

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

The Wishing Box e The Fifty-Ninth Bear:
a rasura do casamento em Sylvia Plath

Matheus Torres de Oliveira

São Carlos

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

***The Wishing Box e The Fifty-Ninth Bear:*
a rasura do casamento em Sylvia Plath**

Matheus Torres de Oliveira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, referente à Linha de Pesquisa em Literatura, História, Cultura e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

São Carlos

2018

Torres de Oliveira, Matheus

The Wishing Box e The Fifty-Ninth Bear: a rasura do casamento em
Sylvia Plath / Matheus Torres de Oliveira. -- 2018.
93 f. : 30 cm.

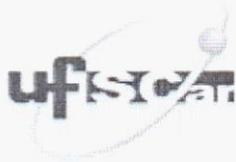
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São
Carlos, São Carlos

Orientador: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

Banca examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula dos Santos Martins, Prof^ª. Dr^ª.
Raquel Terezinha Rodrigues

Bibliografia

1. Sylvia Plath. 2. Leitura política. 3. Literatura de autoria feminina. I.
Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Matheus Torres de Oliveira, realizada em 18/01/2018:

Carla Alexandra Ferreira

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
UFSCar

Ana Paula dos Santos Martins

Profa. Dra. Ana Paula dos Santos Martins
USP

Raquel Terezinha Rodrigues

Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues
UNICENTRO

À Marcia Antonia Torres de Oliveira, minha mãe.

À vida, anyway.

ALGUNS AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de São Carlos, do imaterial ao humano, por oferecer os recursos necessários para o desenvolvimento intelectual deste exercício.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura por amparar as sementes e oferecer todos os meios para a realização desta *tour de force*.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento da pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Carla Alexandra Ferreira, orientadora destas indagações, pela lâmpada no farol.

Às e aos docentes do PPGLit por sempre me lembrarem que só a literatura basta.

À banca, Prof^a. Dr^a. Raquel Terezinha Rodrigues e Prof^a. Dr^a. Ana Paula dos Santos Martins, pela colaboração no esculpir destas ideias.

Ao grupo de pesquisa Diálogos Literários por mobilizar aquilo que o nomeia.

À minha família pelo amor, sobretudo, em suas formas inomináveis.

À Luana, *my person* e rainha de copas na travessia, por alinhar seus astros aos meus.

Às amigas e amigos, em especial aos *roommates* Marcela, Lorenz e Carlos, pelo o que é da ordem dos afetos.

À Noemi, agora só silêncio, por ser a sacerdotisa da minha iniciação aos itinerários da literatura.

À luz da mente, como escreveu Plath, *fria e planetária*.

*A language is not words only,
it is the stories
that are told in it,
the stories that are never told.*

- Margaret Atwood

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é estudar os contos *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear*, de Sylvia Plath, sob uma perspectiva teórica-crítica que permita observar nesses textos um diálogo com o seu contexto de produção em uma relação dialética entre forma e conteúdo, como postulada por Fredric Jameson. Desse modo, buscaremos elucidar como as duas narrativas, para além das possibilidades da leitura autobiográfica, mobilizam em sua organização formal uma visão crítica da mulher no casamento durante a Guerra Fria. Historicizando esses contos sob o código mediador da alteridade, seguindo os parâmetros do modelo cultural dos estudos de escrita de autoria feminina, ampliaremos semanticamente a fortuna crítica da artista ao inserirmos esses fragmentos no todo da História. Além disso, este exercício, ao eleger a prosa curta de Plath, permite lançar luzes ao escopo escurecido de seu trabalho artístico.

Palavras-chave: Sylvia Plath – leitura política – literatura de autoria feminina

ABSTRACT

The present thesis aims to study the short stories *The Wishing Box* and *The Fifty-Ninth Bear*, by Sylvia Plath, under theoretical and critical perspectives which allow it to observe a dialogue in those texts with their historical context, on a dialectical relation between form and content as postulated by Fredric Jameson. We intend to elucidate how those narratives can be read beyond the autobiographical and therefore they articulate in their formal structure a female critical view of marriage in Cold War America. Historicizing both of these short stories using alterity as mediator and following the cultural model of understanding the female literary tradition, we will semantically broaden her criticism by inserting the fragments in the History. In addition, this critical exam, by electing Plath's short prose, allows us to shed light on the overlooked scope of her *oeuvre*.

Keywords: Sylvia Plath – political analysis – female literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. SYLVIA PLATH: A REVISÃO DO MITO	5
1.1 O breve cantar da musa: A vida e obra de Sylvia Plath	6
1.2 As formas breves ao longo do esquecimento: Sylvia Plath contista	14
1.3 À sombra, os fragmentos: A edição de <i>Johnny Panic and The Bible of Dreams</i>	17
1.4 Em direção a uma arte da rasura: Fundamentação teórica	21
2. OLHARES SOBRE (A OUTRA) SYLVIA PLATH: FORTUNA CRÍTICA	29
3. DEPOIS DA LUA DE MEL: RASURAS FAMILIARES EM DOIS CONTOS DE SYLVIA PLATH.....	45
3.1. <i>The Wishing Box</i> e as transgressões dos limites.....	46
3.2. <i>The Fifty-Ninth Bear</i> e a cisão das ilusões	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXOS.....	92

INTRODUÇÃO

Raras são as ocasiões em que o simples pronunciamento do nome de Sylvia Plath não reascende o aparente fantasma de seu suicídio. Seja pela via da leitura como fruição ou da análise crítica e acadêmica, parece impossível a dissociação entre a arte e a vida da escritora. Talvez esse processo tenha sido catalisado pela morte em plena produção artística e pelas possíveis associações diretas e indiretas de sua biografia no corpo-texto de sua obra. Ou, ainda, mas não necessariamente excluindo as hipóteses anteriores, pela curiosidade alheia e voyeurismo da condição humana que busca os enigmas, pistas e sinais que explicariam as razões pelas quais Plath tenha optado pelo autoextermínio.

Essas leituras promovem e corroboram a aura mítica da escritora e da própria obra, dificultando apreendermos outras potencialidades literárias para além da visão de um *eu* desconexo de tempos e espaços histórica e politicamente engendrados. De acordo com Susan R. Van Dyne na reflexão proposta no ensaio *The problem of biography* (2006), isso se explica devido aos hábitos errôneos em se ler o trabalho de Plath como mulher e escritora, os quais tornam equivocadas as relações de biografia e arte. O primeiro, como enumera, dá-se ao assumir que o seu suicídio valida a verdade em seus escritos. Outro equívoco apontado pela crítica é a leitura dos textos como patológicos e sintomáticos de sua depressão. Por último, e talvez o mais caro ao presente estudo, o terceiro equívoco simplifica a relação entre Sylvia Plath como mulher e a sociedade na qual estava inserida, imaginando que ela pudesse ser imune ou indiferente à ideologia repressiva do sistema patriarcal, onde as normas de gêneros eram meramente dadas e internalizadas e não apreendidas, resistidas e negociadas constantemente, de forma consciente ou não. Nesse sentido, alinhamo-nos também à visão de Deborah Nelson (2006, p. 21), que afirma que a análise em termos históricos enriquece substancialmente a literatura plathiana, sendo possível trazer à superfície elementos de crítica que, pela via de outras abordagens, permanecem invisíveis.

Contudo, reconhecemos que as dificuldades em atingirmos esse horizonte político da literatura de Plath estão também – como é próprio do objeto artístico – nas organizações formais desses escritos, por meio das estratégias de contenção de cada texto, as quais permitem tais desvios de leitura sem horizontes históricos.

É devido a isso, portanto, que se dá o impulso primeiro e se delimitam os objetivos da presente análise. Desse modo, buscaremos a superação do mito plathiano por meio da investigação que toma o texto literário como ato socialmente simbólico (JAMESON, 1992) e está atrelado a uma tradição literária feminina (SHOWALTER, 1994, 1999) e, com efeito, revela questões da mulher escritora e comum em seu contexto de produção.

Para além, nossa preocupação investigativa também está em lançar luzes e ampliar a fortuna crítica de Sylvia Plath não só pelo método aqui elencado. A opção por pesquisar a prosa curta em lugar dos versos plathianos contribui para borrarmos ainda mais as faces do mito quando consideramos a tendência de parte do estado da arte em observar os modos como a escritora progride em escala evolutiva (FERRETTTER, 2012, p. 1) até, finalmente, chegar à primazia dos poemas inscritos em *Ariel*. Acreditamos que nossa postura contribui para a comprovação de que as formas breves da escritora também oferecem *insights* das preocupações gerais de Sylvia Path, seja no que tange estilo e crítica social. Muito além, pensando na ideia social da forma, demonstraremos dialeticamente como a forma *é* detentora de um conteúdo, sendo impossível a desconsideração de uma dessas faces em detrimento da outra.

Dentre os contos da escritora, limitar-nos-emos à análise de *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear*, ambos reunidos na recolha póstuma da prosa curta da artista, *Johnny Panic and The Bible of Dreams*, de 1977. A escolha desse par de textos se justifica pela semelhança temática identificável no conteúdo manifesto. Tanto um quanto outro trazem o casamento e sua dissolução por meio da morte como principal célula dramática da narrativa.

Visando rever e avançar os estudos e comentários sobre ambos os contos, buscaremos repensar esses textos para além da possibilidade de lê-los como narrativa individual de Plath e seus anseios em relação a seu próprio casamento, nosso objetivo maior é provar a hipótese de que ambos, cada um com suas particularidades, lidam com uma visão crítica ao papel de homens e mulheres dentro do seio familiar estadunidense do pós-guerra, particularmente de casais brancos dos subúrbios.

Portanto, de modo a elucidar todas essas questões e provar nossas hipóteses, a presente dissertação se estrutura em três grandes capítulos. No primeiro, “**Sylvia Plath: a revisão do mito**”, articularemos uma breve recuperação do percurso pessoal e artístico da escritora, apresentando dados biográficos e sua relação com as cenas literárias e históricas de seu tempo. Destacamos, dado a preocupação desse estudo, sua

trajetória no labor formal do gênero conto e a maneira pela qual se deu a organização da única publicação das suas formas breves, *Johnny Panic and The Bible of Dreams*, bem como a recepção crítica da edição.

Essa retomada não se limita apenas à apresentação dos dados, mas também propõe a reflexão do trabalho plathiano dentro da poesia confessional e do contexto estadunidense do pós-guerra, apontando as primeiras barreiras do dado formal para a compreensão dos contos *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear* em sua relação de alteridade na tradição literária feminina dentro do horizonte absoluto da História.

No segundo capítulo, **“Olhares sobre (a outra) Sylvia Plath: fortuna crítica”**, buscaremos comprovar a necessidade da ampliação semântica da literatura de Sylvia Plath por meio da reavaliação dos estudos produzidos até então, empreendendo a historização dessas formas de ler e compreender a ficção da escritora. Nesse sentido, os limites do escopo crítico são tomados como limitações impostas pela própria organização formal dos contos, os quais, graças às estratégias de contenção, desviam a leitura desses textos para outras direções que não as de caráter político. Com efeito, debateremos as problemáticas da leitura autobiográfica e confessional do par de textos de Plath, além da discussão do fantástico e do estranho empregada a *The Fifty-Ninth Bear*.

Após esse percurso, chegaremos, enfim, à releitura efetiva dos contos dentro da moldura teórico-crítica mobilizada nesta prática analítico. Na terceira seção deste estudo, **“Depois da lua de mel: rasuras familiares em dois contos de Sylvia Plath”**, procuraremos desvendar e desvelar as estratégias de contenção presentes no conteúdo manifesto dos textos e, seguido de uma leitura à contrapelo, relacionaremos as lacunas, contradições, imagens e outros recursos narrativos e formais em diálogo com questões sociopolíticas das mulheres estadunidenses do pós-guerra, em suma àquelas figuradas em ambos os contos de Plath, a saber, esposas brancas dos subúrbios. Assim, procuramos validar as hipóteses levantadas ao longo deste trabalho por meio do exercício prático da reavaliação de *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear*.

Como tentativa de síntese e diálogo entre os dois contos, o capítulo **“Considerações finais”** retomará as discussões geradas ao longo desta dissertação, reavaliando nosso percurso e, por fim, comprovando a necessidade e importância da leitura das narrativas atendo-se às questões de gênero dentro do horizonte político.

Optamos, devido à ausência de traduções de ambos os contos para o português do Brasil, por manter todas as citações referentes a eles na língua original, explanando e

esclarecendo ao máximo seus sentidos em nosso idioma durante as reflexões. Em relação a outros textos em inglês usados em nossa argumentação, como ensaios e artigos, propomos a tradução no corpo do estudo, transcrevendo os fragmentos em língua origem nas notas de rodapé.

1. SYLVIA PLATH: A REVISÃO DO MITO

[...] the myth of Sylvia as a passive victim is a total perversion of the woman she was. It misses altogether her liveness, her intellectual appetite and harsh wit, her great imaginative resourcefulness and vehemence of feeling, her control. Above all, it misses the courage with which she was able to turn disaster into art. The pity is not that there is a myth of Sylvia Plath, but that the myth is not simply that of an enormously gifted poet whose death became carelessly, by mistake and too soon.

- AI Alvarez

Reconstruir textualmente a vida de alguém como Sylvia Plath é sempre adicionar uma camada extra à extensa possibilidade de reavaliar sua ossatura. Isso porque é sempre *outra* a poeta e mulher a emergir nas diferentes biografias¹ que se propuseram recontar sua ascensão e fim. Como discutiu a jornalista Janet Malcolm em *A Mulher Calada* (2012), após debruçar-se sobre aquelas obras, cartas, diários e entrevistas, a criação do mito plathiano sustenta-se sobre a tênue linha entre fato e ficção, além de possuir geometria prismática, uma vez que se consolidou pelo discurso de várias vozes e, sobretudo, perspectivas.

Resgatar sua história por meio de sua arte, a voz singular que se expressaria pelos meandros da palavra lírica, sua “verdade” íntima e a memória a transbordarem pelo corpo de sua poética confessional, embora uma outra possibilidade, seria um exercício contraditório dado a natureza e proposta analítica deste estudo. Embora a intimidade, os traços autobiográficos e memorialísticos de sua obra, recorrer a ela como substrato da verdade dos caminhos trilhados pela escritora é traiçoeiro na medida em que assumimos seu texto como subproduto natural e orgânico de sua vida; reflexo direto de sua existência individual e não meticulosamente articulado pelo labor formal e

¹ Há, pelo menos, seis obras sobre a vida da escritora: *Bitter Fame*, de Anne Steveson; *Sylvia Plath: method and madness* (1976), de Edward Butscher; *Sylvia Plath: a biography* (1987), de Linda Wagner-Martin; *The death and life of Sylvia Plath* (1991), de Ronald Hayman; e *Rough magic: a biography of Sylvia Plath* (1991), de Paul Alexander; além da cinebiografia *Sylvia*, dirigida por Christine Jeff em 2003.

estético a fim de figurar questões outras (históricas, políticas, sociais) para além das bordas do espelho de Narciso.

Seja qual for a via, ressuscitar biograficamente o corpo de Plath ou de qualquer outra pessoa nunca estará isento de artifícios interpretativos e seletivos. Sendo impossível escapar a tal lógica, traçaremos a breve, porém prolífera, vida e obra da escritora e, em seguida, o panorama histórico de seu contexto de produção para que possamos começar a compreender, sob a moldura interpretativa literária a ser proposta, a dinâmica das diversas linhas de forças mobilizadas formalmente no seio de sua escrita.

1.1 O breve cantar da musa: A vida e obra de Sylvia Plath

Sylvia Plath nasceu no dia 27 de outubro de 1932 em Massachusetts, Estados Unidos da América; suicidou-se no invernall 11 de fevereiro de 1963 na Inglaterra após inalar gás de cozinha com a cabeça no interior de seu fogão. Momentos antes de seu autoextermínio, a poeta certificou-se de deixar leite e pão para seus dois filhos, Frieda e Nicholas. É também na Europa onde encontramos a genealogia de Plath e o irmão Warren, dois anos e meio mais novo. Seus avós maternos eram imigrantes austríacos, chegados à América do Norte no começo do século XIX.

A mãe de Sylvia, Aurelia Schober, professora de inglês e alemão, conhece o futuro marido na Universidade de Boston. Otto Emil Plath emigrou de Grabow, uma pequena cidade prússica, para a América ainda adolescente, em 1901, onde futuramente se tornaria um importante pesquisador da Boston University, sendo referência no que concerne aos estudos das abelhas. Morre quando a filha chega à idade dos oito anos, época em que ela começara a escrever os primeiros poemas e a desenhar, tendo a primeira publicação na seção infantil do jornal *Boston Herald*. Em 1947, aos 15, ganhou um prêmio pelas suas pinturas no *The Scholastic Art & Writing Awards*.

Em agosto de 1950, Plath teve seu primeiro conto publicado na *Seventeen*; antes dessa conquista, havia enviado quarenta e cinco trabalhos para aquela revista, todos recusados. No mesmo ano, ingressa no Smith College, em Northampton. Continua sua tímida carreira artística publicando poemas e contos em revistas literárias. Em 1952, ganhou a quantia de \$500 no concurso nacional de ficções da *Mademoiselle* e, no ano seguinte, dois prêmios de poesia em sua universidade.

Contudo, o maior prêmio conquistado em sua juventude também ocorreu em um concurso da *Mademoiselle*, o qual concebeu à Plath e outras garotas um mês de estadia como editoras convidadas na sede nova-iorquina da revista. Para lá viajou e dessa experiência resultaram-se eventos que, posteriormente, seriam utilizados como inspiração para a construção de seu único romance, *The Bell Jar* (*A Redoma de Vidro*, no Brasil), assinado sob o pseudônimo de Victoria Lucas e publicado meses antes de sua morte.

Ao retornar para casa, após o estágio em Nova Iorque e a recusa de sua inscrição no curso de escrita criativa oferecido pelo contista Frank O’Conner, a escritora sofre os primeiros declínios psicológicos, os quais a levaram à tentativa inicial de suicídio. Posteriormente à ingestão excessiva de comprimidos para dormir e de ser encontrada inconsciente no porão da casa de sua mãe, é hospitalizada no McLean Hospital, em Boston. Por meio de uma sequência de terapias e pelo famigerado tratamento por eletrochoque, recupera sua estabilidade psicoemocional e retorna para concluir os estudos na faculdade. Assim, em 1955, obtém seu diploma ao defender o trabalho “*The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoyevsky’s Novels*”.

Graduada, adquiriu uma bolsa de estudos Fulbright na Cambridge University, onde cursou aulas de filosofia e literatura moderna. Em fevereiro de 1956, durante a festa de lançamento da revista literária *St. Botolph’s Review*, Plath conheceu o poeta Ted Hughes, que se tornou oficialmente seu esposo após quatro meses de relacionamento. O casamento, primeiramente, permaneceu em segredo das autoridades, já que isso custaria perder sua bolsa e, logo, a permanência no país.

Os dois mudaram-se para os Estados Unidos no ano seguinte, em 1957. Em solo americano, no mesmo Smith College onde se formara, ministrou aulas no departamento de Inglês da instituição. Como afirma Jo Gill, Plath encontrou grande dificuldade em conciliar a vida de escritora, professora e esposa durante esse período:

Os *Diários* de Plath indicam um grau de ambivalência em torno desse novo papel. De um lado, era uma honra ser incluída no corpo docente de uma instituição tão estimada, por outro, ela não possuía modelos femininos que pudessem encorajá-la da viabilidade de conciliar todas essas aspirações em tais circunstâncias. As professoras da Smith eram majoritariamente solteiras (e, aparentemente, menos do que entusiasmadas com o casamento apressado de sua pupila) e dedicadas à vida acadêmica. Plath queria, como seus *Diários* repetidamente deixam claro, escrever, ensinar e ser uma esposa e mãe realizada.

Temia que essa rota estivesse fechada para ela, dado o caminho que havia tomado. (GILL, 2008, p. 8, trad. nossa)²

Aparentemente, não conseguindo resolver essas ambivalências, um ano depois abandonou o cargo para dedicar-se em tempo integral à escrita literária ao lado do marido, que também deixara o trabalho na Universidade de Massachusetts. Nesse período, o principal meio monetário de vida do casal era o dinheiro provido de prêmios e publicações, além dos trabalhos de meio-período exercidos por Plath, como o de secretária no departamento psiquiátrico do Massachusetts General Hospital.

É nesse interim, da desistência da vida acadêmica ao seu retorno a Londres, quando nasce grande parcela dos poemas que integrariam sua primeira coletânea poética, *The Colossus*, publicada no outono de 1960 e precedida por outro nascimento no mesmo ano, o de sua primeira filha, Frieda. Entre os comentadores dessa coleção poética estão o escritor inglês Al Alvarez, que dedica o prólogo de seu estudo sobre arte e suicídio, *The Savage God* (1972), a uma breve memória de sua relação com Plath. Sobre o livro de estreia da poeta, relembra:

Parecia se enquadrar à imagem que tinha dela: séria, talentosa, retraída e ainda parcialmente sob a massiva sombra de seu marido. Havia poemas influenciados por ele, outros que ecoavam Theodore Roethke e Wallace Stevens; claramente, ela ainda estava elaborando seu próprio estilo. [...] “Seus poemas”, escrevi, “apoiam-se em uma massa de experiência quase nunca exposta à luz do dia... É essa sensação de perigo, como se fosse incessantemente ameaçada por algo visto apenas pelo seu campo de visão, que confere a singularidade de seu trabalho. (ALVAREZ, 1972, p. 10, trad. nossa)³

Naquela mesma estação, o casal mudou-se para a pequena vila de Devon, onde compraram uma casa. Em 1962, outros nascimentos cingiram a vida de Sylvia Plath.

² Plath's *Journals* indicate a degree of ambivalence about this new role. On the one hand, it was an honour to be included among the faculty of such an esteemed institution, on the other, Plath had no female role models who could persuade her of the feasibility in these circumstances of reconciling all her other aspirations. The Smith faculty were largely single (and apparently less than enthusiastic about their star pupil's hurried marriage) and dedicated to their academic lives. Plath wanted, as her *Journals* repeatedly make clear, to write, to teach and to be a fulfilled wife and mother. This route, she feared, might be closed to her in the path she had taken.

³ It seemed to fit the image I had of her: serious, gifted, withheld, and still partly under the massive shadow of her husband. There were poems that had been influenced by him, other which echoed Theodore Roethke and Wallace Stevens; clearly, she was still casting about for her own style. [...] “Her poems,” I wrote, “rest secure in a mass of experience that is never quite brought out into the daylight... It is this sense of threat, as though she were continually menaced by something she could see only out of the corner of her eyes, that gives her work its distinction.”

Em janeiro, Nicholas nasceu em meio aos primeiros rascunhos dos poemas que consolidariam a carreira da escritora. O seu futuro livro, *Ariel*, começava a tomar forma.

Outro acontecimento, da ordem de sua vida amorosa, eclodira no verão do mesmo ano em que seu filho mais velho viera ao mundo. Após descobrir o *affair* entre o marido e Assia Wevill, uma amiga do casal, a escritora separou-se de Ted Hughes e mudou-se com os filhos para Londres, em um flat que outrora pertencera ao poeta William Butler Yeats. Como também relembra Alvarez,

Considerando as condições nas quais trabalhou, sua produtividade era fenomenal. Ela era uma mãe em tempo integral com uma filha de dois anos, um bebê de poucos meses e uma casa para cuidar. À noite, com as crianças dormindo, seu cansaço não a permitia nada além de “música, conhaque e água”. Então, levantava-se bem cedo pela manhã e trabalhava até as crianças despertarem. “Esses novos poemas possuem uma coisa em comum”, ela anotou em uma leitura que preparara para a BBC, mas nunca transmitida, “todos foram escritos lá pelas quatro da manhã, aquela hora azulada, quase etérea, precedente ao choro do bebê e da música de vidro do leiteiro ajeitando suas garrafas”. (ALVAREZ, 1972, p. 22, trad. nossa)⁴

Desse modo, conciliando a maternidade e a carreira como escritora, em janeiro de 1963 foi publicado *The Bell Jar*. Se, por um lado, a escritora pudesse comemorar a prosperidade artística com a materialização editorial de mais um trabalho, por outro ela precisou resistir às adversidades impostas pela natureza. Isso devido ao inverno mais severo que a capital inglesa já passara em toda sua história. O cenário crítico do tempo causou a queda da energia elétrica e do aquecimento por inúmeras vezes, levando a poeta e os filhos a resfriados e fortes gripes. Sobre a severidade da estação,

Foi um inverno indescritível, o pior em cento e cinquenta anos, dizem. A neve começou logo após o Natal e não cessaria. No Ano Novo, o país todo estava paralisado. Trens congelaram nos trilhos e os caminhões nas estradas. [...] A água solidificou nas tubulações, para um banho você precisava combinar e convencer aqueles raros amigos com casas aquecidas, os quais se tornaram menos amigáveis conforme as semanas se arrastavam. Lavar a louça tornara-se uma tarefa enorme. [...] O gás falhou, as velas, obviamente, tornaram-se

⁴ Considering the conditions in which she worked, her productivity was phenomenal. She was a fulltime mother with two-year-old daughter, a baby of a few months, and a house to look after. By the time the children were in bed at night she was too tired for anything more strenuous than “music and brandy and water.” So she got up very early each morning and worked until the children woke. “These new poems of mine have one thing in common,” she wrote in a note for a reading she prepared, but never broadcast, for the BBC, “they were all written at about four in the morning – that still blue, almost eternal hour before the baby’s cry, before the glassy music of the milkman, settling his bottles.”

impossíveis de obter. Os nervos falharam e casamentos desmoronaram. Finalmente, o coração falhou. Parecia que o frio jamais terminaria. (ALVAREZ, 1972, p. 33, trad. nossa.)⁵

A aridez do mundo exterior parece ter influenciado diretamente os aspectos psicológicos da nossa autora, agravando seu estado depressivo, nunca totalmente normalizado ao longo da vida, levando-a ao suicídio.

