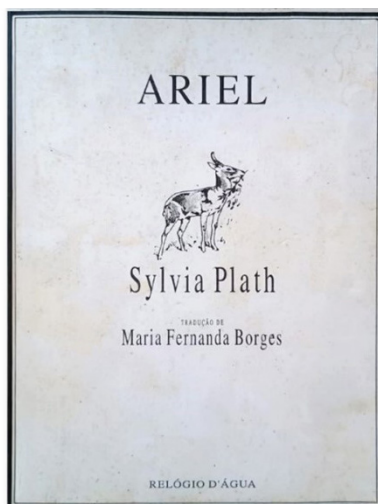
Ora, no que diz respeito ao livro “restaurado” de Sylvia Plath, tais características insurgem como forma de atualizar, além da certificação de autoria — considerando-se os mecanismos de censura e embotamento que poderiam (e realmente puderam) lhe ser dirigidos —, também sentidos complementares e sutis de circulação da obra que coincidem com a operação poética nela tecida: o trabalho da mão e o desenho da letra, o contato clandestino com a escrita material e afetivamente construída, o encontro da autobiografia com a ficção, a costura da palavra com o seu silêncio: “Estas espirais e saltos puros — / Viajam pelo mundo // Para sempre e não me sentarei / De todo esvaziada de belezas, o presente” (Plath, 2010, p. 73).

Figura 4 — Capa da edição brasileira



Fonte: Plath (2010).

Figura 5 — Capa da edição portuguesa



Fonte: Plath (1996).

Além dos aspectos já assinalados sobre a ocorrência da forma manuscrita na edição restaurada de *Ariel*, atentemo-nos a algumas características visuais desse livro verificadas, respectivamente, nas duas edições em língua portuguesa por nós analisadas. Na edição portuguesa, a começar pela capa, notamos que esta se configura de maneira discreta, com fundo branco-gelo em estilo clássico, contendo a singela ilustração de um cervo. Também nela estão presentes o título do livro em caixa-alta e ao topo, com o nome da autora ao centro, em tamanhos não muito desiguais. As designações da editora — Relógio D'água — e da tradutora — Maria Fernanda Borges — em tamanhos menores, mesmo assim, adquirem visibilidade, uma vez que todos os elementos gráficos e ilustrativos da capa se apresentam em cor grafite contrastando-se com a tonalidade clara em profundidade.

Já na edição brasileira “restaurada”, o trabalho visual da capa é distinto. Sua cor é vermelho-magenta com informações como título, subtítulo, nomes da autora, editora e tradutores em cor branca, mas com alguns termos e mesmo a ilustração — um pequeno desenho floral ao centro — nuançados de um tom vermelho suave. Chama-nos a atenção o destaque dado ao título em contraste com o subtítulo “Edição restaurada e bilíngüe, com os manuscritos originais”, este com letras bem menores. Também há um jogo de letras mínimas formando letras maiores que, dos dois planos observados, parecem esfumar os nomes “Sylvia Plath” e “Ariel” ao fundo.

Essas informações são relevantes para percebermos o jogo de forças que, indo da história pessoal da poeta às práticas e valores sócio-históricos de cada período de produção do seu livro, se faz presente partindo-se mesmo da configuração visual do objeto em questão. Assim, não é difícil perceber que a edição portuguesa procura transmitir ao leitor, por sua capa, a ideia de que o livro comporta um texto sóbrio e polido, cujo gênero o leitor provavelmente inferirá ser o poético, dados a discrição plástica e o destaque conferido ao nome autoral em sua frente. Se considerarmos que essa edição replica a inglesa primeiramente difundida de *Ariel* e que, em ambas, prevalecem os cortes e substituições feitos por Ted Hughes, teremos em mente que esse primeiro elemento de contato do leitor com o livro buscará refletir a imagem que Hughes tentou configurar de Sylvia Plath ao interferir na ordem e escolha dos poemas ali exibidos: uma mulher resignada que, apesar dos arroubos de sua vida, placidamente chegou ao seu destino, alcançando posição canônica graças, sobretudo, a certa contenção e esmero poéticos.

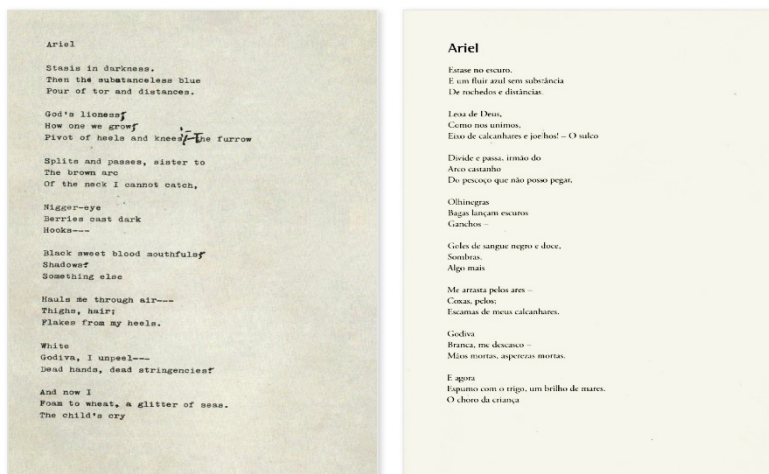
Em relação à edição brasileira, o que se nota é o movimento contrário. Isso porque, ao constituir-se como a reedição do mais célebre livro de poemas de Sylvia Plath, anunciada como “restaurada” e, portanto, reproduzindo os manuscritos da poeta, o que o projeto gráfico-visual da capa do livro antecipadamente propõe é que em seu interior encontra-se uma versão reveladora não só dos poemas, agora resgatados e exibidos em toda sua potência verbal, mas da própria Sylvia, também reconfigurada como mulher inconformada, ousada, intensa. Para isso, colaboram a cor vermelha da capa — que adquire maior expressividade quando em contraste com a capa branco-gelo da edição portuguesa — e o título “Ariel” em destaque, elementos com os quais se estimula o rápido interesse do público ou se supõe o imediato reconhecimento da parte dele em relação à autoria e ao gênero discursivo do texto. Todos esses elementos em cotejamento revelam, por fim, “os processos, as dinâmicas técnicas e sociais de transmissão e recepção de um leitor ou de todo um mercado deles” (McKenzie, 2018, p. 29).

