

Beatriz Maria Fernandes Pinto Novais  
*Possession: A Romance: Mito Feminino*  
**Revisitados na Representação da Mulher-Artista**

UMinho | 2012

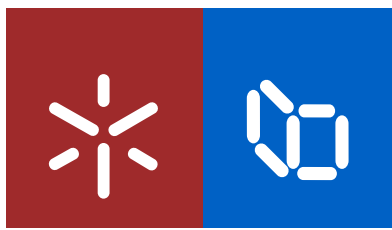


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Beatriz Maria Fernandes Pinto Novais

*Possession: A Romance: Mito Feminino*  
**Revisitados na Representação da  
Mulher-Artista**

Outubro de 2012



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Beatriz Maria Fernandes Pinto Novais

***Possession: A Romance: Mitos Femininos***  
**Revisitados na Representação da**  
**Mulher-Artista**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas

Trabalho realizado sob a orientação da  
**Professora Doutora Margarida Esteves Pereira**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## Agradecimentos

À Prof. Doutora Margarida Esteves Pereira, pelo entusiasmo e alegria, sabedoria e paciência.

À minha mãe, Madalena, ao meu pai, Ilídio e à minha avó, Beatriz que vivem nas minhas irmãs, irmãos, filho e filhas, pelo apoio e incentivo ao longo da vida.

# Resumo

## *Possession: A Romance*: Mitos Femininos Revisitados na Representação da Mulher-Artista

Esta dissertação tem como objetivo a identificação e discussão de mitos culturais ligados a representações do feminino na obra ficcional de A. S. Byatt, nomeadamente em *Possession: A Romance*.

Para tal, numa primeira parte avalia-se criticamente o enquadramento ideológico em que a obra se situa, nomeadamente o ponto de vista dos pensadores contemporâneos considerados relevantes para a clarificação do conceito do mito, assim como a problemática da linguagem nas pensadoras feministas.

Numa segunda parte, analisa-se de que maneira a escrita de A. S. Byatt se enquadra nos movimentos contemporâneos do feminismo. Também questiona a inserção desta escritora no contexto pós-moderno, e de que maneira em *Possession* a revisitação da época vitoriana instaura a importância do passado na sua fusão com o presente.

Finalmente, centra-se no modo como mitos medievais/clássicos se refletem na representação do feminino, entretecendo-se simultaneamente com representações de mulheres de cariz mais realista. Assim, mitos com os da fada Melusina, de Deméter e Perséfone, da “Lady of Shallott”, de Cassandra e de Aracne são analisados à luz de identidades que os espelham em dimensões do contemporâneo. A partir do feminismo pós-moderno, procede-se à análise de revisão das representações das várias faces que a identidade feminina pode revestir, nomeadamente na problemática da criação da mulher-artista. Procura-se estabelecer relações entre aqueles mitos e a descrição da busca de uma identidade autónoma por parte das personagens femininas do romance.

Palavras Chave – mitos – mulher - criatividade - passado

# ABSTRACT

## *Possession: A Romance*: Feminine Myths Revisited in the Representation of the Woman Artist

In this MA thesis we intend to identify and discuss cultural myths connected with feminine representations in the fictional work of A. S. Byatt., mainly in *Possession: A Romance*.

In the first part we critically evaluate the ideological framing of this dissertation, mainly the perspectives of the contemporary theorists who are considered important to clarify the concept of myth. We also study the concerns with language of feminist philosophers as a way to renew old ways of thinking.

In the second part, we analyze the ways A. S. Byatt's writing relates to the present feminist movements. It also questions the insertion of this author in postmodernism and how *Possession* establishes the importance of the past in the contemporary.

In the third part, we focus on the ways medieval /classic myths emerge in representations of femininity, simultaneously connected with representations of real women. Therefore, the persistence of old myths such as the Fairy Melusine, Demeter and Persephone, the Lady of Shalott, of Cassandra and Aracne are analysed and linked to identities which mirror them under the light of contemporary dimensions. Under the perspective of the postmodern feminism, we make a revision of different ways feminine identity can be represented, mainly the creative woman-artist. We try to establish relations between those myths and the depiction of the search for an independent identity by feminine characters in the novel.

Key words – myths – woman – creativity - past

# Índice:

Agradecimentos .....	iii
Resumo .....	iv
Abstract .....	v
Índice .....	vi
Cronologia, Edições e Abreviaturas usadas no texto.....	vii
Introdução .....	1
<b>I. Dos Mitos</b> .....	<b>7</b>
1. Byatt e as cartografias do mito .....	7
2. Teorias relevantes sobre mitos .....	11
3. A reescrita feminista dos mitos .....	18
4. Reinvenções da escrita / A escrita feminina .....	23
<b>II. A escrita de A.S. Byatt</b> .....	<b>30</b>
1. A questão da autoria no feminino .....	30
2. A escrita vitoriana e pós-moderna .....	38
<b>III. Tapeçarias míticas femininas em Possession</b> .....	<b>56</b>
1. Melusina: liminalidade e maternidade .....	56
2. Deméter e Perséfone .....	77
3. The Lady of Shalott, o doméstico versus o intelecto .....	87
4. O prazer do texto: Aracne .....	103
Conclusão .....	114
Anexo .....	120
Bibliografia .....	121

## Obras de A.S. Byatt: Cronologia, Edições e Abreviaturas \* usadas no texto.

### 1. Ficção

- 1981: *The Virgin in the Garden*. London: Penguin Books, 1978.
- 1988: *Sugar and Other Stories*. London: Penguin Books.
- 1991: *Possession: A Romance*. London: Vintage. [P]
- 1991: *The Shadow of the Sun*. London: Vintage.
- 1994: *The Matisse Stories*. London: Vintage.
- 1995: *Angels and Insects*. London: Vintage.
- 1996: *Still Life*. New York: Simon & Schuster. [1985].
- 1998: *The Djinn in the Nightingale's Eye*. New York: Vintage International.
- 1999: *Elementals: Stories of Fire and Ice*. London: Vintage.
- 2000: *The Biographer's Tale*. London: Chatto & Windus.
- 2003: *Little Black Book of Stories*. London: Chatto & Windus.
- 2011: *Ragnarok The End of the Gods*. London: Canongate Books Ltd.
- . [R]

### 2. Ensaio

- 1993: *Passions of The Mind: Selected Writings*. London: Vintage. [PM]
- 2000: *On Histories and Stories: Selected Essays*. London: Chatto & Windus. [H&S]
- 2001: "Arachne". London: Vintage. [A]

\*A referência à obra de A.S. Byatt será feita, parenteticamente, no texto, através da abreviatura do título do romance, seguido da página da qual foi retirada a citação ou referência; a edição usada é a aqui referida, a qual consta também da bibliografia final.



