

O DESAFIO AUTOR X EDITOR: a censura dentro de casa em *Ariel* de Sylvia Plath

THE AUTHOR X PUBLISHER CHALLENGE: censorship at home in *Ariel* by Sylvia Plath

Rosana Carvalho Dias¹

Resumo: A obra *Ariel*, de Sylvia Plath, teve sua primeira versão publicada em 1965 e traz uma relação conflituosa nesse contexto de publicação. A autora antes de se suicidar deixou a obra completa, praticamente pronta para ser impressa. Contudo seu esposo - Ted Hughes, após a morte da poetisa, levou ao público duas edições da obra com algumas alterações do que ela havia proposto. Estudar a relação entre editor e autor pode nos levar a entender os ideais de um e as necessidades do outro no processo de produção e publicação de uma obra. Para isso, tomamos como pressupostos teóricos as contribuições da História Cultural, principalmente os trabalhos do historiador francês Roger Chartier.

Palavras-chave: Autor. Editor. *Ariel*. Sylvia Plath. História Cultural. Roger Chartier.

ABSTRACT:

The work *Ariel*, written by Sylvia Plath, had its first version published in 1965. It carries an adversarial relationship in its context of publication. The author left a complete work before committing suicide, basically ready for future publication. However her husband - Ted Hughes, after her death, published two editions of this work with some of the changes she had proposed. Studying the relationship between publisher and author, can lead us to understand the ideals of one and the other's needs in production and publication of a work. As theoretical assumptions, it was taken the contributions of the Cultural History, especially the works of Roger Chartier.

Keywords: Author. Publisher. *Ariel*. Sylvia Plath. Cultural History. Roger Chartier.

Introdução

A relação de uma obra escrita e seu editor ou mesmo daqueles que dominam uma sociedade sempre foi conflituosa. No século XVI, a censura da Igreja Católica levou para fogueira muitos livros e não poucos autores que escreviam o que a sociedade não queria ler e

¹ Prof. Língua Portuguesa IFES/Campus de Alegre. Mestranda Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

ouvir, ou aquilo que se distanciava de seus princípios sociais, morais ou religiosos². Na França, as obras ligadas ao Protestantismo eram alvos da censura e da perseguição, o próprio Calvino sofreu censura por causa de alguns de seus textos, como vemos em Chartier (1998, p. 35).

No mundo contemporâneo essa questão não é diferente, a questão do Islã, por exemplo, que sofre uma censura que vai além dos ideais religiosos. Ou seja, antes mesmo de se criar a identidade de autor, a atividade de expor ideias, experiências e conceitos através da escrita está ligada à censura e à interdição de textos. A função de autor está sempre atravessada pela autoridade, seja das autoridades sociais ou dos representantes comerciais e editoriais que procuram balizar o que e como deve ser escrita determinada obra, seja por questões éticas, ou por razões mercadológicas e empresariais.

Vemos com isso, como declarou Chartier (1998, p. 34), que o autor, antes de ser o detentor de sua obra, encontra-se exposto ao perigo que a mesma pode causar a si, é o que Foucault, (*apud* CHARTIER, 1998, p. 34), chamava de apropriação penal do discurso. Segundo ele, apropriação penal dos discursos era uma expressão que estava ligada ao poder de ser perseguido e condenado que um texto considerado transgressor dava a seu autor.

Roger Chartier (1998, p. 23) ainda afirma que “a cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem”. Com isso, vemos nos trabalhos desse historiador e nos princípios da História Cultural um referencial para podermos analisar a relação entre a autoria da obra *Ariel*, de Sylvia Plath, e o editor de suas primeiras edições, ou seja, uma relação dialética entre a obra escrita pela poetisa e obra lida por seus leitores, esta análise perpassa pelo momento de transformação do pensamento original da autora na materialidade do texto proposta pelas edições de seu esposo.