Ao adentrarmos os dois livros analisados, verificamos como aspectos visuais e táteis das páginas, bem como a seleção dos elementos peritextuais de cada versão da obra, buscam corresponder ao projeto de recepção das respectivas edições de *Ariel*. Gérard Genette (2009, p. 12), na introdução ao livro *Paratextos editoriais*, assim define o conceito de peritexto: “mensagem materializada [...] que se pode situar em relação àquele do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como títulos de capítulo ou certas notas”. Tendo em vista essa definição e as

diferentes características dos dois livros, o que observamos na edição portuguesa são folhas brancas com texto impresso em tipos maiores, exibindo, antes dos poemas propriamente ditos, apenas os itens peritextuais básicos: página de rosto, segunda e terceira capas, dedicatória endereçada aos filhos da poeta e índice.

Já a edição brasileira apresenta o texto em folhas com gramatura mais alta, com suave distinção de cor entre os manuscritos anexos e as traduções, ambos impressos com tipos menores em relação aos da edição portuguesa. Quanto ao *peritexto*, este é bem mais amplo. Abriga, além dos elementos presentes na edição portuguesa, uma apresentação seguida de prefácio, primeira e segunda orelhas, quarta capa e anexos, que contam com notas explicativas sobre todos os poemas do livro, currículo dos tradutores, rascunhos do poema “Ariel” e, por fim, o poema “O enxame”, indicado no sumário de Plath entre parênteses, mas não inserido dentre os outros na ordenação textual pensada pela poeta. Vale ainda dizer que, em ambas as edições, o poema no idioma de partida é colocado na página ao lado da tradução correspondente, o que propicia melhor visualização e comparação do texto original com a versão traduzida, como é de praxe em edições bilíngues.

Figura 6 — Primeira página do poema “Ariel”



Fonte: Plath (2010).

Esses elementos internos ao livro corroboram o projeto de recepção das distintas edições já antevisto na capa. A portuguesa, ao selecionar apenas elementos básicos peritextuais, distribuindo-os, junto aos poemas, em páginas

branco-padrão, não deixa de transmitir ao leitor a ideia de dada contenção e padronização condizentes com a imagem da poesia canônica e confrangida que ali se almeja comunicar. Com isso, é a figura do próprio sujeito empírico, escritor do texto, que vai sendo, concomitantemente, construída. A imagem unificada do texto e da autoria então reafirma a sensação de que os poemas, nessa edição, parecerem dispensar comentários. Isso porque, encenando certa autonomia e caráter sublimado da voz lírica em relação aos conhecidos episódios trágicos da vida de Plath, eles acabam por dar a impressão de “falarem” por si mesmos.

Já na edição brasileira, a abundância dos elementos peritextuais, junto com um trabalho mais apurado de escolha do material tátil e visual das páginas, afina-se com o projeto de versão restaurada que pretende difundir: folhas cujas textura e visualidade assemelham-se ao estilo artesanal, o que reforça a ideia do trabalho manual a partir do qual foi possível restabelecer aquela obra. Além disso, o conjunto peritextual informa, reiteradamente, através das duas orelhas, quarta capa, apresentação e prefácio, os dados biográficos de Plath que justificam a restauração do livro. Essa profusão dos comentários em torno da reedição de *Ariel* nos importa na medida em que é nessa perspectiva que se poderá melhor verificar interesses, contradições, convergências e desvios acerca da história de uma edição, corroborando as forças sócio-históricas que a permeiam, perceptíveis pela materialidade mesma do objeto livro.

É tendo isso em mente que nos deteremos no cotejamento da apresentação do livro feita por um dos tradutores da edição brasileira, Rodrigo Garcia Lopes, com o prefácio da mesma obra escrito por Frieda Hughes, filha do casal de poetas e responsável por tal edição. Seguindo as indicações de Genette (2009, p. 145), segundo as quais, o prefácio “é toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede”, tomaremos, no livro, tanto seu prefácio propriamente dito quanto a apresentação escrita por Lopes como instâncias prefaciadoras. Com isso, não deixaremos, todavia, de reconhecer posições e nuances distintivas concernentes a cada um desses escritos. Assim, interessante é de antemão perceber diferenças entre os pontos de vista dos dois textos preliminares aos poemas de Plath, observando como eles se apresentam, em alguns momentos, claramente discordantes em relação às perspectivas biográficas ali presentes.

