

## A CONSTITUIÇÃO DE UM EU POÉTICO EM *ARIEL*, DE SYLVIA PLATH

### *THE CONSTITUTION OF A POETIC 'I' IN SYLVIA PLATH'S ARIEL*

Mariana Chaves Petersen<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo trata das transformações na poética de Sylvia Plath que levam ao eu poético de *Ariel: The Restored Edition* (2004), discutindo Gilbert (1977), Britzolakis (1999), Axelrod (1985) e Woolf (1942). Ele se inicia mostrando como a ansiedade da constituição do eu, dividido em dois *selves*, se relaciona à libertação desse eu de figuras opressoras ao longo da obra de Plath. Expõe-se então como o eu poético consegue matá-las por meio de uma vingança libertadora, observada de forma crescente e cronológica e culminando na autodefinição.

Palavras-chave: Ariel; libertação de figuras opressoras; autodefinição.

**ABSTRACT:** This study deals with the transformations in Plath's poetics that lead to poetic 'I' of *Ariel: The Restored Edition* (2004), discussing Gilbert (1977), Britzolakis (1999), Axelrod (1985) and Woolf (1942). It begins by showing how the anxiety of the constitution of the 'I', divided in two selves, is related to liberation from oppressive figures in Plath's oeuvre. It proceeds to display how the poetic voice kills them by means of a liberating revenge, observed in a crescent and chronological form and culminating in self-definition.

Keywords: Ariel; liberation from oppressive figures; self-definition.

Ao comparar *The Colossus and Other Poems* (1960) a *Ariel* — em especial *Ariel: The Restored Edition* (2004)<sup>2</sup> —, percebe-se que as diferenças são evidentes. Sylvia Plath ficou realmente conhecida pela voz do último, que rompe barreiras e tabus. Para observar as transformações necessárias em sua poética para que essa voz, o eu poético de *Ariel*, fosse atingido, o enfoque dado está em sua relação com figuras opressoras à escrita. Com isso em mente, é possível comparar poemas de ambos os livros,

---

<sup>1</sup>Graduanda em Letras, UFRS. Bolsista de Iniciação Científica.

<sup>2</sup> Publicação que traz os poemas excluídos da edição de 1965, em conformidade com os manuscritos como foram deixados pela autora antes de sua morte, em 1963. Um dos poemas excluídos é de grande importância para esta análise.

ressaltando uma libertação em grau cada vez maior no último. As figuras representadas, relacionadas a bloqueios/restrições criativas da própria autora, são retratadas de maneira diferente. Tem-se um *self* não mais preocupado com a possível opinião de seus leitores, rompendo completamente com esses receios e preocupando-se mais consigo, em tentar definir a si próprio.

Sandra M. Gilbert (1977) especula que o *self-defining confessional genre*, o gênero confessional da autodefinição, possa ser uma forma poética estritamente feminina, cujo objetivo seja a autodefinição. Enquanto o poeta confessional masculino escreve como um representante de sua espécie, por um *self* social, abrangente, a poeta confessional feminina escreve visando a sua definição específica, ao particular, ao seu lugar de mulher poeta “na esperança de descobrir ou definir um *self*, uma certeza, uma tradição” (GILBERT, 1977, p. 446)<sup>3</sup>. Além disso, ela não apresentaria um único *self*, mas dois: um público e social – uma personalidade psicologicamente inevitável e moralmente apropriada levando-se em conta seu contexto cultural — e um sobrenatural – ligado a seus anseios secretos, sua raiva, sua criatividade e sua arte –, um *Doppelgänger* que daria a ela energia para a autodefinição. No que concerne a Sylvia Plath, Gilbert (1977) foca em exemplos extraídos de *Ariel* e acaba por concluir que a autora frequentemente escolhe rejeitar a primeira identidade para se identificar à segunda, sobrenatural. Essa divisão do *self* torna-se cada vez mais recorrente na obra de Plath, e é comum na obra de mulheres poetas: “A representação sinédócica do *self* dividido em partes do corpo é um tema comum no trabalho de outras mulheres poetas e escritoras, e é recorrente na escrita de Plath deste ponto [1958] em diante” (GILL, 2008, p. 36).<sup>4</sup>Essa divisão física, em partes do corpo, é evidente na obra de Plath especialmente em poemas como *The Stones*. Gill traz ainda um excerto no qual Virginia

---

<sup>3</sup>Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado. No original: “*in the hope of discovering or defining a self, a certainty, a tradition*”.