A obra *Ariel*, de Sylvia Plath, teve sua primeira versão impressa em 1965 e traz uma relação conflituosa em seu contexto de publicação. A autora antes de se suicidar, em fevereiro de 1963, deixou a obra completa, praticamente pronta para futura publicação em uma pasta preta sobre uma escrivinha, em seu apartamento, em Londres. Contudo seu esposo - Ted Hughes, após a morte da poetisa, publicou duas edições da obra (1965, edição inglesa e 1966, americana) com algumas alterações do que ela havia proposto. Sua terceira edição é publicada em 2004, na Inglaterra e nos Estados Unidos, simultaneamente; em 2007,

² Chartier (1998, p. 34-35) expõe claramente o exemplo do escritor Étienne Dolet, que foi queimado junto com seus livros na praça Maubert, em Paris, no século XVI, por ter seus textos publicados em prefácios ou prólogos de textos protestantes.

é traduzida para o português e chega ao Brasil, nomeada como *Ariel: Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais*, sendo essa organizada por Fried Hughes, filha da autora, mantendo a proposta “original” de edição pensada pela autora.

Estudar a relação entre editor e autor, pode nos levar a entender os ideais de um e as necessidades do outro no processo de produção e publicação de uma obra.

A produção da obra escrita: desafios e perigos

Sylvia Plath uma autora que conseguiu manifestar em sua obra *Ariel*, uma coletânea de poemas, a perfeita simbiose entre técnica e emoção, trazendo ao público poemas de altíssima qualidade e dicção inconfundível. A obra revela a intensidade e a beleza do gênio poético da escritora, como afirma Rodrigo Lopez na apresentação da publicação de *Ariel* feita no Brasil, em 2007.

A autora, ao deixar a coletânea organizada, tinha a intenção de controlar a própria forma da obra, propondo colocar em circulação um livro composto de textos emergenciais livre das corrupções introduzidas por gráficas e possíveis editores, uma prática de origem medieval e reforçada nos séculos XV e XVI, como vemos em Chartier (2002, p. 85). Todavia, as primeiras publicações da antologia poética sofrem a interferência acirrada de seu esposo que é quem as organiza, quem determina as edições da coletânea produzida por Plath. Segundo Chartier (1990) existem dois tipos de estratégias usadas por autor e editor numa tentativa de impor uma leitura forçada do texto e sua ortodoxia: “umas são explícitas, recorrendo ao discurso (nos prefácios, advertências, glosas e notas), e outras implícitas, fazendo do texto uma maquinaria que, necessariamente, deve impor uma justa compreensão” (p. 123), reconhecê-las durante a prática de leitura de *Ariel* torna-se necessário para a produção de sentidos singulares da coletânea.

A obra contava com poemas “urgentes”, ferozes, típicos da voz terna e violenta que tematizavam o drama familiar vivido pela autora e, sobretudo, a traição de seu marido Hughes. Não se tem aqui o intuito de negar a ficcionalidade do contexto literário, nem mesmo de negar a intenção poética e formal da escritora, precisamos ressaltar o caráter literário da obra, nos poemas de *Ariel* vemos textos com estruturas variadas e com marcas de grande trabalho artesanal na construção dos versos.

Contudo, a própria ação do marido de retirar alguns poemas da *edição original*³ já sugere no tocante a relação entre confissão e ficção, vida e arte dentro da produção dos textos que faziam parte de *Ariel*. Chartier (2011a, p. 10) demonstra que se pode encontrar nos textos escritos elementos disseminados pelo autor da obra com o intuito de assegurar, ou ao menos, indicar a correta interpretação que se deveria dar a sua produção, o que o autor chama de *protocolos de leitura*. Podendo explicitar para nós que a autora deixou bem claro em seus textos, mesmo se tratando de textos literários, marcas de sua vida, que também foram identificadas pelo esposo durante a edição da obra.

Vemos, ainda, em Candido (2010, p. 40) que “a poesia das sociedades primitivas permite avaliar a importância da experiência cotidiana como fonte de inspiração”, o que se vivia influenciava na escrita literária, o que não nos pareceu muito diferente nos poemas de Sylvia Plath. Frieda Hughes – filha da autora – no prefácio da edição de *Ariel* (2007), afirma que

[...] ele [*Ariel*] foi claramente se ajustado para abranger o período entre quase o término do casamento e a decisão sobre uma vida nova, com suas agonias e fúrias no meio do caminho. O fim do casamento definiu todas as outras dores de minha mãe e as direcionou. Trouxe um tema à sua poesia. [...] O manuscrito estava desenterrando tudo de que era preciso se livrar para que pudesse prosseguir (p. 16).