Genette (2009, p. 156) situa o *prefácio tardio* — tempo no qual consideramos enquadrarem-se os textos introdutórios da edição restaurada de *Ariel* — como aquele que exhibe o espaço de um olhar mais maduro do prefaciador, não raro adquirindo caráter testamental relativamente ao conteúdo em foco. Por conseguinte, é nesse

tipo de prefácio que geralmente se destacam aspectos históricos da gênese do texto. Não é um acaso, portanto, que o argumento principal empregado tanto pelo apresentador quanto pela prefaciadora da versão restaurada de *Ariel* será o da realização, ao cabo de 39 anos, do texto que, em vida, Sylvia Plath desejou ver publicado, sendo a gênese dessa elaboração aquela referida e ressaltada como espécie de herança deixada pela autora a seus leitores. Em nosso entender, as recorrentes e minuciosas referências biográficas a respeito da poeta participam dessa intenção de atestar e valorizar a gênese do livro, o que, obviamente, influenciará certa forma de leitura.

Ainda com Genette (2009, p. 232-243), classifica-se como “alógrafo” o prefácio escrito por um terceiro, pessoa diferente do autor do texto. Dentro dessa categoria, situa-se uma das formas do prefácio “actoral”, dada como um caso particular do alógrafo, em que o “terceiro” pode ser personagem real presente em um texto de caráter referencial. Considerando-se que na reedição brasileira de *Ariel* há dois textos preliminares, um produzido pelo tradutor, o outro pela filha de Sylvia Plath, somos levados a atribuir a categoria de texto alógrafo, mais genérica, a ambos os escritos introdutórios, entendendo tratar-se, contudo, a forma mais específica, actoral, ao discurso da filha da poeta. Neste último caso, a classificação do prefácio como tal justifica-se não apenas pelo fato de *Ariel* ser obra dedicada aos dois filhos da autora, como também pelo motivo do primeiro poema do manuscrito — “Canção da manhã” — ter sido feito para Frieda Hughes tendo como base biográfica seu nascimento, conforme esclarece nota ao final do livro. Esse dado nos parece decisivo para leitura que fazemos dos textos introdutórios de *Ariel*, visto que, em cada um deles, está impressa uma posição peculiar quanto à concepção do livro, sobretudo no que diz respeito às interferências de Ted Hughes na primeira edição.

Dessa forma, a filha da poeta, logo no início do seu prefácio, previne: “Como sua filha, só posso examinar esta edição [...] sob a perspectiva puramente pessoal de sua história [de Sylvia Plath] dentro de minha família” (Hughes, 2010, p. 13). Veja-se que a prefaciadora então busca justificar, embora sem deixar de admitir, as alterações feitas pelo pai na primeira edição: “[Ted Hughes] estava bem ciente da ferocidade extrema com a qual alguns dos poemas de minha mãe desmembravam pessoas próximas a ela [...]. Ele quis dar ao livro uma perspectiva mais abrangente, a fim de torná-lo aceitável para os leitores, em vez de afastá-los” (Hughes, 2010, p. 17). O tradutor-apresentador, por sua vez, é enfático ao retomar as palavras da filha de Plath e divergir de seu argumento: “Como a filha escreve no prefácio desta obra [...], Ted Hughes eliminou poemas que considerou ‘mais fracos’, ponto de vista do qual discordamos” (Lopes, 2010, p. 10). E não usa de eufemismos ao se

referir às interferências de Ted Hughes: “Argumentando que defendia a memória da mãe de seus filhos e de pessoas vivas, além da própria reputação, Ted Hughes eliminou e adicionou poemas a seu bel-prazer, além de mudar a sequência, mutilando o *Ariel* original” (Lopes, 2010, p. 8).

A divergência percebida na abordagem dos textos introdutórios de *Ariel* só resalta o caráter distinto de cada um deles, corroborando a tese de Genette (2009) de que prefácios nem sempre apresentam argumentos convergentes, distinguindo-se por funções diversas. No caso do actoral, aquele dentro do qual classificamos o prefácio de Frieda Hughes, Genette (2009, p. 243) entende que ele é propenso a “corrigir [...] alguns erros de fato ou de interpretação e completar algumas lacunas”, exatamente como o faz a filha de Plath ao procurar justificar as ações do pai conferindo-lhes uma interpretação diferente das críticas que sofreu. Por outro lado, Genette (2009, p. 234), ao dizer do prefácio alógrafo mais genérico, de caráter póstumo, verifica nele uma predisposição informativa, pela qual se reafirma seu papel de apresentação. Ora, é precisamente isso o que lemos no texto do tradutor, intitulado “O caso *Ariel*”, já que a função informativa ali prevalece em detrimento da correção de fatos e de interpretação a que se dedica Frieda Hughes no prefácio por ela escrito.

Tanto é assim que o tradutor, indo além das referências propriamente biográficas e das informações sobre os poemas suprimidos e acrescentados ao livro ao longo das suas múltiplas edições, ainda nos esclarece sobre o nome escolhido para a obra, *Ariel*: “O título refere-se tanto ao Espírito do Ar, da peça *A tempestade*, de Shakespeare, quanto ao cavalo que Sylvia Plath costumava cavalgar em Devon. Em hebraico, Ariel significa “leão de Deus” (Lopes, 2010, p. 11). De outra forma, Frieda se volta insistente e vigorosamente a aspectos biográficos familiares que convergem com a história das edições de *Ariel*, parecendo denunciar formas de leitura do livro que ameaçam a respeitabilidade de seu pai: “[...] Mas o nível de angústia atingido por minha mãe quando se matou foi assumido por estranhos, possuído e reformulado por eles. A coleção de poemas de *Ariel* tornou-se, para mim, símbolo dessa posse de minha mãe e da mais vasta calúnia sobre meu pai” (Hughes, 2010, p. 19).