Desde então, o autoextermínio de Plath vem sendo reavaliado e reinterpretado exaustivamente. Para alguns,

ele representa uma denúncia ao patriarcado, uma consequência inevitável – se não extrema – das pressões sobre esposas, mães e escritoras durante o período. Para outros, o suicídio é simplesmente uma consequência fatal, ainda que terrível, do histórico mental de Plath. [...] Para outros, ainda, ele é o resultado de uma terrível série de erros e coincidências – a separação (Hughes insiste que eles discutiam a reconciliação antes do ocorrido), a gripe, o gélido inverno, a receita errônea de um antidepressivo que Plath não reconheceu pela marca, mas ao qual já havia tido uma má reação. (GILL, 2012, p. 13, trad. nossa)⁶

Seguido do fatídico falecimento da escritora, *Ariel* chega às mãos do público leitor em edição organizada pelo ex-marido em 1965. O livro é recebido como o ultimato de Sylvia, semelhante a uma carta explanatória deixada momentos antes da execução do suicídio e, assim, “o interesse por sua obra passou a rivalizar e se confundir com o interesse por sua biografia e pelos detalhes de sua vida literária e íntima, que passaram a ser estudados e ‘lidos’ como se fossem parte da obra artística” (TAVARES JUNIOR, 2011, p.12).

Anterior à morte da poeta, é preciso considerar o contexto artístico em que produziu seus textos, o qual também contribui para a leitura autobiográfica de sua obra.

⁵ It was an unspeakable winter, the worst, they said, in a hundred and fifty years. The snow began just after Christmas and would not let up. By New Year the whole country had ground to a halt. The trains froze on the track, the abandoned trucks froze on the roads. [...] Water pipes froze solid; for a bath you had to scheme and cajole those rare friends with centrally heated houses, who became rarer and less friendly as the weeks dragged on. Doing the dishes became a major operation. [...] The gas failed and candles, of course, were unobtainable. Nerves failed and marriages crumbled. Finally, the heart failed. It seemed the cold would never end.

⁶ For some commentators, it represents an indictment of patriarchy, an inevitable – if extreme – consequence of the pressures on wives, mothers and women writers during this period. For some, the suicide is simply an unavoidable, if terrible, consequence of Plath’s history of mental illness. [...] For others again, [...] the suicide is the result of a terrible series of mistakes and coincidences – the separation (Hughes insists that they were discussing reconciliation when she died), the flu, the cold winter, the erroneous prescription of an antidepressant whose brand name Plath did not recognise but to which she had previously had a bad reaction.

Um dos principais pilares do que se convencionou chamar *confessional poetry* nos Estados Unidos é o papel central da figura do *eu*. Muito se discute a respeito das linhas de forças responsáveis pela erupção dessa forma poética, alguns atribuindo à consciência desses artistas em relação ao vácuo emocional da linguagem pública dos Estados Unidos (MOLESWORTH, 1976, p. 163), outros à tentativa de ruptura dos modelos do *New Criticism* e da poesia dita impessoal do modernismo, além daqueles que postularam que o termo fora um rótulo simplificador e generalizante para aglomerar um conjunto de poetas que lançavam mão de experiências pessoais traumáticas, de dados autobiográficos e situações íntimas como substrato poético (TAVARES JUNIOR, 2011, p. 54).

Aqui, atemo-nos ao aparente consenso sobre as características desse estilo literário, a saber, o lugar central do *eu*, a intensidade emocional e psicológica evocada nos poemas, além do tom extremamente pessoal e subjetivo dos escritos derivado da inserção de relatos autobiográficos.

Sylvia Plath é uma das poetisas inseridas no bojo dessa poética ao lado de artistas como Anne Sexton, Robert Lowell e John Berryman. Em vários de seus poemas é possível identificar a presença contundente de um *eu*, muita vezes feminino (e diretamente relacionado com o eu empírico da escritora), lidando com o próprio interior e os conflitos de sua psique. Isso também ocorre com a equação direta entre Plath e Esther Greenwood, protagonista de *The Bell Jar*, e nos contos *The Wishing Box* e *The Fifty Ninth-Bear*, melhor explanado no segundo capítulo deste trabalho. Porém, como afirmou Tavares Junior a respeito de *Ariel*, última coleção de poemas da artista:

[...] a voz poética não se reporta a uma pessoa real mas a tipos sobre-humanos, construídos a partir da experiência do corpo e da memória da poeta através do emprego de técnicas de caricatura, hipérbole e paródia do real. A confiança suicida, o triunfo e as ressurreições da *performer* em *Lady Lazarus*, o devir e fusão homem-animal em *Ariel*; a viagem pictórica através da violenta história americana em *Cut*; o assassinato do pai morto e a apropriação de imagens do holocausto utilizadas como alegorias de sua própria história familiar em *Daddy*; e a antevisão da morte do feminino em *Edge*, mostram que a classificação de *Ariel* dentro da esfera confessionalista só se justifica como um tipo de subversão da própria idéia de confissão, como um canto paralelo a ela. (TAVARES JUNIOR, p. 57, 2011)

Além disso, sobre o contexto artístico de produção e as armadilhas da poesia confessional, devemos nos ater ao momento histórico dos anos 1950. Os trinta anos

após o fim da Segunda Guerra Mundial são considerados por Eric Hobsbawm como a era de ouro do século XX, tido por muitos economistas como uma fase excepcional do mundo capitalista. Segundo o historiador,

muito do grande *boom* mundial foi assim um alcançar ou, no caso dos EUA, um continuar de velhas tendências. O modelo de produção em massa de Henry Ford espalhou-se para indústrias do outro lado dos oceanos, enquanto nos EUA o princípio fordista ampliava-se para novos tipos de produção, da construção de habitações à chamada *junk food* (o McDonald's foi uma história de sucesso do pós-guerra). Bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa, como no setor de viagens e praias ensolaradas. (...) O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone. (HOBSBAWN, 1995, p. 259)

Importante também ressaltar o valor da família durante esse momento do capital, principalmente nos Estados Unidos. Após o final da Segunda Guerra Mundial, os valores tradicionais familiares foram reafirmados, casar-se e constituir uma família era tido como uma das aspirações e a principal meta estabelecida para as garotas, além da manifestação de uma existência “perfeita” propagada pelos meios de comunicação e a cultura de massa (FERREIRA, OLIVEIRA, 2017, p.8). Sobre esse período, Vanessa Martins Lamb sumariza que

a cultura americana da época era inteiramente baseada no papel da família. A esse respeito, a organização social se apoiava em noções tradicionais de papéis masculinos e femininos na família: era um modelo de comunidade baseado em estereótipos. (LAMB, 2011, p.10, trad. nossa)⁷

Esse ideal familiar está ligado com o consumo e a massificação da velha tendência consumista do país assinalado por Hobsbawm no sentido de que

A sociedade precisava estabelecer a ideia de que prosperidade, liberdade e futuro eram os principais interesses e que os tempos difíceis da guerra se foram. A estrutura da família era o modo mais seguro de desenvolver a nação de um jeito que o novo “*American way of life*” seria completamente disseminado. O casamento era um mundo

⁷ American social culture at the time was entirely based on the family. In that respect, the social organization relied on the traditional notions of the male and female role in the family: it was a model of community based on stereotypes

seguro, organizado e privado, cercado por bens de consumo, crianças e expectativas. (LAMB, 2011, p. 11, trad. nossa).⁸

Para reafirmar, então, os limites entre as esferas masculinas e femininas, sendo essa última destinada às tarefas do lar, é notável os esforços hegemônicos para consolidar essas bordas, lançando mão da massiva propaganda da ideologia da dona de casa, esposa e mãe via os meios de comunicação da época, especialmente em revistas dedicadas ao público feminino. Betty Friedan nomeou essa estratégia como “mística feminina”, afirmando que

Nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, esta mística de realização feminina tornou-se o centro querido e intocável da cultura americana contemporânea. Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão da casa, descarregando um carro cheio de crianças no pátio da escola e sorrindo ao passar o novo espalhador de cera no chão de uma cozinha impecável. Faziam pão em casa, costuravam a roupa da família inteira e mantinham a máquina de lavar e secar em constante funcionamento. Mudavam os lençóis duas vezes por semana, em lugar de uma só, faziam cursos de tapeçaria e lamentavam suas pobres mães frustradas, que haviam sonhado seguir uma carreira. Seu sonho único era ser esposa e mãe perfeita. Sua mais alta ambição, ter cinco filhos e uma bonita casa. Sua única luta, conquistar e prender o marido. Não pensavam nos problemas do mundo para além das paredes do lar e, felizes em seu papel de mulher, desejavam que os homens tomassem as decisões mais importantes, e escreviam, orgulhosas, na ficha do recenseamento: «Ocupação: dona de casa» (FRIEDAN, 1971, p. 20).

Levando isso em conta, uma cultura social inteiramente baseada na família, é interessante notar a presença da rasura familiar por meio da morte nos contos *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear*. Os textos foram publicados, respectivamente, na revista *Granta*, em 1957; na *London Magazine*, em 1961; e, postumamente reunidos na coleção *Johnny Panic and The Bible od Dreams*, em 1977.

Em *The Wishing Box*, conhecemos Agnes, uma esposa incapacitada de sonhar, a qual recorre ao marido Harold para que o mesmo ajude-a a alcançar o plano onírico. Sem sucesso, a mulher aos poucos imerge nos abismos de seu cotidiano prosaico, até

⁸ Society needed to establish the idea that prosperity, freedom and future were the main interests and that the harsh times of war were gone. Family structure was the most reliable means to develop the nation in a way that the new “American Way of Life” would be completely disseminated. Marriage was a secure, organized, private world, surrounded by consumer goods, children and expectations.

constatar a impossibilidade de dormir. Para ela, as cortinas do sono haviam sido levantadas eternamente e agora estaria condenada a passar os restos dos dias acordada.

Após procurar um médico, à Agnes é receitada uma caixa com cinquenta cápsulas contra insônia. Decorridos dois dias da consulta, o marido volta para a casa e encontra a personagem deitada no sofá, já morta e usando seu vestido esmeralda preferido, além de ter a caixa de pílulas vazias ao seu lado e um copo de água no tapete. O narrador nos confidencia que o semblante da mulher continha um sorriso secreto de triunfo, como se, em algum outro lugar, ela estava, finalmente, valsando com o príncipe de capa vermelha dos seus sonhos de infância.

Já em *The Fifty-Ninth Bear*, acompanhamos a viagem do casal Sadie e Norton que, em contraponto à paisagem natural, revela-se em suas fragilidades e insatisfações. Enquanto a esposa aproveita e desfruta a viagem, o marido se sente desconfortável e incomodado com a mulher.

Durante a viagem, Sadie apostou dez dólares que veria cinquenta e nove ursos. O número para ela simbolizava a plenitude. De volta para o acampamento, na última noite de viagem, o casal é surpreendido à noite por um urso. Na contagem de Sadie, aquele era o quinquagésimo-nono. Para espantar o animal, evita-lo de comer os mantimentos e não estragar o carro e a barraca, Norton vai ao seu encontro. Porém, é surpreendido pela fúria do urso, a qual resulta no ataque e na morte do homem.

Dado o panorama artístico, social e econômico da época, além de sumarizado o enredo dos dois contos em pauta neste estudo e já identificado semelhanças temáticas entre ambos, abordaremos, então, a relação de Sylvia Plath e essa forma breve que é o conto.

1.2 As formas breves ao longo do esquecimento: Sylvia Plath contista

Como já comentamos, *Johnny Panic and The Bible of Dreams* é uma coleção póstuma e um recorte da extensa produção literária em prosa de Sylvia Plath. Antes de tecermos reflexões em tornos do volume, sua edição e recepção, lançaremos luzes ao percurso da escrita criativa de contos da artista, que desde sua adolescência, como afirma Luke Ferretter (2010), nunca deixara de escrever ficção. Esse mesmo crítico, em *Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study* (trabalho singular por justamente ser um dos

poucos exercícios teórico-críticos sobre a produção plathiana em prosa), propõe um agrupamento cronológico de textos produzidos entre 1946 e 1962.

A *juvenilia* de Plath possui um número não tão preciso de textos já que é discrepante a quantidade de contos que sobreviveram ao tempo de forma completa ou não e as inúmeras anotações avulsas de enredos e rascunhos de personagens. Há seis histórias datadas de 1946, quando possuía treze anos, e quatro trabalhos incompletos que não possuem data, porém, eles aparentam pertencer ao período dada a caligrafia. Mesmo jovem, a escritora já possuía publicações em revistas, como os textos *Victory* em *Wessley Townsman* e *A Morning in the Agora* no *The Phillipian*.

Do segundo período da *juvenilia*, o qual cobre seus últimos três anos no colégio, sobreviveram sete contos de 1948, oito de 1949 e quatro de 1950, bem como o monólogo *Watch my Line* que, embora não tenha data, o estilo e conteúdo sugerem pertencer a esse período. Em relação àquele, esse conjunto de textos, segundo o crítico, “é muito mais interessante pelos modos como prefiguram as preocupações do trabalho adulto de Plath”⁹ (FERRETTTER, 2012, p. 3, trad. nossa).

As *college stories*, criadas tanto para as disciplinas de escrita criativa quanto por iniciativa própria, abarcam os contos produzidos durante sua passagem pela Smith College (de 1950 a 1955) e são divididos em dois grandes blocos, um anterior e outro posterior à sua primeira tentativa de suicídio no verão de 1953.

No primeiro deles, “Plath estava começando a desenvolver alguns temas da sua maturidade, lidando com as emoções complexas e difíceis que existem sob a superfície das comunicações da vida social”¹⁰ (FERRETTTER, 2012, p. 4, trad. nossa). Em termos quantitativos, temos doze narrativas escritas entre sua entrada na Smith a setembro de 1952, além de duas que agora estão perdidas e fragmentos de outras duas. Destacamos *Den of Lions*, *The Perfect Setup* e *Initiation*, publicadas, respectivamente, nas edições de maio de 1951, outubro de 1952 e janeiro de 1953 da revista *Seventeen*. Também, o conto *Sunday at the Mintons*, que integra a coleção póstuma, fora escrito em abril de 1952.

O segundo bloco das *college stories* refere-se ao montante de escritos produzidos após sua recuperação no McLean Hospital e volta às atividades

⁹ These stories are most interesting for the ways in which they prefigure the concerns of Plath’s mature work.

¹⁰ Plath was beginning to develop some of her mature themes, dealing with the complex and difficult emotions that exist under the surface communications of social life.

universitárias. Ao todo são dez contos, organizados por Ferretter em ordem cronológica e assinalados, segundo o mesmo, com as datas mais precisas possíveis. A saber, compõe esse bloco *Among the Bumblebees*, *In the Mountains*, *Superman and Paula Brown's New Snowsuit* (setembro-dezembro de 1954), *The Day Mr Prescott Died*, *Tongues of Stone*, *The Smoky Blue Piano*, *Home Is Where the Heart Is*, *Tomorrow Begins Today*, *The Christmas Heart* (janeiro de 1955) e *Platinum Summer* (julho-agosto de 1955). Os cinco primeiros aqui listados foram escritos para a disciplina de produção de contos cursada por Plath no outono de 1954 e também entraram para o volume *Johnny Panic and The Bible of Dreams*.

As *Cambridge stories* contemplam sua produção em prosa durante sua lua de mel em julho e agosto de 1956, passando pelo segundo ano como bolsista Fulbright na Universidade de Cambridge e as férias em Cape Cod no verão de 1957. *The Wishing Box*, um dos contos que analisaremos neste estudo, fora escrito nesse período, a saber, de 8 a 12 de outubro de 1956. Outros escritos que sobreviveram integralmente ao tempo são *That Window Mangada* e *All the Dead Dears*. Já uma grande porção desses textos, hoje, existe de maneira fragmentada e está conservada pela Emory University nos arquivos de Ted Hughes. São eles *The Matisse Chapel*, *The Black Bull*, *Remember the Stick Man*, *Afternoon in Hardcastle Crags*, *The Invisible Man*, *The Laundromat Affair e Operation Valentine*. Dois contos, *The Fabulous Room-Mate* e *The Trouble Making Mother*, são citados em carta à mãe da artista, porém, foram perdidos.

O espaço temporal entre 1958 e o ano seguinte é tido por Luke Ferretter como o “período em que Plath escreveu a maioria de seus melhores contos”¹¹ (FERRETTTER, 2012, p.7, trad. nossa). Produzidos em Boston e Yaddo, esse corpo literário tem início logo após deixar o cargo de instrutora na Smith College. Entre eles, *Stone Boy with Dolphin*, *Johnny Panic and The Bible of Dreams*, *The Fifteen-Dollar Eagle*, *The Shadow*, *Sweet Pie and the Gutter Men*, *Above the Oxbow* e *The Daughters of Blossom Street* também foram incluídos na coleção póstuma junto com *The Fifty-Ninth Bear* (datado de 16 de setembro de 1956), outro conto em análise neste estudo. *Mrs Cherry's Kitchen* e *The It-Doesn't-Matter-Suit*, ambas histórias infantis, foram reunidas e publicadas no *Collected Children's Stories* em 2001. Os textos *Mrs McFague and the Corn Vase Girl*, *DAR Park*, *Two Fat Girls on Beacon Hill*, *A Prospect of Cornucopia* e

¹¹ [...] period in which Plath wrote most of her best short fiction.

The Mummy só existem de forma fragmentária, enquanto *The Bird in the House* e *The Beggars* foram perdidos.

O último conjunto de narrativas curtas produzidas por Sylvia Plath antes de seu suicídio são exclusivamente contos direcionados às revistas femininas britânicas. As *British women's stories* foram escritas após o retorno da artista à Inglaterra e do nascimento de sua primeira filha. Dos quatro textos sobreviventes desse período, apenas *The Lucky Stone* chegara a ser publicado e apareceu com o título de *The Perfect Place* na edição de 28 de outubro de 1961 da *My Weekly*. Também, integram essa fase *Day of Success*, *Shadow Girl* e *A Winter's Tale*. O conto *Mothers*, publicado postumamente na *McCall's*, embora do mesmo período, “não é uma história de revistas femininas como aqueles que Plath estava escrevendo em 1960 e 1961, porém muito mais do tipo de texto de clima observacional publicado por revistas literárias como o *New Yorker*”¹² (FERRETTTER, 2012, p. 11, trad. nossa).

1.3 Os fragmentos à sombra: A edição de *Johnny Panic and The Bible of Dreams*

O volume *Johnny Panic and The Bible of Dreams*, contendo uma seleção da extensa lista de contos anteriormente mencionados, além de ensaios e *sketches*, foi publicado pela primeira vez em 1977 na Inglaterra pela editora *Faber and Faber*, tendo uma edição revisada com trabalhos adicionais chegando às livrarias dois anos depois. Em 1979, o livro chegou às prateleiras do público norte-americano pela *Harper & Row*.

Na introdução à segunda edição, o ex-marido da escritora e também editor do volume, explica a diferença entre ambas as publicações:

A primeira edição deste livro, publicada em 1977, foi composta de uma seleção de dezessete contos juntamente com alguns ensaios e fragmentos de seu diário. Na época, enquanto editor, precisei supor que ela perdera ou destruía todos os outros contos que me lembro de vê-la escrevendo. Contudo, assim que a coleção foi publicada, uma enorme quantidade de documentos de Sylvia Plath emergiu na Lily Labrary, na Universidade de Indiana, adquiridos da Sra. Aurelia Plath, mãe da escritora. Entre eles, havia os manuscritos de mais de

¹² [...] it is not a women's magazine story like those Plath was writing in 1960 and 1961, but more the kind of observational mood piece published by literary magazines like the *New Yorker*.

cinquenta contos, datando (em sua maioria) de suas primeiras tentativas de escrita até, aproximadamente, 1960. Para além das cópias dos poucos que manteve para si, todos eram textos que não conseguira publicar e, eventualmente, foram rejeitados. (HUGHES, 1979, p. 11-2, trad. nossa)¹³

Interessante notar a asserção final de Ted Hughes no fragmento anterior. Juntamente com esse comentário sobre as narrativas que Plath falhou ao tentar publicar e, assim, sua recusa, temos a afirmação de que a ex-esposa teria “certamente” rejeitado a exposição dos escritos ao público. Logo, é a questão do valor literário posta em cheque.

Essa problemática materializa-se também na própria organização do livro, sobretudo na distribuição dos contos nas duas primeiras partes. A terceira (*Excepts from notebooks*) e a última (*Stories from the Lily Library*) obedecem, respectivamente, a critérios diarísticos e de caráter de arquivo.

Contudo, a parte um (*The more successful short stories and prose pieces*) e a parte dois (*Other stories*) estão diretamente caracterizadas por uma lógica valorativa, a mesma presente no discurso inicial de Ted Hughes. Isso porque os textos da primeira seção foram publicados em revistas e suplementos literários de prestígio, como a *Granta*, *Sewanee Review*, *London Magazine*, *Atlantic Monthly*, entre outras. Já a segunda abriga trabalhos presentes em revistas femininas dedicadas ao público jovem, como a *Seventeen* e a *Mademoiselle*.

Como afirma Jo Gill,

O critério de seleção, então, parece exemplificar a divisão entre alto e baixo, público de elite e de massa. Contos escritos para revistas literárias são encontradas com aprovação editorial; os elaborados para o mercado feminino são marginalizados. Essa maneira não ajuda a categorizar a escrita de Plath. Como seus *Diários* mostram, ela tomava cada um desses mercados de forma séria, pesquisava cuidadosamente, adequadamente manufaturando e mirando seu trabalho. A tendência insistente em assim polarizar a literatura de Plath indica a força do

¹³ The first edition of this book, published in 1977, was made up of a selection from these seventeen stories, together with some pieces of her journalism and extracts from her journal. At that time, as Editor, I had to assume that she had either lost or destroyed as failures all the other stories I remembered her having written. Just as that collection was being published, however, a large quantity of Sylvia Plath's paper emerged in the Lily Library, at Indian University, acquired by the library from Mrs. Aurelia Plath, the writer's mother, and among these were the typescripts of over fifty stories – dating from her first attempts at writing up to roughly 1960, though most of them very early work. Apart from duplicates of a few of those she had kept by her, these were all stories she had failed to publish and eventually rejected.

desafio que ela enfrentava ao tentar trabalhar ao redor e entre gêneros literários distintos. (GILL, 2012, p.86, trad. nossa)¹⁴

Essa articulação e crivo editorial aliado à depreciação de Hughes no texto de abertura parecem ter influenciado diretamente a opinião da crítica. Segundo Janet Badia (2006, p. 136), em muitos *reviews* é possível constatar o consenso sobre a falta de qualidade literária dos textos reunidos em *Johnny Panic and The Bible of Dreams*. Um, em particular, afirma que o único valor do volume é de ser um guia instrutivo para outros trabalhos plathianos melhores executados e não exatamente uma medida do potencial da escritora em si (BERE, 1979, p. 113 apud BADIA, 2006, p. 137).

Outro *review*, tecido por Eric Homberger, postula diretamente sobre o fazer constista plathiano em comparação a seus contemporâneos:

Na prática, comparados aos de seu contemporâneo John Updike, seus contos quase nunca despertam a real doçura da poesia americana das coisas. Foi apenas pouco antes de morrer que começara a aprender o manejo da criação de personagens completos e, até esse ponto, nunca demonstrara muito interesse pelos problemas da narrativa ou do aspecto narrativo do conto. Em outras palavras, as histórias de Plath são radicalmente de uma ordem inferior e contrária ao da forma da narrativa. (HOMBERGER, 1979, p. 282, trad. nossa)¹⁵

Para o crítico, então, as formas breves da escritora não atendem os parâmetros narrativos ou os aspectos de enredo de um conto. Porém, parece-nos contraditório tal afirmação, de que Plath não demonstrasse tal interesse formal, já que o próprio Homberger, em linhas anteriores à citação aqui apresentada, afirma que ela havia lido uma grande gama de contistas em busca de dicas, pistas e técnicas de escrita. Contudo, a seu ver, tal postura de “aprender os maneirismos superficiais”, como apenas um

¹⁴ The selection criteria, then, seem to exemplify the division between high and low, elite and mass audiences [...]. Stories written for the literary magazines are met with editorial approval; those written for a female market are marginalised. This is not necessarily a helpful way of categorising Plath’s writing. As her *Journals* [...] show, she took each of these markets seriously, researched it carefully and tailored and targeted her work accordingly. The persistent tendency to polarise Plath’s work in this way indicates the strength of the challenge she faced as she tried to work across and between distinct genres.

¹⁵ In practice, her stories, compared to those of her contemporary John Updike, never quite come alive to the real sweetness of the American poetry of things. She was only beginning to learn the craft of creating integral characters when she died; and up to that point she had not shown much interest in the problems of narrative, or the storytelling aspect of short fiction. In other words, Plath’s stories are radically of a lower order altogether than to the form of narrative.

“escritor maduro” perceberia, não seria de muita ajuda.¹⁶ Desse modo, conclui afirmando que

Os contos de Plath inevitavelmente serão de interesse dos estudiosos de seus poemas; obrigatoriamente haverá um capítulo sobre esses textos em muitas dissertações. Contudo, os fragmentos aqui coletados confirmam o quão estavam desorientadas as ambições da escritora antes de 1960-61. Talvez tivesse se tornado, com maior esforço, uma romancista do calibre de Margaret Drabble, por exemplo. Como contista, contudo, conclui-se que seus esforços foram deixados à sorte nas edições anteriores da *Seventeen*, *Mademoiselle* e *Bananas*. (HOMBERGER, 1979, p. 282, trad. nossa)¹⁷

Podemos identificar na conclusão dessa crítica, por meio da afirmação de que os contos presentes em *Johnny Panic and The Bible of Dreams* confirmariam como as ambições literárias de Plath estavam mal direcionadas antes de 1960-61, uma postura que se alinha à porção da fortuna crítica plathiana que vê sua produção de modo evolutivo e crescente até culminar nos celebrados poemas de *Ariel*, como identificou Luke Ferretter (2012, p.1). Além disso, fica claro o modo como marginaliza esses textos, postulando que os melhores esforços nesse gênero estão em revistas destinadas ao público feminino jovem, numa clara distinção entre alta e baixa literatura.