<sup>4</sup>No original: “*The synecdochic representation of the self split into body parts is a motif common to the work of other women poets and writers and is recurrent in Plath’s writing from this point [1958] on*”.

Woolf (1978 apud GILL, 2008, p. 37) menciona essa divisão do *self*: “me dá, talvez, porque fazendo isso [colocando um choque em palavras] eu retiro a dor, um grande prazer em unir as partes separadas.”<sup>5</sup> A escrita aparece, assim, como uma maneira de reunir um *self* fragmentando, ao mesmo tempo em que serve como purgação conforme algo é colocado em palavras.

Na obra de Plath, a ansiedade da constituição do eu por meio de *figures of voicing* estabelece uma relação entre o *self* e um outro (BRITZOLAKIS, 1999). Isso fica evidente principalmente pelo uso frequente de apóstrofes<sup>6</sup>: em vários de seus poemas, as tentativas de autodefinição se dão conforme o eu poético se dirige, ainda que indiretamente, a um outro, o qual não precisa ser o interlocutor, estando presente mais como uma figura invocada. Esta é, na maior parte das vezes, uma figura de poder silenciador, com a qual se deve lutar para que se atinja a autodefinição. Para Axelrod e Dorsey (1997, p. 78), todos os poemas de Plath formam um metapoema, que “se refere não somente a si mesmo mas à luta imaginativa que o gera, a uma batalha dúbia entre o poder poético de uma mulher e as forças que impedem, sufocam, paralisam e silenciam esse poder.”<sup>7</sup> Nesse confronto entre silenciadores e força criativa, especialmente ao tratar-se da criatividade feminina em uma cultura patriarcal, os obstáculos que confrontam a criatividade são percebidos como tentativas de expressão ou destruição do que precisa ser expressado ou destruído (AXELROD; DORSEY, 1997). Para Showalter (1992), a escrita serve como uma válvula de escape para as mulheres, sendo necessária para suas necessidades desesperadas de autoexpressão. E é por meio dessa expressão necessária, simples ou destruidora, das barreiras que impedem ou bloqueiam a escrita, e, por conseguinte, da autodefinição,

---

<sup>5</sup>No original: “it gives me, perhaps, because by doing so [by putting a shock into words] I take away the pain, a great delight to put the severed parts together”.

<sup>6</sup>Tropo por meio do qual se endereça a alguém que não é o verdadeiro ouvinte (CULLER, 1997).

<sup>7</sup>No original: “refers not only to itself but to the imaginative struggle that generates it, to a dubious battle between a woman’s poetic power and the forces that impede, stifle, paralyze, and silence that power”.

que o *self* sobrenatural de Plath vai ganhando força ao longo de sua obra, conforme rompe as barreiras silenciadoras de seu tempo — em sua maior parte, masculinas, considerando sua inserção em uma sociedade patriarcal.

Forças silenciadoras sempre acompanharam as mulheres escritoras, em maiores ou menores graus. Virgínia Woolf, em discurso de 1931 (publicado em 1942) a *National Society for Women's Service*, confessa ter tido de combater fantasmas para escrever. O primeiro deles seria um ideal feminino vitoriano, chamado por ela de *The Angel in the House*, o Anjo do Lar, fazendo referência a um poema que enaltecia o papel doméstico às mulheres.<sup>8</sup> O outro fantasma seria a opinião masculina, a qual acabava com o transe necessário para sua escrita. Para ela, foi necessário matar o Anjo do Lar, mas, apesar de o caminho para as mulheres escritoras já ter sido aberto por suas predecessoras, o segundo fantasma ainda a atormentava:

De fora, existe alguma coisa mais simples do que escrever livros? De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para um homem? Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente; *ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer*. Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro *sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar*. (WOOLF, 2012, p. 17, itálicos nossos)

Woolf (1942) crê ter matado o ideal de mulher de seu tempo –apesar de ele ter sido mais evitado do que morto, em uma fusão de elementos de ambos os gêneros, em uma teoria de mente e espírito andróginos (SHOWALTER, 1992). A opinião masculina, por outro lado, continuou presente para a autora, a qual reconhecia que esses fantasmas ainda deveriam ser mortos e não por ela, ficando a cargo das escritoras que estariam por vir.