## Introdução

O meu interesse pela escritora A.S Byatt surgiu, inesperadamente, da visualização do filme de Philip Haas *Angels & Insects* (1996). Surpreendida, não só pelo festim visual do guarda-roupa e paisagens vitorianos, mas também pela estória intrigante em que relações familiares se encontram eivadas de conotações góticas de inspiração darwinista, decidi ler a escritora que estivera na base da adaptação deste filme.

A. S. Byatt é uma escritora britânica que escreve já há três décadas, mas ainda relativamente pouco conhecida no nosso país. Escreve ficção e não ficção: romance, conto, *novella*, ensaio e crítica literária. Na sua obra *Art, Authorship, Creativity* (2001), Cristien Franken refere que A. S. Byatt apresenta uma dupla vertente de autora e crítica, o que confere um carácter polivocal à sua obra (2001: xii). Esta dupla faceta de romancista e de crítica literária, se por um lado, torna a sua descoberta mais fácil, pois a autora explica as suas obras, dando detalhes das ideias que as inspiraram, por outro lado, não deixa de instaurar uma ambivalência textual que torna a leitura dos seus escritos problemática e potenciadora de interpretações muitas vezes contraditórias.

Ao ler a *novella Morpho Eugenia* que subjaz ao filme atrás citado, o que mais me chamou a atenção foi, sem dúvida, a facilidade com que A. S. Byatt engloba nesta obra distintos ramos do saber, entrelaçando na sua prosa um imaginativo e fascinante drama, com referências a disciplinas e universos tão aparentemente distantes como a biologia, a religião, a filosofia, estórias de fadas, o gótico, a ficção científica, histórias de detectives... A facilidade com que esta escritora cruza referências dos mais diversos universos implode a estória realista e inscreve uma narrativa pós-moderna, fluida, ambivalente e imaginativa de campos compartimentados do saber. Desde logo decidi ler *Possession: A Romance* (1990), porque também se desenrola na época vitoriana, sucumbindo definitivamente ao fascínio da obra de A.S Byatt. Estabeleci então que seria esta a escritora e esta a obra que seria objecto da minha dissertação.

Como já foi referido, *Possession: A Romance* foi o romance eleito por me parecer uma obra de ficção que proporciona o prazer de ler, por ser uma reescrita pós-moderna da época vitoriana que necessariamente diluí as

fronteiras de vivências do presente e do passado, reais ou imaginárias e que, numa primeira leitura, indiciava uma reescrita e problematização de mitos de representação da mulher-artista. Nesta obra não há apenas uma revisitação da Inglaterra do século dezanove; há também ecos de outras histórias, outras revisitações mais antigas e é esta dimensão do imaginário que torna Byatt uma referência inigualável no panorama atual: as suas linhas contêm referências constantes ao passado comum dos leitores ocidentais.

No início do seu ensaio “Arachne”, A. S. Byatt conta que em criança se sentia fascinada pelas fábulas mitológicas gregas e nórdicas, assumindo que desde cedo estas narrativas poderosamente fantasiadas e criadoras de mundos tiveram na formação do seu imaginário: “They were all stories. Larger and more exciting than life (...) but stories.” É dessas narrativas maravilhosas que vive a sua última obra, *Ragnarok*, publicada em Setembro de 2011. Integrando uma coleção de livros chamada *The Myths*, e que, contando com uma já vasta coleção de participações, é um projeto a longo termo onde alguns dos autores mais respeitados do mundo recontam mitos.<sup>1</sup>

Em *Ragnarok*, Byatt define os mitos dizendo que: “[The myths] were cavernous spaces, lit in extreme colours, gloomy, or dazzling, with a kind of cloudy thickness and a kind of overbright transparency about them” (2011: 61). Poderá ser este carácter contraditório dos mitos, que simultaneamente desnuda e encobre as representações do real, que os torna relevantes e presentes para o leitor contemporâneo. Perante a sua própria mortalidade, como ser humano, a escritora equaciona assim a sua finitude, por comparação com a força e a imortalidade dos deuses no âmago da nossa civilização contemporânea (159).

A esse propósito, Chistien Franken refere que, sobretudo, depois da publicação de *The Game* (1967) e *Possession: A Romance* (1990), há um novo contexto teórico na obra da autora, que é o da crítica aos mitos. Assim, Byatt é apontada por Franken como “one of a number of contemporary novelists and critics who are deeply interested in the creative possibilities of (female) myths.” (2001: xiv). Esta autora considera a obra de Byatt bem mais problemática do que pode parecer neste contexto que é o da crítica do mito, pois o mito não tem

---

<sup>1</sup> Ver o sítio deste projeto editorial em: [www.themyths.co.uk](http://www.themyths.co.uk)

necessariamente de ser estático e conservador, e que é possível encontrar outras maneiras menos redutoras de conceptualização da relevância dos mitos na nossa cultura. Franken verbaliza os autores que dão ênfase à maleabilidade do material mítico e à agência do escritor e do crítico na reescrita dos mitos, citando autores como Isobel Armstrong que, na sua obra “The Lady of Shalott” refere autores como Claude Lévi-strauss, Roland Barthes, Sigmund Freud, Gaston Bachelard e Jacques Lacan como “readers of myths who are themselves involved in the myth-making process.” (*ibidem*: xiv). Byatt pode ser também uma leitora revisionista de mitos, podendo esta leitura surgir então como gênese de novos mitos, na senda de Toni Morrison, Marina Warner, Salman Rushdie e Michèle Roberts (*ibidem*: 116). Acrescenta que A. S. Byatt tem salientado em entrevistas e revisões críticas o seu interesse na beleza narrativa dos mitos que considera uma paixão que atravessa a Europa, este interesse por mitos clássicos e contos de fadas, da qual se sente a partilhar (*ibidem*: xiv).<sup>2</sup>

Este revisionismo de mitos<sup>3</sup> pode-se considerar uma das características mais marcantes do pós-modernismo da última geração e já afastado de uma primeira tendência até meados dos anos setenta, caracterizada pela oposição anticapitalismo e *anti-establishment*. Assim, de acordo com Philip Tew, na sua obra *The Contemporary British Novel* (2004), esta segunda fase visiona a sociedade atual como a sociedade do colapso e da desilusão, permeada por uma consciência difusa de uma perda em relação ao passado. Philip Tew menciona também que a importância essencial do desenvolvimento do pensamento mítico e a consciência histórica que se tem vindo a verificar nas obras literárias deste período representam uma resistência a modelos interpretativos do texto literário constrangedores e dogmáticos. Acrescenta ainda que a “Modernist mythopeia, rather than the creation of ‘new’ myth, is the recognition that we cannot *but* live mythopoeically, whether consciously or not.