Ao pensarmos nisso e na afirmação final do ex-marido ao fim da apresentação, de que “essa coleção não representa a prosa da poeta de *Ariel*, nem os poemas de *The Colossus* representam a poesia da poeta de *Ariel*”¹⁸ (HUGHES, 1979, p.13, trad. nossa), podemos refletir sobre a dificuldade em abordar a literatura plathiana devido à sombra de um cânone sobre trabalhos considerados menores. Tal postura obscurece as potencialidades críticas e artísticas de cada texto em suas especificidades e singularidades.

Portanto, nosso fazer crítico é ultrapassar as barreiras valorativas e compreender, então, de que maneira Sylvia Plath mobiliza a *forma* de seus contos a fim de articular

¹⁶ She read widely among the short story writers then currently fashionable (they were a remarkably able group of mentors), searching in each a hint or a clue or a technique. Only a more mature writer have recognized that learning the surface mannerisms would not, of itself, be of much use. (HOMBERGER, 1979, p. 281-2)

¹⁷ Plath’s stories will inevitably be of interest to students of her poems; there will be an obligatory chapter on the short stories in many a thesis. But, the pieces collected here confirm how misdirected Plath’s literary ambitions were before 1960-61. She might have by main effort wrenched herself into a novelist – say of calibre of Margaret Drabble. As a writer of short stories, however, one concludes that her efforts were best left to their fate in the back issues of *Seventeen*, *Mademoiselle* and *Bananas*

¹⁸ This collection does not represent the prose of the poet of *Ariel*, any more than the poems of *The Colossus* represent the poetry of the poet of *Ariel*.

um *conteúdo*, sendo esse sempre de horizontes históricos. As lacunas, as “fraquezas”, as dissonâncias de cada conto não serão encaradas como falhas, mas sintomáticas de contradições sociais e históricas que se expressam formalmente na tessitura literária. Desse modo, apenas uma leitura política a contrapelo permitir-nos-á escapar de categorizações pautadas apenas pela questão do valor literário.

1.4 Em direção a uma arte da rasura: Fundamentação teórica

Em termos analíticos, este trabalho debruça-se sobre o lema “historicizar sempre” (JAMESON, 1992, p. 9). O objetivo final é compreender o diálogo entre *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear* com o seu contexto de produção, articulando dialeticamente *forma* e *conteúdo*, literatura e sociedade. Desse modo, buscamos a possibilidade de ler ambos os contos de Sylvia Plath para além da história individual e do conteúdo manifesto do enredo, ampliando semanticamente sua fortuna crítica.

Para que o horizonte absoluto da História seja atingido por meio dessa hermenêutica, primeiro devemos nos ater à importância de não buscar o conteúdo histórico como pano de fundo ou reflexo natural e cristalino em um determinado objeto cultural. Sobre isso, o crítico Fredric Jameson afirma que

[...] a História não é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que, como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político (JAMESON, 1992, p. 32).

Em outras palavras, nossa atitude crítica, dialeticamente orientada sob as contribuições da tradição materialista aos estudos literários e culturais, pauta-se por um esforço analítico de compreender como a organização formal (*forma*) desses contos mobiliza questões sócio-históricas (*conteúdo*) em seu interior.

Esse conteúdo é mascarado pelas *estratégias de contenção*, as quais desviam o olhar da recepção para questões outras que não o horizonte político. Decorre daí, sobretudo, a configuração da fortuna crítica plathiana pautada pelo autobiográfico e

individual (além de outras, a serem discutidas no segundo capítulo deste estudo), obliterando a articulação de sua obra no mundo e o mundo na obra. Como isso, a contribuição pela ampliação semântica pode ser relacionado com o postulado por Maria Elisa Cevasco:

No sentido mais abrangente, pode-se dizer que a marca que distingue essa tradição variada é que, para ela, a cultura concretiza relações sócio-históricas e o trabalho da crítica é examinar os modos como a arte descreve e interpreta essas relações. Isso de saída confere ao trabalho crítico uma relevância social ampla, na medida mesmo em que examina a produção cultural como a formalização dos significados e valores de uma determinada sociedade. (CEVASCO, 2013, p.16)

Se a atitude última aqui defendida (pautada pela historização e tomando a narrativa como *socialmente simbólica*) propõe ampliar os contos de Sylvia Plath para a dimensão política, ela também só é possível por meio do *metacomentário*, atitude anterior que historiciza os próprios códigos de leituras que deram conta de descrever e analisar aqueles objetos culturais. Desse modo, nossa leitura política

projeta uma hermenêutica oposta [...] mas o faz [...] não tanto através do repúdio às descobertas das outras, mas através da demonstração de sua primazia filosófica e metodológica sobre os códigos de interpretativos mais especializados, cujas revelações são estrategicamente limitadas tanto por suas situações de origem quanto pelos modos estreitos ou locais pelo quais constroem ou estabelecem seus objetos de estudo. (JAMESON, 1992, p. 18)

Hans-Robert Jauss, em *A história literária como provocação à teoria literária* (1994), postula sobre a importância de considerar o leitor como parte imprescindível da história literária e como sua recepção e experiência de leitura são elementos cruciais para a análise das obras. Sendo assim, entender a fortuna crítica de um determinado escritor também é reconstruir os processos de apreensão de determinada organização formal sincrônica e diacronicamente. Para que possamos compreender a leitura autobiográfica, por exemplo, necessário se faz nos debruçarmos para o horizonte de expectativa (JAUSS, 1994) desses leitores, a qual mobilizará essa mesma recepção. Afinal, como afirma Ikram Hili (2015), um amplo espectro da recepção do texto plathiano posicionou a autora dentro do modelo da poesia confessional, ao lado de artistas como Robert Lowell, John Berryman e Anne Sexton. Sobre esse estilo, afirma:

A poesia confessional é amplamente considerada como a poética do eu lidando exclusivamente com a experiência pessoal e esculpindo em versos seus traumas e angústias, frequentemente estilhaçando de algum modo a esfera inviolável do tabu; definição essa que tem obscurecido outros aspectos endereçados por esse fazer poético. (HILI, 2016, p.185, trad. nossa)¹⁹

Superficialmente, então, a poesia confessional daria conta de mobilizar na tessitura literária a vida de um indivíduo, trazendo à tona para o plano artístico a experiência pessoal. Todavia, pensar essa poética apenas de tal maneira é redutível e empobrecedora, já que outros elementos, como a própria forma e seu caráter político, são ofuscados.

Figurar o privado, o entre quatro paredes, além de ser uma escolha formal própria da narrativa de uma tradição literária feminina (SHOWALTER, 1999), como abordaremos em outro momento, também é uma articulação formal de um conjunto de desses autores estadunidenses comumente classificados como confessionais. Embora a crítica já tenha avançado e identificado as singularidades e potencialidades de cada artista, o elo que os une, a escrita do *eu*, ainda é útil para entendermos a articulação dessa recepção.

Escrever de forma pessoal, escrever sobre a vida privada, como defende Deborah Nelson no ensaio *Plath, history and politics* (2006) está diretamente ligado com o alicerce da liberdade dos Estados Unidos durante a Guerra Fria. Em uma leitura a contrapelo, o autobiográfico não era simplesmente uma escolha individual, ela consistia, antes, em um exercício político. As tendências autobiográficas e confessionais naquela cultura irromperam simultaneamente com a inflação ideológica do valor da privacidade. Além disso, a escrita confessional não era meramente o privado *em* público. Era necessário representar o que havia de mais secreto e violento da vida privada *ao* público. Pode-se afirmar que, desse modo, Plath e seus pares ofereceram um contradiscurso à ideologia oficial de privacidade durante a Guerra Fria (NELSON, 2006).

Além da organização formal que aponta o aspecto confessional nos textos elencados, muito mais atrelado ao momento artístico de Plath e seus pares, não

¹⁹ Confessional poetry is widely considered as the poetry of the self dealing exclusively with personal experience and shaping the traumas and distresses of the self into verse, oftentimes shattering the otherwise inviolable sphere of the taboo—a definition that has really obscured other aspects that the poetry addresses.

deixaremos de abordar os modos narrativos escolhidos pela escritora como importante para entendermos a relação entre forma e conteúdo.

O conto, esse “caracol de linguagem” (CORTÁZAR, 1993, p. 149), é uma forma literária tão ampla em sua construção artística quanto em sua conceptualização teórica. Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Clarice Lispector, para citar três exemplos, optaram pela mesma economia de narrar e, todavia, produziram obras díspares um em relação ao outro.

Entre as múltiplas acepções do termo, Ricardo Piglia afirma que

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (PIGLIA, 2004, p. 90)

Nesse sentido, a “arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (PIGLIA, 2004, p. 89) e, assim, o modo como cada artista mobiliza esse diálogo entre secreto e visível aponta para seu estilo e caracteriza seu fazer literário, produzindo a diferença entre autores.

Já Júlio Cortázar, pauta-se por uma visão do conto como a narração breve de algo *excepcional*. Esse caráter da excepcionalidade não se dá necessariamente pela narração que aborda o anormal ou maravilhoso, mas como a mobilização da linguagem torna um tema, por mais ordinário em sua existência, em algo que fisgou o leitor, o torne inesquecível.

O excepcional reside numa qualidade parecida à do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência. (CORTÁZAR, 1993, p. 154)

Por outro lado, Nádia Battella Gotlib, após percorrer a genealogia do gênero e suas articulações estéticas em diferentes partes da história e do mundo, sugere que o ponto tangencial entre as tantas asserções em torno dessa forma literária reside mesmo em sua economia:

Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar.

[...]

Além disso, são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza a sua estória, como organiza outras, de outros modos, de outros gêneros. Como são também modos peculiares de uma face ou de uma fase da produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país. (GOTLIB, 2006, p. 64)

Sendo assim, neste trabalho, não nos ataremos a uma norma específica do conto como norte canônico, mas nos debruçaremos a investigar como cada um dos textos plathianos é mobilizado em termos narrativos, em suas particularidades, dentro do espaço dessa forma breve.

Dessa maneira, o corpus passará por leitura em níveis²⁰, semelhante ao proposto por Fredric Jameson: do enredo, em que se considera o conteúdo manifesto do texto e se detecta as leituras feitas e as contradições trazidas no procedimento estético; o segundo nível, em que se trabalha no exame dessas contradições internas em diálogo com elementos externos ao texto; por fim, uma reinserção dos fragmentos detectados no todo da História, momento em que as leituras previamente feitas serão ampliadas.

Neste estudo, o principal *código mediador* ou “o estabelecimento de relações entre [...] a análise formal de uma obra de arte e seu chão social” (JAMESON, 1992, p.35) de nossa leitura política visando o movimento analítico anteriormente descrito será pautado pelas ideologias de Alteridade, mais precisamente aquelas concernentes ao gênero. Desse modo, buscaremos entender, então, como *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear* podem ser lidos “como um discurso de duas vozes, contendo uma história dominante e uma silenciada” (SHOWALTER, 1994, p.53). Assim, a questão da diferença é entendida dentro dos limites do “território selvagem” (SHOWALTER, 1994), onde a literatura produzida por mulheres se faz mediante uma tradição literária masculina hegemônica estabelecida ao longo dos anos, não a ignorando, mas buscando soluções formais para trazer suas histórias de lutas e conquistas no cerne da efabulação

²⁰ O termo “níveis” foi proposto pela Profª. Draª Carla Alexandra Ferreira em sua tese de doutoramento intitulada *The Coup e Brazil: uma leitura do Sul pelo Norte* e corresponde ao termo “horizontes” empregado por Jameson em *O Inconsciente Político*.

narrativa e, conseqüentemente, constituindo “*a literature of their own*” (SHOWALTER, 1999).

Para analisarmos essa articulação, Elaine Showalter propõe (1999), então, entendermos a escrita de autoria feminina dentro de um panorama histórico, culturalmente orientada, ligada por uma tradição figurativa na qual as imagens, metáforas, temas e enredos se repetem e se renovam, dependendo do contexto no qual se insere a mulher escritora. Essa abordagem, além de semelhanças entre as artistas, também busca reconhecer como a existência de diferenças entre as mulheres, tal como classe, raça e nacionalidade, são elementos determinantes para a arte literária.

Tomando a literatura como ato socialmente simbólico (JAMESON, 1992), as ideias de corpo, linguagem e psique da mulher não serão totalmente descartadas, porém, reinterpretadas dentro de uma moldura historicamente contextualizada. Desse modo,

As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas são intrincadamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como produto ou a construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinações sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

A autora de *A literature of their own* (1999) também sublinha a importância de reconhecermos a mutabilidade histórica da escrita de autoria feminina, intrinsecamente ligada com as próprias mudanças da mulher no seio da esfera social e propõe uma divisão dessa tradição em três grandes fases. É importante ressaltar que

Obviamente, essas categorias não são rígidas, distintamente separadas no tempo, nas quais escritoras individualmente podem ser assinaladas com perfeita certeza. Essas fases se sobrepõem; há elementos feministas na escrita feminina e vice versa. É possível encontrar todas as três fases na carreira de uma única romancista (SHOWALTER, 1999, p. 13)²¹.

Essa estrutura teórica deriva das observações de Showalter acerca das subculturas literárias, tais quais a negra, judaica, anglo-indiana e canadense, todas estabelecendo uma relação entre cultura do dominado e do dominante. Em outras

²¹ These are obviously not rigid categories, distinctly separable in time, to which individuals writers can be assigned with perfect assurance. These phases overlap; there are feminist elements in feminine writing, and vice versa. One might also find all three phases in the career of a single novelist

palavras, o que as caracterizam enquanto o Outro se dá menos por diferenças produzidas pelo corpo e psique dos sujeitos e mais na recomposição da linguagem literária que reconhece uma tradição canônica, as regras do mercado editorial e os parâmetros estéticos de uma época.

A teórica, dentro dessa perspectiva, também confere à literatura da mulher o estatuto de subcultura e, como as anteriores (guardadas suas especificidades), transita entre a subordinação, o protesto e a autonomia em relação ao modelo hegemônico. Ao traçar a tradição da escrita de autoria feminina na Inglaterra, da era vitoriana até a contemporaneidade, a estudiosa propõe a seguinte terminologia para cada uma dessas fases.

A primeira, *feminine*, quando a mulher adentra o campo da escrita de forma profissional e, devido à questão de recepção, imitam o padrão literário produzido por homens e, muitas vezes, lançam mão do uso de pseudônimos masculinos. Nessa fase, são exemplares os trabalhos das irmãs Brontë e George Eliot.

A segunda, *feminist*, de romances como *Story of an African Farm*, de Olive Schreiner, caracteriza a fase de revolta e de protesto contra o estatuto de subordinação tanto na sociedade quanto na própria representação literária, contudo, não se desvencilha totalmente do modelo hegemônico.

Por último, a fase denominada *female*, configura o momento de autodescoberta e se desvencilha tanto da imitação quanto do protesto, os quais, para Showalter, também são formas de dependência. Romancistas como Virginia Woolf buscam, então, refletir esteticamente sobre identidade e autonomia femininas.

Com efeito, por meio desse instrumental, a pensadora refuta a ideia de uma “imaginação feminina” expressada na escrita. Para ela, isso só reforça os estereótipos e também sugere uma permanente, profunda, simplória e inevitável diferença entre as formas masculinas e femininas de percepção do mundo. Pelo contrário, a tradição literária das mulheres se dá por relações entre escritoras, a sociedade e os paradigmas culturais no quais estão inseridas.

Muito além, a imaginação da mulher não pode ser tratada por historiadores da literatura como uma abstração romântica ou freudiana. Ela é produto de uma delicada rede de influências operando no tempo e deve ser analisada no modo como é expressa, na linguagem e o no arranjo fixo das palavras nas páginas, uma forma

que por si só é matéria para uma rede de influências e convenções, incluindo as operações do mercado. (SHOWALTER, 1999, p. 12)²²

Contudo, como também reconhece Showalter no ensaio *American Gynocriticism* (1993),

precisamos de um história abrangente da escrita feminina norte-americana do período colonial até o presente. Ninguém escreveu um estudo nesse âmbito, nem mesmo um ruim [...]. Pode ser que os maiores projetos historiográficos da literatura Norte-americana, os quais tentaram integrar a escrita feminina ao percurso, suplantaram o esforço de escrever a história literária das mulheres em seus próprios termos, porém, até que tenhamos tentado desenvolver os vastos padrões internos, sua integração em uma trama maior parece prematura. (SHOWALTER, 1993, p. 126)²³

Diante dessa prerrogativa, todas essas discussões aplicadas ao corpus aqui elencando (para além de revelar a visão crítica de Sylvia Plath no território selvagem) modestamente também permitirão futuras pesquisas a reconstruir o percurso das escritoras estadunidenses e repensar essa tradição nos termos de contínuos e rupturas artísticas. Nesse sentido, pensaremos muito mais a escrita de Plath atrelada às representações das mulheres pela cultura de massa e a ideia da mística feminina, observando de que modo essas personagens respondem ou a não e esse ideal, porém, lançando mão quando possível também das imagens e procedimentos estéticos elencados por Showalter para tratar das artistas inglesas, observando a construção semântica e as ressignificações produzidas no todo das narrativas diante o horizonte histórico do contexto de produção.

²² Moreover, the female imagination' cannot be treated by literary historians as a romantic or Freudian Abstraction. It is a product of a delicate network of influences operating in time, and it must be analyzed as it express itself, in language and in a fixed arrangement of words on page, a form that itself is subject to a network of influences and conventions, including the operations of the marketplace."

²³ we need a comprehensive history of American women's writing from the colonial period to the present. No one has written such a study, not even a bad one [...]. It may be that the large historical projects in American literature, which have attempted to integrate women's writing into the story, have superseded the effort to write women's literary history on its own terms, but until we have attempted to work out the large internal patterns, their integration into a larger fabric seems premature.

2. OLHARES SOBRE (A OUTRA) SYLVIA PLATH: FORTUNA CRÍTICA

Neste capítulo, apresentaremos as principais tendências teórico-críticas a respeito do trajeto literário de Sylvia Plath, atendo nossa atenção, sobretudo, às visões acerca dos contos *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear*, apontando suas contribuições e limites.

Na introdução de *Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study* (2012), Luke Ferretter afirma:

Há em voga duas principais maneiras de pensar o trabalho de Sylvia Plath na crítica contemporânea. Uma delas, dominante desde a publicação de *Ariel*, é pensar seu fazer literário de modo progressivo até a grandiosidade lírica de sua carreira, os poemas de 1962 e 1963. [...] Durante a última década ou pouco mais, outra maneira de refletir a literatura da escritora começou a emergir, a qual pode ser descrita, como sugere o título do estudo de Tracy Brain, como uma investigação da ‘outra Sylvia Plath’. (FERRETTTER, 2012, p. 1, trad. nossa)²⁴

A primeira postura citada por Ferretter diante o corpo literário de Sylvia Plath, como também postula, acaba obscurecendo a produção precedente a *Ariel*. Tim Kendall (2001, p.1 apud FERRETTTER, 2012, p.1, trad. nossa), a respeito da obra lírica escrita entre 1954 e 1956, escreve que, “não fossem produzidos pela autora de *Ariel*, tais poemas dificilmente mereceriam atenção”. Já Kathleen Connors e Sally Bayley (2007, p.1 apud FERRETTTER, 2012, p.1, trad. nossa), na introdução de *Eyes Rhymes* (trabalho dedicado à produção visual de Plath), observam que o interesse de muitos críticos pelos primeiros textos da escritora ocorre como tentativa de responder a questão de como ela chegou até *Ariel*.

Contudo, outra fração da fortuna crítica preocupa-se em lançar luzes a trabalhos considerados menores. Entre eles, estão as contribuições de Al Strangeways²⁵ acerca do

²⁴ There are two major ways of thinking about Sylvia Plath's work in contemporary criticism. One way, dominant since the publication of *Ariel*, is to think of this work as a progression towards the greatest poetry of Plath's career, the poems of 1962 and 1963. [...] During the last decade or so, another way of thinking about Plath's work also begun to emerge, which can best described, in the title of Tracy Brain's study, as an investigation of 'the other Sylvia Plath'

²⁵ STRANGEWAYS, Al. *Sylvia Plath. The Shaping of Shadows*, 1998.

trabalho intelectual da escritora, as reflexões de Robin Peel²⁶ sobre as visões políticas da artista, os estudos de Anita Helle²⁷ focados nos textos plathianos não publicados, bem como o já citado trabalho centrado em Sylvia Plath como artista visual²⁸.

Esses estudos não sugerem que Ariel não seja o trabalho mais sofisticado de Plath. Para além, eles se interessam pelo vasto e diverso corpo artístico como um todo e focam sua atenção em textos menos discutidos de sua produção, a fim de consolidar um panorama completo da pensadora e escritora que Plath foi. (FERRETTTER, 2012, p.1, trad. nossa)²⁹

Este nosso exercício se alinha a essa segunda postura, elegendo a ficção curta plathiana como objeto de estudo. Também, ele se opõe em termos de abordagem, não preocupado com a questão do valor literário, como já explicitado no capítulo anterior, bem como se afastando do viés estritamente autobiográfico. Embora de extrema importância para o entendimento da obra plathiana, a visão de uma literatura que se centraria na figura individual de Plath nem sempre possibilita observar questões históricas e políticas em sua tessitura literária. Sendo assim, a leitura política aqui, como escreveu Fredric Jameson,

será empregada para demonstrar as limitações estruturais desses outros códigos interpretativos e, particularmente, para demonstrar as maneiras “locais” pelas quais estabelecem seus objetos de estudo e “as estratégias de contenção” por meio das quais conseguem oferecer a ilusão de que suas leituras são, de alguma forma, completas e auto-suficientes. (JAMESON, 1992, p. 10)

The Wishing Box não foge ao curso da leitura autobiográfica permeado por parte da fortuna crítica da escritora. A narrativa do casal Agnes e Harold Higgins encontrou correlação com a vida privada de Sylvia Plath e Ted Hughes (seu até então marido durante o processo de escrita) em passagem do livro *A Mulher Calada* (2005), de Janet

²⁶ PEEL, Robin, *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*, 1998.

²⁷ HELLE, Annie. *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*, 2007

²⁸ CONNORS, Kathleen; BAYLEY, Sally. *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual*, 1994.

²⁹ These studies do not suggest that Ariel is not Plath finest work. Rather, they are interested in her large and diverse body of work as a whole, and focus their attention on less frequently discussed texts within this body of work, in order to build up a complete picture of the kind of thinker and writer that Plath was.

Malcolm. A jornalista, enquanto se debruça sobre biografias, arquivos, cartas e querelas familiares, demonstra os limites e as tensões entre o vivido por Plath e o recontado sobre a escritora nas dezenas de obras que tentam reconstruir sua vida do nascimento ao fatídico dia de seu suicídio.

Precisamente sobre o conto em questão, Malcolm aponta a relação direta entre o casal de poetas e os Higgins, sendo possível “notar como a avaliação depreciativa que Agnes faz de seus sonhos lembra a maneira como Sylvia Plath julgava seus contos” (MALCOLM, 2012, p. 99). Além disso, afirma categoricamente que “é evidente que lá estava também Ted-na-pele-de-Harold” (MALCOLM, 2012, p. 100), embora reconheça as diferenças entre o Ted descrito nas cartas, sempre amoroso e atencioso, e o personagem do texto, detestável e presunçoso. Essa aparente contradição, calcada em sua leitura autobiográfica, aponta para a “sensação de anarquia mental” (MALCOLM, 2012, p. 100) da escritora, e conclui afirmando serem ambíguos os sentimentos de Plath por Hughes, afinal, como demonstraria *The Wishing Box*, “no inconsciente, é perfeitamente confortável amar uma pessoa e, ao mesmo tempo, detestá-la” (MALCOLM, 2012, p. 100).

Já Luke Ferretter avança semanticamente essa leitura, trazendo importantes contribuições para entendermos esse conto para além dos conflitos pessoais entre Plath e Hughes. O crítico defende que o texto articula uma política sexual na qual a escritora protesta contra a maneira como homens representam suas próprias habilidades como norma, referindo-se a Harold e a sua tentativa de ensinar Agnes a sonhar, bem como também denigrem mulheres que não podem ou não querem alcançar tais padrões. (FERRETTTER, 2012, p. 54). Contudo, não historiciza com maior profundidade esse homem e mulher nos termos em que nosso trabalho se propõe.

O mesmo limite ocorre em suas comparações entre a prosa e a poética plathiana, postulando que

em Plath, a principal diferença entre a expressão do desejo pela visão transformadora da imaginação presente nos contos e poemas escritos na mesma época é que, nesses, a relação entre imaginação e realidade é tratada como uma questão metafísica, já naqueles, política. (FERRETTTER, 2012, p. 67, trad. nossa)³⁰

³⁰ The main difference between Plath’s expression of desire for the transformative vision of the imagination in the story and in the poems she wrote at the same time is that, in the poems, the relationship between imagination and reality is treated as a metaphysical question whereas in the story it is a political question.