---

<sup>8</sup>Poema de Coventry Patmore composto de quatro volumes – “*The Betrothal*” (1854), “*The Espousals*” (1856), “*Faithful for Ever*” (1860), and “*The Victories of Love*” (1863) –, “*The Angel in the House*” traz um retrato de um casamento, que acabou se tornando um ideal vitoriano de felicidade doméstica [<http://www.poetryfoundation.org/bio/coventry-patmore>].

O *self* social de Plath proposto por Gilbert (1977) não é nada além do Anjo do Lar de Woolf (1942) adaptado a seu contexto. A imagem da mulher perfeita, da esposa exemplar ainda atormentava Plath, que ansiava por conciliar suas tarefas domésticas com seu trabalho, em um nível de exigência que superava a perfeição. No início de sua obra poética, Plath ainda não havia se libertado desse ideal: a maior parte de seus poemas dessa época dá voz a seu *self* social. Aspectos femininos impubescíveis seriam suprimidos pelo Anjo do Lar, sendo evitados por algumas mulheres escritoras, ou fazendo parte de uma luta pela representação desses tabus para outras, em conflitos que poderiam ser exaustivos, sugando energia que se transformaria em arte (SHOWALTER, 1992). Ao longo da obra de Plath, a consciência de seu *self* social vai sendo abafada enquanto se trava essa luta, conforme rompe barreiras e representa esses tabus. No entanto, o rompimento com esse ideal feminino não é o suficiente para que o *self* sobrenatural da poeta venha à tona: suas figuras silenciadoras — especialmente a opinião masculina — também precisam ser mortas. E é nessa luta contra os fantasmas, não só de sua época como seus próprios, que Plath traça um imaginário relativo a essas figuras opressoras, o qual varia ao longo de sua poética, mas mantém um tema frequentemente abordado: a incapacidade da escrita. Axelrod (1985) lê as imagens de espelhos e sombras presentes na obra de Plath como imagens da incapacidade: os *mirror poems* seriam poemas que representam uma luta interna — tratando de um *self* criativo que não era encontrado ou atingido pela autora —, enquanto os *shadow poems* geralmente dizem respeito a um conflito entre o *self* e outros, às forças silenciadoras. Esses outros são, na maior parte das vezes, figuras masculinas, que intimidam devido às suas grandezas. Entre suas representações, encontram-se a tradição de autoria masculina e figuras de pai e marido — os quais, segundo leitura que Gill faz de Kroll (1976, apud GILL, 2008), formam um *continuum* de representação.

Em *The Colossus and Other Poems* (1960), anterior a *Ariel*, encontra-se o poema *The Colossus*, no qual há uma figura paterna, representada como imensa, que faz com que o eu poético tenha de rastejar para escalá-la. Não há identidade criativa e a criatividade é tida como parca, como inferior a seu potencial: “Existência em e como uma sombra em ‘*The Colossus*’ representa assim a meia-vida criativa que é, em vez da vida plena que poderia ter sido. O ‘eu’ não possui sua própria sombra, sua própria identidade artística, mas é possuído pela de um outro” (AXELROD, 1985, p. 295).<sup>9</sup>O eu não se estabelece, uma vez que outros, colossais, fazem tão grande sombra, que a sua desaparece. No poema, tem-se uma luta de trinta anos, sem vitória: “*Thirty years now I have labored/ To dredge the silt from your throat./ I am none the wiser*” (PLATH, 1960, p. 20). O eu escala a imensa figura paterna, perto da qual se vê como uma insignificante formiga: “*Scaling little ladders with gluepots and pails of Lysol/ I crawl like an ant in mourning/ Over the weedy acres of your brow*”(PLATH, 1960, p. 20).O gigante paterno faz então sombra no eu poético, possuindo sua identidade artística: “*The sun rises under the pillar of your tongue./ My hours are married to shadow*”(PLATH, 1960, p. 21).