---

<sup>2</sup> É notório que este interesse pela revisitação dos mitos é uma tendência cultural abrangente, por exemplo, no cinema, veja-se o enorme sucesso de filmes como “Confronto de Titãs”, “Percy Jackson e os Ladrões do Olimpo”, “Troy”, “Bewulf”, para citar apenas algumas produções mais recentes; o aparecimento de colectâneas de ensaios com diferentes perspectivas sobre o (s) mito (s), como a de Philip Terry *Ovid Metamorphosed* (2001); tema de seminários como o que teve lugar na universidade de York em Março de 2011, sob o título de “Myths and Fairy Tales in Film and Literature post-1900.”

<sup>3</sup> Tew refere ainda que uma tendência recorrente entre a nova geração de escritores britânicos é uma criatividade que se volta para o mito e que “based on the mythopoeic combine the experiential, the emotional and the primordial, elements” (Tew 2004:6).

Myth is modernity's form of philosophical self-knowledge." (Michael Bell *apud* Philip Tew: XI. itálicos Tew). O pensamento intuitivo e arquétipo encontra-se assim disseminado profusamente em muitas das narrativas pós-modernas que instauram um relacionamento complexo entre a narrativa e a história (*ibidem*: 142).

O que torna a obra *Possession* de A.S. Byatt paradigmática do fim do miléno é precisamente o facto de instituir como um colapso entre o passado e o presente, em que o conceito de história surge como um sentido de "perpetual coexistence and interpenetration", (Tew 2004: 127) instaurado pela sua interseção com a factuidade e mito. Assim, Tew considera que

Faced by the oppositions to both modernism and a traditional mimetic, diverted by metafictional fragmentation, it appears fiction retrieves in history and in metaphor the residue of another symbolic mode, a mythic consciousness, that works toward what might be described as a fictional "historiographic mythopoeism" (*ibidem*:127).

Mas se o universo de *Possession* aparece marcado indelevelmente pela assunção das narrativas mitológicas que iluminam e se combinam com o presente, também se torna relevante a questão de género e do feminismo que assumem uma importância fulcral nas narrativas de A.S. Byatt.

Assim, e embora Byatt rejeite alguns dos aspetos do feminismo, tornando-a numa escritora crítica deste movimento, pretende-se abordar nesta dissertação a questão da criatividade no feminino, e de que maneira se relaciona com os enquadramentos culturais da contemporaneidade. Igualmente, um dos fatores que motivou a realização deste trabalho, foi precisamente a maneira como Byatt se interessa pela reescrita de vários mitos da civilização ocidental para fazer uma subtil investigação das problemáticas inerentes às mulheres em geral, mas sobretudo de que maneira essa problemáticas se relacionam com a criação, nomeadamente, a literária, num universo que se centraliza no romance *Possession*, mas que terá inevitavelmente de passar por outras narrativas da autora que iluminarão e expandirão o universo de conexões labirínticas, inesgotáveis e riquíssimas que enforma a rede de interesses desta escritora e crítica literária. Esta dupla faceta de Byatt

será constantemente articulada, de maneira a facilitar a interpretação da sua obra.

Encontrado o objeto de estudo, procede-se ao seu enquadramento teórico. No capítulo I abordam-se diferentes perspectivas e teorias sobre o mito consideradas relevantes para uma visão multifacetada deste conceito: assim, far-se-á referência a estudiosos do mito, tais como: Carl Jung, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, e também as pensadoras feministas, muito interessadas nos valores veiculados pelos mitos da civilização ocidental. Ainda neste capítulo, a importância da linguagem veiculadora dos mitos patriarcais será alvo de uma análise do ponto de vista do feminismo contemporâneo, que vê o espaço da literatura como uma geografia onde as vozes femininas procuram expressão. Neste âmbito, far-se-á uma revisão das teorias feministas francesas, nomeadamente, as veiculadas pelas teóricas Luce Irigaray e Hélène Cixous.

No capítulo II discute-se a posição de Byatt em relação à crítica feminista, posição essa bastante ambivalente, pois, embora criticando aspetos do feminismo contemporâneo, a situação da(s) mulher(es) não deixa nunca de estar no centro das suas preocupações, nunca deixando de problematizar a circunstância feminina através da centralidade e multiplicidade de mulheres artistas ao imaginar modos alternativos para a criatividade feminina. Também questiona a inserção desta escritora no contexto pós-moderno, e de que maneira em *Possession* a revisitação da época vitoriana instaura a importância do passado na sua fusão com o presente, como componente imprescindível do auto-conhecimento dos seres humanos contemporâneos.

Feito o enquadramento teórico, procede-se à análise dos mitos que subjazem na obra em apreço no capítulo III. Consequentemente, é revista a figura-chave da fada Melusina, que metaforicamente faz a ponte entre o passado e o presente no romance, ao entrelaçar, num fio metafórico, personagens femininas de diferentes épocas, criando relações de criatividade e de diferença em relação ao que se considerava o normativo para as suas épocas de criatividade feminina que se verifica em Melusina e Christabel LaMotte. A revisitação do mito de Deméter e Perséfone surge como um registo da necessidade de uma ligação entre mulheres, quer de sororidade, quer de

linhagem maternal, real ou metafórica, imprescindível para que haja uma libertação da criatividade feminina e que em *Possession* tem expressão plena na figura de Maud. A questão fulcral em Byatt da domesticidade e o seu relacionamento com a criatividade também é analisada no mito da “Lady of Shallott” e de Cassandra. Finalmente, faz-se a síntese de toda a problemática, pois chega-se à complexidade do texto como imagem do todo, da criação de mundos metafóricos da imaginação e da sua capacidade de expressão de uma individualidade feminina plena, através de referência ao mito de Aracne, a arquétipa tecelã das *Metamorfoses* de Ovídio. A habilidade da artesã exímia, o seu amor ao trabalho e o impulso de (re)criar teias de urdiduras infinitas que constroem e simultaneamente desconstroem mundos reais e imaginários surge como algo de inerente à criatividade no feminino.