Embora seja assunto para outro estudo, é importante ressaltar que até a própria metafísica em produções poéticas pode e *deve* ser historicizada. Como bem ressaltado em *O Inconsciente Político*, a distinção entre objetos culturais como sendo textos políticos e apolíticos

torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. [...] A única libertação efetiva desse controle começa com reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político. (JAMESON, 1992, p. 18)

O mesmo retorno à história individual da escritora ocorre com *The Fifty-Ninth Bear*. A narrativa do casal Sadie e Norton encontra resquícios autobiográficos ao relacionarem a viagem dos personagens a uma viagem realizada por Plath e Hughes no ano de 1959. Segundo Mariana Chaves Petersen:

Plath escreve o conto baseado em uma experiência pessoal, conforme conta em carta a sua mãe (PLATH, 1992). Em julho de 1959, a autora acampava com o marido, o poeta Ted Hughes, no Yellowstone Park, em Montana, quando, durante a noite, escutam um barulho e imaginam que um urso estivesse vasculhando seu carro. O animal descobre laranjas guardadas no veículo, e passa a noite alimentando-se delas. No dia seguinte, Plath descobre que ele também comera biscoitos que estavam, juntamente com alguns cartões postais, dentro de sua bolsa. (PETERSEN, 2015, p. 154)

O estudo de Petersen debruça-se, além disso, na investigação acerca do insólito no conto, questão que debateremos em outro momento. Por hora, ressaltemos sua forte inclinação em ler *The Fifty-Ninth Bear* como uma narrativa pessoal, “uma crítica ao seu próprio ‘creative marriage’, libertando-se dele, ainda que momentaneamente, por meio de sua escrita” (PETERSEN, 2015, p. 168). Suas conclusões apontam que o desfecho do texto, no qual um urso ataca Norton enquanto a esposa assiste ao ocorrido, figuraria uma vingança de Plath em relação ao seu casamento:

Podemos falar, por fim, em uma vingança simbólica da própria Plath na narrativa. No trecho em que se mostra insatisfeita com “The fifty ninth bear” em seu diário, ela finaliza: “[...] *none of the deep emotional undercurrents gone into or developed. As if little hygienic transparent lids shut out the seethe and deep-grounded swell of my experience. Putting up pretty artificial statues. I can't get outside of myself*” (PLATH, 2000, p. 501-2, sublinhados meus). A autora se mostra insatisfeita com a narrativa tanto por sentir nela sua

experiência bloqueada quanto por constatar, também por meio dela, que não consegue sair de si mesma. A profundidade emocional desejada seria, assim, encontrada em sua própria experiência, de onde surge a ideia para a escrita, mas deveria ser também capaz de extrapolá-la – o que, para Plath, não acontece, levando a sua visão negativa da história. (PETERSEN, 2015, p. 168)

É notável nesse movimento analítico adotado por Malcolm e Petersen “a impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto” (CARVALHO, 2003, p. 15, apud TAVARES JUNIOR, 2011, p. 12). Para além da matéria narrativa e poética de seu trabalho, o que oferece a possibilidade da leitura de viés autobiográfico “graças a amálgama entre ficção e dados de sua vida pública e pessoal na superfície de seus escritos” (FERREIRA; OLIVEIRA, 2017, p. 2), elementos externos cingem o fazer literário de Plath, impulsionando ou justificando sua escrita de si, como é o caso das cartas e diários, recurso utilizado na reflexão de Petersen, por exemplo.

Além desses escritos íntimos, destacamos o já citado prefácio assinado pelo ex-marido à coleção póstuma. Uma das asserções do poeta diz exatamente sobre o estatuto autobiográfico dos contos e ensaios reunidos no volume:

Certamente, a própria Sylvia Plath teria rejeitado muitos dos contos aqui presentes, logo, eles estão publicados sem um maior julgamento por parte dela. Porém, embora a óbvia fraqueza, eles parecem suficientemente interessantes, mesmo que apenas como apontamentos diretos de sua autobiografia. (HUGHES, 1979, p. 12, trad. nossa)³¹

Sendo, aos olhos de Hughes, “obviamente fracos” e publicados sem o consentimento da autora, tais textos só nos servem pelos rastros autobiográficos deixados por Plath, abrindo margem para leituras como os destacados anteriormente e corroborando para o que Tavares Junior (2011, p. 12) observou como uma prática analítica que confunde o interesse pela obra e suas potências artísticas com o interesse pelo escrutínio de suas intimidades.

Desse modo, cabe-nos investigar, então, como se articula formalmente (ou não) o teor autobiográfico na matéria narrativa de *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear*, buscando entender quais procedimentos formais possibilitam a aproximação entre a vida de Plath e seus escritos.

³¹ Sylvia Plath herself had certainly rejected several of the stories here, so they are printed against her better judgment. But in spite of the obvious weakness, they seem interesting enough to keep, if only as notes towards her inner autobiography.

Por definição, uma autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Esse texto, construído pelos interstícios da memória de alguém, visa a reconstrução de uma vida e pauta-se pelo relato da verdade ocorrida num determinado espaço temporal.

Philippe Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico* (2008), estabelece quatro categorias fundamentais, com seus respectivos elementos, responsáveis pela caracterização do que o teórico entende por autobiografia. A saber, são elas: 1. *a forma da linguagem*; 2. *o assunto tratado*; 3. *a situação do autor* e 4. *a posição do narrador*. Textos que não preenchem todas essas categorias simultaneamente, embora possam ser vistos como intimistas, são relegados à condição de gêneros vizinhos da autobiografia, tais como as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário, o autorretrato e o ensaio. Pensemos, dessa maneira, *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear* por meio da taxionomia proposta pelo teórico.

A *forma da linguagem* requerida à autobiografia é a narrativa em prosa. Nossos objetos de análise preenchem esse requisito, já que se tratam de contos. Contudo, encontramos algumas lacunas no que diz respeito ao *assunto tratado*, o qual deve tangenciar a vida individual ou a história de uma personalidade; à *situação do autor*, cuja identidade do autor deve se assemelhar à do narrador; e à *posição do narrador*, a qual também deve estabelecer uma equação igualitária entre a identidade do narrador e a do personagem principal.

Por definição, um conto é uma forma breve, narrativa curta que se debruça em uma única célula dramática, econômica em seu estilo e de situações e proposições temáticas resumidas (GOTLIB, 1992, p. 15). Dada sua configuração textual e sua extensão, o conto compromete o assunto tratado, pois sua brevidade narrativa já prevê um recorte, impossibilitando o autor a recontar sua história pessoal no curto espaço dos paradigmas desse gênero literário.

Além disso, seria impossível e inverossímil uma pessoa viva, em exercício retrospecto, contar a sua própria morte. É também nesse aspecto em que *The Wishing Box* de Plath se afasta drasticamente de uma autobiografia, já que Agnes – mesmo Janet Malcolm encontrando relação direta entre Plath e a personagem – suicida-se ao fim da narrativa após ingerir cinquenta comprimidos:

[Harold] found Agnes lying on the sofa in the living-room, dressed in her favorite princes-style emerald taffeta evening gown, pale and lovely as a blown lily, eyes shut, an empty pillbox and an overturned water tumbler on the rug at her side. (PLATH, 1979, p. 55)

Ambos os contos são narrados em terceira pessoa, desse modo, a *situação do autor* para a autobiografia não encontra correspondência em nossos objetos, bem como a *posição do narrador* compromete este estatuto, pois quem narra não viveu aquelas histórias, não havendo, assim, equivalência entre ambos. Embora Lejeune admita que as categorias elencadas por ele não sejam rígidas, as duas últimas não comportam graus, é tudo ou nada.

Também, além disso, mesmo que o teórico reconheça a importância do funcionamento interno do texto e ofereça tais categorias como marcas do gênero, é no contrato entre autor e leitor que uma autobiografia se configura como tal. Assim,

a questão autobiográfica não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição 'verídica' pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. (MIRANDA, 1992, p.30)

Desse modo, é necessário que se estabeleça o pacto autobiográfico. De alguma maneira, é preciso haver um contrato, implícito ou explícito, por meio da relação direta entre personagem, narrador e autor; um título na capa ("Autobiografia", por exemplo); prefácio onde o autor assume responsabilidade e honra para com a verdade do que narrará. Enfim,

o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história da minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser. (LEJEUNE, 2008, p. 33)

A esse ponto, parece claro o distanciamento entre *The Wishing Box* e *The Fifty Ninth-Bear* de autobiografia *stricto sensu*. Além da própria estrutura narrativa, Sylvia Plath não estabelece o necessário pacto autobiográfico, direta ou indiretamente. Contudo, é evidente o fantasma da autora sobre esses contos e sua obra como um todo. Como reconhece Linda W. Wagner,

A linha entre escrita “autobiográfica”, usada pejorativamente, e escrita que expressa temas de suma importância para o escritor, no caso de Plath, tem se tornada difusa. Devido a muitos episódios presentes em *The Bell Jar* serem autobiográficos, leitores supõem que seus contos nasceram dessas mesmas raízes, ainda que no caso de textos mais fantasiosos. Ao invés de lançar mão de material factualmente autobiográfico, Plath parece ter usado e reusado imagens e temas para explorar com maior clareza a visão de si mesma, os problemas e situações que mais a preocupavam. (WAGNER, 1985, p. 1, trad. nossa)³²

Embora não seja exatamente sua vida narrada, algo na história dos casais leva à leitura do rastro autobiográfico e a voz de um *eu*, íntimo, privado e confessional.

Observamos que as leituras de *The Wishing Box* empregada por Malcolm e de *The Fifty-Ninth Bear* por Petersen não fogem ao horizonte de expectativas da poesia confessional, ainda que o gênero literário empregado pela autora seja o conto e não o poema. Sendo assim, parece-nos possível afirmar que para além do texto lírico, sua prosa não escapa dos olhares de quem busca um *eu autobiográfico* de Sylvia Plath.

Sugerimos, portanto, pensar a poesia confessional para além da construção em versos, mas aquela que também se manifesta nas narrativas em prosa. Assim, em vias de ampliar a discussão, nossa abordagem pauta-se por uma *escrita* confessional.

Deborah Nelson, em *Pursuing Privacy in Cold War America* (2002), investiga como se mobiliza a escrita confessional nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, focando a passagem da década de 1950 para a seguinte. Uma das grandes avanços da estudiosa no que concerne ao estudo das escritas de si é entender essa mobilização formal da arte do *eu* dentro de um contexto histórico. Seu método analítico oferece uma abordagem política para essa determinada estética, atingindo o que Fredric Jameson (1992) entende como o horizonte absoluto de todas as interpretações.

Por meio de uma relação dialética entre interno e externo, literatura e sociedade, Nelson mapeia o jogo de forças entre as mudanças das noções de público e privado naquele contexto e como ele está articulado na erupção e mobilização da escrita confessional, afirmando que:

³² The line between “autobiographical” writing, used pejoratively, and writing that expresses themes of deep importance to the writer has, in Plath’s case, become blurred. Because many of the events she writes about in *The Bell Jar* were autobiographical, readers have assumed that her short fiction has sprung from those same roots—even in the case of fanciful stories. Rather than using factually autobiographical materials, Plath appears to have used and re-used images and themes to give insight into her own view of herself, and into the problems and situations that troubled her most.

A tendência autobiográfica e confessional na cultura americana irrompera simultaneamente à inflação ideológica do valor da privacidade. Além disso, a poesia confessional não era meramente o pessoal em público. Eram sempre os elementos mais secretos, violentos, prejudiciais e perturbadores da vida privada postos em exposição. Plath e outros poetas confessionais ofereceram um contradiscurso à ideologia oficial de privacidade na Guerra Fria. (NELSON, 2006, p.23, trad. nossa)³³

O contradiscurso desse fazer literário, como afirma em seu estudo, para além de emergir o que havia de mais violento e prejudicial na vida privada, como quem derrubaria as máscaras da ideologia do *American way of life*, também era tensionar a falsa ideia da própria privacidade, sobretudo ao que diz respeito à privacidade feminina.

Em momento anterior, investigando as categorias propostas por Lejeune, afirmamos que os nossos objetos não se tratam de uma autobiografia em termos estritos. Todavia, ao considerarmos o horizonte de expectativas da escrita confessional, precisamos investigar em nossos contos analisados, quando oferecerem possibilidades formais, como as narrativas são mobilizadas a fim de atender essa recepção que se debruça nos rastros íntimos e, avançando semanticamente, como constrói a tensão entre público e privado postulada por Deborah Nelson.

Embora também caminhe pelas vias da leitura intimista e não escape à leitura autobiográfica, sustentando suas afirmações ao lançar luzes às cartas e trechos de diários para aproximar o corrido em vida e o elaborado formalmente no conto, Petersen traz grandes contribuições à análise de *The Fifty-Ninth Bear* ao identificar a presença dos elementos insólitos e estranhos na narrativa.

Para analisar tais questões, a autora opta pelas reflexões de Tzvetan Todorov acerca do assunto, sobretudo as presentes em “A Narrativa Fantástica” (2006). Importante frisar neste momento que muitas são as possibilidades de abordar o fantástico na literatura, inclusive algumas rebatendo o pensamento do estruturalista búlgaro. Contudo, não nos debruçaremos sobre essa querela e, assim, o fantástico neste estudo não será empregado como mais uma metodologia, mas entendido como uma ferramenta analítica de modo a possibilitar a articulação do metacommentário proposto por Fredric Jameson (1992). Portanto, observaremos as contribuições trazidas por

³³ The autobiographical and confessional trend in American culture erupted simultaneously with this ideological inflation of the value of privacy. Moreover, confessional poetry was not merely the personal in public. It was always the most secret, violent, damaging and disruptive elements of private life on display. Plath and her fellow confessional poets provided a counterdiscourse to the official ideology of privacy in the Cold War.

Petersen para o debate do conto, identificando suas limitações e avançando semanticamente ao historicizar os elementos insólitos e estranhos de *The Fifty-Ninth Bear*.

Sobre os limites do gênero fantástico pautadas pelos estudos que guiam sua proposta analítica, afirma que

Este ocupa o tempo da incerteza: ocorre quando não se sabe se algo é imaginário ou real; trata-se de uma ilusão de personagem ou narrador – não havendo, no caso, mudança nas leis do mundo – ou de realidade na narrativa – regida então por leis desconhecidas fora dela. Uma vez que a dúvida é desvendada, ao se escolher uma ou outra resposta, entra-se em outros domínios: no estranho ou no maravilhoso. O primeiro caso ocorre quando as leis da realidade, tal qual a conhecemos, permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito, o segundo, quando se devem admitir novas leis da natureza para que o fenômeno seja possível. (PETERSEN, 2015, p. 157)

Por meio dessa categorização, atribui ao conto em pauta o estatuto de “estranho-fantástico” (PETERSEN, 2015, p.157), enfatizando sua hipótese graças ao desfecho da história. “A vontade mais forte, acima do humano Norton, parece vinda de um “*far [...] planet*”, forte referência ao sobrenatural, e, por fim, a sua esposa, sendo seu algoz o quinquagésimo-nono urso, o urso de Sadie” (PETERSEN, 2015, p. 157, grifos da autora). Por um lado, a morte pode ser explicada pela razão, dado o espaço da floresta, onde o ataque de um urso feroz é plenamente crível; de outro, pelas vias insólitas que aquele animal está ligado à vontade da esposa ao ser seu urso da plenitude. Essa tensão, na qual os “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem por fim uma explicação racional” (TODOROV, 2006, p. 156), oferece os elementos estruturais para a elaboração do pensamento crítico de Petersen.

O insólito, como deixa claro o estudo, é também trabalhado de maneira a mascarar os sentimentos da personagem feminina, que possui a profundidade negligenciada pelo narrador em terceira pessoa com focalização no marido. O ápice do insólito estaria na morte de Norton assistida por Sadie, pois a “familiaridade da mulher para com o urso que mata seu marido é o ponto auge do estranhamento na narrativa; ela anseia por ele, por vencer a aposta, e, como que respondendo a seu chamado, o animal volta juntamente a todo o ressentimento recalcado por Sadie” (PETERSEN, 2015, p. 160)

Além disso, os acontecimentos descritos como insólitos, a descrição misteriosa do espaço, a forte relação da personagem feminina com a natureza, como afirma, é trabalhada de maneira a construir um arquétipo feminino

para criar um ambiente essencialmente opressivo ao masculino. Faz uso, dessa forma, de posições geralmente redutoras do feminino – que se opõem às “mulheres” engendradas pelas tecnologias de gênero de De Lauretis (1994) – para inverter papeis, causando estranhamento. Torna os arquétipos realidade no conto, levando não só à vingança de Sadie, como também a questionamentos acerca do ser “Mulher”. (PETERSEN, 2015, 170)

Essa ideia de “Mulher” proposta por Teresa De Lauretis e articulada na investigação de Petersen está relacionada com uma das dimensões do gênero, atrelada, sobretudo, a uma representação da dita “essência feminina” propagada pelo discurso dominante. Em *The Fifty-Ninth Bear*, Petersen afirma que Sadie, ao insistir “pelos passeios mais perigosos, arriscando-se sem medo enquanto o outro faz seu papel de protetor” (PETERSEN, 2015, p. 162), além dos nomes dos lugares que queria visitar (*Dragon’s Mouth, Devil’s Cauldon*), estaria planejando a morte do marido. Aí estaria esse arquétipo de uma das ideias de Mulher, “a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objetivo do Desejo e do Conhecimento [Masculinos], ‘O Verdadeiro Ser-Mulher’, Feminilidade etc.)” (LAURETIS, 1994, p. 217).

Embora esse arquétipo se sustente em níveis estéticos e contribua para a nossa interpretação do conto no próximo capítulo, necessário se faz resgatar o pensamento da própria Lauretis acerca do gênero para demonstrar a possibilidade de ampliação semântica do estudo de Petersen, passando do individual ao coletivo e, logo, reinserindo esses fragmentos no todo da História. Como afirma em *A tecnologia do gênero*,

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. (LAURETIS, 1994, p. 211)

Tais “fatores políticos e econômicos” são, inevitavelmente, obscurecidos quando as discussões acerca do feminino em Sylvia Plath regressam à narrativa privada e individual, como se a escritora, enquanto mulher, estivesse suspensa no tempo-espaço histórico, fundamental para a dinâmica desse “sistema de gênero”.

Contudo, Plath demonstra o contrário e lança *insights* sobre sua autoconsciência de gênero e posicionamento crítico em relação aos modelos, os estereótipos e esse “sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais”. No breve ensaio *America! America!* (publicado na *Punch* em abril de 1963 e também reunido em *Johnny Panic and the Bible of Dreams*), a escritora mobiliza recordações de sua infância enquanto criança crescendo nos Estados Unidos ao fim da Segunda Guerra para refletir acerca da iniciação de jovens garotas ao sistema de “sexo-gênero” apontado por Lauretis.

We even, in our democratic edifice, nursed two ancient relics of snobbism – two sororities: Subdeb and Sugar ‘n’ Spice. At the start of each school year, invitation cards went out from old members to new girls – the pretty, the popular, the in some way rivalrous. A week initiation preceded our smug admittance to the cherished Norm. Teachers preached against Initiation Week, boys scoffed, but couldn’t stop it. (PLATH, 1979, p. 37)

Plath, com certa ironia (afinal, a iniciação ao sistema sexo-gênero acontecia no “democrático edifício” da escola), detalha o seu processo de ingresso na sororidade e o modo como, aos poucos, estava sendo manufaturada a uma “Okay Image”³⁴ e sua identidade, ao ter seu ego destruído, sendo substituída por um ideal de feminilidade. Como relata, por uma semana não pode usar maquiagem, lavar ou pentear o cabelo, mudar de roupas ou falar com garotos. Além disso, fazia a cama e o café de sua “*big sister*” e seguia suas ordens, como subir em árvores e perguntar questões constrangedoras a estranhos. Regras como sorrir ou mostrar algum tipo de ironia, caso quebradas, eram pagas ao custo de ajoelhar em vias públicas.

Contudo, por ser “*just too weird*”, a jovem Plath não completou o processo e desistiu de ingressar ao grupo. Agora madura, em exercício retrospecto, analisa criticamente a dinâmica da feminilidade imposta às garotas desde cedo, reconhecendo que “*the privilege of being anybody was turning its other face – to the pressure of being everybody; ergo, no one.*” (PLATH, 1979, p. 37).

³⁴ I was being tailored to na Okay Image. (PLATH, 1979, p. 37)

O que o ensaio *America! America!* nos oferece é uma das pistas da preocupação da escritora em complexar sua posição enquanto mulher num determinado recorte histórico e, como também apontou Jessica McCort (2013), desenvolver uma visão crítica do conformismo à ideologia de gênero reforçada durante a Guerra Fria, a qual buscou cercear a liberdade das mulheres moldando suas identidades públicas e privadas desde à infância até a vida adulta, movimento do capital caracterizado por Betty Friedan como *mística feminina*:

A dona de casa dos subúrbios tornou-se a concretização do sonho da americana e a inveja, dizia-se, de suas congêneres do mundo inteiro. A dona de casa americana, libertada pela ciência dos perigos do parto, das doenças de suas avós e das tarefas domésticas, era sadia, bonita, educada e dedicava-se exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, encontrando assim sua verdadeira realização feminina. Dona de casa e mãe, era respeitada como companheira no mesmo plano que o marido. Tinha liberdade de escolher automóveis, roupas, utensílios, supermercados e possuía tudo o que a mulher jamais sonhou. (FRIEDAN, 1970, p. 20)

Atenta à preocupação crítica de Plath, Linda W. Wagner escreveu sobre a relação entre a escrita dita autobiográfica, gênero e as personagens femininas dos contos:

Mais aparente nesses contos do que a sensação da autobiografia factual é a ênfase do tema mais arraigado de Plath, o da mulher diferente. Em grande parte de sua ficção, sua protagonista é uma mulher que se sente diferente das expectativas sociais e, talvez, das dela mesma; e, portando, de certa forma, é uma excluída. Em algumas narrativas, a mulher é uma clássica pessoa cheia de ideais, em outras, alguém simplesmente trilhando seu caminho de forma ambivalente. Essa ficção parece oferecer uma dimensão para compreender o modo como Sylvia Plath se via na vida, uma jovem escritora no meio do século, uma mulher periférica ao invés de central, muitas vezes confusa sobre seu rumo. (WAGNER, 1985, p. 2, trad. nossa)³⁵

Desse modo, ainda observando o estudo de Petersen, a escolha pelo viés psicanalítico para analisar a vingança de Sadie como o retorno do recalcado, além de se debruçar nos diários de Plath e afirmar “que a autora se mostra insatisfeita com a

³⁵ What is more pervasive about these stories than their sense of factual autobiography is their emphasis on Plath's pervasive theme—that of the different woman. In most of Plath's fiction, her protagonist is a woman who feels herself different—from society's expectations and perhaps from her own—and therefore, in some ways, excluded. In some stories the woman is a classic over-achiever, but in others, she is simply, and ambivalently, walking a path of her own. This fiction appears to provide a dimension of understanding about the way Sylvia Plath saw herself in life, a young woman writer at mid-century, a woman peripheral rather than central, and often confused about her direction

narrativa tanto por sentir nela sua experiência bloqueada quanto por constatar, também por meio dela, que não consegue sair de si mesma” (PETERSEN, 2015, p.168), impõe outro limite para a compreensão da escrita de autoria feminina e do gênero como sistema dentro dessa moldura histórica apontada por Friedan. Como postulado por Elaine Showalter,

Embora os modelos de crítica feminista baseados na psicanálise possam oferecer agora singulares e persuasivas leituras de textos individuais e realçar a similaridades extraordinárias entre a escrita das mulheres em uma variedade de circunstâncias culturais, eles não podem explicar a mudança histórica, a diferença étnica, ou a força formadora dos fatores genéricos e econômicos. Para considerar essas questões, devemos ir além da psicanálise, para um modelo de escrita feminina mais flexível e abrangente que a coloque no contexto máximo da cultura. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

Assim, pensando historicamente, o insólito e o arquétipo feminino devem ser analisados perante uma moldura mais ampla, “dentro de um contexto máximo da cultura”, para compreender que

a discrepância, a tensão, e o constante deslize entre, de um lado, a Mulher como representação, como o objeto e a própria condição da representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de “relações reais”, são motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconhecível: as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação. (LAURETIS, 1994, p. 218)

Pensando, dessa maneira, o gênero por meio da “contradição em nossa cultura”, é necessário analisar essa “discrepância” e “tensão” na própria forma da narrativa dos contos de Sylvia Plath. Assim, a “diferença da escrita das mulheres, então, só pode ser entendida nos termos desta relação cultural complexa e historicamente fundamentada” (SHOWALTER, 1994, p. 50).

Muito próxima ao postulado de Wagner anteriormente citado, Jessica McCort (2013), no ensaio “*A red-blooded american-girl*”: *gender, American culture, and Sylvia Plath*, afirma que as personagens femininas no trabalho de Plath emergem como quebra-cabeças, charadas e problemas, e que seus corpos e imaginação são o *locus* da materialização de ideais das políticas de gênero, das instituições nacionais do capitalismo e materialismo dos Estados Unidos durante a Guerra Fria. Além disso, a

constante presença da problemática de garotas e mulheres na literatura plathiana “espelha” a alta visibilidade e importância do sujeito feminino na cultura estadunidense.

Com efeito, o postulado de McCort acerca do feminino no trabalho da escritora parece se relacionar com a “tensão” do gênero de Lauretis e da escrita de autoria feminina proposta por Showalter como “discurso de duas vozes” que engloba o silenciado e o dominante, rasurando a mística feminina apontada por Friedan; afinal, as garotas e mulheres da literatura de Sylvia Plath “não apenas refletem as várias superfícies sociais nas quais elas se movem, elas também são resistentes ao papel feminino como modelo” (MCCORT, 2013, p. 118. Trad. nossa)³⁶. Dessa maneira,

Plath busca criticar as forças que pressionam os corpos e mentes das garotas, demonstrando o quão crucial a garota americana era para a estrutura de sua cultura – não apenas para as instituições do casamento e da família, mas para o sucesso do capitalismo americano e a visão do país de seu caráter nacionalista. (MCCORT, 2013, p. 118-9, trad. nossa)³⁷

Graças a esses *insights*, temos as primeiras pistas do lugar da artista em estudo dentro da tradição literária feminina nos Estados Unidos. Aparentemente, ela já se encontra em um momento posterior à imitação dos parâmetros literários e, sobretudo, representativos acerca das mulheres. Seu fazer literário, como tudo aponta, busca contestar o patriarcado e as estruturas sociais. De certo, a retaliação que sua ficção curta teve por parte da recepção pode estar atrelada a essa ambição questionadora. Para que pudesse empregar sua visão crítica, entendendo a literatura do Outro como subcultura, a artista precisou abalar os parâmetros estéticos e figurativos do cânone para melhor formalizar suas inquietações.

Também, a alteridade que busca evidenciar, ao menos em seus contos, não se dá apenas pela erosão da figuração das mulheres propagada na e pela literatura, mas de forma ampla. A escritora busca rasurar o discurso dominante em suas múltiplas manifestações, como é o caso da imagem pública e da mística feminina veiculada pelos meios de comunicação. Dada essa hipótese, podemos pensar na possibilidade da produção artística de grupos oprimidos enquanto tradição não apenas voltando-se para

³⁶ “Plath’s girls not only reflect the various surfaces of the society in which they move; they are also resistant to the girl’s role as mirror.”