É dessa maneira que os textos preliminares da edição brasileira de *Ariel* reafirmam a instabilidade do texto mesmo em uma edição que se anuncia como restauradora e, portanto, desse epíteto, fazendo ecoar um tom finalista de verdadeiro e último projeto. Se estivermos bem atentos, inclusive, perceberemos que as declarações da prefaciadora, filha da poeta, insinuarão um desvio do propósito central de restauração do livro segundo a versão elaborada pela mãe, Sylvia Plath, indicando uma perspectiva menos perceptível, mas nem por isso ignorável, de

restauração sobretudo da imagem do pai. Ou, em uma visada mais ampla, de Ted Hughes, oficioso poeta, criticado desde a década de 80 quando a história das suas interferências nos manuscritos de Plath veio a público.

Dentro dessas nuances de interpretação e registro, possíveis pela materialidade e trabalho braçal da editoração de uma obra (Schapochnik, 2004), acreditamos, com McKenzie (2018, p. 41), que “toda sociedade reescreve o seu passado, todo leitor reescreve seus textos”. Se, portanto, formas de constantes reavaliação e repaginação desse processo existem, com toda carga histórica e estética que a tarefa comporta, essa potência decorre do livro: “Letras impressas cresce[ndo] à sua frente como um cenário” (Plath, 2010, p. 113).

Sobre os lábios: traduzir e transcriar o poema, fazer surgir

Pura? O que significa isso?

As línguas do inferno

São torpes, torpes como as três

(Plath, 2010, p. 161)

Ana Cecília Carvalho (2003), em seu estudo dedicado à obra de Sylvia Plath, chama a atenção para o obstinado trabalho que a autora estadunidense tece em torno do silêncio que reside na linguagem. Isso porque, segundo a pesquisadora, a escrita de Plath se elabora nos limites da representação, o que se faz notar especialmente em sua poesia que “aponta para a indizibilidade no coração da linguagem” (Carvalho, 2003, p. 20). É também nessa perspectiva que Carvalho observa, nos escritos *plathianos*, a presença do componente autobiográfico desdobrando-se na constante ficcionalização do eu, recurso que permitia à autora “reordenar, restaurar e reinventar o seu mundo interno ameaçado por um sentido que sempre escapa” (Carvalho, 2003, p. 18). Não por acaso, Carvalho também percebe na textualidade de Plath um irredutível elemento “estrangeiro”, que percorre não apenas as traduções dos seus textos em qualquer idioma, mas que se instaura no interior do próprio idioma da autora. Língua do exílio a remeter, sobretudo nos poemas da última fase, a uma voz que, incessantemente, “procura [...] lidar com tudo o que sempre resistirá à significação” (Carvalho, 2003, p. 38).

Sobre a presença do aspecto estrangeiro que habita a linguagem poética e que desafia a tarefa do tradutor, Walter Benjamin (2011), em seu célebre prefácio à tradução que realiza, em 1923, dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, ressalta a presença de um “incomunicável” intrínseco à obra poética: “O que ‘diz’ uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. [...] A tradução

que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial” (Benjamin, 2011, p. 102). Desse modo, Benjamin situa a “traduzibilidade” de uma obra como exigência que concerne ao “original” e que diz respeito à sua sobrevivência como estrutura linguística no âmbito mais vasto da experiência histórica. Ainda que o rastro do intraduzível seja o elo de transposição do texto-fonte a outro idioma, a tradução é uma tarefa a “desdobrar” a forma assumida pela língua:

De maneira análoga, a traduzibilidade de composições de linguagem deveria ser levada em consideração, ainda que elas fossem intraduzíveis para os homens. E, não seriam elas, até certo ponto, de fato intraduzíveis, se partirmos de um determinado conceito de tradução? — E é a partir de uma tal dissociação que se deve questionar se a tradução de determinada estrutura de linguagem deve ser exigida. Pois vale o princípio: se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras. (Benjamin, 2011, p. 103)

Benjamin assim verifica, em traduções de obras distintas, um impulso de complementaridade que as une no porvir da *pura língua*, instância sempre futura na qual se vislumbra a afinidade entre todas as línguas. Segundo o autor, a tradução “toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua” (Benjamin, 2011, p. 117). É nesse sentido que a afinidade linguística não deve ser confundida com semelhança, ou, em outros termos, com mera mimetização, pois o jogo *fidelidade e liberdade* de tradução, para Benjamin, põe em xeque, justamente, a reprodução de um sentido intacto. Nesse movimento ambivalente, portanto, enquanto se lança ao exterior da conciliação entre línguas, a tradução transporta, num mesmo lance, o texto de partida ao interior dele mesmo, alargando-o pelo contato da língua estrangeira, que o invade e desloca. É assim que a tradução faz ressoar não uma significação pressuposta, mas “a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado” (Benjamin, 2011, p. 112).