Em “Arachne”, Byatt cita Roberto Calasso quando diz que os deuses continuam vivos, não só nas galerias de arte, mas também na linguagem (A: 131). Os mitos são estórias em que deuses e os humanos (e humanas) convivem com naturalidade, sem hierarquias desnecessárias, em que os últimos são quase sempre vítimas dos primeiros, mas que também podem com facilidade ser elevados à categoria de deuses. Os mitos são fluidos, adaptáveis, renovam-se e podem ser desconstruídos para darem lugar a reavivadas interpretações em várias épocas históricas e espaços geográficos. Em *Possession: A Romance* Byatt faz uma leitura pós-moderna, subtil, ambivalente que questiona não só a entidade feminina, mas também aponta atitudes de superação, de agenciamento e de poder, ao contestar velhas maneiras de olhar para a realidade do relacionamento entre os sexos e novas reflexões sobre a evolução na maneira como se encara hoje o que é ser mulher.

# I. Dos mitos

Myths change in the mind depending on the telling — there is no overall correct version.

A.S. Byatt (Ragnarok the End of Gods)

## 1. Byatt e as cartografias do mito

Eva Thury e Margaret Devinney na sua introdução à mitologia (2009: 3), chamam a atenção não só para o valor sem paralelo das estórias mitológicas, mas também para o enriquecimento inequívoco que o seu estudo traz para a compreensão das obras literárias e artísticas através dos tempos. Os mitos representam, assim, uma tradição viva, pois continuamos a incorporar os temas e mensagens mitológicos na nossa cultura contemporânea, providenciando personagens, enredos, profundidade psicológica e coerência cultural às obras literárias. Exemplos desse facto podem ser vistos não só nas obras literárias, mas também noutras formas de expressão artística, como o teatro e o cinema, as expressões plásticas e todas as formas de cultura humanas.<sup>4</sup>

Em *Ragnarok*, Byatt refere os mitos como parte essencial dos seus romances nos termos seguintes: “My own novels also have threads of myth in their narrative, which are an essential part of the thought and the form of the books, and the way the characters take in the world.” (2011:160) Define também o conceito de mito: “Myth comes from “muthos” in Greek, something said, as opposed to something done. We think of myths as stories...We think of them loosely as tales which explain, or embody, the origins of our world (*ibidem*: 157). Desde logo, para a autora o mito aparece interligado com o *storytelling* que lhe subjaz, assim como com a criatividade e imaginação da sociedade que os cria.

---

<sup>4</sup> Veja-se os filmes de aventuras como *Indiana Jones* ou a reinterpretação dos mitos gregos, como *Tróia*, *Choque de Titãs*, para nomear apenas alguns exemplos mais recentes.

Sobre a perenidade dos mitos e de como continuam mais reais do que as pessoas de carne e osso, acrescenta, a propósito da estátua de Diana de Efesus: “I understood that there was a sense in which she was more real than I was or would ever be – more people believed in her, thought about her, saw their world in ways dependent on her existence.” (*ibidem*:159) A esta perenidade dos mitos, Byatt acrescenta a sua ambivalência, já que os considera simultaneamente mais e menos reais do que as personagens dos romances, pois as estórias destas são complicadas pela presença de mitos impessoais. Inscreve assim o mito no plano da ficção romanesca, ou seja, apresenta uma visão mais contemporânea dos mitos, considerados estórias originariamente orais que incluem valores e perspectivas das sociedades que os criaram e contaram.

Na sua compilação de ensaios, *On Histories and Stories*,<sup>5</sup> Byatt cita Italo Calvino que fala precisamente da relação entre a narrativa e o mito. Refere Byatt que “the secrecy and silence of myth, which needs to be controlled by ritual, and creates the unconscious in humans, come after storytelling.” (2000:128) Considera que a psicanálise surge como uma narrativa, que os mitos e estórias de fadas podem ser recuperados e interpretados da maneira como Freud interpretava os sonhos. Mas, quer Freud, quer Jung produzem hermenêuticas e profundidade, não rapidez e leveza. Byatt afirma: “I have myself become increasingly interested in quickness and lightness of narrative – in small discreet stories rather than pervasive and metamorphic metaphors as way of patterning and thinking out a text.” (*ibidem*: 130) Quando começou a escrever *Possession*, a escritora diz que sentiu uma modificação:

I felt a need to *feel and analyze less*, to tell more flatly, which is sometimes more mysteriously. The real interest of this to a writer is partly in the intricacies of the choice of words from line to line. I found myself crossing out psychological descriptions, or invitations to the reader to enter the characters’ thought-process. I found myself using stories within stories, rather than shape-shifting recurrent metaphors, to make the meanings.” (*ibidem*: 131).

---

<sup>5</sup> Capítulo 5, “Old Tales, New Forms” (2000).