³⁷ Plath seeks to critique the forces that put pressure on the girl’s mind and body, demonstrating just how crucial the American girl was to the structure of her culture – not just to the institutions of marriage and the family, but to the success of American capitalism and the country’s vision of its national character

os sistemas formais de uma determinada expressão artística a ser elaborada, porém, a todo aparato cultural e social responsável por subjugar, diminuir e estereotipar suas experiências.

Portanto, apontadas as possibilidades das leituras enquanto escritas de si, *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear* apresentam lacunas e contradições no conteúdo manifesto que apenas uma análise a contrapelo pautada pelo horizonte absoluto da História é capaz de dar conta e ampliar os níveis semânticos desses textos.

3. DEPOIS DA LUA DE MEL: RASURAS FAMILIARES EM DOIS CONTOS DE SYLVIA PLATH

The Wishing Box e *The Fifty-Ninth Bear* apresentam organizações formais e elementos narrativos que, embora pudessem afastar a leitura autobiográfica, contraditoriamente trazem o fantasma da vida privada de Sylvia Plath ao centro das discussões acerca de ambos os contos. Questões como o embate entre privado e público durante a Guerra Fria, as mulheres estadunidenses de classe média no panorama pós-guerra e seu confronto com os ditames de gênero engendrados pelo modelo de produção no seio familiar e na esfera social, por exemplo, tornam-se obscurecidos pelo tom confessional dos escritos e pelas leituras que buscam incansavelmente os ecos de seus conflitos internos. O perigo, em tal movimento analítico, é conferir ao texto plathiano o estatuto narcisístico e autoindulgente, desprovido de potencialidade crítica e política.

Portanto, como este estudo se posiciona desde seu princípio, uma leitura a contrapelo se faz necessária para nos desvencilharmos da literatura de Plath como a-histórica. As hipóteses acima apontadas não são transparentes e apreendidas na superfície dos textos, mas em lacunas e contradições inerentes ao dado formal, as quais se atrelam, por sua vez, às contradições na sociedade e no modelo de produção de onde emergem, em uma relação dialética entre infra e superestrutura.

Desse modo, devemos ampliar os campos semânticos dos contos elencados e lançar luzes ao pátio teórico-crítico de sua fortuna crítica, oferecendo possibilidades outras de compreender como os procedimentos formais da escritora são homólogos ao horizonte político, muito além da narrativa individual e romanesca.

Nos capítulos precedentes, buscamos reconstruir a trajetória literária de Sylvia Plath e o lugar de *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear* dentro da produção literária da escritora. Elencadas algumas abordagens críticas dos contos e demonstradas suas contribuições e limites, as próximas seções serão dedicadas ao exercício analítico dos textos literários, detectando e revelando as estratégias de contenção e, assim, por meio da leitura política, compreendendo como a organização formal figura tais questões sociais.

3.1. *The Wishing Box* e as transgressões dos limites

*So hungered, she must wait in rage
Until bird-racketing dawn
When her shrike-face
Leans to peck open those locked lids, to eat
Crowns, palace, all
That nightlong stole her male,
And with red beak
Spike and suck out
Last blood-drop of that truant heart.*

- Sylvia Plath, versos do poema “The Shrike”

O enredo do conto *The Wishing Box* é, em uma primeira leitura, simples e sem muitas surpresas em seu desenrolar. A narrativa se inicia à mesa do casal Higgins, homem e mulher servindo-se de suco de laranja, geleia e ovos mexidos no começar do dia. A primeira ação parte de Agnes após perceber as expressões absortas e felizes de Harold, indagando-o sobre os sonhos tidos na noite passada. Em resposta, o marido conta sobre um encontro onírico com o poeta inglês William Blake.

‘I was just remembering’, Harold said, still staring with a blissful, blurred look right through the very attractive and tangible form of his wife (pink-cheeked and fluffily blond as always that early September morning, in her rose-sprigged peignoir), ‘those manuscripts I was discussing with William Blake.’ (PLATH, 1979, p. 48)

Irritada, a personagem objeta sobre como seria possível sonhar com o autor de *Songs of Innocence and of Experience* se ambos não se conheciam. Para sua frustração, Harold responde de forma surpresa que o conhecia das fotos.

A descoberta dos fascinantes sonhos de Harold, como afirma o narrador em retrospecto, não acontecera naquela manhã. Desde a primeira noite de lua de mel, o personagem divide suas experiências oníricas com a esposa como quem descreve os detalhes de um evento de fato acontecido na realidade. Contudo, gradualmente os sonhos do homem começaram a enfurecer Agnes.

She felt left out. It was as if Harold were spending one third of his life among celebrities and fabulous legendary creatures in an exhilarating world from which Agnes found herself perpetually exiled, except by her hearsay. (PLATH, 1979, p. 49)

Os sentimentos da personagem persistem ao longo das semanas, afinal, ela não sonhava com frequência e com a mesma grandeza. Nas raras ocasiões, seus sonhos a assustavam. Embora pouco recordasse das formas e detalhes dos pesadelos, a carga tempestuosa e a atmosfera opressiva das imagens a perseguia ao longo do dia.

Certa manhã, após Harold recontar sobre um sonho no qual pescava um grande peixe da espécie lúcio (tão enorme que, mesmo puxando incansavelmente a linha da vara, o corpo do animal não cessava de emergir da lagoa), Agnes revela despreziosamente uma de suas experiências oníricas infantis. O marido, sempre ocupado consigo, impressiona-se com o relato e observa a esposa com um novo interesse, talvez pela primeira vez desde o casamento, como revela o narrador. Ela, por sua vez, finalmente confessa sua incapacidade de sonhar.

Preocupado, Harold propõe um jogo imaginativo, no qual a mulher deve fechar os olhos e descrever o que vê. Compelido pela resposta de Agnes, ao dizer que nada enxergava além de um borrão, pede para que, dessa vez, tentasse imaginar um cálice:

‘What kind of goblet?’ Agnes pleaded.
‘That’s up to you,’ Harold said. ‘*You* describe it to *me*.’
Eyes still shut, Agnes dragged wildly into the depths of her head. She managed with great effort to conjure up a vague, shimmery silver goblet that hovered somewhere in the nebulous regions of the back of her mind, flickering as if at any moment it might black out like a candle. (PLATH, 1979, p. 52, grifos da autora)

Mesmo com as instruções de imaginar cenas e detalhes para a peça, a mulher não se satisfaz com os resultados obtidos. Assim, a narrativa avança com os esforços da personagem em afiar sua imaginação, lançando mão de objetos e utensílios disponíveis nas imediações do lar. Contudo, nenhum progresso é obtido por ela e as coisas não ultrapassam sua realidade material e pragmática.

Ao ler um romance, certa manhã, Agnes percebe ter percorrido os olhos por cinco páginas sem ao menos ter apreendido o significado de uma única palavra. Segundo o narrador, as pequenas letras se separavam como cobras se rastejando em um jargão intraduzível. Dada essa impossibilidade de manter sua cabeça ocupada e decidida a por um fim no silêncio da mente, a personagem passa a frequentar regularmente o cinema pelas tardes até que, após muito adular o marido, adquire um aparelho

televisivo. Agora, além de poder se colocar em transe com as imagens, também podia beber vinho durante o ritual diário.

Porém, suas tardes de vinho e tevê tornaram-se excessivas aos olhos indulgentes do marido, implorando para que ela cessasse a bebida. Então, agora sóbria, Agnes começa a enfrentar longas noites em claro, até chegar a acreditar que jamais seria capaz de dormir novamente.

Ao ser procurado pela personagem, o Dr. Marcus, médico da família Higgins, descreve a crise de insônia como sintoma de uma tensão nervosa e prescreve uma caixa com cinquenta comprimidos. Dois dias seguintes, na última sexta-feira de setembro, Harold encontra a esposa morta no sofá da sala ao lado de um copo d'água e da caixa do medicamento, agora vazia.

Como discutimos no segundo capítulo ao nos debruçarmos sobre a fortuna crítica de Plath, o enredo descrito, embora possua pontos divergentes à autobiografia, não deixa de ser equalizado à vida individual da escritora e seu matrimônio com Ted Hughes. Buscaremos compreender o conto como escrita confessional, analisaremos os dados formais que permitem tal leitura, porém, sempre relacionando dialeticamente com o seu contexto de produção, de modo semelhante ao movimento analítico articulado por Deborah Nelson (2002, 2006) em relação à poesia confessional do período, guardadas suas especificidades à narrativa, como demonstraremos.

Nos poemas, o elemento fundamental e catalizador da leitura intimista, para além de imagens e metáforas de fácil associação com a vida privada da escritora, é o recurso do eu lírico em primeira pessoa cantando suas experiências pessoais. Como em *Lady Lazarus*, da própria Plath, temos constantemente uma voz ativa demarcada pelo uso de pronomes pessoais e possessivos na primeira pessoa do singular:

I have done it again.
One year in every ten
I manage it—

A sort of walking miracle, **my** skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

[...]

And **I** a smiling woman.
I am only thirty.

And like the cat **I** have nine times to die.

[...]

These are **my** hands
My knees.
I may be skin and bone,

Nevertheless, **I am** the same, identical woman.

[...]

Out of the ash
I rise with **my** red hair
And **I** eat men like air. (PLATH, 2008, p. 244-7, grifos nossos)

Em *The Wishing Box*, por sua vez, os principais articuladores narrativos do caráter confessional e, pensando historicamente, da relação conflitante entre o público e o privado são o narrador e o espaço.

Sobre o modo de contar, adentramos à narrativa por meio de um narrador em terceira pessoa. Tal voz, que não participa da história, implicaria certo afastamento da matéria narrada. Todavia, ao repousar a focalização em Agnes, oferece-nos acesso à percepção da personagem diante as situações a serem desenvolvidas ao longo do conto. Esse recorte perceptivo já nos é informado nas primeiras linhas do texto

Agnes realized only too well the cause of her husband Harold's beatific, absent-minded expression over his morning orange juice and scrambled eggs. (PLATH, 1979, p. 48).

É a partir da percepção aguçada diante o distanciamento e a expressão distraída e maravilhada do marido sobre a mesa do café da manhã que somos introduzidos à narrativa do casal. Como descobriremos ao longo da leitura, logo nas linhas que seguem aquele trecho, a carga semântica de “*realized only too well*” está diretamente ligada a um cotidiano, do reconhecimento do semblante de Harold pelo ato da repetição, não da surpresa. Embora a pergunta da esposa acerca da situação, obviamente, traga um questionamento, muito mais revela a relação íntima do casal e aponta sutilmente para um sentimento mantido por ela.

‘Well’, Agnes sniffed, smearing beach-plum jelly on her toast with vindictive strokes of the butter-knife, ‘what did you dream last night?’ (PLATH, 1979, p. 48).

Ao diretamente perguntar dos sonhos para o marido enquanto bufa e besunta rancorosamente geleia sobre a torrada, como quem decorara a linguagem corporal do cônjuge e mantendo uma postura sutilmente agressiva em relação a isso, sugere ao leitor o caráter ordinário e constante desta tensão construída desde o início do conto. Como veremos, o cotidiano é uma questão cara para o estudo desse texto.

Sua irritação não se dá apenas pelo ar de devaneio do marido, o qual sobrepõe a lembrança dos sonhos à primeira refeição e à sua companhia. Quando Harold conta o sonho da última noite, uma discussão com o poeta inglês William Blake sobre alguns manuscritos, os sentimentos de inveja de Agnes submergem apenas ao nível da linguagem textual, para o leitor, por meio do escrutínio do narrador focalizado na personagem. Enquanto isso, a nível narrativo, ela os represa em silêncio para o marido:

And what could Agnes say to that? She smoldered in silence over her coffee, wrestling with a strange jealousy which had been overgrowing on her like some dark, malignant cancer ever since their wedding night only three months before when she had discovered about Harold's dreams. (PLATH, 1979, p. 48).

Em toda a narrativa, os sentimentos dessa personagem quase nunca são trazidos totalmente à tona para o parceiro.

Although she refused to mention it to Harold, her own dreams, when she had them (and that, alas, was infrequently enough), appalled her: dark, glowering landscapes peopled with ominous unrecognizable figures" (PLATH, 1979, p. 50).

Do início ao fim, mantem em segredo os raros episódios oníricos habitados por paisagens obscuras e figuras irreconhecíveis, elementos que demarcam uma experiência análoga ao pesadelo, diferente dos relatos dele.

Uma das causas para seu silêncio é a dificuldade de relembrar com precisão as imagens geradas pelo seu subconsciente.

She never could remember these nightmares in detail, but lost their shapes even as she struggled to awaken, retaining only the keen sense of their stifling, storm-charged atmosphere which, oppressive, would haunt her throughout the following day. *Agnes felt ashamed to mention these fragmentary scenes of horror to Harold for fear they reflected too unflatteringly upon her own powers of imagination.* (PLATH, 1979, p. 50, grifo nosso)

Os detalhes dos pesadelos, com a perda das formas ao abrir os olhos pela manhã, tornam-se apenas uma sensação de alerta para algo sufocante e carregado, de característica opressiva, assombrando-a durante o decorrer do dia todo. Novamente, a escritora parece reforçar a ideia do cotidiano da mulher, dessa vez pela sensação negativa da imaginação prolongada durante a realidade do dia a dia.

Porém, não apenas a memória fragmentada é responsável pelo silêncio da personagem. Como destacamos na citação anterior, Agnes sente-se envergonhada pelas cenas de horror que produz. Sobretudo, sente-se diminuída por temer que elas pudessem refletir seu poder de imaginação, contrário ao do esposo. Aqui, parece possível afirmar como os sonhos e, mais além, a capacidade imaginativa, adquirem, também, um caráter de poder. Adiante, ao contrastarmos as experiências oníricas dos dois, veremos como a imaginação e a fantasia são estratégias de contenção mobilizadas por Plath para figurar os diferentes espaços e experiências de homens e mulheres, bem como eles demarcam a posição de dominado e dominante em uma “política sexual” (FERRETTTER, 2012, p. 54).

A confissão é, na verdade, parcial. Embora revele a ele a causa de sua inveja secreta, a impossibilidade de sonhar com grandes personalidades da arte, ou sonhos de magnitude e deslumbre, nunca revela seu interior sombrio:

[...] Now, throwing reticence to the wind, she decided in desperation to confess her problem.
'I don't dream anything,' Agnes admitted in low, tragic tones. 'Not anymore.'
Harold has obviously concerned. 'Perhaps', he consoled her, 'you just don't use your powers of imagination enough. You should practise. Try shutting your eyes.'
Agnes shut her eyes. (PLATH, 1979, p. 52)

Destarte, é interessante notar o paradoxo construído por Sylvia Plath nesse conto. Ao passo que o silêncio e a dificuldade de comunicação permeiam a relação do casal, o narrador e a focalização empregados permitem ao leitor o acesso às angústias de Agnes. Assim, diferentemente de um *eu* ativo, estabelece-se por meio dessa organização formal uma intrusão da privacidade. O *eu* não se dá pela confissão espontânea, mas pela espionagem do narrador *voyeur*.

O narrador de *The Wishing Box*, portanto, é distância e proximidade. Ora janelas e portas da casa por onde nós – vizinhos, externos, espectadores – acompanhamos o casal Higgins, ora olhos, mente e existência de Agnes por onde transborda sua

angustiante confissão. Esse movimento figura, portanto, o limiar do público e do privado, combina a falta de privacidade no interior da casa com o escrutínio pelo lado de fora e, assim, obscurece a linha entre exposição voluntária e confissão forçada (NELSON, 2002, p. 89).

Cria-se, então, uma ambiguidade entre a mulher simultaneamente silenciada e exposta. A mesma ambiguidade relaciona-se com a vida nos subúrbios, principalmente das mulheres brancas de classe média na metade do século XX nos Estados Unidos. Ao passo que a perda da privacidade do cidadão transformaria o Estado em totalitário, manter-se privado geraria comportamento suspeito em um momento de medo generalizado do avanço do comunismo.

Outro artifício da narrativa e articulador da atmosfera íntima e privada que possibilita a recepção confessional e simultaneamente tensiona-se com as noções de público é a construção do espaço. O conto todo se passa no lar do casal, exceto por uma breve passagem em que são mencionadas as idas de Agnes ao cinema, as quais cessam após a aquisição de um aparelho televisivo.

O espaço do lar é frequentemente descrito durante a narração e articulado, principalmente, em relação à construção da personagem feminina do conto. Após revelar sua incapacidade de sonhar, Harold tenta exercitar a capacidade imaginativa da esposa, devendo processar o máximo de imagens e informações e, em seguida, reconstruí-las em sua mente. A mulher, então, lança mão de objetos disponíveis na casa:

While Harold was away at work, she began, suddenly, to read a great deal; reading kept her mind full of pictures. Seized by a kind of ravenous hysteria, she raced through novels, women's magazine, newspapers, and even the anecdotes in her *Joy of Cooking*; she read travel brochures, home appliance circulars, the Sears Roebuck Catalogue, the instructions on soap-flake boxes, the blurbs on the back of recorded-jackets – anything to keep from facing the gaping void in her own head of which Harold made her so painfully conscious. (PLATH, 1979, p. 53)

“Histericamente”, como é narrado, a personagem debruça-se sobre a fronteira do alicerce da casa para aprimorar suas experiências oníricas e no que nele há disponível, como livros, revistas femininas, jornais, catálogos e a caixa de sabão em pó. Como se demonstra fato na narrativa, esses objetos não serão suficientes para que a personagem afine e sofistiquem suas habilidades. Eles, no entanto, oferecem pistas da limitação desse espaço e da experiência que ela pode desfrutar. Além de serem triviais, a maioria dos itens possuem uma carga semântica próxima ao ideal estereotipado da dona de casa,

reforçando o papel que muitas, incluindo a personagem da ficção, deveriam desempenhar pelo bem da família, como cozinhar, lavar, limpar. Com efeito e levando em conta o fracasso da empreitada de Agnes, podemos apreender essa mobilização como figurando a limitação da experiência feminina individual proporcionada pelo vácuo de oportunidades extraordinárias no cotidiano dos subúrbios.

Nessa chave, é interessante notar como o espaço narrativo está diretamente ligado com a psique das personagens e, logo, reflete em suas experiências oníricas. O marido, que cruza a soleira da porta para trabalhar, constrói verdadeiras obras primas imagéticas. Por outro lado, Agnes, confinada no espaço doméstico, ordinário, cotidiano e, aparentemente, privado, encontra os mesmos limites em seus prosaicos e tediosos sonhos. Como afirma o narrador, “*her dreams – few and far between as they were – sounded so prosaic, so tedious, in comparison with the royal baroque splendour of Harold’s*” (PLATH, 1979, p. 50). É nesse sentido que os dois tipos de sonhar das personagens, portanto, podem ser interpretados como a figuração da diferença entre os campos sociais masculinos e femininos e, respectivamente, posturas ativas e passivas, dominantes e dominadas.

Por meio da narração repleta de lacunas e contradições, podemos observar em nosso texto literário como a objetividade e imobilidade espacial da casa, aos olhos da mulher, estabelece uma correlação direta com sua angústia, também relacionável com as diferenças entre as esferas femininas e masculinas e ao confinamento das paredes do lar e o esfacelamento da identidade:

The utterly self-sufficient, unchanging reality of the things surrounding her began to depress Agnes. With a jealous awe, her frightened, almost paralyzed stare took in the Oriental rug, the Williamsbug-blue wallpaper, the gilded blue-and-gold medallion design of the upholstered sofa on which she was sitting. She felt choked, smothered by these objects whose bulky pragmatic existence somehow threatened the deepest, most secret roots of her own ephemeral being. (PLATH, 1979, p.51)

Ao encarar o tapete oriental, o papel de parede e o ornamento no sofá em toda sua materialidade imutável e pragmática, a personagem choca-se ao constatar como esses objetos desafiam seu interior, como se houvesse um diálogo entre a efemeridade de seu corpo e o mundo limitado da casa.

Assim, a tensão entre privado e público é novamente posta em jogo, dessa vez pela amálgama entre a casa, o corpo e a psique da mulher. Se a casa durante a Guerra

Fria é o *locus* da liberdade, o *bunker* simbólico onde o indivíduo e sua família possuem controle total de suas vidas, o corpo da mulher, como postula Nelson, historicamente figura a impossibilidade da privacidade. Segundo a pensadora,

mulheres e especialmente mães na cultura da guerra fria frequentemente funcionavam como metáforas de um limite altamente instável entre público e privado, uma capacidade possivelmente traiçoeira de defender as fronteiras da casa e da nação (NELSON, 2002, p. 114, trad. nossa)³⁸.

Essa questão do corpo e da imagem feminina é mobilizada formalmente também na descrição física de Agnes. Na cena inicial, o narrador ressalta “*the very attractive and tangible form of his wife (pink-cheeked and fuffily blond as always that early September morning, in her rose-sprigged peignoir)*” (PLATH, 1979, p. 48). Aqui, no princípio do conto, é evidenciado como a mulher (com suas bochechas rosadas, o cabelo loiro impecável e as véstias estampadas com padrões de flores) dialoga com um ideal da mística feminina difundido pelos meios de comunicação, sobretudo pelas revistas destinadas ao público feminino, nas quais “a figura de mulher que emerge [...] é frívola, jovem, quase infantil; fofa e feminina; passiva, satisfeita num universo constituído de quarto, cozinha, sexo e bebês” (FRIEDAN, 1971, 34).

Como postulamos, o contraste da imaginação espelha o contraste também da experiência social de ambos. Analisemos, nessa chave, um dos sonhos de Harold:

‘I was being introduced to a gathering of American poets in the Library of Congress,’ he would report with relish. ‘William Carlos Williams was there in a great, rough coat, and that one who writes about Nantucket, and Robinson Jeffers looking like an American Indian, the way he does in the anthology photograph; and then Robert Frost came driving up in a saloon car and said something witty that made me laugh.’ (PLATH, 1979, p.49)

Como em todos os relatos das experiências oníricas do homem no conto, o que chama a atenção é a magnitude imagética e criatividade presentes. Nesse, em especial, o surrealismo de peixes enormes e animais que interagem com Harold cede lugar a grandes nomes do cânone da literatura de língua inglesa em um mesmo espaço. Todos são ricamente caracterizados, William Carlos Williams em seu elegante casaco, Robison

³⁸ women and specially mothers in cold war culture often functioned as metaphors of a highly unstable border between public and private, a possibly treacherous incapacity to defend the boundaries of home and nation.

Jeffers heroico como um nativo ameríndio, Robert Frost em estado espirituoso conduzindo um luxuoso veículo particular. Não por acaso, todos os escritores mencionados são homens de prestígio e possuem seus corpos ocupando a Biblioteca do Congresso, uma das instituições culturais mais antigas e importantes dos Estados Unidos. Essa imagem, ao não inserir nenhuma artista do gênero feminino, reforça o lugar marginalizado da mulher nas artes e em outros espaços sociais que não o da casa.

Isso é muito diferente dos já mencionados raros sonhos de Agnes, sempre constituídos de *“dark, glowering landscapes peopled with ominous unrecognizable figures”*. Neles, não há grandes escritores já consagrados pelo cânone, apenas rostos anônimos, sinistros, povoando terras hostis.

Um dos únicos sonhos mais ricos de Agnes provém, por sua vez, de seus idos tempos de criança:

‘Once,’ Agnes countered, morosely stirring sugar into her black coffee, ‘when I was little, I had a dream about Superman, all in technicolor. He was dressed in blue, with a red cape and black hair, handsome as a prince, and I went flying right along with him thought the air – I could feel the wind whistling, and the tears blowing out of my eyes. We flew over Alabama; I could tell it was Alabama because the land looked like a map, with “Alabama” lettered in script across these big green mountains.’ (PLATH, 1979, p. 51)

Embora esse seja lembrado pelas cores, pela emoção em voar com uma figura dos quadrinhos, contrasta com os atuais, ora aterrorizadores, ora prosaicos: *“I was falling”: or, ‘Mother died and I was so sad’: or, ‘Something was chasing me and I couldn’t run”* (PLATH, 1979, p. 50).

Um olhar atento observa como a garota, mesmo no plano da imaginação, não se relaciona com figuras da “alta cultura” como Robert Frost, William Blake ou William Carlos Williams. Pelo contrário, ela é guiada de forma passiva pelo imaginário da cultura de massa e do poder masculino, figurados no herói.

Essa questão fica mais clara ao historicizarmos o *Superman*, principalmente retornando aos quadrinhos publicados durante a Segunda Guerra Mundial, momento da provável infância de Agnes. Em uma das capas, podemos observar o metahumano lutando contra um tanque nazista (imagem 01 do anexo). O personagem no contexto da guerra estava diretamente ligado com a ideia dos Estados Unidos enquanto potência em ascensão e dominadora. O caráter patriótico, também presente na vestimenta azul e vermelha (cores da bandeira estadunidense), é acentuado ao termos um personagem

com superpoderes defendendo os limites e interesses da nação. A indestrutibilidade de Clark Kent em seu uniforme vendia o ideal de um país também indestrutível (BUZZONI; PEDRO, 2013).

É nesse sentido, portanto, em que a cultura de massa pode ser entendida como meio de articulação de propagação das ideologias hegemônicas, rearticulando suas faces em cada contexto, porém, sempre visando o sucesso econômico. Todos esses contrastes dos campos masculinos e femininos, em uma análise para além do conteúdo manifesto, reforçam a ideia de como as mulheres estadunidenses crescidas durante as duas guerras exerce papel fundamental para as estruturas da cultura, não só da cultura familiar e matrimonial, mas como também para o sucesso do capitalismo do império dos Estados Unidos, como apontou Jessica McCort (2013).