Confirmando esse pilar, Chartier (2012), a partir de Foucault, demonstra que “desde os meados dos Setecentos, as composições literárias são vistas como criações originais que expressavam os sentimentos mais íntimos e as experiências mais decisivas e singulares” (p. 3).

A obra traz poemas – de acordo com a organização da autora – que falam da saudade de seu pai, que perdeu muito cedo; de seu cavalo e fiel companheiro – Ariel, que titula a obra; do funeral de um vizinho, mas acima de tudo, os poemas também eram de extrema ferocidade com a qual a autora falava das pessoas que a rodeavam – esposo, família e vizinhos.

As primeiras versões da obra foram publicadas em 1965 e 1966, as duas organizadas pelo marido da autora. Nessas duas versões, Hughes reformula a organização deixada por Plath, ele retira alguns poemas, acrescenta outros e muda a sequência dos textos.

³ Chamamos de edição original aquela intencionada pela poetisa durante a produção e organização dos textos que comporiam a coletânea *Ariel*. Não ignoramos aqui que ao passar pelo processo de publicação, seja qual for a modalidade, o texto proporcionará novas leituras a seus leitores, todavia, investigamos neste trabalho a necessidade do “editor” de impor sua leitura sob a obra de Plath.

Subtrai principalmente aqueles que mais denunciavam o sofrimento e revolta da esposa em relação à situação que vivia dentro de casa. Se Plath pensou em revelar para o mundo o que estava vivendo quando escreveu, Hughes, como editor⁴, pensou em esconder do leitor. Com isso, as duas versões editadas por ele para publicação acabaram se afastando dos ideais iniciais da autora. A compreensão desse escrito perpassa pela “distinção indispensável de dois conjuntos de dispositivos: os que provêm das estratégias de escrita e das intenções do autor, e os que resultam de uma decisão do editor ou de uma exigência de oficina de impressão”, como vemos em Chartier (1991, p. 182).

Hughes cumpre com isso o papel da fogueira da Inquisição e das perseguições do século XVI, ao mudar a versão deixada pela autora ele tenta erradicar sua ideia, seu sofrimento. Como na antiguidade, a morte dos autores e queima de seus livros eram formas de extirpar seu pensamento. Com a morte de Plath, arrancar os textos que, de certa forma, revelavam o que ela vivia no matrimônio era uma forma de calar sua voz denunciativa de uma vez por todas.

Rojas, *apud* Chartier (1990), deixa claro que a intervenção nos impressos pode comprometer a compreensão de um texto, segundo o autor há dois dispositivos na distinção entre texto e impresso:

os que decorrem do estabelecimento do texto, das estratégias de escrita, das intenções do autor; e os dispositivos que resultam da passagem a livro ou a impresso, produzidos pela decisão editorial ou pelo trabalho da oficina, tendo em vista leitores ou leituras que podem não estar de maneira nenhuma em conformidade com os pretendidos pelo autor (p. 127).

Chartier (2012) já afirmava que “os discursos atribuídos à função – autor – a “obra” – devem ser separados dos ‘milhões de traços deixados por alguém após sua morte’” (p. 1). O historiador completa ainda que um editor ao reproduzir um texto sem o poder⁵ dado pelo autor está infringindo o direito do autor, está produzindo uma obra ilegítima, talvez essa seja a melhor classificação para as duas primeiras edições da coletânea de poemas em questão.

Nota-se, dessa forma, que a leitura de uma obra escrita está intimamente ligada a duas realidades, aquela produzida e pensada pelo autor/editor e aquela que surge a partir do

⁴ Ao considerar Hughes como editor, estamos referenciando à função de selecionar os textos que irão compor determinada obra e a organizar sua publicação.