Dá como exemplo a inserção da estória “The Threshold” no último romance narrado da sua heroína vitoriana, Christabel, e que mais não é do que a reescrita do velho mito da escolha de uma entre três mulheres por um herói.<sup>6</sup> Assim, um Rapaz vai em busca da Erva do Descanso que o seu pai deseja que ele traga para casa. Encontra três fadas no crepúsculo. Uma oferece-lhe um reino de sol, trigo, castelos e abundância, outra oferece-lhe o amor. Finalmente, a última, oferece-lhe o descanso e o mistério. É esta última que o Rapaz escolhe, já que é ela que possui o que procura, mesmo contra a sua própria vontade, pois ele preferia a dama da prata e também contra a vontade da narradora Christabel, que achava que a fada que mais lhe convinha era a dama de ouro. No entanto, a narradora justifica no texto que compreende que ele tenha que escolher esta última, porque em todos os contos é sempre a última fada a escolhida. Assim, como corolário dessa escolha do Rapaz, tudo acabou como devia acabar, tal a força da fatalidade nos contos, e finalmente, o herói dirige-se para uma terra desconhecida, o mundo das fadas ou o das sombras. A respeito desta estória inserida dentro do seu romance *Possession*, pela voz de uma das personagens femininas, diz Byatt:

The pleasure of writing it was in handling the old, worn counters of the characterless persons, the fate of the consecutive events, including the helpless commentary of the writer on the unavoidable grip of the story, and a sense that I was myself partaking in the continuity of the tales by retelling them in a new context in a way old and new. Christabel's commentary was “knowing” about inevitability; my own writing was “knowing” about Freud. But the story was primary and had its own life. (*ibidem*:131)

Portanto, ao prazer de recontar velhas narrativas vem-se juntar um prazer acrescido, que é o de se estar consciente das versões que entretanto foram sugindo, emergindo uma ideia de hereditariedade, de continuação, de repetição com variações,<sup>7</sup> em que o material original se funde com o das variações. Será esta característica de reinvenção contínua que dará a essas estórias míticas a sua perenidade e o seu ressurgir cíclico. Byatt reforça a

---

<sup>6</sup> A escolha de Páris e The three Caskets de Shakespeare em *The Merchant of Venice* podem ser consideradas como versões originais em que Byatt baseia a sua estória.

<sup>7</sup> Linda Hutcheon refere que parte do sucesso das adaptações cinematográficas de obras literárias famosas é devido a esta “repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change.” (Hutcheon 2006:4).

perpetuidade das estórias míticas que nos rodeiam, sublinhando o fator da repetição inerente a essa continuidade no tempo: "A myth derives force from its endless repeatability." (2000: 132) Estando vivas em todo o lado, o seu interesse ultrapassa as barreiras das gerações, pois "Children read as though they themselves are infinite and immortal. The old read tales knowing that they themselves are finite, that the tales will outlive them." Para além dessa característica – de que o mito tem de ultrapassar o esquecimento e a morte –, Byatt sente-se fascinada pelas estórias que são auto-reflexivas, ou seja, refletem a narração de outras estórias, transformando o processo de *storytelling* como algo de circular, numa espiral de repetições com variações. "I like the conjunction here of the infinity of Scheherazade's repetitions and the infinity of genetic replication in the "hereditary sort of work" which fits onto the biological image of the metamorphoses." (*ibidem*: 140) Trata-se de uma espécie de trabalho hereditário, em que cada novo reconto acrescenta uma camada extra de sentido e em que o texto sofre metamorfoses, mutações. É esta abordagem através de processos de padrões matemáticos de mundos possíveis que acrescenta novos interesses às estórias inicialmente contadas e sobre as quais as novas versões refletem, num jogo de espelhos *ad-infinitum*. A autora assume estar profundamente interessada em "variety of retellings" e "in the selfconsciously literary tale, both in earlier centuries and now." (*ibidem*: 142), ou seja, no impulso literário e no uso da fantasia que dá origem a novas formas de contar. No entanto, Byatt distancia-se da reescrita feminista dos contos de fadas que fazem alterações aos enredos para servirem a agenda feminista do poder feminino (muitas vezes escritos como equívoco de que os contos de fadas em geral mostram mulheres sem poder). Aceita o conto filosófico, sendo que não concorda com um conto com desígnios alegóricos. (2000: 143)

Mas há outras interpretações do conceito de mito. Ainda segundo Eva Thury e Margaret Devinney, o mito também pode ser uma história falsa que explica falsamente a natureza do universo, sendo este o mais popular conceito de mito hoje em dia. No entanto, e para estas autoras, estas estórias mitológicas revelam não só factos verdadeiros sobre as culturas que as originaram, como podem incluir valores e perspectivas que podem estar cheias

de sentido para todos aqueles que se encontram fora daquelas culturas. As pessoas podem não acreditar necessariamente nos mitos, mas estes podem exprimir preocupações sobre as quais valha a pena refletir, independentemente da cartografia geográfica ou temporal em que se encontrem. (2009: 7-8).

## 2. Teorias relevantes sobre mitos

Susan Sellers, na sua obra *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* (2001), chama a tenção para a importância das ideias sobre o mito de Carl Jung da seguinte forma: “the work of Carl Jung underpins so much current thinking about myth that it is worth outlining his position in some detail.” (Sellers: 4). Carl Jung é assim um estudioso incontornável dos mitos e da sua importância estrutural para a psique humana, como afirma numa entrevista em que fala da insanidade de viver sem o mito, pois o ser humano sempre viveu no mito e não está completo quando vive no mundo da realidade estatística, tem que viver no mundo da sua verdade biológica. Critica o facto de hoje se pensar que se pode viver sem mitos, sem História. Considera esse facto como uma doença e uma anormalidade, já que os seres humanos têm que ter referências espaciais e históricas. E só estarão completos com ligações a estas qualidades históricas específicas. Critica as ciências naturais que prescindem das conexões com o passado. É a mutilação do ser humano: com a racionalidade, os seus deuses e demónios não desapareceram.<sup>8</sup>

Jung baseia a sua teoria do mito na premissa de que os seres humanos serão portadores de uma mitologia coletiva. A nossa psique é constituída por uma parte consciente, mas também pelo inconsciente, com energia criativa. O inconsciente é a fonte de significado, de sentimento e a possibilidade de encontrar valor na vida humana. Pode ser individual, mas Jung encontra uma outra camada ainda mais profunda, que ele chama de inconsciente coletivo. O inconsciente coletivo manifesta-se em ideias universais arcaicas que se podem exprimir nos sonhos, mitos, crenças religiosas, e contos de fadas.<sup>9</sup> A estas ideias universais Jung chama de arquétipos, que define do seguinte modo: “the

---

<sup>8</sup> Entrevista no Youtube “C. G. Jung About the insanity of living without the myth.”

<sup>9</sup> A esse respeito ver Rothgeb (1992: 48).

archetype is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived, and it takes its colour from the individual consciousness in which it happens to appear.” (1990: 5) Os arquétipos explicam porque surgem motivos idênticos em diferentes mitologias, sendo depósitos de experiências repetidas da humanidade. Também são eles que potenciam os nossos pensamentos mais criativos e poderosos, sendo responsáveis pela ciência, a filosofia, a mitologia e a religião.