Em outra digressão da personagem feminina, dessa vez recontada pelo narrador apenas ao leitor, ela se questiona para onde foram todos aqueles sonhos ricos em criatividade, tão distintos dos atuais:

Where, Agnes mused wistfully, were those fertile childhood days when she believed in fairies? Then, at least, her sleep had never been dreamless nor her dreams full and ugly. She had in her seventh year, she recalled wistfully, dreamed of a wishing box land above the clouds where wishing box grew on trees, looking very much like coffee-grinders; you picked a box, turned the handle around nine times while whispering your wish in this little hole in the side, and the wish came true. Another time, she had dreamed of finding three magic grass-blades growing by the mailbox at the end of the street: the grass-blades shone like tinsel Christmas ribbon, *one red, one blue, and one silver*. In yet another dream, she and her young brother Michael stood in front of Dody Nelson's white-shingled house in snowsuits, knotty maple tree roots snaked across the hard, brown ground; she was wearing *red-and-white striped wool mittens*; and, all at once, as she held out one cupped hand, it began to snow *turquoise-blue sulfa gum*. But that was just about the extent of the dreams Agnes remembered from the infinitely more creative childhood days. At what age had those benevolent painted dream worlds ousted her? And for what cause? (PLATH, 1979, p. 50, grifo nosso).

Nessa reflexão, temos a imagem que dá título à narrativa. A caixa dos desejos (*wishing box*), em formato de moedor de café, provem de um sonho infantil, no qual Agnes acessa uma terra mágica, localizada acima das nuvens, onde das árvore, ao invés de flores ou frutas, brotam as tais caixas. Esse objeto, seguido o ritual de girar nove vezes sua manivela enquanto sussurra o pedido, possui a capacidade de tornar real o que fora solicitado. No conto, outra caixa desempenhará papel semelhante de dispositivo

transformador da vontade da personagem, a caixa de comprimidos responsável pelo seu suicídio. Voltemos a essa relação mais adiante.

Por hora, o que chama a atenção nos outros dois sonhos é a paleta de cores presente. Cada uma das três folhas de grama mágica a nascer na caixa de correios possui cores bem específicas, vermelha, azul e prata. Não por acaso, no mesmo recapitular memorialístico e presente em outro sonho do mesmo período, a garota, vestindo luvas de lã com tiras vermelhas e brancas, estende as mãos para a neve azul que magicamente começa a cair do céu.

Essa composição imagética, semelhante à presença do Super-Homem em outro sonho, reforça nosso exercício argumentativo em relação à propagação dos ideais hegemônicos e dinâmica social figurados nas fantasias do subconsciente de Agnes e Harold. As cores que se assemelham à bandeira estadunidense, diluídas e distribuídas em elementos oníricos da infância da personagem, funcionam como outro recurso formal para figurar a imposição do discurso dominante às mulheres, o patriotismo, a supremacia da potência e seu enraizamento em garotas desde a infância para que as instituições nacionais do capitalismo tenham sucesso.

Porém, como insistimos neste trabalho, esse conteúdo só pode ser apreendido ao historicizarmos essa narrativa, pois sua inserção na forma de sonhos infantis e, de certo modo, inocentes, mascara essas questões. Além disso, somos levados a desviar dessa perspectiva também devido ao modo de narrar. Ao indagar “*At what age had those benevolent painted dream worlds ousted her?*”, o leitor é impelido a acreditar na benevolência da imagem. Porém, a narração em terceira pessoa, ora trazendo a imagem pública aceitável, ora o privado da confissão, trata de criar um jogo de esconder e revelar simultaneamente. Desse modo, adjetivar assim o sonho, parece uma saída formal de harmonização (e, de certo modo, em tom irônico) dos modos como a ideologia dominante é propagada e cultivada de maneira inconsciente.

Não obstante, além da diferença entre os atuais sonhos de Agnes e Harold figurarem a questão da alteridade entre os gêneros no seio familiar e social estadunidense do contexto de produção, a dissonância entre os sonhos de outrora da personagem feminina em relação aos da maturidade estabelece-se como outra contradição do dado formal e reveladora de um conteúdo.

Por um lado, os sonhos desprovidos de imaginação, perpassados pelo terror, pelo tédio, pelo prosaico que “*would cause the most assiduous psychoanalyst to repress a yawn*” (PLATH, 1979, p. 50), estão atrelados em nível político ao limite imposto pela

mística feminina e seus modos de confinarem mulheres na ilusória condição das quais as únicas aspirações incluiriam ser mães e esposas. Contudo, muito diferentes eram as aventuras com gramas mágicas, a possibilidade de fazer pedidos à caixa dos desejos, voar sobre o Alabama com o herói dos quadrinhos. Ao pensarmos o distanciamento temporal que separa a produção desses dois mundos da fantasia, podemos pensar essa mudança figurativa como dois estágios distintos do discurso dominante em relação ao sujeito feminino nos Estados Unidos, porém, semelhantes em seu fim último de triunfo e manutenção do capitalismo.

Durante a Segunda Guerra, quando cidadãs como Agnes ainda desfrutavam de seus dias como crianças e garotas, Lamb (2011, p. 22) afirma que a demanda por mulheres nos postos de trabalho, ou em trabalhos relacionados aos conflitos, fora altamente publicizada, sendo Rosie, a rebidadeira (imagem 02 do anexo), o maior símbolo dessa articulação.

Desse modo, para além do dito “papel natural” enquanto mães e esposas, elas agora participavam de uma nova era em que seu esforço braçal nas fábricas era considerado e difundido como um dever patriótico na ajuda à guerra. Esse movimento, longe de carregar uma proposta política visando à emancipação feminina, baseava-se na necessidade de mão de obra no mercado devido ao deslocamento de trabalhadores homens para o campo de batalha. Contudo, é impossível negar a importância desse símbolo no imaginário e na dinâmica de muitas trabalhadoras que, mesmo após o fim da guerra e o retorno dos homens, afirmaram-se a favor de continuarem em seus postos. Exercer funções que requeriam estamina, força física, coordenação e competências técnicas e mecânicas tão bem, ou melhor, quanto ao gênero masculino significou a alteração no senso de suas próprias competências e de si mesmas (ANDERSON, 1988, p. 36).

Levando em conta que os sonhos das personagens em *The Wishing Box* espelham pelas vias da fantasia a dinâmica social de suas vidas, a posição ativa e aventureira de Agnes em seus sonhos parece figurar esse outro estágio da feminilidade difundida para angariar apoio aos interesses nacionais. Isso fica evidente ao retomarmos os símbolos patrióticos inseridos nas roupas, na grama mágica e na figura do Super-Homem. Embora a postura seja diferente, ela ainda é condicionada por um interesse outro, engendrado pelas esferas dominantes do poder econômico.

A resposta para a pergunta imposta pelo narrador, “*And for what cause?*” (PLATH, 1979, p. 50), nunca se explicita a nível narrativo. Porém, a causa do

desaparecimento dos sonhos pode ser explicada justamente por essa mudança nos paradigmas da construção da imagem pública das mulheres dos subúrbios nos Estados Unidos na passagem da década de 1940 para o contexto da Guerra Fria. Sylvia Plath, ao construir uma personagem que possui o reino da fantasia alterado ao longo da passagem da infância para a vida adulta, figura a mudança de dois modos de representação coletiva e política da ideia de mulher para os interesses das instituições hegemônicas. Sobre essa mudança, Betty Friedan postulou

Rápido como num sonho, a imagem da mulher como indivíduo, transformando-se e ampliando-se num mundo em evolução, foi destruída. Seu vôo solitário em busca de uma identidade ficou esquecido na corrida para a segurança de uma situação a dois. Seu mundo ilimitado encolheu, confinando-se às confortáveis paredes do lar. (FRIEDAN, 1971, p. 40)

Se a recepção autobiográfica desse texto plathiano encontra razão de se exercitar graças à construção e mobilização da confissão e da intimidade no seio da estrutura narrativa, já que ele de fato atende, como demonstramos, o horizonte de expectativa desses leitores, possivelmente esses mesmos encontrem no suicídio de Agnes, ao fim do conto, a performance e anúncio do autoextermínio de Sylvia Plath.

Porém, dado o postulado neste estudo, oferecemos outro olhar para o desfecho, menos calcado na mórbida reconstrução das razões da decisão da escritora, menos pensando a escrita confessional como exercício narcisístico sem horizontes políticos. Nossa abordagem pauta-se pelo o que Susan Van Dyne (2006) afirma ser uma leitura que não vê o sofrimento figurado em suas obras e aquele vivido por Plath como direto, transparente e predeterminado, mas antes de tudo escolhido.

A personagem feminina suicida figurada por Agnes não é uma novidade na tradição literária de autoria feminina. A crítica Elaine Showalter, discorrendo sobre escritoras inglesas da era Vitoriana, identifica em Maggie Tulliver, protagonista de *The Mill on the Floss* (1860), romance de George Eliot, o gênesis da heroína que encontra escapismo na morte. Em suas palavras:

Maggie é precursora da heroína que identifica passividade e renúncia com a condição da mulher, achando mais fácil, natural e misticamente mais satisfatório destruir a si mesma do que viver em um mundo sem ópio ou fantasia, onde ela deve lutar para sobreviver. Essa heroína, tal como Maggie, tem momentos de iluminação, de despertar para uma realidade insuportável, mas rapidamente encontra modos de voltar a

dormir; mesmo a morte é preferível à dor de crescer. (SHOWALTER, 1999, p. 131, trad. nossa)³⁹

Outro diálogo entre Agnes e Maggie é o consumo de substâncias químicas. A imagem da personagem feminina sob o vício em ópio na literatura de Eliot, segundo Showalter, reflete o mundo turbulento das mulheres vitorianas. Médicos afirmam que, naquela época, não apenas a verdadeira droga era consumida, mas também seus derivados contribuíam para que as vitorianas se tornassem viciadas. Remédios contra dor de cabeça e hipnóticos, por exemplo, continham alta dosagem de álcool e ópio. O vício em narcóticos por mulheres de classes mais abastadas estava diretamente ligado ao seu papel durante o período, sempre limitado e prosaico. Conforme postulado pelo Dr. F. E. Oliver (1974, p. 279 apud SHOWALTER, 1999, p. 130),

Frequentemente condenadas a uma vida de decepções e, até mesmo, de inércia mental e física, vivendo nas menores e remotas cidades, não raramente em total reclusão, privadas de uma diversão social completa, não é estranho que isso resultasse em depressão nervosa com seus males concomitantes – sendo o ópio discretamente escolhido como o remédio mais seguro e agradável.⁴⁰

Em *The Wishing Box*, é o *sherry* o meio pelo qual Agnes contorna os desapontamentos da sua vida limitada, manifestados na impossibilidade de sonhar. Sob o efeito da bebida alcóolica, sua imaginação torna-se mais aguçada, possibilitando remodelar a materialidade das coisas diante seus olhos.

These latter days, when Agnes greeted Harold on his return home each evening, she found, with a certain malicious satisfaction, that his face blurred before her gaze, so she could give him a pea-green complexion, sometimes lavender; sometimes a Grecian nose, sometimes an eagle beak. (PLATH, 1979, p. 54)

³⁹ Maggie is the progenitor of a heroine who identifies passivity and renunciation with womanhood, who finds it easier, more natural, and in a mystical way more satisfying, to destroy herself than to live in a world without opium or fantasy, where she must fight to survive. This heroine, like Maggie, has moments of illumination, awakenings to an unendurable reality; but she quickly finds a way to go back to sleep; even death is preferable to the pain of growth.

⁴⁰ Doomed, often, to a life of disappointment, and it may be, of physical and mental inaction, and in the smaller and more remote towns, not unfrequently, to utter seclusion, deprived of all wholesome social diversion, it is not strange that nervous depression, with its concomitant evils, should sometimes follow – opium being discreetly selected as the safest and most agreeable remedy.

Esse fragmento do conto contrasta diretamente outro momento da narrativa, logo após tentar exercitar sua imaginação apreendendo imagens em revistas femininas, livros de culinários e objetos da casa. Se anteriormente a imutável realidade das coisas ao seu redor a deprimia, agora entorpecida, Agnes encontra, como é narrado, “certa satisfação maliciosa” em repensar o rosto do marido com outras cores, nariz e até mesmo um bico afiado. Esses dois paralelos reforçam o ambiente opressivo e sufocante onde se encontra a personagem feminina, bem como sua condição dentro do espaço do lar e da sociedade.

Contudo, embora o *sherry* seja o viés para a condição ativa da personagem, ele não é suficiente para relaxá-la e permitir que Agnes adentre o reino dos sonhos.

The sherry however, didn't relax Agnes enough to put her to sleep. Cruelly sober, the visionary sherry-haze worn off, she would lie stiff, twisting her fingers like nervous talons in the sheets, long after Harold was breathing peacefully, evenly, in the midst of some rare, wonderful adventure. With an icy, increasing panic, Agnes lay stark awake night after night. Worse, she didn't get tired anymore. Finally, a bleak clear awareness of what was happening broke upon her: the curtains of sleep, of refreshing, forgetful darkness dividing each day from the day before it, and the day after it, were lifted for Agnes eternally, irrevocably. (PLATH, 1979, p. 54)

Nesse fragmento, podemos observar o momento de iluminação e do despertar para uma realidade insuportável que caracteriza esse tipo de heroína da tradição literária feminina. A “*clear awareness*” da personagem acontece ao perceber a impossibilidade de dormir, aparentemente de forma irrevogável, tendo as cortinas do sono levantadas por toda eternidade.

Interpretamos, assim, a construção de outro paralelo, a saber, noites sem sonho *versus* noites em claro. Embora a impossibilidade de ter experiências oníricas comparáveis às obtidas pelo marido, de estar incapacitada de acessar o mínimo do inconsciente ou ao menos se deslocar da realidade por poucas horas são situações deveras insuportável para Agnes.

Como suscitamos anteriormente, a caixa de comprimidos utilizada pela personagem para efetivar seu suicídio estabelece relação com a caixa dos desejos presente em um de seus sonhos infantis. Isso é sugerido, primeiramente, em nível morfológico (*wishing box* e *pillbox*) e, depois, pela aproximação semântica do papel que ambas desempenham na narrativa. Tanto uma quanto a outra é responsável por concretizar suas demandas. Pensando o suicídio como ato deliberado, é a ingestão de cinquenta comprimidos o meio pelo qual ela realiza seu desejo de escapar do futuro

onde nenhuma mudança da realidade ou possibilidade de adentrar ao mundo dos sonhos lhe parece provável.

Não por acaso, é a imagem do fazedor de desejos que batizada essa história, acentuando sua importância para a significação do todo narrativo. Desse modo, parece-nos vital para a compreensão desse texto literário o ato de autoextermínio da personagem feminina. Não pela possibilidade de antecipar o terrível desfecho da escritora, mas para comprovar nossa hipótese sobre a rasura familiar como visão crítica de Sylvia Plath em relação à condição das mulheres estadunidenses engendrada pela mística feminina e os interesses dominantes, os quais perpassam o consumo, a organização do trabalho e a luta entre as potências mundiais.

Ao suicidar-se nas imediações domésticas, portanto, Agnes transgride os limites entre o público e o privado. Estando seu corpo feminino, exposto e silenciado, entre o limiar daquelas duas condições, ora confessando-se, ora vigiada e sob suspeita, a escolha pela morte pode ser lida como única forma possível de escapar a essa lógica.

Her tranquil features were set in a slight, secret smile of triumph, as if, in some far country unattainable to mortal men, she were, at last, with dark, red-caped prince of her early dreams (PLATH, 1979, p. 55).

O desfecho acima citado, nos termos elencados até aqui, pode ser interpretado como figuração da rasura na configuração familiar, domiciliar e social da sociedade estadunidense durante a Guerra Fria. Sendo seu corpo uma extensão da casa e, logo, santuário da família, sendo o centro do embate entre o público e o privado, a morte de Agnes aponta para um desejo utópico de mudança, bem como um ato de revolta contra o modelo hegemônico. Seu triunfo se dá porque é só quando atravessa os limites do corpo que pode atravessar a soleira da porta. Num outro lugar, onde mortais não o acessam, é onde está livre do escrutínio, onde não é mais o espaço limitado do lar, mas onde pode, finalmente, voltar a sonhar, pois é vastidão.

O emprego do “*as if*”, imaginando que, agora morta, estaria finalmente com o seu príncipe de capa de outrora adquire faces da suposição, proporcionando o tom de incerteza do narrador, como quem apenas olha de fora, por uma janela onde pouca luz adentra. Essa construção sugere o triunfo da personagem, reforçado pela caracterização de suas faces. Com a transgressão desses limites, o segredo no sorriso, análogo ao mistério, indica o distanciamento da vigilância pública.

Dado o percurso analítico até o momento, pudemos observar a sucessão de armadilhas no interior do dado formal de *The Wishing Box*. As contradições do que é contado pelo narrador e compartilhado por Agnes, a diferença semântica entre os sonhos da esposa e do marido e suas interações e dinâmicas com o espaço do lar e social, além da cisão do poder imaginativo da personagem feminina em relação a outro momento da sua vida, enfim, todos esses elementos inerentes à tessitura literária nos dão pistas e apontam para um conteúdo velado, não aparente em uma leitura superficial do enredo. Embora seja possível a aproximação entre a narrativa e a vida pessoal de Sylvia Plath, a historicização e investigação dessas lacunas dentro de um modelo analítico no qual contemple o contexto de produção e a escrita de autoria feminina culturalmente orientada nos possibilita entender a obra no mundo e o mundo na obra, em uma relação dialética na qual as contradições sociais assumem a forma de contradições de ordem simbólica.

O conto, como explicitamos ao analisar essas questões a contrapelo, figura um momento de indagação e revolta feminina durante a Guerra Fria, sobretudo no que tange ao esforço ideológico em confina-las e limita-las ao papel de donas de casa e esposas, condicionadas a alimentar um modelo de produção baseado no consumo excessivo.

Desse modo, Harold pode ser visto como a epítome do papel masculino enquanto provedor da família e dos amplos campos de socialização e dominação atribuídos aos homens. No texto literário, isso é construído por meio de seu trânsito para além das bordas da casa, as quais, então, não assumem o caráter de limite. Logo, seus sonhos não encontram as mesmas barreiras imaginativas e são utilizados como modelo de imitação para a esposa.

Ela, por sua vez, nunca atinge o padrão estabelecido como esplendoroso, catalisando sua condição de exclusão. Na narrativa, isso é reforçado pelo comprometimento que as paredes do lar exercem à sua identidade enquanto sujeito. Além do ressentimento por não alcançar um modelo onírico e fantasioso comparável às criações do cônjuge, de se sentir excluída do interesse daquele ao relembrar das faces de escritores de prestígio de grandes feitos com animais durante o rito cotidiano do café da manhã, ela também deve lidar com a memória de um tempo perdido, de sonhos que a mágica é imperativa, desejos são realizados e o céu não se dá como um limite ao alçar voo com o Super-Homem. Agnes, possuindo essas angústias no claustrofóbico espaço doméstico imutável, figura a ideia da mística feminina em seu máximo, apontando para condição das mulheres dos subúrbios que, durante a Guerra Fria, encontra-se na

mudança de dois modelos ideológicos atrelados ao feminino e imprescindíveis para as questões econômicas.

Pensando no território selvagem de Showalter (1994), *The Wishing Box* traz tanto os elementos da imitação do modelo patriarcal, figurados nos sonhos infantis, sobretudo na assimilação da garota com a figura do Super-Homem e seu dever para como a nação; e outros que tratam da subversão, com a recusa da personagem por meio da autoexecução no espaço sacralizado da família.

Ao trazer uma personagem suicida que se liga aos pontos que levantamos, Sylvia Plath não demonstra um fracasso, mas um ato de rebelião aos modelos hegemônicos que perpassam o corpo, o espaço e o devir feminino da década de 1950 em seu país de origem. Como tentamos demonstrar, Agnes Higgins é um acúmulo de submissões, sendo a morte deliberada da personagem no meio de sua sala de estar (com todas as implicações da casa para a família estadunidense) um modo formal de trazer sua visão crítica de insatisfação.

3.2. *The Fifty-Ninth Bear* e a cisão das ilusões

*Rezarei por ti
No dia do teu aniversário*

*Nos outros
Encomendarei a tua morte.*

- Isadora Krieger

Menos simples do que o enredo de *The Wishing Box*, o conto *The Fifty-Ninth Bear* diferencia-se daquele, sobretudo, pela inserção do insólito no conteúdo manifesto da narrativa e pela inversão da ênfase nos membros do casal. Se no primeiro texto em estudo a esposa está no centro da narrativa, nesse é o marido o detentor da atenção do narrador em terceira pessoa. Contudo, como demonstraremos, isso só é possível afirmar em um primeiro nível de leitura. Em nossa análise, discutiremos a estreita relação de ambos os contos e como a ficção de Sylvia Plath articula-se formalmente em direção à “*girl’s own story*” (MCCORT, 2013, p. 118).

Sadie e Norton chegam ao Grand Loop, no Parque Nacional de Yellowstone, depois de seguirem as direções indicadas no mapa. Após visitarem uma série de lugares, dentre as piscinas quentes de lama e as águas cor de safira, o homem encontra-se já saturado da animação da esposa e dos outros visitantes, sentimento culminado também pelo roubo de seu reservatório de água.

De volta ao carro, sua meditação em relação à desastrosa viagem é interrompida pelo aviso da esposa ao avistar o quinquagésimo-sexto urso. A contagem desse animal faz parte de um jogo iniciada no princípio da excursão e continuada ao longo dos cinco dias seguintes. Após a aparição de seis ursos idênticos, a mulher aposta dez dólares que veria o número exato de cinquenta e nove ursos até voltarem para a casa. A escolha da soma total escolhida por ela se justifica por sua crença no número 59:

Fifty-nine was Sadie's symbol of plenitude. For Sadie there were never 'hundreds of mosquitoes', or 'millions', or even a 'great many', but always fifty-nine. Fifty-nine bears, she predicted breezily, without a second thought. Now that they were so close to that total – having numbered grandfather bears, mother bears and cubs, honey-coloured bears and black bears, brown bears and cinnamon bears, bears up to their middles in trash cans, bears begging in the roadside, bears swimming the river, bears nosing around the tents and trailers at supertime – they might well stick at fifty-nine bears. (PLATH, 1979, p. 96)

A narrativa avança com a descrição do casal pelas paisagens naturais e tem como foco as impressões de Norton sobre os lugares, animais e, sobretudo, Sadie. A personagem feminina, lentamente, é construída sob o olhar de superioridade do esposo.

Após passarem pelo quinquagésimo-sétimo urso, Norton percebe o quão a mulher estava desapontada. Ela avista o animal e, a invés de parar o carro e contemplar, como ele esperava, apenas acelera o automóvel, quase atropelando alguns passantes que atravessavam a estrada. Após a ordem do companheiro, a personagem estaciona e soluça vagarosamente, confessando o descontentamento sobre o descompasso do casal.

'I didn't ask anything else', she sobbed vaguely. 'All I asked was the pools and the springs.'

'Look', Norton said, 'I know what's the matter with us. It's about two o'clock, and we've been driving around six hours without a bite.'

Sadie's sobs quietened. She let him untie her straw hat and stroke her hair. (PLATH, 1979, p. 99)

Após ser convencida e acalmada por ele, os dois continuam a percorrer o parque natural até anoitecer, quando voltam para onde haviam montado a barraca. Ao dormirem após o jantar, são acordados pelo barulho de um urso, o de número cinquenta nove. A pedido de Sadie, Norton levanta-se para espantar a fera, porém é surpreendido pelo animal. O conto termina com a o ataque do urso ao marido, culminando em sua morte.

Em um primeiro nível de leitura, *The Fifty-Ninth Bear* chama a atenção do leitor pela “coincidência” entre a morte do esposo e o tão esperado quinquagésimo-nono urso de Sadie. Segundo Mariana Chaves Petersen,

“The fifty-ninth bear” se enquadra na categoria do estranho [...], visto que o leitor é levado a acreditar na intervenção do sobrenatural por meio do narrador ao mesmo tempo em que as leis da natureza não são alteradas no texto, o que dá a ele um caráter insólito. (PETERSEN, 201, p. 157)

Como apontou em seu texto, é apenas após o desfecho sobrenatural do enredo com a repetição do “número da plenitude” na figura do urso em que outros elementos de caráter estranho ganham novos relevos. Desse modo, “o sumiço da água, a falta de combustível, assim como as dores de cabeça constantes de Norton, que reproduzem sua sensação de desamparo” (PETERSEN, 2015, p.161) contribuem para a construção da tensão narrativa e da forma do conto “estranho-fantástico” (PETERSEN, 2015, p. 157), como categorizou.

Perceber essa especificidade do conteúdo manifesto do texto literário traz uma grande contribuição no sentido de compreender as armadilhas e contradições em sua organização formal. Como demonstramos no segundo capítulo deste estudo, a forma do fantástico e do insólito atreladas à constante leitura autobiográfica conduzidas pelo horizonte de expectativas da obra plathiana são estratégias de contenção que dificultam a fortuna crítica de compreender essa narrativa dentro da escrita de autoria feminina no horizonte absoluto da História.

Sendo assim, optaremos por uma leitura a contrapelo de modo a reinserir os fragmentos detectados e analisados numa moldura maior, para além da narrativa individual da escritora, lidando com questões de gênero do seu tempo e mobilizando a forma literária em diálogo com a tradição literária feminina.

Já nas primeiras linhas do conto, Plath estabelece o clima de mistério e estranho, o qual será seguido de um acúmulo de acontecimentos de caráter insólito até o clímax no desfecho da narrativa.

By the time they arrived, following the map of the Grand Loop in the brochure, a dense mist shrouded the rainbow pools; the parking lot and the boardwalks were empty. Except for the sun, already low above the violet hills, and the sun’s image, red as dwarf tomato lodged in the one small space of water visible, there was nothing to see. Still, enacting as they were a ritual of penance and forgiveness, they crossed the bridge over the scalding river. (PLATH, 1979, 94)

Como é possível observar no fragmento anterior, o cenário da chegada é caracterizado por elementos sinistros, sobretudo pelo denso nevoeiro sobre os lagos e o esvaziamento do estacionamento e das margens do parque. Além disso, o próprio sol, fonte de luz e claridade, já se encontra em derrocada no horizonte, estranhamente comparado a um anão vermelho. Contudo, nem mesmo o clima inóspito e a sutileza do anúncio do perigo a vir, impedem o casal de dar continuidade à viagem.