Não só figuras masculinas como também a figura feminina materna se coloca entre a autora e a escrita, entre o *self* e sua autodefinição. Em uma entrada em seu diário, Plath (2000, p. 447) comenta sua leitura de *Mourning e Melancholia* de Freud, na qual coloca sua mãe entre ela e sua escrita: “a metáfora do ‘vampiro’ que Freud usa, ‘drenando o ego’: é exatamente a sensação que tenho entrando no caminho da minha escrita: aperto materno.”<sup>10</sup> A mãe cumpriria, assim, o papel de sugadora do ego, em vez de seu pai. Segundo Freud (1917), se, com a perda do objeto amado, o amor do melancólico por ele passa a uma identificação narcísica, o ódio opera neste novo

---

<sup>9</sup>No original: “*Existence in and as a shadow in ‘The Colossus’ thus represents the creative half-life that is, rather than the full life that might have been. The ‘I’ does not possess her own shadow, her own artistic identity, but is possessed by that of another*”.

<sup>10</sup>No original: “*the ‘vampire’ metaphor Freud uses, ‘draining the ego’: that is exactly the feeling I have getting in the way of my writing: Mother’s clutch*”.

objeto (si próprio), levando a uma satisfação sádica ao fazer com que ele sofra: tem-se a autopunição, a qual é acompanhada, por vezes, de uma vingança em relação ao objeto amado inicial, atormentado pelo melancólico por meio de sua doença. Em Plath, pai e mãe dividem o papel de objeto amado, uma vez que, com a perda da figura paterna, tem-se a identificação narcísica e a autopunição, mas a vingança se dá em relação à materna. Luto e melancolia se combinam: perde-se o pai e resta à mãe, ainda viva, o tormento ocasionado pelo melancólico — *The Bell Jar* exemplifica bem esse quadro conforme Esther traz à tona seus sentimentos em relação à sua mãe, tanto antes quanto depois de sua internação. Segundo Britzolakis (1999, pp. 25-26), o tema do romance familiar é frequente na obra de Plath e faz parte do que chamou de seu *inner theatre* (seu teatro interno), no qual a figura materna tende a tomar um lugar tido como estritamente masculino: “Para Freud, o superego é paterno em origem e caráter. No cenário melancólico de Plath, todavia, oscila entre formas maternas e paternas.”<sup>11</sup> O sentimento chamado por Plath de aperto materno (*Mother's clutch*) apresenta a mãe como mantenedora da filha no papel de Anjo do Lar, uma vez que a primeira é colocada entre o *self* e sua poesia. Quando não é representada como um impedimento, o é como não-responsável pela caminhada da poeta. Certo desconforto é demonstrado em relação à figura materna na poesia de Plath desde *The Colossus and Other Poems*, ainda que sutilmente. Em *The Disquieting Muses*, o eu poético aprende o essencial com suas musas e não com sua mãe, a qual faz esforços em vão. De forma contida, faz questão de dizer isso a ela: “*Mother, you sent me to piano lessons/ And praised my arabesques [...]/ Although each teacher found my touch/ Oddly wooden [...]/ And the hours of practicing, my ear/ Tone-deaf and yes, unteachable./ [...] I learned elsewhere,/ From muses unhired by you, dear mother*” (PLATH, 1960, p. 59).

Às sutilezas de *The Colossus and other Poems*, opõe-se as revelações destruidoras de *Ariel*, apesar da irregularidade deste – seus poemas foram escritos em diferentes

---

<sup>11</sup>No original: “*For Freud, the superego is paternal in origin and character. In Plath's melancholic scenario, however, it oscillates between maternal and paternal guises*”.