Segundo Robert Alan Segal, para Jung a criação de mitos é guiada pelo inconsciente. O mito funciona não apenas para anunciar a existência do inconsciente, mas também para permitir aos seres humanos a sua experimentação. É a narração de mitos que reestabelece a ligação entre o consciente e o inconsciente. Para os homens e mulheres contemporâneos, os mitos não funcionam para ligar o mundo interior com o exterior, pois isso é do domínio da ciência. Funcionam sim, para fazerem a fusão entre o homem moderno com o seu mundo interior. O mito existirá para satisfazer a necessidade psicológica de contacto com o inconsciente de uma forma simbólica. (1999:77-78) Assim, segundo Segal, para Jung: “Myths make humans feel at home in the world, even if it does so by explaining events in the world.” (*ibidem*: 78).

Susan Sellers (2001: 5) chama a atenção para este aspeto de que, segundo Jung, os mitos são símbolos de drama interno e inconsciente que só se tornam acessíveis através da projeção e *telling*. Como tal, oferecem mensagens cruciais, dando luz a aspetos negligenciados e não consciencializados da personalidade. Jung diz que o que dá poder ao mito é a sua estrutura, não o seu conteúdo, já que a estrutura é transhistórica, ao passo que o conteúdo é relevante apenas num tempo e espaços específicos.<sup>10</sup>

As teorias de Carl Jung sobre o mito deixaram um rasto no pensamento sobre os mecanismos que explicam o mito e a sua importância na vivência humana. Um dos seus maiores legados, conjuntamente com Freud, terá sido o facto de valorizar o inconsciente como parte integrante do ser humano,

---

<sup>10</sup> Segundo Susan Sellers, (2001:5) Carl Jung deixa em aberto a possibilidade de que, se as nossas experiências se alterarem, também se alterarão os arquétipos que instigam os nossos mitos. As teorias do Jung oferecem, assim, um manifesto para as feministas construtoras de novos mitos.

abalando os alicerces do racionalismo, que desde o século das luzes, e a nível do pensamento filosófico ocidental, tinha reinado como a mais importante forma de conceber e analisar o mundo.

Se Jung se preocupava em estabelecer as origens do mito, análises mais recentes preocupam-se com a sua estrutura e funções. Claude Lévi-Strauss foi um antropologista que estudou os mitos do mundo e, no seu ensaio *Myth and Meaning*, chama também a atenção para a natureza e o papel do mito na história humana, que considera importante resgatar. Critica o pensamento da psicanálise que vê o objectivo da mitologia como um escape de sentimentos reprimidos. (1963: 207) Vê um paradoxo básico no estudo do mito: o seu conteúdo parece completamente arbitrário, já que as estórias míticas são fantásticas e imprevisíveis, mas os mitos de diferentes culturas que estudou são muito semelhantes. (*ibidem*: 208)

Strauss centraliza o entendimento do mito sobre a questão da linguagem, nos seguintes termos: “Myth is language: to be known, myth has to be told; it is a part of human speech. In order to preserve its specificity we must be able to show that it is both the same thing as language, and also something different from it.” (*ibidem*: 209) Refere também que o que dá ao mito o seu valor operacional é a sua transitoricidade: “the specific pattern described is timeless; it explains the present and the past as well as the future.” (*ibidem*: 209).

Em *The Structural Study of Myth*, anuncia o princípio de que “Myth, like the rest of language, is made up of constituent units.” A estas unidades constituintes complexas chama mitemas (“mythemes” na tradução inglesa usada), que define como relações. As unidades constituintes do mito não serão então relações isoladas – “The true constituent units of a myth are not the isolated relations but *bundles of such relations*, and it is only as bundles that these relations can be put to use and combined so as to produce meaning. (1963: 211-212).

Os arquétipos míticos, como o sol, não têm significados estáveis. Nem significados trans-culturais. O seu significado muda sempre que são usados em estruturas míticas diferentes. Ao contrário de Jung, que defende que os arquétipos têm significados iguais, seja qual for o espaço geográfico ou a época, Lévi-Strauss afirma que cada mitema/ arquétipo só tem sentido dentro

de um sistema de diferenças. O significado vai mudando de cultura para cultura, de estrutura para estrutura. Considera que cada elemento do mito pode ser lido diacronicamente e sincronicamente, dentro de uma estrutura, mas é só a sua leitura sincrónica (vertical) que mostra padrões de semelhança e diferença. Procura então, chegar a uma estrutura que faça estabelecer padrões nos mitos, estabelecendo uma análise científica: o que constitui o mito não são as versões individuais do mesmo, mas todas as versões juntas, das quais se extrai uma sequência ou padrão. É a combinação das versões do mito e não as versões individuais que darão resultados significativos.

Diz que o nível de pensamento que o mito demonstra é tão rigoroso como o que se pode encontrar no pensamento científico moderno. O mito é infinitamente traduzível, a sua substância está contida não no estilo ou sintaxe, mas na estória que conta, como os seus constituintes ou mitemas se misturam para criarem significado. A estrutura do mito é vista como uma progressão da consciência de opostos para a resolução, diz que é isso que dá energia ao mito à medida que sofre mutações através das suas várias narrativas, até que o impulso inicial do qual nasceu se exaure e o mito morre. O mito dará significado e finalidade a elementos fragmentados e aleatórios, afirmando processos de mudança e reformulação. (*ibidem*: 229-230)

Pode-se assim resumir o pensamento deste cientista dizendo que o mito tem uma característica fundamental, a sua natureza indeterminada. Ler um mito requer uma leitura dos vários fragmentos que o constituem para se entender as suas estruturas subjacentes. O sentido básico do mito não é revelado apenas por uma sequência de acontecimentos (diacrónica), mas é necessário antes compreender a “página” toda, ou seja, verticalmente (sequência sincrónica). As unidades isoladas do mito apenas fazem sentido em relação a outras unidades de maneira que o mito apenas adquire significado através de relações entre termos.