O uso da palavra “*still*” reforça a primeira contradição aparente da narrativa, bem como a sentença seguinte, “*enacting as they were a ritual of penance and forgiveness*”. Ao longo de todo enredo, temos dificuldade em descobrirmos qual o motivo da penitência e do perdão encenados pelo passeio de Sadie e Norton, porém, isso já sugere ao leitor mais atento uma determinada fissura ou rusga mantida na relação matrimonial. O fato de residir em segredo e mistério toma contornos de uma importante estratégia de contenção em diálogo com o restante do conto, culminado também pela sedimentação e silenciamento da percepção da personagem feminina em quase toda sua totalidade.

Isso é potencializado pelo narrador em terceira pessoa que dedica maior atenção ao marido:

Norton dallied then, letting his wife drift on ahead. Her slender, vulnerable shape softened, wavered, as the mists thickened between them. She withdrew into a blizzard, into a fall of white water; she was nowhere. What hadn't they seen? The children squatting at the rim of paintpots, boiling their breakfast eggs in rusty strainers; copper pennies winking up from cornucopias of sapphire water; the thunderous gushers pluming, now here, now then, across a barren ochre-oyster-colored moonscape. (PLATH, 1979, 94)

O modo como Norton enxerga Sadie, tal como acontecerá em outros momentos em *The Fifty-Ninth Bear*, também nos é oferecido no princípio do conto. A imagem da suposta vulnerabilidade da mulher é perpassada por todas as reflexões do personagem masculino, sempre acentuando sua superioridade em relação a ela e, gradativamente, sendo construído por Plath à autoimagem de um colosso e detentor da esposa.

Essa primeira imagem de Sadie, a silhueta de formas vulneráveis, envolvida no nevoeiro lentamente a sumir em sua densidade, também sumariza a maneira como a personagem será articulada pela voz narrativa e no espaço ao longo de todo o conto. Ela é tanto sobposta ao destaque do esposo e o predomínio das impressões dele, quanto envolvida e aproximada à natureza selvagem e seus mistérios, dado o modo como se relaciona destemidamente com os animais e outras atrações da reserva.

Em outra passagem da narrativa, mais uma reflexão de Norton caracteriza sua presunção:

Often, in daydreams, Norton saw himself in the role of a widower: a hollow-cheeked, Hamletesque figure in somber suits, given to standing abstracted, ravaged by casual winds, on lonely promontories

and at the rail of ships, Sadie's slender, elegant white body embalmed, in a kind of bas relief, on the central tablet of his mind. It never occurred to Norton that his wife might outlive him. (PLATH, 1979, p. 97-8)

Desse fragmento, dois comentários são válidos de serem tecidos. O primeiro, seguindo a lógica argumentativa sobre a personagem, diz respeito à sua crença manifestada em seus pomposos devaneios de que viveria além da esposa. Ele se assiste velando ao corpo embalsamado de Sadie em uma trágica cena às vistas de Shakespeare, acreditando piamente em sua dominação em relação a ela. Assim, reforça-se a caracterização do personagem enquanto presunçoso e convicto da fragilidade de sua parceira.

A outra questão a ser pontuada é sugerida, na última sentença do fragmento. *“It never occurred to Norton that his wife might outlive him”* pode ser lida tanto quanto complemento a seu complexo de superioridade ou, ainda, como articulação formal para garantir o caráter insólito do ocorrido final aos olhos do leitor. Afinal, somos levados a acreditar que apenas por causas estranhas Sadie viveria menos que o marido, dada sua suposta fragilidade e despreparo diante as imprudências do mundo.

Enquanto a esposa parece estar em comunhão com a paisagem natural, o personagem Norton, aos poucos, desenvolve certa náusea e desconforto em relação aos animais, vegetação e turistas. Uma característica das narrativas fantásticas de acordo com a corrente teórica elegida por Petersen para discutir o conto é a de que uma “série de acontecimentos nos é primeiramente relatada, dos quais nenhum, tomado isoladamente, contradiz as leis da natureza tais como as admitimos; mas seu acúmulo já traz problema” (TODOROV, 2006, p.149). Vejamos:

And it was Norton, after all, bare-headed in the full noon sun, squinting against the salt-white glare and breathing in the flumes of rotten eggs, who defaulted, overcome by headache. He felt the ground frail as a bird's skull under his feet, a mere shell of sanity and decorum between him and the dark entrails of the Earth where the sluggish muds and scalding waters had their source.

To top it off, someone had stolen their desert water bag, simply pinched it from fender of the car while they were being elbowed along by the midday crowds on the boardwalk. Anybody might have done it [...] Disgust curdled in Norton's throat. Once in the car, he slumped down, closed his eyes, and let Sadie drive. A cooler air fanned his temples. His hands and feet seemed to be lifting, elongating, pale and puffed with a dreamy yeast. Like a vast, luminous starfish he drifted, awash with sleep, his consciousness fisted somewhere there, dark and secret as a nut. (PLATH, 1979, p. 95)

O insólito é percebido e filtrado constantemente por este personagem. Primeiro, a súbita dor de cabeça, depois o desaparecimento da reserva de água portátil. Contudo, esses acontecimentos estranhos podem (e são) todos explicados de maneira racional na tessitura do conto, como fica explícito no fragmento acima. A cabeça dói porque fora exposta ao sol da tarde sem qualquer tipo de proteção; o roubo pode ter sido cometido por qualquer uma das pessoas presentes no aglomerado da estância turística. De fato, esses acontecimentos não contradizem as leis naturais, mas o acúmulo já oferece pistas que possibilitam a leitura de *The Fifty-Ninth Bear* nos termos propostos por Petersen. Porém, é importante notarmos essa sensibilidade e irritabilidade de Norton em contraste e contradição com a serenidade pela qual Sadie desbrava o desconhecido.

No fragmento anteriormente discutido, podemos perceber o distanciamento da personagem em relação à natureza. Em meio àquela paisagem, o homem sente uma linha tênue, frágil como o esqueleto de um pássaro, separando-o da sanidade e do sofrimento, caracterizado pela imagem infernal das entranhas da terra, lugar onde brotam águas escaldantes e um moroso lodo. Tal modo de estar aponta um não pertencimento ao elemento natural.

Mais uma contradição do texto literário e indicadora de sua exclusão do espaço natural é detectada em outra reflexão de Norton:

As a boy, Norton had developed, quite by himself, a method of intense prayer – not to any image of God, but to what he liked to think of as the genius of a place, the fostering spirit of an ash grove, or a shore line. What he prayed for was, in one guise or another, a private miracle: he contrived to be favored, by the sight of a doe, say, or the find of a lump of water-polished quartz. Whether his will merely coincided with circumstance, or really did force tribute, he could not be sure. Either way, he had a certain power. Now, lulled by the putter of the car, and feigning sleep, Norton began to will toward him all animals of the forest – the fog-colored, delicately striated antelope, the lumbering, tousled buffalo, the red foxes, the bears. In his mind's eye he saw them pause, startled, as by some alien presence, in their deep thickets and noonday retreats. He saw them, one by one, turn and converge toward the center where he sat, fiercely, indefatigably willing the movement of each hoof and paw. (PLATH, 1979, p. 96)

Em sua crença, ele acredita ser ouvido pelo espírito da natureza, o qual demonstra tributo às demandas dele, enviando animais ou quartzos ao seu encontro, como expressão de comunicabilidade e subserviência. Na narrativa, seu devaneio revela o desejo de convocar direto das moitas e refúgios todos os animais da floresta, incluindo

antílopes, búfalos, raposas e ursos. Um por um, avançando ao centro onde o homem encontra-se sentado, os animais movem patas e cascos ao bel prazer do humano, como se ele fosse agraciado por um presente de uma entidade maior, misteriosa, quase alienígena. Porém, é o contrário que se demonstra fato pelo acontecimento extremo ao fim do enredo. O urso, controlável em sua imaginação tal como um fantoche preso por linhas invisíveis, não cede ao instinto no plano do enredo. As convicções criadas em sua mente não passam de ilusões geradas pela presunção, a mesma por trás da fé inabalável de sua longevidade em relação à parceira. Desse modo, somos levados a acreditar que o “*genius of a place*” ou o “*fostering spirit*” habitando o Parque Nacional de Yellowstone não ouve suas preces, assim reforçando a supressão do homem e o aparente domínio feminino sobre a natureza.

Sendo assim, não nos parece ser gratuita a escolha de um cenário não domiciliar e urbano para se narrar esse conto. Pelo contrário, a natureza é mobilizada como único espaço possível onde Sadie poderia articular sua suposta vingança sem ter sangue em suas mãos, tal como uma feiticeira que possui os mistérios pagãos a seu lado. Para Luke Ferretter (2012, p. 27), tanto esse conto quanto outros de Plath que lidam com personagens femininas cuja violência emocional é um tema caro à narrativa, projetam um mundo onde essa dimensão é sedimentada sob a superfície social aceitável. Nós, no entanto, pensamos nessa articulação como uma estratégia de contenção mascarando o embate entre as esferas sociais dominantes e dominadas, o modo que a escritora encontrou para tecer sua visão crítica em relação a certas condições do casamento impostas às mulheres dos subúrbios durante seu contexto de produção. O fazer literário da escritora é uma tensão constante entre a crítica ao patriarcado e uma escrita que permaneça feminina de um modo socialmente aceitável (FERRETTTER, 2012, p. 24).

Tal modo de mascarar essa demanda da personagem feminina pode ser observado no estreitamento entre ela e a natureza, na articulação de imagens culturalmente atreladas ao sujeito feminino, aquelas que aproximam a mulher à bruxaria e ao oculto:

Her sensuousness, her simple pagan enthusiasms, her inability to argue in terms of anything but her immediate emotions – this was too flimsy, too gossamery a stuff to survive out from under the wigs of his guardianship. (PLATH, 1979, p. 98)

Como mostra a citação acima, o que Norton tem de Sadie é um acúmulo de estereótipos. Como identificou Petersen (2015, p.170), a personagem é construída por meio de

arquétipos, “de posições geralmente redutoras do feminino”. Assim, também podemos identificá-la como descrita dentro dos parâmetros engendrados pela mística feminina. Desse modo, a adição da visão da sensualidade, paganismo, comunicação atrelada ao emocional e não à razão, todos esses elementos assumem uma articulação interessante justamente por serem construídas pelo olhar do marido, funcionando também como metonímia da visão patriarcal sobre o sujeito feminino.

Quando comparada à Agnes Higgins, é inegável a discrepância da disposição de ambas em relação ao espaço onde transitam seus corpos. Aquela se encontra confinada pelos limites da residência, quase estática e em estado lisérgico pelo tédio e imutabilidade do cotidiano. Já a personagem de *The Fifty-Ninth Bear* encontra-se empolgada em desbravar todas as possibilidades no amplo campo do parque.

Sendo assim, uma leitura atenta em relação à pré-disposição de Sadie para com a viagem é de extrema importância para compreendermos esse jogo de forças entre dominado e dominante:

She had insisted on the Dragon’s Mouth, that hoarse, booming spate of mud-clogged water; and the Devil’s Cauldron. He had waited for her habitual squeamishness to turn her away from the black, porridgy mass that popped and seethed a few yards from under her nose, but she bent over the pit, devout as a priestess in the midst of those vile exhalations. (PLATH, 1979, p.94)

É ela, embora o homem acredite o contrário, quem guia o casal. Parte dela a vontade de explorar os lugares desconhecido do parque. Aqui, as atrações naturais sugerem novamente de maneira sutil a eminência do perigo já em seus nomes, como a Boca do Dragão e o Caldeirão do Diabo, indicando “que Sadie talvez já estivesse planejando a morte do marido” (PETERSEN, 2015, p. 162). Além disso, o paganismo empregado à personagem feminina, comparada a uma feiticeira em devoção, estreita a relação entre ela e aos mistérios da natureza e, logo, aos acontecimentos insólitos da narrativa.

Outra evidência dessa convergência se dá em outra passagem, quando Sadie estaciona o carro para observar e fotografar um alce. Enquanto ela se apressa entre a multidão para se aproximar do animal, o marido revela:

Timorous as Sadie was, she had no fear of animals. *She had a way with them.* Norton had come upon her once, feeding a wild stag blueberries out of her hand, stag whose hooves could, in one blow, have dished her to the ground. The danger simply never occurred to her. (PLATH, 1979, p. 96-7, grifo nosso)

Embora fosse medrosa, segundo Norton, ela não possuía medo dos animais. Como evidenciamos no grifo, ela possuía todo um jeito para com eles. Novamente, temos a aproximação dessa personagem com a natureza, estabelecendo uma relação de empatia entre a mulher e o lado selvagem da vida, inacessível ou incompreendido pelo homem. Porém, é importante ressaltar que essa é uma memória filtrada pelo marido. O uso do adjetivo “*timorous*” (atemorizada, medrosa) vem corroborar todo o modo de depreciação da esposa no discurso dele, bem como a afirmação de que “*the danger simply never occurred to her*”. Em sua presunção, o homem encara de modo ingênuo ou, até mesmo, impulsivo a relação entre ela e as feras, como se a mulher não tivesse uma visão aguçada ou parcimônia para com o perigo.

Contudo, embora isso nunca apareça em discurso direto na boca da personagem, Sadie calcula com precisão todos os seus movimentos, semelhante a um animal caçador espreitando sua presa. Essa hipótese é sugerida em outra cena do conto, momento em que temos uma breve mudança da focalização. Após o desentendimento do casal e o transbordamento das emoções de Sadie em uma demonstração de fragilidade, confessando às lágrimas seu desconforto pela falta de entusiasmo do marido, o seguinte é narrado:

Now Sadie strolled, well-fed and at peace, few yards ahead of him, invisible, swathed in a mist, but surely his as a lamb on a leash. Her innocence, her trustfulness, endowed him with the nimbus of a protecting god. He fathomed her, enclosed her. He did not see, or did not care to see, how her submissiveness moved and drew him, nor how now, though the streaming, suffocating baths of mist, she led him, and he followed, though the rainbows under the clear water were lost. (PLATH, 1979, 99-100)

A mulher à frente do homem e seu guiar por entre o nevoeiro é uma imagem que metaforiza e, sobretudo, figura a subversão da relação de domínio entre os dois. Os polos do poder são alterados quando ela veste completamente a máscara do anjo do lar com os arabescos de inocência e confiabilidade e, com efeito, torna-se o objeto de cuidado de seu guardião, quem deve protegê-la dos perigos adjacentes e secretos nas entranhas da natureza e da sociedade. Assim, a submissão consciente dela é a coleira pela qual prende e guia o marido-cordeiro ao seu bel prazer.

A crença da mulher no número cinquenta e nove, “*Sadie’s symbol of plenitude*”, também carrega sua marca de oculto e insólito, chegando ao máximo do estranhamento quando o quinquagésimo-nono urso, concidentemente (ou não), ataca

Norton no desfecho do conto. Também, é importante frisar o modo como tal urso é caracterizado pelo narrador na última linha do texto. “*It was the last bear, her bear, the fifty-ninth bear*” (PLAH, 1979, p. 105, grifo nosso). O uso do pronome possessivo sugere duas leituras possíveis do animal. Na primeira, aquele urso pode ser visto como a unidade faltando na aposta da personagem e no modo como as coisas existiam no mundo, nunca como centenas, milhares ou várias, mas sempre em blocos de cinquenta e nove. Na segunda, a fera está atrelada a um desejo secreto da personagem, de total plenitude, concretizada na morte do cônjuge. Desse modo, Luke Ferretter (2012, p. 175) defende que a ideia de plenitude de Sadie, sua ideia de completude e satisfação não incluem nenhuma utopia, ela só se dá por meio da morte do marido.

A dupla leitura de Sadie, ora angelical, ora demoníaca, é possível graças à tensão criada por esse modo de narrar. O que é filtrado por Norton oferece uma imagem frágil da esposa, já a postura da mulher diante à natureza e a breve mudança da focalização revela o contrário e aponta para um desejo que se mantém secreto em todo o desenrolar do enredo.

Aqui, observamos a semelhança do embate entre o público e o privado articulado em *The Wishing Box*. Se naquele conto a impossibilidade da confissão se dá pelos limites da casa e a implicação da imagem pública para o espectador dos subúrbios, aqui isso acontece pela exclusão quase total da mulher perante o narrador focalizado no homem. A intimidade de Agnes manifesta-se pela angústia parcialmente contada pelo narrador, porém modalizada para o marido. A de Sadie, não compreendida pelo narrador quando focalizado em Harold, é tida como atividade pagã, secreta, misteriosa.

Ressaltamos, então, a autoconsciência de Sylvia Plath sobre a condição das mulheres enquanto esposas e mães vivendo nos subúrbios na metade do século XX. Assim, o uso de estereótipos para a caracterização de suas personagens femininas, ao menos nesses contos, é de suma importância para que haja a subversão dos códigos de conduta, postura e *status quo* no nível político de sua obra. Ressaltamos, porém, que há todo um cuidado no procedimento formal no uso dessas representações, vindo sempre de fora da dimensão psicológica e emocional das personagens femininas. Elas, por sua vez, põem à prova esse imaginário, sendo a grande questão de alteridade imbuídas na literatura plathiana.

Assim, a sombra da bruxa projetada sobre a protagonista de *The Fifty-Ninth Bear* parece o grande diferencial entre as duas protagonistas do par de contos deste estudo. Dado o procedimento narrativo, o arquétipo deve ser entendido como modo

equivocado, estereotipado e redutivo que o marido tem da própria esposa, atribuindo a ela o imaginário do mistério e do oculto devido sua impossibilidade ou falta de interesse (*He did not see, or did not care to see*) em apreender a companheira para além da ideia de objeto e posse.

Essa visão distorcida do feminino e à associação à bruxaria, dentro do panorama cultural estadunidense, sugere ecos da caça às bruxas ocorrido na vila de Salem, hoje Danvers, Massachusetts, durante 1692 e até hoje enraizados no imaginário do país. Como sumariza Isaac Reed (2007, p. 212), algumas garotas afirmaram possuir visões do divino. Após uma série de debates entre os adultos, concluíram que elas estavam sob “mãos diabólicas”. Essas moças e seus pais se convenceram de estarem “enfeitiçadas” por outros moradores que, supostamente, possuíam ligações com o “mau”. Assim, sucederam-se acusações contra outros habitantes, sendo dezenove enforcados pelo crime de bruxaria (treze mulheres e seis homens), mais dois mortos na cadeia.

Embora no texto literário o ocultismo tenha caráter simbólico, é importante ressaltar que

Para os Puritanos, a bruxaria não era um modo ficcional de tematizar a misoginia, era um aspecto real do mundo, o pior das tendências inerentes ao feminino levado ao extremo e expressado através de uma intervenção profana do mundo invisível. Se a relação individual da mulher com Deus era um modelo de e para a relação dela com o pai e marido, definindo as especificidades da relação patriarcal para os Novos Ingleses, a relação da bruxa com o Demônio era a inversão pervertida disso (REED, 2007, p. 223)⁴¹.

Em *The Fifty-Ninth Bear*, por sua vez, essa caracterização da personagem filtrada pelo olhar de Norton, a dimensão profunda da existência da mulher para além do que é esperado de um código de comportamento, postura e submissão, é aproximada a esse mundo do oculto, do profano na comparação à feiticeira, à bruxa em comunhão com a lei da natureza. De modo mais incisivo, argumentamos em uma representação que escapa aos ditames patriarcais e, enquanto alteridade, é diminuída, atrelada à exotificação, mistificada. Retomando o imaginário da bruxa, Sylvia Plath resgata, atualiza e complexifica as maneiras hegemônicas de conter, subtrair e negar as mulheres

⁴¹ For the Puritans, witchcraft was not a fictional way of thematizing misogyny, it was a real aspect of the world, the worst of women’s inherent tendencies carried to an extreme and expressed via unholy intervention into the invisible world. If the individual woman’s relation to God was a model of and for the relation of a woman to her father and her husband, imagining and defining the specifics of the patriarchal relation for New Englanders, the witch’s relation to the Devil was the perverted inversion of this relation

que se põem enquanto Outro desde a formação nacional baseada nas filosofias e ideologias do puritanismo, aquelas que buscam formas de escapar e questionar os padrões impostos; aqui, mais especificamente, buscam superar a mística feminina dos anos 1950.

Em outra passagem do conto, já próxima do desfecho, Norton observa a alegria com que Sadie retorna ao acampamento, sentimento nunca reconhecido desde o começo da viagem:

Norton hadn't seen Sadie so gay since the start of their trip. Sleeping out even, in state parks, among the other tents and trailers, unnerved her. One evening when he had walked off along the lake shore for a few moments, leaving her to finish up the supper dishes, she had become hysterical – run down to the shore with her dish-towel, waving and calling, the blue shadows thickening around her like water, until he heard her and turned back. But now the safely-passed scare of darkness, the empty tank and the unpeopled road was affecting her like brandy. Her exhilaration bewildered him; he shouldered the burden of her old cautions, her rabbitish fear. (PLATH, 1979, p. 101-2)

São contraditórios os sentimentos da personagem feminina (próximos ao júbilo e descritos como novidade durante o tempo da expedição) em relação à paisagem despovoada, escura e na iminência de permanecerem no mesmo lugar dado o tanque de gasolina quase vazio. Novamente, o contraste é filtrado pelo ângulo de visão de Norton, rememorando a imagem da esposa como histérica e dependente de sua companhia. Porém, naquele momento, ela mantinha outra postura, estranha para a circunstância na qual se encontravam. Assim, parece pulsar nela algo da ordem do secreto, cuja euforia causa perplexidade no homem.

Ao chegarem, finalmente, ao terreno onde fincaram a barraca, também é estranha a disposição da personagem feminina:

Usually Sadie did not like to cook supper after dark, because the food smells attracted animals. Tonight, though, she went to the camp ice chest and took out the pink fillets of lake trout they caught the day before. She fried them, with some cold boiled potatoes, and steamed a few ears of corn. She even went through the ritual of mixing ovaltine by the yellow beam of their flashlight and cheerfully heated water for the dishes. (PLATH, 1979, p. 102)

Ao contrário do que consegue recordar o marido, ela está destemida fritando o peixe pescado pelos dois e preparando batatas e milho, enfrentando o perigo de cozinhar ao ar livre após a chegada da noite, ato propício para atrair as feras escondidas nos emaranhados da floresta.

Como acontece em toda a narrativa, temos a discrepância entre como Sadie é narrada e como ela se demonstra imergida no Parque de Yellowstone. Isso contribui para inferirmos, pelo menos, dois movimentos semânticos no interior dessa narrativa, os quais tentamos demonstrar ao longo dessa argumentação. Temos a visão patriarcal do marido, diminuindo a mulher por meio da memória que tenta reforçar sua fragilidade e subserviência; também, a possibilidade do mistério guardado por ela, conduzindo o parceiro à face da morte, excitando-se com a chegada da tão esperada vingança executada pelas patas do “seu urso” da plenitude.

Ao mesmo tempo, a narrativa também dá conta de contrariar essas linhas de força, sutilmente revelando a autoconsciência e força da mulher e pondo em cheque a intervenção do sobrenatural, conferindo ao desfecho o caráter de fatídico incidente dado a imprudência. Desse modo, o mais pungente é a não resolução dessas questões, principalmente no que tange a áurea insólita articuladora da leitura de *The Fifty-Ninth Bear*. Nesse sentido, pensamos esse conto muito mais próximo ao fantástico do que ao estranho, justamente pelas incertezas que a organização formal do texto impõe ao leitor, sem pender para nenhum dos lados. Tanto a explicação racional quanto a sobrenatural são possíveis e ambas indicam, em seu nível político, o embate entre dominado e dominante, imagem pública e imagem privada, subordinação e revolta.

Assim, podemos afirmar que esse conto é construído em uma tensão constante, catalisada pela dissonância dentre Sadie e Norton. A mudança sutil da focalização, a memória da personagem masculina corroborando a visão diminutiva da esposa e o modo contrário como ela se posiciona, por exemplo, são elementos formais que abalam a cadência narrativa e nos oferecem pistas para dois campos de força sob a superfície do enredo.

O único momento de harmonia entre casal se dá quando, ao voltarem para onde armaram acampamento, Harold começa a entoar uma canção:

‘You wanderin’ boys of Liverpool
I’ll have you to beware
When you go a huntin’
With your dog, your gun, your snare...’

[...]

‘One night as I lay on my bunk
A dreamin’ all alone...’ (PLATH, 1979, p. 100-1)

Contudo, sua memória falha ao tentar recordar as palavras seguintes. É então que a voz da esposa retoma a melodia de onde havia parado para, depois, em uníssono, terminarem a letra:

I dreamt I was in Liverpool
Way back in Marylebone...’

[...]

‘With my true love beside me
And a jug of ale in hand
And I woke quite broken-hearted
Lying off Van Diemen’s land.’ (PLATH, 1979, p. 101)

Como já assinalou Petersen em uma nota de rodapé, a “*Van Diemen’s land*” presente nessa canção folclórica refere-se ao antigo nome dado à ilha da Tasmânia (hoje parte da Austrália), usada como colônia penal inglesa no começo do século XIX. Assim, postula que “podemos estender a letra a Sadie e a Norton, que, apesar de cantarem juntos no momento em questão, logo acordariam para a metafórica prisão de seu casamento” (PETERSEN, 2015, p. 165).

Nessa chave, podemos também pensar nesse jogo do matrimônio enquanto prisão como indício da fissura secreta mantida pelo casal, sugerida no início do conto ao caracterizar a viagem como um “*ritual of penance and forgiveness*” (PLATH, 1979, p. 94). Sendo o único momento de harmonia entre os dois, chama-nos a atenção o fato de se alinharem pelas vias do imaginário, afinal, sendo essa canção folclórica e carregando o estatuto de mito ou lenda, ao cantarem juntos, interpretamos esse dueto como figurando o ideal da família estadunidense como, também, um mito, uma lenda. Embora, então, haja essa harmonia do casal e, como apontamos, é falaciosa pelas imagens na letra da canção, ela não parece bastar. Mais além, a imagem quase plástica do casamento entre Sadie e Norton precisa ser destroçada, rasurada.