⁵ Chartier define esse poder como (“*mandantum*”), que é recebido do autor para o editor para falar em seu nome, tudo o que foge desse contexto para Chartier é considerado ilegítimo e uma violação do “direito pessoal” do autor.

leitor, que é capaz de identificar sentidos singulares e, muitas vezes, não-pretendidos pelo autor/editor.

A censura dentro de casa

Chartier (2002, p. 69-70) ao estudar os editores da região da Troyes dos séculos XVI e XVII, categoriza três tipos de intervenções que eles fazem ao produzir os textos que compõem a *Biblioteca Azul*⁶. O primeiro tipo de intervenção está intimamente ligado ao tipo de leitor que procuram atrair para suas obras, ele se refere à transformação na estrutura dos capítulos dos textos. Por outro lado, as intervenções consistiam em reduzir os textos, retirando fragmento e episódios considerados desnecessários. E por último, eles retiravam dos textos todas as palavras que iam contra as normas de decência e da religião propostas pela Reforma católica, ou seja, censuravam o escrito.

Na obra *Ariel* é justamente este último tipo de intervenção que acontece, o marido de Plath com o intuito de não se expor ou mesmo de tentar esconder seu relacionamento extraconjugal e o sofrimento de sua esposa eliminou das primeiras versões de *Ariel* poemas com tom mais grave e denunciativo da situação. Foi o caso de *O caçador de coelhos*, *Talidomida*, *Um segredo*, *Mulher estéril*, *O carcereiro*, *A detetive*, *A outra*, *Reis magos*, *Morte súbita*, *A coragem de calar*, *Purdah*, *Amnésico*. Sob a desculpa de preservar a família e de que a autora possuía poemas melhores, como demonstra Lopes na apresentação da obra publicada no Brasil, em 2007, Hughes censura a obra deixada pela autora antes do suicídio. Ele simplesmente elimina os textos que não estavam de acordo com suas intenções de editor e acrescenta aqueles que para ele eram melhores e não denunciavam o drama familiar.

As múltiplas variações que vemos em uma obra durante o processo de publicação, algumas vezes, não rompem com a identidade perpetuada por ela, como explica Chartier (2011c, p. 178). Todavia, a exclusão desses textos e a substituição por outros distingue a substância essencial da obra de Plath em relação à obra editada pelo marido.

Vale pensar que Hughes, ao modificar a coletânea original, usa a supressão de alguns textos como condicionamento que pretende refrear a leitura dos textos da autora, e

⁶ *Biblioteca Azul (Bibliorbèque Bleue)*: “Esta figura deve ser definida como uma fórmula editorial que visa atingir os leitores mais numerosos e mais populares entre os começos do século XVII e os meados do século XIX. As características mais comuns às edições que esta fórmula propõe são, antes de mais, materiais e comerciais.” (CHARTIER, 1990, p. 128)

sugere uma interpretação diferente da idealizada pela escritora para seus leitores. Como a Igreja no século XV desconfiando da escrita, procurava censurá-la e controlá-la, e, quando essa ultrapassava os limites, havia sua proibição e, até mesmo, sua destruição (CHARTIER, 2011b, p. 260).

Foucault (*apud* DALGASTAGNÈ, 2012) demonstra ainda que

[...] em toda sociedade a produção do discurso é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos, que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (p. 16)

Por temer a materialidade do discurso da esposa, Hughes seleciona os poemas que devem conter a obra e elimina aqueles que estranhamente lhe causavam perigo e tinham o poder de denunciar o contexto de seu matrimônio.

Ao selecionar entre tantas grandiosas produções aquelas que fariam parte da obra em questão, a autora sugere a densidade afetiva que mobilizou sua escrita, o que revela o elemento biográfico na escrita. Para tentar compreender essa questão um pouco melhor, tomaremos como ponto de reflexão cinco poemas da autora entre os eliminados pelo marido e que fazem parte da terceira edição de *Ariel*, publicada pela filha da autora seguindo as intenções de sua mãe, ou seja, essa edição (2007, no Brasil) segue a organização e a produção de Sylvia Plath. São os textos selecionados *O carcereiro*, *Um segredo*, *A outra*, *O caçador de coelhos* e *Talidomida*. Pensar sobre o que esses textos revelam é um primeiro passo para entender os objetivos do esposo ao eliminá-los das publicações que editou.