Jung e Lévi-Strauss têm uma visão sincrónica e espacial do mito, mais do que uma visão temporal. Ambos concordam que o significado do mito é inconsciente, estando ambos interessados na psique coletiva, mas Jung vê uma qualidade eterna nos arquétipos, ao passo que Lévi-Strauss insiste que as unidades do mito ou mitemas apenas fazem sentido em relação a outras

unidades, dentro de uma estrutura. Interpretar um mito será atender a uma estrutura geral, implícita numa lógica comum aos indivíduos inseridos em sociedades.<sup>11</sup>

O pensador francês Roland Barthes também se baseia na linguística estrutural para explicar o mito. O mito é caracterizado não pela sua mensagem ou propósito, mas pela maneira como a forma está elaborada (e na qual a sua mensagem está inserida). No célebre ensaio *Le Mythe, aujourd'hui*,<sup>12</sup> Barthes define o mito como um sistema de comunicação e uma mensagem. (1957:7) Baseia-se no conceito de signo de Saussure em que o mito surge como uma associação já existente entre conceito e forma, na qual constrói o seu próprio sistema de significação suplementar, sendo considerado como um sistema semiótico que deforma: « Le mythe ne cache rien et il n' affiche rien : il déforme : c'est une inflexion. (*ibidem*: 215) Como vive como palavra inocente, as suas intenções são naturalizadas (*ibidem*: 217).

Considera que os mitos estão simultaneamente ligados do ponto de vista histórico e cultural, embora se apresentem com verdades imutáveis. Podem ser vistos como o senso comum de uma cultura, e como tal, as crenças ideológicas que subjazem às hierarquias do poder numa sociedade. Os mitos podem expressar-se de várias maneiras e podem transmitir-se através de todo o tipo de práticas sociais ou objetos culturais, pois são portadores de sentidos em momentos históricos específicos. No entanto, a sua função essencializadora é uma característica permanente: “Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat.» (*ibidem*: 230)

Barthes quer desconstruir a inocência e naturalidade dos textos e práticas culturais que produzem significados suplementares. Acrescenta um novo sentido ao significado de mito, para além de histórias sobre superhomens de épocas anteriores do antigo Egito, Grécia e Roma. Ou seja, para este pensador, o conceito de mito também pode querer significar algo ilusório, não testado e naturalizado. É este o sentido que ele explora em *Mythologies*, onde

---

<sup>11</sup> Para uma análise mais aprofundada das diferenças entre as teorias de Carl Jung e Claude-Lévi Strauss, ver Laurence Coupe, p.38

<sup>12</sup> Ver *Mythologies* (1957).

analisa mitos que circulam na sociedade francesa do pós-guerra. Aqui mito é sinónimo de ideologia, como o corpo de crenças e representações que sustentam e legitimam relações de poder existentes numa sociedade.

Este conceito do mito como transmissor de uma ideologia essencializante, exerceu uma enorme influência no pensamento subsequente, encontrando eco em pensadores como Terry Eagleton, que no seu livro: *Ideology: An Introduction* explicita as mesmas ideias:

A dominant power may legitimate itself by *promoting* beliefs and values congenial to it; *naturalizing* and *universalizing* such beliefs so as to render them self-evident and apparently inevitable; *denigrating* ideas which might challenge it; *excluding* rival forms of thought, perhaps by some unspoken but systematic logic; and *obscuring* social reality in ways convenient to itself. Such “mystification”, as it is commonly known, frequently takes the form of masking or suppressing social conflicts, from which arises the conception of ideology as an imaginary resolution of real contradictions. (1991:5-6)

Os dois concordam na noção de que o mito é uma realidade construída socialmente que é passada como natural, ou seja, uma verdade universal. E mais, qualquer tentativa de desmistificação será considerada não portadora de bom senso, será escamoteada porque não relevante para o *status quo*. Excluída uma análise rigorosa, o que deixa as relações de poder ficam obscurecidas e todas as referências bloqueadas e intocadas, porque não expostas e discutidas.

Como exemplo ilustrativo, Barthes, no capítulo “Celle qui voit clair” (1957: 125-8) sobre as conselheiras do coração das revistas femininas, neste caso *Courrier*, expõe o aconselhamento em que se veicula a constatação de que o coração é um órgão feminino: “Le coeur est un organe femelle.” (*ibidem*: 125). Assim, a mulher é conceptualizada pela sua ligação ao coração, uma relação eterna, sem referências às condições sócio-económicas reais das mulheres, desprovidas de poder para alterarem os papéis prescritos pela sociedade. Ligadas não só ao coração, mas também à casa, papéis definidos há muito tempo, e, portanto, inquestionáveis. O *Courrier* “ne postule jamais pour la Femme d’autre condition que parasitaire: seul le mariage, en la nommant juridiquement, la fait exister. On retrouve ici même du gynécée, défini



comme une liberté close sous le regard extérieur de l'homme." (*ibidem*: 127). O papel da conselheira sentimental seria, assim, o de cristalizar sobre ela todo o potencial de emancipação feminina, a liberdade feminina seria por procuração. "La liberté apparente des conseils dispense de la liberté réelle des conduites; on semble lâcher un peu sur la morale pur tenir bon plus sûrement sur les dogmes constitutifs de la société." (*ibidem*: 128).

A função do mito será transformar ideias particulares em universais, naturalizando-as. Como tal, ninguém se lhes oporá ou resistirá (o coração está ligado às mulheres, escamoteando automaticamente outras perspectivas em que estas poderiam estar interessadas). Com este interessante ensaio, Barthes faz um registo irónico em que insiste na desconstrução de mensagens subliminarmente insinuadas no quotidiano e que circulam como mitos contemporâneos que circunscrevem os papéis sociais das mulheres, exercendo pressões sobre as suas vidas.

O mito surge assim como um sistema parasitário da ideologia. Mas Barthes também não deixa de constatar que "il reste toujours, autour du sens final, une épaisseur virtuelle où flottent d'autres sens possibles : le sens peut presque constamment être interprété" (*ibidem*: 218). E estes sentidos interpretativos estarão, segundo Barthes, precisamente na linguagem poética que resiste ao mito. (*ibidem*: 219) Aponta espaços de criatividade e resistência que se plasmarão na construção de novos mitos como a melhor arma para se resistir ao poder das mitologias: "A vraie dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être le mythifier à son tour, c'est de produire un *myth artificiel* : et ce mythe recostitué sera une véritable mythologie. (*ibidem*: 222) O mito já não será "une parole dépolisée" (*ibidem*: 230), mas uma poderosa arma de reconstrução de direitos perdidos e nunca reclamados. Poderá ser, assim, uma arma de luta de vozes silenciadas e uma ferramenta poderosa para a análise feminista que considera a categoria género também como socialmente construída através da circulação de mitos femininos que retiram poder à mulher, subordinando-a a ideologias que lhe são alheias.