épocas, sendo os últimos de 1962. Essa mudança coincide com uma virada ocorrida então em publicações de mulheres escritoras, as quais passavam a explorar suas experiências, diferentemente de Woolf, que as evitava e cujos fantasmas ainda estavam vivos: “Agora [1962-1963], uma nova geração de jovens mulheres raivosas, bisnetas das Brontë, está falando uma língua que não será delicada” (SHOWALTER, 1992, p. 216)<sup>12</sup>. Pertence a esse período o lançamento de *The Bell Jar* (1963, sob o pseudônimo de Victoria Lucas)<sup>13</sup> e a escrita dos poemas mais transgressores de Plath. Entre *The Colossus and other Poems* e *Ariel*, há uma transição evidente: se, no primeiro, as figuras opressoras eram apenas evocadas ou mencionadas, em alguns dos poemas escritos para *Ariel* há reais confrontos: “Em princípio, em poemas como [...] ‘*The Colossus*’, Plath buscava neutralizar, aplacar ou incorporar o fantasma na língua o evocando. Mais tarde, em poemas como [...] ‘*Lady Lazarus*’ e ‘*Daddy*’, ela o confrontou diretamente” (AXELROD; DORSEY, 1997, p. 79)<sup>14</sup>. Em alguns poemas de *Ariel*, Plath finalmente consegue se libertar de sua teia de influências silenciadoras: o *self* social, o ideal de si própria como Anjo do Lar, é subjugado pelo sobrenatural, o qual vai ganhando voz por meio da escrita. O eu sai das sombras da imensa figura paterna de *The Colossus* e finalmente mata seus fantasmas, dando um passo à frente de Woolf (trinta e um anos após o discurso da última), em *Daddy*. No poema, o rompimento se faz presente desde seu início, ecoando os trinta anos de *The Colossus*: “*You do not do, you do not do/ Any more, black shoe/ In which I have lived like a foot/ For thirty years, poor and white, Barely daring to breathe or Achoo.// Daddy, I have had to kill you./ You died before I had time*” (PLATH, 2004, p. 74). Percebe-se claramente o *continuum* de representação das figuras de pai e marido, sendo ambas mortas pelo eu poético: “I

<sup>12</sup>No original: “Now [1962-1963] a new generation of angry young women, great-granddaughters of the Brontës, is speaking in a language which will not go gentle”.

<sup>13</sup>A publicação sob o nome de Plath ocorre somente em 1966 na Inglaterra e em 1971 nos Estados Unidos.

<sup>14</sup>No original: “At first, in poems like [...] ‘*The Colossus*’, Plath sought to neutralize, placate, or incorporate the ghost in language evoking him. Later, in poems like [...] ‘*Lady Lazarus*’, and ‘*Daddy*’, she confronted him directly”.

*made a model of you,/ A man in black with a Meinkampf look//And a love of the rack and the screw./ And I said I do, I do./ So daddy, I'm finally through.//[...] If I've killed one man, I've killed two"* (PLATH, 2004, p. 76). *Daddy* então finaliza rompendo totalmente com a figura paterna: *"There's a stake in your fat black heart/ [...] Daddy, daddy, you bastard, I'm through"* (PLATH, 2004, p. 76). Se *Daddy* rompe especialmente com a figura paterna, *Medusa* o faz com a materna. Sua associação como sugadora do ego fica evidente desde o início: *"In any case, you are always there,/ [...] Touching and sucking"* (PLATH, 2004, p. 60). O outro é uma mãe intrusa, uma placenta exacerbada, que se infiltra em um casamento: *"I didn't call you./ I didn't call you at all./ Nevertheless, nevertheless/ You steamed to me over the sea,/ Fat and red, a placenta//Paralyzing the kicking lovers"* (PLATH, 2004, p. 60). O eu se cansa de sua *Medusa* e rompe então completamente com ela: *"I am sick to death of hot salt./ [...] Off, off, eely tentacle!// There is nothing between us"*(PLATH, 2004, p. 61).

Em *Ariel*, o eu poético oscila entre diferentes papéis, cujos disfarces podem ser vistos como portadores de intensa ambivalência em relação à mãe, assim como atos de vingança simbólica a figuras opressoras masculinas. (BRITZOLAKIS, 1999). A vingança por trás da representação fica clara em poemas como *The Jailor*, o qual só é possível após o rompimento com figura paterna ocorrido em *Daddy*. No primeiro, o rompimento se dá em relação à figura de marido/amante, havendo um desprendimento total do *self* social da poeta, sendo a partir desse ponto que o *self* sobrenatural sobressai. E é dando voz a essa última identidade que se tem as tentativas de autodefinição, conforme traz Gilbert (1977). Em *The Jailor*, isso se dá no ambiente hostil do cárcere: *"I am myself. That is enought"* (PLATH, 2004, p. 23). Nesse poema, o eu associa-se a um fantasma ao se alimentar na sombra de seu carcereiro: *"In whose shadow I have eaten my ghost ration"* (PLATH, 2004, p. 24). O eu poético ainda fica na sombra, na qual se vê apenas como um fantasma. Para Axelrod (1985), nesse poema, a derrota do eu é absoluta. Entretanto, a visão por traz do disfarce de