Em *O carcereiro*, só o título do poema já identifica o papel da esposa e do marido, ela presidiária e ele carcereiro, ele domina e ela sofre. A autora inicia o poema escrevendo sobre o sofrimento noturno e que causa prazer em “seu carcereiro”, “*meus suores noturnos lubrificam seu café-da-manhã.*”, sugerindo a atitude do traidor que sempre sai de casa à noite deixando sua família sozinha e indo ao encontro da amante, o que causa angústia e inquietação, fazendo seu organismo demonstrar isso. Demonstra que o sentimento amoroso pelo marido agiu em si como um alucinógeno e que durante seu efeito lhe causou muito sofrimento, ficou indefesa, foi vítima e enganada, “*Fui drogada e estuprada.*”

No texto, Plath demonstra um sofrimento contínuo, gota a gota que já reflete em seu corpo físico, as marcas da dor podem ser notórias para quem a vê, compara seu dia a uma folha de papel, frágil, descartável, com pouca significância. Ela ainda sugere a hipocrisia do

traidor com os versos “*Mentiras e sorrisos*” e “*Me fere, ele/ Com seu arsenal de simulações.*” Mostrando que o esposo que entra e sai de sua casa e sorri para ela é o mesmo que mente e a trai com outra mulher. O sofrimento da esposa com a situação é revelado em seu corpo: “*A febre coteja e endurece meus cabelos/ Minhas costelas aparecem*”, e na dependência de remédios para dormir.

No final do texto, Plath demonstra o sonho de liberdade que só seria possível se o esposo fosse embora ou morresse, mas ela mesma afirma ser isso uma impossibilidade ao deixar claro o papel da vítima para seu opressor, sem vítima não há opressor, ou seja, o que é o algoz sem sua vítima? A autora fomenta a ideia do prazer dele em mantê-la por perto, próxima de si para fazê-la sofrer.

A traição do esposo é o tema também de *O segredo*, que começa com exclamações, sugerindo gritos, acusações. Logo depois, a autora demonstra que toda a tentativa para se esconder o segredo acaba sendo em vão já que ela afirma que “*O segredo estampado em sua cara,*” aquilo que ele (supostamente o marido) tentava esconder já era conhecido, afirmando que viria aparecer no “*detector negro*”. Nesse caso, a traição seria confirmada por um “*Bebê ilegítimo*”, suposta referência a Shura, filha bastarda de Hughes com Assia Wevill, sua amante. A poetisa alude à tentativa de se livrar do bastardo, mas parece difícil, sugere que “*ele quer sair*” provavelmente pelo adiantar da gestação, demonstra, ainda, que o nascimento dessa criança será como uma tampa que se vai, ou seja, como a tampa impede de ver o que está dentro do recipiente, até o nascimento do bastardo era como se a traição não fosse real ou visível à sociedade.

O nascimento dessa criança é visto no poema como um estardalhaço, com muitos burburinhos e muitas notícias, sendo para a autora como uma “*faca nas costas*”, o que a deixa fraca. A confirmação e a prova da traição abalam o casamento e, em sua grande maioria, são capazes de destruir as forças de um indivíduo perante a vida. Plath finaliza o poema afirmando que “*O segredo acabou*”, sendo o surgimento dessa criança o ponto final da clandestinidade do relacionamento extraconjugal.

Em *A outra*, que Plath expõe claramente a traição, “*Você chega tarde, limpando os lábios./ o que deixei intocado no degrau da escada*”, enquanto o marido tem os beijos da amante, a esposa é ignorada em casa. A autora também demonstra que seu esposo vive de aparências sendo considerado uma pessoa boa e honesta para a sociedade, “*A polícia te adora, você confessa tudo.*” Mas que tem um “*mau cheiro*” dentro de si resultado de suas histórias,

desculpas e mentiras, chamando tudo isso de tricô, quer dizer, um amaranhado de situações articuladas por ele. Nesse poema, a escritora também se refere à amante do marido como *Branca Nike*, fazendo uma alusão à deusa do triunfo, confessando sua derrota diante da inimiga, daquela que roubou seu marido e destruiu seu casamento.