Nas palavras de Haroldo de Campos (2015, p. 103) lendo Benjamin, tal operação parte de uma “‘redoação de forma’ [...] que torna mais dificultosa, precisamente, essa reprodução chã de um sentido superficial”. Situando a *pura língua* como metáfora do “lugar semiótico” de uma operação tradutora, e também destituindo o seu porvir do teor messiânico antes impresso por Benjamin, Campos (2015, p. 99, 101) percebe, nas teorizações do crítico alemão, uma funcionalidade real capaz de recolocar em cena o “modo de intencionar”, o “modo de significar” da tradução, remissivo ao original. Eis o “exercício radical [...] de transpoetização (*Umdichtung*)” (Campos, 2015, p. 100)

pensado por Benjamin, ou, ainda, conforme conhecida definição do poeta e crítico brasileiro, de *transcrição* — “vale dizer, uma ‘redoação’ das *formas significantes* em convergência e tendendo à mútua complementação” (Campos, 2015, p. 98).

Sabemos que *Ariel*, de Sylvia Plath, foi traduzido em, ao menos, duas edições em português: a primeira pela Relógio D’água, em Portugal, e a segunda, “restaurada”, pela Verus, no Brasil. Conforme já assinalado anteriormente, em cada uma dessas edições observamos, por meio dos peritextos e recursos gráfico-visuais, representações distintas dos poemas e da autoria, o que sem dúvida se reflete no direcionamento de leitura nelas encontrado. Nosso intento agora é verificar, pelo “modo de intencionar” de que se valem, a potência de *transcrição* presente nas respectivas traduções mencionadas, observando, por meio delas, características que também colaboram para a configuração do discurso e contexto impressos nos distintos livros. Assim, tão logo passamos os olhos pelos mesmos poemas nas diferentes versões de *Ariel* rapidamente verificamos que as traduções se distinguem significativamente neles.

Na edição portuguesa, de modo geral, o tom da tradução, mais formal e recatado, parece por vezes minimizar as construções coloquiais e as imagens impactantes, ferozes, que Sylvia Plath infunde em seus poemas. De maneira diversa, a tradução da edição brasileira dirige-se a acolher o coloquialismo ali empregado, também preservando as fortes imagens que, nos textos, se dão a ler.

Vejamos, como uma amostra, algumas opções tradutoras presentes no poema “Ariel”, que dá título ao livro:

Tabela 1 — “Ariel”, de Sylvia Plath

Original em inglês	Tradução da edição portuguesa	Tradução da edição brasileira
Stasis in darkness. Then the substanceless blue Pour of tor and distances.	Estase na escuridão. Depois de uma báttega de um azul Imaterial sem fragas nem distância.	Estase no escuro. E um fluir azul sem substância De rochedos e distâncias.
God's lioness, How one we grow, Pivot of heels and knees! — [The furrow	Leoa de Deus, Como fomos sendo uma só, Eixo de calcanhares e joelhos! — [O sulco	Leoa de Deus, Como nos unimos, Eixo de calcanhares e joelhos! — [O sulco
Splits and passes, sister to The brown arc Of the neck I cannot catch,	Afasta e passa, irmão do Aro castanho Do pescoço que não consigo [agarrar,	Divide e passa, irmão do Arco castanho Do pescoço que não posso pegar,
Nigger-eye Berries cast dark Hooks —	Olhos como os de um negro Bagas lançando escuros Ganchos —	Olhinegras Bagas lançam escuros Ganchos —
Black sweet blood mouthfuls, Shadows. Something else	Bocados de sangue adocicado, Sombras. Outra coisa	Goles de sangue negro e doce, Sombras. Algo mais
Hauls me through air — Thighs, hair; Flakes from my heels.	Me arrasta pelos ares — Quadris, cabelo; Achas dos meus tacões.	Me arrasta pelos ares — Coxas, pelos; Escamas de meus calcanhares.
White Godiva, I unpeel — Dead hands, dead stringencies.	Godiva Branca, não me cai a pele — Mãos mortas, rigidez de morta.	Godiva Branca, me descasco — Mãos mortas, asperezas mortas.
And now I Foam to wheat, a glitter of seas. The child's cry	E agora, eu Espuma de trigo, um brilho de [mares. O grito de criança	E agora Espumo como o trigo, um brilho de [mares. O choro da criança
Melts in the wall. And I Am the arrow,	Funde-se na parede. E eu Sou a seta,	Dissolve-se no muro. E eu Sou a flecha,
The dew that flies Suicidal, at one with the drive Into the red	O relento que voa Suicida, à uma, em força Em direção ao Olho	Orvalho que voa Suicida, e de uma vez avança Contra o olho
Eye, the cauldron of morning.	Vermelho, o caldeiro da manhã.	Vermelho, caldeirão da manhã.

Fonte: elaboração própria.

Para cotejamento de tais traduções, consideremos, de início, que o idioma português empregado em Portugal pode parecer estrangeiro para nós brasileiros, ou, ao menos, consideravelmente distinto quanto à prosódia e à parte do vocabulário. Contudo, há diferenças nas opções tradutoras que, conforme procuraremos

demonstrar, ultrapassam as peculiaridades léxico-culturais de cada país e interferem diretamente na configuração do eu lírico, alterando profundamente a escuta da voz que dele ressoa.