Afirmamos isso com base na cena que sucede a descrita. Após chegarem sãos e salvos na barraca, de fazerem a última refeição antes do sono precedente ao retorno para casa, temos a intervenção do urso da plenitude. Após um estrondo os acordarem, narra-

se que “*Beside him Sadie lay taut. The breath of her words caressed his ear. ‘My bear’, she said, as if she had called it up out of the dark*” (PLATH, 1979, p. 103). Tensa, a personagem reconhece a presença de seu animal. Sem mesmo ver o que causara o barulho, ela reconhece sua presença. O insólito aqui é sugerido tanto pela certeza de Sadie quanto pelo modo como é narrado, como se o animal fosse conjurado por ela das entranhas negras da floresta.

Contudo, ela pede para que o esposo afugente o animal. “*Her voice challenged him, yet his limbs were heavy*” (PLATH, 1979, p. 104, grifo nosso). Chama a atenção o apego dela, *seu* urso, e o fato de pedir seu afastamento. A voz com que requer o pedido é desafiador para o marido. Isso tanto pode ser realmente intencional, de modo a convencê-lo de que *precisa* realizar essa tarefa e, assim, dar o último impulso para a concretização de seu extermínio; porém, pode também se tratar de uma interpretação equivocada do marido, no alto de sua presunção e superioridade, como se coubesse a ele, como seu dever, o papel de defensor da fragilidade dela.

Essa ambiguidade é importante para manter a tensão narrativa entre o insólito e a posição de patriarca de Norton. Na primeira possibilidade de interpretação que sugerimos, reforça-se a ideia de Sadie enquanto bruxa. Porém, aqui em uma versão atualizada do imaginário puritano. A bruxaria não se dá por feitiços, mas por usar a seu favor a imagem de submissa a qual fora submetida. Assim, ela empurraria o marido ao perigo por ser supostamente incapaz de lidar com as adversidades. Em comunhão com a natureza, *seu* espaço enquanto bruxa daria conta de ajudá-la na efetivação de sua vingança.

Por outro lado, o que move Norton é sua crença em seu papel quase heroico em defender o que é seu. No caso, a esposa e seus bens materiais.

The bear was somehow at the root of the filched water bag, the empty gas tank, and, as if that were not enough, he would eat them out of two month’s supplies in a single night.

[...] With a crackle, like the fisting of a ball of paper, the bear brought out a little bundle of straw and trailing ribbons.

A surge of anger beat up in Norton’s throat. The damn bear had no right to his wife’s hat, mangling it like that. The hat belonged to Sadie as indissolubly as her own body, and there was the bear, ravaging it, picking it apart in a horrid, inquisitive way. (PLATH, 1979, p. 104)

Observamos que a maior preocupação do personagem não é a integridade física do casal, mas a proteção de seus alimentos, água e combustível. A menção à esposa se dá

ao constatar que a criatura havia capturado o chapéu de Sadie. Ao afirmar que o objeto pertencia inseparavelmente ao corpo da mulher, temos uma sutil amalgama entre o corpo feminino e o objeto, tal como temos em *The Wishing Box* o estreitamento entre o corpo da mulher e as paredes da casa.

A esse ponto, vale retornar ao descontentamento do personagem ao longo de toda viagem que se dá, “*to top it off*” (PLATH, 1979, p. 95), pelo desaparecimento da bolsa de reservar água. Sendo o consumo um dever patriótico e a contribuição social da família para a construção e consolidação do *American way of life* (LAMB, 2012, p. 7), Norton figura também a defesa de um modelo de produção baseado no excesso de aquisição de bens materiais. Nesse movimento, não podemos deixar de pensar na imagem do chapéu da esposa como parte indissociável de seu ser à ideia da mística feminina e confinamento da mulher “ao seu próprio corpo e beleza, ao fascínio a exercer sobre o homem, à procriação, ao cuidado físico do marido, das crianças e do lar” (FRIEDAN).

O urso, ao destroçar a propriedade privada, tem efeito semântico semelhante à caixa de comprimidos no conto anteriormente analisado neste estudo. Ele é o elemento formal pelo qual a rasura familiar no nível político da narrativa se efetiva em nível de ato simbólico. E é justamente ele, “*the last bear, her bear*” (1979) um dos principais indícios para a nossa hipótese de que *The Fifty-Ninth Bear* traz para a literatura a “*girl’s own story*” postulada por McCort.

A efetivação do insólito no trágico desfecho do conto, no qual o esforço de Norton confronta “*another will working, a will stronger, even, than his*” (PLATH, 1979, p. 104) consolida a tensão narrativa presente em todo texto. A possibilidade de suspeitarmos da intervenção do sobrenatural a favor da personagem feminina é a última contradição para dar pistas da visão crítica nas entranhas formais do enredo.

Reunindo os fragmentos apresentados, podemos identificar nesse conto da escritora a retoma da temática da dissolução matrimonial, diferenciando-se de *The Wishing Box* pelo modo como as personagens no texto lidam com seus desejos e anseios. Pensando nas proposições de Elaine Showalter, *The Fifty-Ninth Bear* está muito mais próximo da fase feminista da escrita de autoria feminina pela maneira como questiona os valores patriarcais, o modo de representação das mulheres nas esferas sociais e a indicação de revolta contra esse modelo hegemônico de subjugar.

Isso vem pela construção narrativa ambígua. Por um lado, temos o olhar de diminuição do marido em relação à esposa conferido pelas divagações e ponto de vista

de Norton. Contudo, o próprio enredo dá conta de contradizer a visão diminutiva de Sadie, como se houvesse uma dupla figuração do feminino. Dessa maneira, temos o olhar do dominador confrontando a todo instante a posição ativa do dominado. Os acontecimentos de caráter insólito e a utilização de estereótipos e arquétipos figuram a incapacidade de compreensão masculina de uma dimensão mais ampla das mulheres, assinalando sua exclusão do discurso dominante entendido como norma.

The Fifty-Ninth Bear se demonstra muito mais incisivo em sua crítica à superação da feminilidade, do casamento e da família pelo modo como insere a violência em seu conteúdo manifesto. O urso responsável pela morte do homem como figuração dessa rasura, por sua vez, é harmonizada pela intervenção do sobrenatural, como se Sylvia Plath também demonstrasse a dificuldade em trazer à tona essa questão para a sua literatura. A raiva e a agressividade da mulher branca dos subúrbios na década de 1950 lida também com o imperativo da imagem pública da dedicação, da subserviência e do conformismo com a redução de seu espaço social ao templo domiciliar.

O modo ambíguo como os acontecimentos são narrados possibilitam interpretarmos o recurso do fantástico de maneira a apontar uma postura crítica e questionadora da escritora. Sadie enquanto personagem bruxa, feiticeira, armando sua vingança contra o marido, figura a rebelião da mulher que busca um novo lugar na sociedade, procurando experiências outras que não as inscritas no campo imaginário das propagandas das revistas femininas. Nessa chave, o urso da plenitude é lido como o desejo do desabamento dessa estrutura, da destruição das amarras que condicionam seus corpos e experiências. Assim, retomamos a ideia de Norton enquanto a metonímia do patriarcado, perpassado por um ideal econômico baseado no consumo e na posse. Ele acredita em seu poder de dominação, na habilidade de trazer todos os animais da floresta a seu encontro e exercer sobre eles o mesmo controle que, supostamente, possui em relação ao corpo-objeto da esposa.

Essas questões, então, apontam um estágio avançado de percepção das linhas de forças atuando na vida das mulheres, ao menos aquelas donas de casa dos subúrbios dos Estados Unidos. Pensando historicamente, temos uma figuração dissidente do imaginário público das revistas e dos meios de comunicação. Aqui, já em virada de década, a escritora oferece os *insights* da necessidade de transformações nos campos simbólicos e práticos das mulheres na esfera social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, ao longo desta dissertação de mestrado, comprovar as potencialidades literárias de *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear*, afastando-nos das discussões acerca do valor literário e lançando luzes sobre textos que, por anos, foram considerados menores em comparação a *magnus opus* identificada nos poemas que constituem *Ariel*. Não procuramos aplicar parâmetros estéticos para analisar de que modo esses textos são melhores ou piores dentro de toda literatura produzida pela artista ou em relação ao cânone literário estadunidense, diacrônica ou sincronicamente. Pelo contrário, entendemos que cada conto deve e merece ser minuciosamente desmembrado como um universo próprio, formalmente organizado para dar conta de um conteúdo que, à primeira vista, responderá ou direcionará a leitura para questões outras que não o social ou político.

Para tal, periodizamos a vida e a obra da escritora, resgatando o percurso trilhado por ela e apontando as principais tendências de leitura de sua trajetória literária. Em primeiro lugar, é impossível negar a aura mítica, quase indissociável, de sua vida privada enxergada nas entranhas de seus versos, imagens e personagens. Parte de sua fortuna crítica não extrapola os limites do individual, no sentido de entender a artista dentro de um sistema econômico e político inexoravelmente ligado à sua condição de mulher em um determinado espaço e tempo histórico. Claro, confirmamos sim a possibilidade de escutar e reconhecer os paralelos entre texto e experiência, porém, oferecemos um salto ao inserir esses fragmentos numa moldura ampla, da esfera social, e, assim sendo, entendendo a arte como ato socialmente simbólico.

Também, acreditamos ser de valiosa importância a compreensão da obra plathiana em diálogo com a escrita de autoria feminina. Esse movimento analítico permite, então, ressaltar questões atreladas às discussões que perpassam o gênero e a visão das mulheres escritoras enquanto sujeito no mundo. Tal consideração permite, além disso, possibilidades de investigar até mesmo a questão do valor literário, uma vez que a literatura feminina entendida nos moldes da cultura se dá enquanto subcultura e, portanto, atrela-se a um cânone hegemônico norteador de modos do uso da linguagem e das formas literárias. Em outras palavras, a diferença das escritoras se dá pelas maneiras como mobilizam o já dado, o já consolidado, e subvertem (ou não) o aparato cultural

tido como norma ou central levando em consideração questões de classe, raça, entre outras.

Sendo considerável a leitura autobiográfica empregada por sua fortuna crítica, inclusive ao conjunto de textos elencados neste estudo, investigamos de que modos ambos respondem às teorias das escritas intimistas. Constatamos, por sua vez, o limite em que esbarram nesse quesito por não atenderem a necessidade do pacto autobiográfico postulado por Lejeune.

Contudo, aprofundamo-nos na análise e observamos que essas vias de leitura enquanto escritas do *eu* se dá muito mais pelo horizonte de expectativas do texto plathiano e da poesia confessional estadunidense da metade do século passado a qual a escritora está de cedo modo associada. Mesmo lançando mão do procedimento narrativo e ficcional, *The Wishing Box* e *The Fifty-Ninth Bear* extrapolam o limite desse movimento artístico entendido apenas em sua produção lírica. Assim, propomos o conceito de escrita confessional para abarcar, também, a forma em prosa de Plath dentro desse contexto. Embora seja difuso o entendimento desse fazer literário e, em grande parte, não consensual a aceção do termo, procuramos historicizar a ideia de escrever sobre si em plena Guerra Fria.

Com as contribuições de Deborah Nelson, entendemos o caráter político da escrita íntima em meados da década 1950 em detrimento do jogo político entre o público e o privado da sociedade estadunidense. Aparentemente, esses escritores se posicionavam de maneira crítica à ascensão do valor da privacidade como égide nacionalista na luta contra o comunismo e o totalitarismo soviético no qual, supostamente, as bordas entre o estado e o sujeito estavam diluídas. Por sua vez, os artistas identificam a fragilidade dessa ideologia e, por meio do desnudamento na arte, miravam trazer à tona tanto a impossibilidade de se manter privado em um momento de paranoia generalizada quanto os assuntos da ordem do tabu que tal discurso hegemônico buscava apagar em função da pátria, dos bons costumes, da ascensão como potência e do *American way of life*. Para efeitos de sucesso, há quase que uma sacralização do espaço do lar, da instituição familiar e matrimonial, visto que esses elementos eram fundamentais para uma economia baseada no consumo em excesso.

A escrita de autoria feminina assinalada como confessional é particularmente significativa nesse debate justamente pelo lugar central que as mulheres ocupam nessa querela, muito em relação ao questionamento do que foi conceitualizado por Betty Friedan como mística feminina, ou seja, todo o aparato ideológico propagado pela

cultura de massa e os meios de comunicação para reforçar o estereótipo da esposa e da dona de casa durante a Guerra Fria.

Torna-se possível afirmar, então, ao refletirmos entre literatura e sociedade, que a escrita confessional é muito mais um modo do que um gênero. Em Sylvia Plath, ao menos nos textos aos quais este exercício analítico mirou seus esforços, o teor confessional está muito mais na problemática do ato da confissão, na tensão dada entre o valor dado ao privado e a construção pública do cidadão estadunidense que nada deve esconder, pois, o comunismo era algo a ser combatido enquanto dever patriótico.

Nesse joguete lúdico, então, a escritora mobiliza sua arte atendo-se aos perigos que essa imagem pública não deixara de impor também aos seus caminhos. Assim como tantas mulheres nos Estados Unidos que banhavam e alimentavam seus filhos na iminência de um conflito entre potências, Plath arcou com o imaginário e as linhas de forças que limitavam suas escolhas. Como revela sua literatura, ela queria algo além. Nesse sentido, o que há de si enquanto eco em sua obra diz muito menos de uma inclinação à morte ou a mímesis da sua travessia reduzida ao autorretrato. É, por sua vez, a sensação da mulher diferente do esperado pela sociedade (WAGNER, 1985, p.2), buscando algo afora das insígnias da dona de casa e mãe.

Com isso em vista, iniciamos a análise buscando apreender como o confessional é mobilizado em *The Wishing Box*, tendo em vista a historicização dessa escrita. O texto é construído por uma tensão constante entre o público e o privado, tendo a protagonista simultaneamente silenciada e exposta. Isso se dá por um jogo entre narração em terceira pessoa e focalização em Agnes Higgins. Ao passo que o leitor tem acesso a suas angustias, ela parcialmente divide com o esposo seus anseios e a dificuldade de produzir sonhos de poder imaginativo.

Também interpretamos as experiências oníricas produzidas pelos dois como o modo encontrado pela artista para figurar a alteridade dos campos masculinos e femininos na sociedade estadunidense. Isso é sugerido pela disposição de marido e mulher no espaço da narrativa, sendo ela confinada no cotidiano imutável da casa e ele ultrapassando os limites das paredes e exercendo um trabalho. Como a focalização se debruça na mulher, a vida exercida por ele é sonogada ao leitor, como se também ela estivesse excluída dessa esfera de prestígio, relegada às funções do lar e não mais do que isso. Assim, cria-se uma equação direta entre experiência e imaginação.

Observando suas reflexões acerca dos móveis e do interior da residência, a personagem feminina sente-se como parte indissociável daquele limite interno. Isso vem como expressão máxima do lugar inexorável onde a mulher estadunidense deveria pertencer segundo todo o aparato ideológico de reforço dos estereótipos de gênero para a consolidação da ideia de família visando a manutenção do modelo econômico.

The Fifty-Ninth Bear utiliza-se do mesmo jogo de representações do público e do privado, dessa vez alternando o predomínio da focalização no personagem masculino, diminuindo e estereotipando a esposa. A confissão da mulher nunca vem à tona, porém, suas ações no espaço do conto sugerem uma demanda que se mantém secreta. O mundo feminino, a dimensão profunda da mulher, então, é visto como misterioso e pagão, inacessível à compreensão da visão patriarcal e sua postura dominadora. Como possibilidade de leitura como fantástico, a morte de Norton ao ser atacado pelo urso pende tanto para a explicação da razão quanto pelo sobrenatural, sendo essa última ligada ao envolvimento da mulher pelas vias do mistério e da bruxaria.

Ambos tratam, portanto, do mesmo tema, da insatisfação feminina diante as imposições e o esforço de encerrar a experiência da mulher à condição do anjo do lar para o sucesso do capitalismo. O que a escritora rasura é menos o modelo familiar heterossexual e mais a construção ideológica da posição da mulher na casa e no matrimônio. Os contos lidam com o escrutínio, a vigilância, a dificuldade de acessar o mundo de possibilidades sociais que a elas são sonegadas.

The Wishing Box e *The Fifty-Ninth Bear* revelam os limites e as ilusões das idealizações do casamento, da família e da casa, as camadas profundas das mulheres enxergadas sobre uma óptica muito mais prismática do que a propagada por revistas de beleza e propagandas televisivas.

Sylvia Plath enquanto escritora também parece dizer sobre a dificuldade e a quase impossibilidade de trazer essas questões à tona em uma cultura androcentrada. Porém, sua literatura pode ser apreendida enquanto rasura por justamente rasurar os modelos de cultura, seja a do imaginário público, seja o das formas literárias. A morte de Agnes é triunfal por driblar o escrutínio do narrador. Norton, piamente crente de sua superioridade e força, tem o fracasso atrelado à causa insólita. Assim, essas rasuras para o nosso ato de interpretação política apontam o confronto e a superação do mundo doméstico e suas representações como única via possível, galgando novos voos e novas aspirações. Logo, indo contra uma cultura já assinala por Linda W. Wagner (1985, p.

12) que demanda submissão ao invés de agressão, conformidade diante a possibilidade de ser especial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Al. **The Savage God**. New York: Random House, 1972.

ANDERSON, Karen. Teaching about Rosie the Riveter: The Role of Women during World War II. In: **OAH Magazine of History**, Oxford University Press, Vol. 3, No. 3/4, Special Double Issue on Women's History and History of the 1970s, pp. 35-37, 1988.

ATWOOD, Margaret. **Selected Poems II: Poems Selected & New 1976-1988**. Oxford: Oxford University Press, 1986.

BADIA, Janet. The Bell Jar and other prose. In: GILL, Jo (Org.). **The Cambridge Companion to Sylvia Plath**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 124-138.

BUZZONI, Marcelo de Rosso; PEDRO, Emídio Martins Pedro. O uso de histórias em quadrinhos no esforço de guerra norte-americano durante a 2ª. Guerra mundial. In: **JORNAIS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS**, 2., 2013, São Paulo. Anais (online). São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2asjornadas/anais/7%20-20ARTIGO%20-20MARCELO%20DE%20ROSSO%20BUZZONI%20e%20EMIDIO%20MARTINS%20PEDRO%20-%20HQ%20E%20HISTORIA.pdf>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017

CEVASCO, Maria Elisa. **O diferencial da crítica materialista**. Ideias (UNICAMP), v. 4, n. 2 (7), p. 15-30, 2013. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649378>>. Acesso em 15 de março de 2017.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DYNE, Susan van. The problem of biography. In: GILL, Jo (Org.). **The Cambridge Companion to Sylvia Plath**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 3-20.

FERREIRA, Carla Alexandra; OLIVEIRA, Matheus Torres de. Do autobiográfico ao coletivo: uma leitura política da personagem feminina em Johnny Panic and The Bible of Dreams, de Sylvia Plath. **Linguasagem**, São Carlos, v. 27, n. 2, 2017. Disponível em: <<http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/issue/view/14>>. Acesso em 07 de nov. de 2017.

FERREIRA, Carla Alexandra. **The Coup e Brazil: uma leitura do Norte pelo Sul**. 2003. 188 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FERRETTTER, Luke. **Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.

FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

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

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006

HIGH, Peter B. **An Outline of American Literature**. London and New York: Longman, 1986.

HUGHES, Ted. Introduction. In: PLATH, Sylvia. **Johnny Panic and the Bible of Dreams**. London: Faber and Faber, 1979. p. 11-13.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Marxism and Form**. New Jersey, Princeton University Press, 1974.

HILI, Ikram. Domesticity in the Poetry of Sylvia Plath between the Personal and the Political. In: MZOUGH, Imen; SADKAOU, Nourchene (Orgs). **Interdisciplinarity beyond the Divide**. Tunis: Imprimerie La Pub, 2015. p. 184-196.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KRIEGER, Isadora. **O gosto da cabeça**. São Paulo: Poesia menor, 2014.

LAMB, Vanessa Martins. **The 1950's and the 1960's and the American Woman: the transition from the "housewife" to the feminist**. University du Sud Toulon-Var, 2011. Disponível em < <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00680821>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-42

LEJEUNE, Phillipe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MALCOLM, Janet. **A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e Os Limites da Biografia**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MCCORT, Jessica. “A red-blooded american-girl”: gender, American culture, and Sylvia Plath. In: BUCKLEY, William K. **Critical Insights: Sylvia Plath**. Ipswich: Grey House Publishing, 2013. p. 117-140.

MIRANDA, Wander. M. A ilusão autobiográfica. In:_____. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOLESWORTH, Charles. "With Your Own Face": The Origins and Consequences of Confessional Poetry. **Twentieth Century Literature**, v. 22, n. 2, p. 163-178, 1976. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/440682>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2017.

NELSON, Deborah. **Plath, history and politics**. In: GILL, Jo (Org.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 21-35

_____. **Pursuing Privacy in Cold War American**. New York: Columbia University Press, 2002.

PETERSEN, Mariana Chaves. O insólito em "The Fifty-Ninth Bear", de Sylvia Plath. In: ZANINI, Claudia Vescia; MAGGIO, Sandra Siragelo (Orgs.) **O insólito nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 154-170.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REED, Isaac. Why Salem Made Sense: Culture, Gender, and the Puritan Persecution of Witchcraft. **Cultural Sociology**. Vol I, n. 2, pp. 209-234, Sage Publications, 2007. Disponível em <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749975507078188>> Acesso em: 21 de dezembro de 2017.

RODRIGUES, Raquel Terezinha. **Miguel Torga: Em busca do paraíso perdido**. 2009. 220f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. New York: Harper Perennial, 2008.

_____. **Johnny Panic and the Bible of Dreams**. London: Faber and Faber, 1979

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

_____. American Gynocriticism. **American Literary History**, Vol. 5, No. 1, pp. 111-128, Oxford University Press, 1993. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/489763>> Acesso em 27 de outubro de 2017.

TAVARES JUNIOR, José Mariano. **A performance do suicídio em Ariel, de Sylvia Plath**. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2011.

TODOROV, Tzvetan. A Narrativa Fantástica. In:_____. **As estruturas da narrativa**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-166.

WAGNER, Linda W. Sylvia Plath's Specialness in Her Short Stories. **The Journal of Narrative Technique**, Ypsilanti, Vol. 15, No. 1, pp. 1-14, 1985.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANEXOS

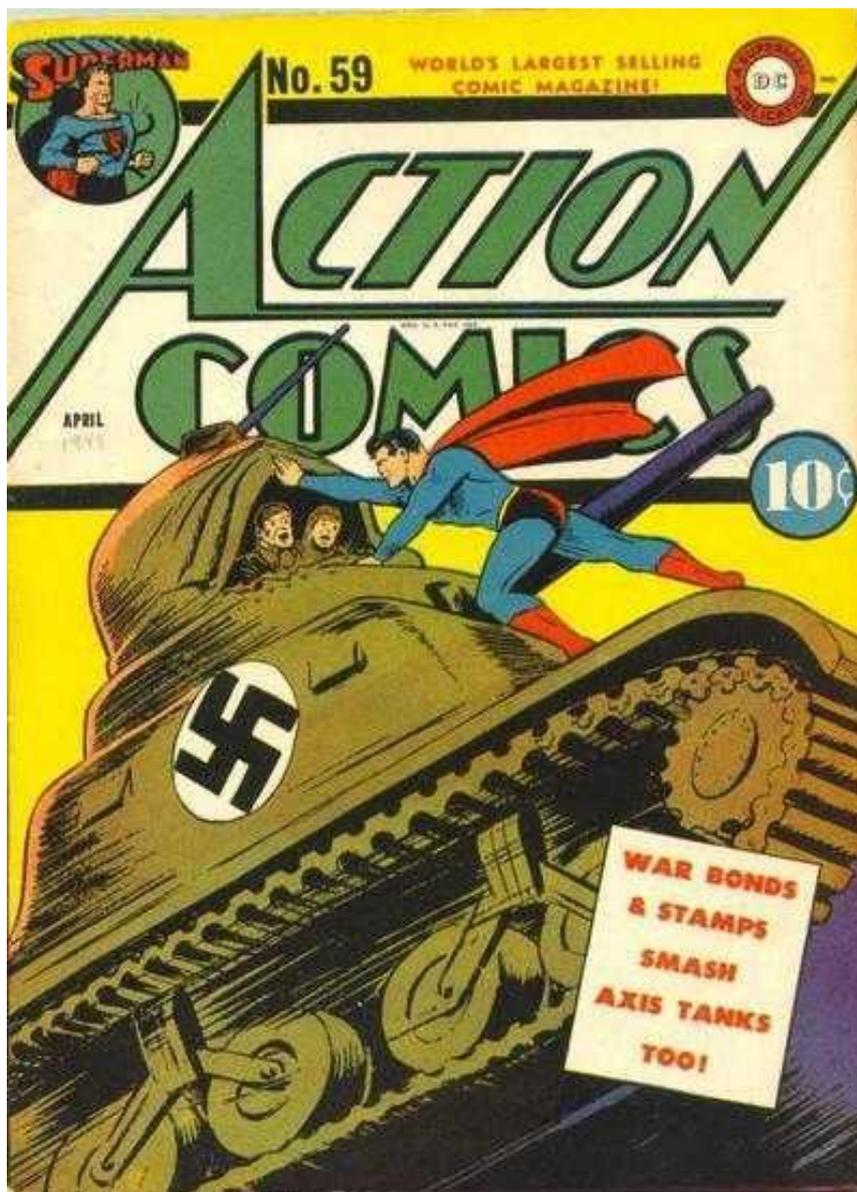


Imagem 01 – Superman contra tropa nazista
Action Comics (Super-Homem): edição 59



**Imagem 02 – Rosie, the Riveter, em pôster produzido por J Howard Miller em 1942, a pedido do
*Westinghouse Company's War Production Coordinating Committee***

Fonte: ANDERSON, 1988, p. 36