Em *O caçador de coelhos*, Sylvia Plath sugere que o relacionamento familiar “*Era um lugar de força*”, de brigas, investidas e sofrimento, em que ela era amordaçada, com sua voz arrancada e ia sendo cegada. O eu-lírico não tinha condições de se impor, o mar surge como um elemento metafórico capaz de representar o casamento, ou mesmo a própria escritora, mar esse que era tomado pelo paradoxo “a vida dos mortos”. A autora ainda demonstra a relação que estava vivendo com a metáfora da urze – uma planta com espinhos, cresce em terrenos rochosos, produz muitas flores e é amplamente usada na decoração de casas e jardins. Ela afirma que a relação tinha beleza imensa e eficiência, porém a coloca como perversa e dolorosa como os espinhos da urze. Seu casamento como um solo seco a fez produzir uma obra tão singular como a coletânea *Ariel*.

Nesse texto, Plath revela que a pressão que vivia estava a matando, revelando na produção o sentimento de morte que a rodeava. Ao usar o pronome nós para referir-se à relação existente, ela remete-se ao casamento e o descreve como tendo arames tesos no relacionamento conjugal, com estacas profundas demais para serem arrancadas. O matrimônio não era um mero romance colegial, tinha suas raízes profundas, era uma aliança, um compromisso.

O poema *Talidomida* já traz em seu título um desabafo e ao mesmo tempo um desejo da autora. Talidomida é uma droga usada na indústria farmacêutica pelo seu efeito calmante e ansiolítico. O texto sugere, logo nos primeiros versos, a falsidade e a indiferença do marido, características comumente atribuídas a quem trai. Desnudando ao leitor a realidade de sua relação conjugal comparando-a com o rompimento do âmnio marcado pela ausência do esposo ou mesmo como um vidro que se espatifa.

Nesse poema, a autora se questiona sobre o que a protegeu durante tanto tempo no relacionamento matrimonial, sendo o esposo colocado como uma sombra, um vulto, ou seja, alguém sem presença marcante ou com entrega sentimental, uma mera sombra, sem participação ou ação. Ela ainda demonstra na obra que o abandono era frequente, algo constante em suas noites, para as quais ela sempre tecia um espaço para o que lhe era dado,

quer dizer procura ocupar o espaço de mulher, de esposa com o pouco tempo que lhe era oferecido pelo marido já que gastava quase todo seu tempo com a amante.

Ao eliminar esses poemas das primeiras edições, Hughes faz o que Chartier (1990, p. 137) afirma que toda produção escrita sofre censura, é submetida às vigilâncias por quem tem poder sobre as palavras. Com a morte de Plath, o esposo passa a ter poder sobre suas palavras e com isso ele censura e decide o que quer que os leitores vejam na produção de sua “esposa”. De posse do manuscrito da obra da autora, o marido se sente no direito de aplicar o conceito de *right in copies*, não sobre o objeto, mas sobre o texto em si.

Durante o século XVIII, todo um trabalho foi feito para desmaterializar essa propriedade (do direito sobre o exemplar, direito sobre o objeto), para fazer com que ela se exercesse não sobre um objeto no qual se encontra um texto, mas sobre o próprio texto, definido de maneira abstrata pela unidade e identidade de sentimentos que aí se exprimem, do estilo que tem, da singularidade que traduz e transmite” (CHARTIER, 1998, p. 67).

Ou seja, Hughes propõe uma *leitura controlada*⁷ da obra escrita de Sylvia Plath, ele direciona a interpretação dos leitores sobre o que a autora quis escrever. Enquanto sua filha nesta, edição analisada, não se sente no direito de alterar as intenções da mãe, e propõe uma publicação que tenta reproduzir o mais próximo possível os escopos da poetisa, mantendo, com isso, os manuscritos com as rasuras, as trocas de ordem, ou seja, as marcas deixadas pela autora na situação de produção.