Assim, já na primeira estrofe, tomando o verso “Pour of tor and distances”, observamos que, além das distintas sugestões visuais sobre o vocábulo “pour” em cada uma das traduções — a edição portuguesa opta por “bátega” (chuva forte), enquanto a brasileira por “fluir” (verbo substantivado) —, o que mais chama atenção é o fato de a edição portuguesa ter alterado o sentido da preposição nesse verso: “pour of tor and distances”. Com isso, a tradução retira o valor de “decorrência”, “proveniência” ou mesmo “posse” que mais diretamente estabelece com os substantivos “tor” (penhasco, rochedo) e “distances” (distâncias). A opção “Depois a bátega de um azul / Imaterial sem fragas nem distância” para os versos em questão parece “desmaterializar”, tornar etérea a mais forte imagem de um “derrame de rochedo e distâncias” (tradução nossa) que se contrasta à imaterialidade do azul da “bátega”. Nessa pequena alteração, o “modo de intencionar” do poema de partida parece ter sido significativamente alterado na medida em que justamente a contradição antes criada por tais imagens foi apagada em favor de uma visão planificada e etérea do eu lírico.

Um outro aspecto que se destaca é a elaboração pesadamente descritiva que, em alguns momentos, a edição portuguesa confere à tradução em detrimento de uma mais condensada e sugestiva construção poética presente no texto-fonte. Por exemplo, a expressão composta “Nigger-eye”, da 4ª estrofe, foi traduzida na versão portuguesa por “Olhos como os de um negro”, o que, não deixando de estar correto com relação ao sentido, desacelera o vórtice e intensidade poéticos que a condensação metafórica lhe confere. A solução da edição brasileira nos parece mais apropriada, nesse caso — “Olhinegras” —, já que preserva, pelo neologismo, a condensação imagético-sonora de tal vocábulo, não lhe retirando também o tom coloquial, provocativo e irônico. Nessa comparação, vemos como a literalidade na transposição do sentido pode cobri-lo de um excesso informativo que apaga a propulsão mais sugestiva, imagética, que lhe deu origem.

Outra observação a ser feita diz respeito às concordâncias no feminino da edição portuguesa, inexistentes na versão inglesa: “Como fomos sendo uma só”, na segunda estrofe, como tradução para “How one we grow”, nos parece uma leitura biográfica do eu lírico, o qual se supõe uma mulher. O mesmo acontece com o verso “Mão mortas, rigidez de morta”, na 7ª estrofe, em relação ao original “Dead hands, dead stringencies”. Aqui, ainda que se faça na mesma estrofe uma

referência à Godiva³, o uso de uma locução adjetiva como solução tradutória — “de morta” —, faz o termo adjetivo concordar com um feminino que tende a ser inferido por uma leitura referencial, haja vista que, quando *Ariel* foi publicado pela primeira vez, era de conhecimento do público o suicídio de Sylvia Plath. Concorre, com isso, a tradução de “Flakes from my heel”, do 6º parágrafo que, na versão portuguesa, é dada como “Achas dos meus tacões”, esta última palavra — “tacões” — designativa de “salto de madeira”. Na tradução brasileira, ao contrário, a opção foi traduzir o mesmo vocábulo, “heels”, do verso mencionado, por “calcanhares”; e “flakes”, também presente no verso, por “escamas”, em vez de “achas” (pequenas lascas de madeira). Desse modo, a tradução brasileira acentua a conotação mais animalésca e impessoal impressa no poema, ao contrário da portuguesa, que torna excessivamente “humanizada” e biográfica tal leitura.

A comparação das traduções acima nos permite observar que, presentes na história das diferentes edições de um livro, são criadas configurações distintas da voz autoral e da leitura que delas se possa fazer. As traduções, no caso analisado, confirmam aquilo que já o projeto gráfico-ilustrativo das capas anunciava. A edição portuguesa, reproduzindo a versão inglesa primeiramente editada por Ted Hughes, propicia, também pela tradução, uma leitura mais restritiva e bem comportada dos poemas de Plath, atribuindo-lhes, inclusive, significações conformadas ao universo feminino, nem sempre constantes nos originais. A brasileira, por sua vez, revela soluções tradutórias mais ressonantes, em nosso entender, com “a intenção, a partir da qual o eco do original” (Benjamin, 2011, p. 112) pode ser ouvido. Isso também porque, na edição “restaurada”, os poemas são traduzidos tendo em vista uma voz que, de certa forma, convoca a releitura de aspectos antes suprimidos pelo editor, agora reintegrados e atestados por seus manuscritos. Nesta última, portanto, o processo transcriador da tradução, inserido em outro contexto, pôde mais potencialmente desdobrar, “redoar” *formas significantes* (Campos, 2015, p. 98) presentes no texto de partida, lançando maior luz sobre este, ao mesmo tempo em que alargando o olhar sobre traduções anteriores e sobre si mesmo: instância de *pura língua* ou *campo semiótico* em que traduções distintas não cessam de, como o quer Haroldo de Campos, mutuamente complementarem-se pela prática de transportar e recriar a língua estrangeira.

³ Lady Godiva foi uma nobre anglo-saxã, habitante da região de Mércia durante o século XI. Uma lenda conta que ela cavalgou nua pela cidade de Coventry, na Inglaterra, depois de um acordo feito com o marido, o Conde Leofric, para quem a nobre pediu que os impostos cobrados ao povo da cidade fossem reduzidos. BBC ONLINE. Um conto anglo-saxão: Lady Godiva. BBC, out. 2014. Disponível em: www.bbc.co.uk/history/ancient/anglo_saxons/godiva_01.shtml. Acesso em: 14 ago. 2025.