prisioneira pode ser vista de forma diferente; apesar de o eu de *The Jailor* ver a liberdade como impossibilidade, é o carcereiro que não saberia viver sem sua prisioneira: “*That, it seems, is the impossibility./ That being free. What would the dark/ Do without fevers to eat?/ What would the light/ Do without eyes to knife, what would he/ Do, do, do without me*” (PLATH, 2004, p. 24). Além disso, o fato de se representar a figura masculina como um algoz, apesar de ainda mostrar a derrota do eu em algum nível, dá a ele autonomia ao fazer tal representação, que não se dá da maneira idólatra como em *The Colossus*, mas por vezes satírica e destruidora de conceitos como em *Daddy*. Essa autonomia tem seu valor engrandecido uma vez que, ao se colocar no papel de *persecuted heroine* (heroína perseguida, conforme veremos depois), tem-se uma vingança simbólica a uma figura opressora, uma vez que se representa esta como tirana. Em *Fever 103º*, o eu poético coloca-se novamente nesse papel: “*I am too pure for you or anyone./ Your body/ Hurts me as the world hurts God. [...]*” (PLATH, 2004, p. 79). O eu etéreo, coincidente ao *self* sobrenatural, prepara-se para ascender, e é então que autodefinição se dá: “*I think I am going up,/ I think I may rise/ The beads of hot metal fly, and I, love, I// Am a pure acetylene/ Virgin/ Attended by roses, // [...] Not you, nor him// Not him, nor him/ (My Selves dissolving, old whore petticoats) —/ To Paradise*” (PLATH, 2004, pp. 79-80).

Ao se pensar em outros poemas de *Ariel* como *Ariel* e *Lady Lazarus*, tem-se uma completa inversão da figura de vítima presente em *The Jailor* e *Fever 103º*, em uma alternância de papéis entre “heroína perseguida e demônio feminino vingador [que] conecta o drama da herança literária aos temas da ambição, domesticidade e vingança” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 102)<sup>15</sup>. Em *Ariel*, o eu poético é novamente etéreo — remetendo ao sublime personagem shakespeariano —, mas sai de seu lugar de vítima: quer ser uma flecha, não um alvo (assim como Esther Greenwood em *The Bell Jar*). A autodefinição já é possível e mais palpável: “*And I/ Am the arrow, // The dew*

<sup>15</sup>No original: “*persecuted heroine and avenging female demon [which] connects the drama of literary inheritance with the themes of ambition, domesticity, and revenge*”.

*that flies/ Suicidal, at one with the drive/ Into the red// Eye, the cauldron of morning*" (PLATH, 2004, p. 34). Em *Lady Lazarus*, tem-se também o *self* sobrenatural, em um eu que figura como fantasmagórica fênix devoradora de homens, que ressurgue após sua autodestruição. A vítima é também a mulher fatal, oscilação entre papéis extremos que põe em questão o lugar da mulher escritora, que sai das sombras de *The Colossus* e renasce das cinzas. A autodefinição liga-se diretamente à vingança, uma vez que há um preço para que ocorra, para que se possa ver o eu completamente despido após seu ritual de renascimento: "*There is a charge// For the eyeing of my scars, there is a charge/ For the hearing of my heart —/ It really goes*" (PLATH, 2004, p. 16). Além disso, a presença do outro leva o eu a se definir a partir de sua visão como oponente: "*So, so, Herr Doktor./ So, Herr Enemy.// I am your opus,/ I am your valuable,/ The pure gold baby// That melts to a shriek*" (PLATH, 2004, p. 16). O poema finaliza então com uma ameaça direta a esses outros, figuras masculinas; o disfarce de vítima cai: "*Herr God, Herr Lucifer/ Beware/ Beware.// Out of the ash/ I rise with my red hair/ And I eat men like air*"(PLATH, 2004, p. 17).

Em *The Collected Poems* (1981), obra poética de Plath completa de 1956 a 1963, apresentando os últimos poemas todos datados, percebe-se que *Daddy*, *Medusa* e *The Jailer* — alteração do editor de *The Jailer* — formam uma sequência cronológica, tendo sido escritos em 12, 16, e 17 de outubro de 1962, respectivamente. Tem-se uma purgação sequencial, uma libertação das figuras opressoras. Só assim seriam possíveis as escritas dos poemas nos quais ocorre, de fato, a autodefinição: *Fever 103º* (20 de outubro), *Ariel* (27 de outubro) e *Lady Lazarus* (23 a 29 de outubro), iniciados após concluído *The Jailer*.