A postura de Hughes segue os mesmos ideais dos editores da coletânea de texto *Biblioteca Azul* censurando as alusões que se opunham aos ideais dos editores, controlando os textos (CHARTIER, 1990, p. 130). Ou seja, usando uma metáfora de Paredes *apud* Chartier (2012, p. 10) “o livro é como uma criatura humana porque como homem, ele tem um corpo e uma alma”, o “corpo” do livro resultante do trabalho de Hughes acaba negligenciando a “alma” criada pela autora, gerando uma alma nova, com intenção contrária àquela criada por Plath.

Não fechando a conversa, colocando uma pausa

⁷ Leitura Controlada: Baseado nos princípios de Chartier (1990, p. 130), acontece quando editor retira, censura as alusões de determinada obra, seja para agradar a elite que domina a sociedade ou para aproximar os textos de seus leitores, facilitando, com isso, a leitura.

Chartier (2012, p. 10) revela que “a historicidade primeira do texto é a que provém das negociações estabelecidas entre a ordem do discurso que governa sua escrita, seu gênero, seu estatuto, e as condições materiais de sua publicação”. A ordem do discurso que governou a produção escrita de Sylvia Plath se diferenciava daquelas que governaram as condições materiais das edições que Hughes ofereceu ao público-leitor.

Lajolo & Zilberman (1998, p. 61) demonstram que “o texto fixado pela imprensa acaba por tornar-se independente do próprio autor, melhor servindo aos propósitos da indústria tipográfica”, nesse caso as transformações serviram aos propósitos do esopo que necessitava calar a voz de Plath. Ou seja, se muitas mudanças em um original de uma obra durante o processo de publicação são absolutamente contrárias às vontades de seu autor, Frieda Hughes propõe com a atual publicação de *Ariel* um reencontro com o texto inicial organizado por sua mãe. Conquanto, com uma leitura totalmente diferente daquela que seria possível se feita no contexto de morte da poetisa, uma leitura que evoca todo o processo pelo qual a obra passou durante sua produção e impressão.

Com certeza, essa nova leitura da atual e “legítima” edição de *Ariel* se torna diferente e inesgotável, não só pelas composições artísticas da qual fazem parte, mas sim pela maneira como ela é lida, pelos sentimentos que a envolvem e, sobretudo, pelas possibilidades inesgotáveis de significados que futuras pesquisas poderão encontrar na produção. Borges *apud* Chartier (2012) afirma que “a literatura é inesgotável pela simples e suficiente razão que um único livro o é [...]. Uma literatura difere de outra, posterior ou anterior a ela, menos pelo texto que pela maneira como ela é lida” (p. 16). A maneira pela qual essa edição de *Ariel* é dada a ler traz em si a soma de todas as outras leituras já inscritas em sua história de produção.

A obra de Plath se torna exaurível, capaz de revelar ao historiador -pesquisador segredos vividos por ela e guardados nas linhas de suas produções.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2010.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand Brasil; Difel, 1990.

_____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun/ Roger Chartier.** São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Leitura e cultura escrita: estabilidade das obras, mobilidade dos textos, pluralidade das leituras.** 2º CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. 5º CELLI - Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá: UEM-PLE, 2012.

_____. **Os desafios da escrita.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. (Org). **Práticas de leitura.** 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011a.

_____. Aula Inaugural no Collège de France. In: ROCHA, João César de Castro (Org.). **Roger Chartier: a força das representações: história e ficção.** Chapecó, SC: Argos, 2011b, p. 249 – 285.

_____. Materialidade e mobilidade dos textos: Dom Quixote entre livros, festas e cenários. In: ROCHA, João César de Castro (Org.). **Roger Chartier: a força das representações: história e ficção.** Chapecó, SC: Argos, 2011c, p. 173 - 200.

_____. **O mundo como representação.** Estudos Avançados, 1991. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-4014199100010010&script=sci_arttext> Acesso em: 20 abr. 2013.

DALGASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Rio de Janeiro:UERJ, 2012.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PLATH, Sylvia. **Ariel: edição restaura e bilíngue, com manuscritos originais.** São Paulo: Verus Editora, 2007.