Não nos esqueçamos, contudo, de que é ainda um ruidoso silêncio o que podemos escutar nos poemas de Sylvia Plath. Núcleo do incomunicável que “estranheiriza” a linguagem poética, foi em seus últimos poemas que, como afirma Ana Cecília Carvalho (2003), a palavra parece ter testemunhado a crise de representação que tal poética assumiu. Por isso, ali, percebe-se uma “instabilidade essencial” pela qual “o escape do sentido [...] não pode ser contido pela fixidez de uma tradução unívoca” (Carvalho, 2003, p. 127). Dessa forma, a complementaridade das traduções, sem dúvida importante para melhor ler o original, ainda assim resguarda nesses textos algo que, como ressalta Carvalho (2003, p. 127), “força a língua a significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções”. É sobre esse “além” silencioso que o “modo de intencionar”, do qual nos fala Benjamin, nos servirá ainda de pista para provisórias conclusões: “São ecos que viajam / Do centro para fora como cavalos. // A seiva / Brota como lágrimas, como a / Água a esforçar-se / Por recompor o seu espelho / Sobre a rocha” (Plath, 1996, p. 173).

Sobre meus cabelos: restaurar o humano feito de real

Mãos nuas, entrego os favos de mel.
O homem de sorriso branco, mãos nuas.
Nossas luvas grosseiras, limpas e macias.
As gargantas de nossos pulsos, corajosas açucenas.
Ele e eu
(Plath, 2010, p. 173)

Escutar o que se inscreve como “além” em um texto é procurar alcançar pela forma-livro que este assume, pelas traduções e traições que lhe foram dirigidas, pelas edições, sinais materiais e estudos críticos nele refletidos, o que ressoa das palavras de McKenzie (2018, p. 36): “um conjunto de significados, que enfatiza a presença do escritor em seu trabalho”, evitando-se, com isso, “uma leitura preconcebida que o tira de lá”. É tendo essa consideração em vista que, ainda com este autor, entendemos que “qualquer história do livro — e sujeita, tanto quanto os livros, a mudanças tipográficas e materiais — deve ser uma história de leituras errôneas” (McKenzie, 2018, p. 41). Ao levarmos em conta que a escrita de *Ariel* foi, de fato, num primeiro momento, apresentada ao público de forma materialmente alterada, e admitindo que tal evento gerou uma “história de leituras errôneas” relativa ao texto, percebemos na “crise de representação” da qual nos fala Ana Cecília Carvalho, indícios da voz do escritor a remetê-lo ao seu local de trabalho, o que torna possível uma aproximação, de nossa parte, do “modo de intencionar” presente em tal obra.

Jacques Rancière (2017) problematizou a lógica representativa que prevalece na análise crítica voltada ao romance. Ao contrapor o que ele nomeia de “política da ficção” a uma visão funcional da crítica de herança aristotélica, o autor toma o célebre texto da fase estruturalista de Roland Barthes (2004), “O efeito de real”, como mote de uma discussão sobre o “pormenor inútil” que invade o enredo realista do século XIX. Logo, se Barthes (2004, p. 162-163) defende em seu texto que “a ‘representação’ pura e simples do ‘real’, a relação nua ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; [...] como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar — e reciprocamente”, Rancière (2017, p. 77) percebe na resistência à significação que Barthes atribui ao “real concreto”, mais restrito ao enredo realista, uma “verdadeira ruptura que está no coração da ficção estética”. Essa ruptura, segundo Rancière, remete, para além de mera resistência ao sentido e à funcionalidade de relações causais dentro da narrativa, sobretudo à brusca entrada de setores excluídos da sociedade no universo estético. Isso porque, a partir da mobilidade social que está em vigor desde o final do século XVIII, uma classe plebeia também se imiscui na linguagem literária através de imagens e descrições que põem em xeque a teleologia da ação de base aristotélica e aristocrática, ainda conservada pela leitura de correntes críticas do século XX. Assim, em contrapartida, é a “vida nua” das classes baixas que, através das imagens evocadas pelo real concreto, quebra a lógica representativa na medida em que reivindica, por essa ruptura, o direito de uma igualdade no sentir. Assim é que, para Rancière (2017, p. 78):

O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos [...]. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir [...] uma aceleração vertiginosa [...].

Este é o amedrontador significado de “democracia” literária: qualquer um pode sentir qualquer coisa.

Em Sylvia Plath, também está presente uma crise de representação que rasura a funcionalidade discursiva, apontando para uma língua — lembremo-nos — que quer “significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções” (Carvalho, 2003, p. 127). Não por acaso, essa escrita também faz dialogar autobiografia e ficção num jogo de espelhos que, conforme já afirmado por Carvalho, só faz acentuar a ficcionalização do eu. Ali, vozes se desdobram confundindo o leitor que acredita ler apenas através da autobiografia, ou, ao contrário, através de uma

narrativa poética expurgada da presença bruta: este componente humano que, como postula Rancière, há muito insiste em contaminar a linguagem literária.

Com uma dicção poética marcada, pois, em *Ariel*, por uma fratura que expõe a voz autoral ao enlace arte e vida, temos em Sylvia Plath um escape aos limites da linguagem representativa que, ao mesmo tempo em que investindo no controle formal por meio de rimas e estrofação bem definidas, parece forçar a radical entrada no texto de uma humanidade tradicionalmente obscurecida por uma hierarquia de valores críticos. Como nos relata a escritora brasileira Ana Cristina Cesar (2016, p. 472) sobre a experiência de traduzir a poeta norte-americana, “no poema de Plath a linguagem é algo com valor absoluto. A poeta *encontra* as palavras no caminho. As palavras são o outro lado da realidade, ingovernáveis, ásperas. Será por isso que elas não designam, não colaboram com o autor nem obedecem a ele?”