Uma vez liberto de seus fantasmas, de suas figuras silenciadoras, e de aniquilado o *self* social (o Anjo do Lar), o *self* sobrenatural dá voz ao eu poético de Plath, a qual pode finalmente buscar seu lugar particular de mulher escritora; é, então, possível canalizar a necessidade de autoexpressão feminina à autodefinição poética. Em *Daddy*,

as figuras masculinas são mortas (com ênfase na paterna), bem como a materna o é em *Medusa*. Em *The Jailer*, há uma vingança simbólica às figuras masculinas opressoras (em especial a de parceiro). O *self* sobrenatural — representado por figuras etéreas e fantasmagóricas — subjuga o social, sendo então possível a autodefinição em *Fever 103º*, *Ariel* e *Lady Lazarus*.

O eu dos últimos poemas, etéreo, fantasmagórico, aproxima-se gradualmente do *self* sobrenatural, o qual não mais se preocupa com aqueles que lerão seus versos, que subjuga o *self* social. Talvez Plath já soubesse que *Ariel* seria uma publicação póstuma, não mais se importando com o que aqueles que se identificassem com figuras de seus poemas pudessem pensar<sup>16</sup>. Talvez só a morte iminente trouxesse a coragem para matar os fantasmas que sobreviveriam a ela, somente assim sendo possível a tarefa de se autodefinir, de desvelar das camadas socialmente impostas o *self*. Diferentemente de *The Bell Jar*, publicado sob pseudônimo por poder soar ofensivo a sua mãe, nos manuscritos de *Ariel* fica claro que a poeta queria assinar com seu próprio nome.

## REFERÊNCIAS

AXELROD, S. G. *The Mirror and the Shadow: Plath's Poetics of Self-Doubt*. In: *Contemporary Literature*, Vol. 26, No. 3. Madison: University of Wisconsin Press, Autumn 1985, pp. 286-301. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1208027>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

\_\_\_\_\_; DORSEY, N. *The Drama of Creativity in Sylvia Plath's Early Poems*. In: *Pacific Coast Philology*, Vol. 32, No. 1, 1997, pp. 76-86. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1316781>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

BRITZOLAKIS, C. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. New York: Oxford University Press, 1999.

CULLER, J. *Rhetoric, Poetics, and Poetry*. In: \_\_\_\_\_. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 1997.

---

<sup>16</sup> A identificação desses mostra-se evidente ao ter levado justamente a cortes de poemas na edição de 1965.

FREUD, S. *Mourning and Melancholia* (1917). In: FREUD, Sigmund; STRACHEY, James. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1976, p. 3039-3053.

GILL, J. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2008.

GILBERT, Sandra M. My Name Is Darkness: The Poetry of Self-Definition. In: *Contemporary Literature*, Vol. 18, No. 4. Madison: University of Wisconsin Press, Autumn 1977, pp. 443-457. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1208171>>. Acesso em: 23 mai. 2012.

PLATH, S. *Ariel: The Restored Edition* (ed. Frieda Hughes) (2004). New York: HarperCollins Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Bell Jar* (1971). New York: Harper Collins Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Collected Poems* (ed. Ted Hughes) (1981). New York: Vintage International, 1998.

\_\_\_\_\_. *The Colossus and Other Poems* (1960). New York: HarperCollins Publishers, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (ed. Karen V. Kukil). New York: Anchor Books, 2000.

POETRY FOUNDATION. *Coventry Patmore*. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/coventry-patmore>> Acesso em: 14 jul. 2013.

SHOWALTER, Elaine. *Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers*. In: *The Antioch Review*, Vol. 50, No. 1/2. Yellow Springs: Antioch Review, Winter - Spring, 1992, pp. 207-220. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4612511>>. Acesso em: 06 jan. 2013.

WOOLF, Virginia. *Profissões para Mulheres* (1942). In: \_\_\_\_\_. *Profissões para Mulheres e Outros Artigos Feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012, pp. 9-19.