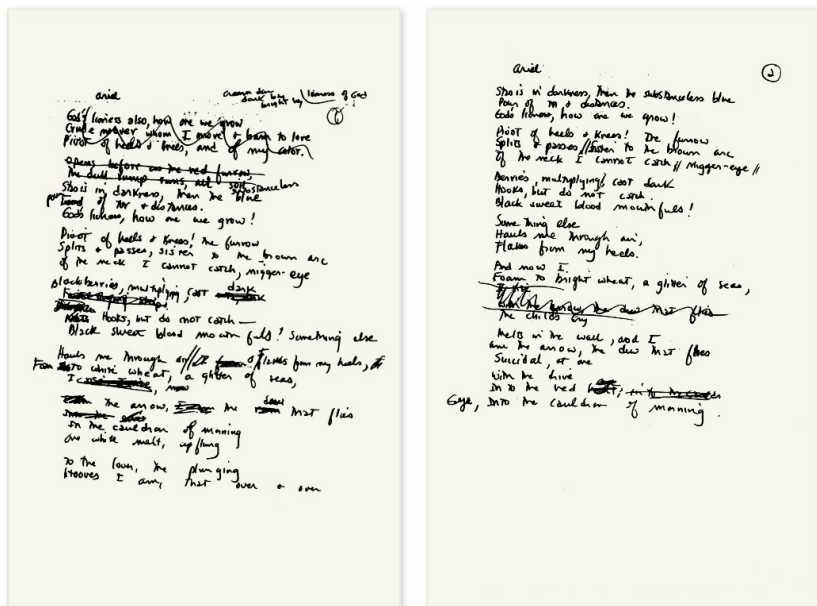
Assim, “ingovernáveis”, as palavras tocam o silêncio da língua e apontam para um além: espaço social do texto no qual, conforme afirma Rancière, há corpos que lutam pelo direito de partilhar, sobretudo, a esfera estética da vida. Talvez seja esta a reivindicação de Plath em *Ariel*, o apelo que ressoa do seu “modo de intencionar” que, como já ressaltado por Benjamin, faz o original não emudecer no decurso histórico. É por meio dessa potência de reexistência já impressa no original, que também podemos entrever “o escritor em seu local de trabalho” (McKenzie, 2018, p. 36), as mãos nuas que teciam o texto, o contexto daquela escrita, as margens do seu dizer.

Se, portanto, ouvimos “palavras ásperas” nos poemas de *Ariel*, indicando uma dissonância que remete a uma crise de representação no cerne do coração linguístico, também podemos ter em vista que a escritora compôs a maior parte daqueles poemas durante uma crise conjugal que levou ao término seu casamento, num período histórico em que, mesmo a mulher mais emancipada, ainda enfrentava problemas de inserção sociocultural e econômica, cercada de mitos sobre a maternidade e a vida doméstica. Foi este o contexto e o lugar nos quais Sylvia escrevia de madrugada, “depois que o efeito dos comprimidos para dormir havia passado e antes que as crianças acordassem” (Carvalho, 2003, p. 33), como referido pela poeta meses antes de sua morte.

Portanto, a restauração de *Ariel* nos revela não somente os manuscritos originais deixados por Sylvia Plath, mas também uma outra Sylvia, que ali se recompõe pela possibilidade de a percebermos em seu processo de escrita, considerando-se as múltiplas edições e, com elas, a “redoação de formas significantes” que lhes foram dirigidas ao longo dos anos. É dessa maneira que, no jogo entre texto e livro, efeito e política, autobiografia e ficção, silêncio e pura língua, *Ariel* se desdobra em

múltiplas significações impressas num só corpo escrito — o livro: interseção, sem hierarquia, entre arte e vida: “Goles de sangue negro e doce, / Sombras. / [e] Algo mais” (Plath, 2010, p. 81).

Figura 7 — Rascunhos do poema “Ariel”



Fonte: Plath (2010).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 2.ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.181-190.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). GAGNEBIN, Marie Jeanne (org.). Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. p. 101-119.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. TÁPIA, Márcio; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CESAR, Ana Cristina. Traduzindo o poema curto. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 464-487.

CHARTIER, Roger. Os poderes da impressão. *In*: CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: UNESP, 2014. p. 103-127.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HUGHES, Frieda. Prefácio. *In*: PLATH, Sylvia. *Ariel*: Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. 2. ed. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2010. p. 13-22.

LOPES, Rodrigo Garcia. O caso Ariel. *In*: PLATH, Sylvia. *Ariel*: Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes; Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. Campinas: Verus Editora, 2010. p. 7-12.

MCKENZIE, Donald Francia. *Bibliografia e sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Maria Fernanda Borges. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

PLATH, Sylvia. *Ariel*: Edição restaurada e bilíngüe, com os manuscritos originais. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. Campinas: Verus Editora, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos* — CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-86/#gsc.tab=0>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Malditos Tipógrafos. *In*: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/UFF, 2004. p. 1-15.

STEVENSON, Anne. *Amarga fama*: uma biografia de Sylvia Plath. Com material adicional escrito por Lucas Myers, Dido Merwin e Richard Murphy. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Recebido em: 10/11/2025

Aceito em: 27/03/2026