A esse propósito, Jonathan Bignell, no seu livro *Media Semiotics: an Introduction*, e ainda a propósito das revistas femininas, refere que "being feminine is a mythic identity constructed by the coded connotations of signs in

society. Feminine is not a natural property of women, but a cultural construct.” (2002: 60). Ainda de acordo com Bignell, os signos não são meramente denotativos, também despoletam uma variedade de conotações parasitárias. É um fenómeno social, o juntar os signos e as suas conotações para enformar uma determinada mensagem de mito (*ibidem*: 16) <sup>13</sup>. Concorda com Roland Barthes no facto do mito transmitir uma mensagem ao mundo que envolve a distorção ou o esquecimento de mensagens alternativas, de maneira que o mito surja como verdadeiro e não apenas como uma das mensagens diferentes possíveis. Os mitos gerados numa cultura mudarão com os tempos e só podem adquirir a sua força porque estão relacionados com um certo contexto. No mito, “the context and history of the signs are narrowed down and contained so that only a few features of their context and history have a signifying function.” (*ibidem*: 21-22).

### **3. A reescrita feminista dos mitos**

A partir de meados do século passado, muitas escritoras americanas voltaram-se para os mitos como um meio de redefinir a cultura e história das mulheres. Segundo Maggie Humm, as críticas feministas tentam analisar estruturas de significado nos mitos e descobrir a sua utilização nos trabalhos literários. Reconhecem os mitos greco-latinos como constructos masculinos, que querem demolir, mas estas feministas estão sobretudo interessadas em “discover the force and outline of early more specifically female, mythologies” (1994: 58-59). Em suma, preconizam a destruição de mitos misóginos e a criação de novos mitos, em que as mulheres vejam espelhadas as suas preocupações, expectativas e visão do mundo. Para Humm,

Rather than restricting an area of knowledge to empiricism or positivism, myth consists of images and symbols which are vivid but not always immediately intelligible. Myth narratives aim, not to present coherent explanations of literary and social problems, but to link rituals of daily life with prehistoric symbols in order to explain contemporary events. Feminism has long argued that everyday myths (for example, the myth that all women like strong male protectors) are difficult to refute empirically and that we need to

---

<sup>13</sup> De acordo com Jonathan Bignell, “Myth here does not refer to mythologies in the usual sense of the traditional stories, but to ways of thinking about people, products, places or ideas which are structured to send particular messages to the reader or viewer of the text.” (2002:16).

understand the wider symbolic and psychic needs which keep such myths in place.  
(*ibidem*: 58)

Segundo a autora, são várias as razões para esta revisitação dos mitos pelas feministas. A primeira é a sua ligação do mito à oralidade, já que os mitos precisam de ser lidos em voz alta e lentamente, para que os significados fluam livremente e se libertem dos que estão nas páginas, restituindo o imediatismo dos mitos primevos. Então, estão ligados ao *storytelling* das mulheres que não são apenas um modo de expressão feminino, mas também o seu tradicional meio de transmissão de conhecimentos para os filhos; também refere a capacidade que o mito tem de dar voz a grupos oprimidos a reclamarem uma identidade fora da cultura hóspede, ou seja, “Myth provides a psychic escape from the western tradition while enabling a group to remain physically within” (*ibidem*:59); finalmente, o mito também pode ser atrativo para as mulheres porque muitas vezes apresenta a experiência informal e privada das suas vidas, ou seja, torna-se imprescindível na (re) -avaliação do quotidiano. O que anteriormente era marginalizado como trivial e bisbilhotice está a ser valorizado e recolhido, sendo considerado como textos com interesse para as mulheres (*ibidem*: 59-60). Este percurso é exemplarmente concretizado em Mary Daly que em *Gyn/Ecology* advoga a escrita de livros académicos que ofereçam às mulheres um passado histórico, uma “feminist journeying”, propondo que as críticas feministas sejam a “transmission of our transitions” (1978: 23).

Trabalhando como teóricas literárias, críticas ou autoras criativas, envolvidas na análise crítica e re-criação de mitos, esta tendência está-se a tornar uma componente muito importante nos movimentos feministas atuais.<sup>14</sup>

Outras estudiosas feministas, como Estelle Lauter, consideram a dificuldade em definir o conceito de mito, apontando para a variedade de disciplinas que o estudam: religião, antropologia, filosofia, crítica literária, psicologia analítica e psicanalítica e sociologia e crítica literária. Define mito como “an unusually potent story or symbol...it is repeated until it is accepted as

---

<sup>14</sup> De acordo com um artigo de Jane Caputi na *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, trata-se de “One of the most significant developments to emerge out of contemporary feminist movement is the quest ... to refigure the female self from a gynocentric perspective, to discover, revitalize, and create a female oral and visual tradition and use it, ultimately, to change the world.” (1996: 395).

truth... it often achieves the status of the sacred.” (1984: 1) Também menciona que, uma vez instalado, é quase impossível desajolá-lo por meios exclusivamente racionais, tendo que ser substituído por uma história ou um símbolo igualmente persuasivos para que tal aconteça. Considera-o uma forma ligada à ciência e à história, não entrando em oposição com estas disciplinas. Antes pelo contrário, está intimamente ligado a elas, pois talvez seja mais um aspecto da nossa capacidade cognitiva. No entanto, o pensamento mítico já não será necessário, devido aos métodos tecnológicos atuais de validação de verdades científicas. Paradoxalmente, o fenômeno mítico continua recorrente. Não desaparece, mesmo se provado falso. (*ibidem*:2).

Sobre o processo de criação de mitos, Lauter refere que começa com uma tendência para formar imagens mentais em relação a experiências repetidas. A estas imagens chama Lauter “archetypes” e às suas manifestações “archetypal images”, reapropriando-se dos conceitos de Carl Jung. Se a experiência é suficientemente poderosa, darão origem a rituais e estórias que por sua vez se tornam míticos se vividamente compartilhados numa comunidade. Assim, os mitos vivem no ritual e linguagem muito tempo depois depois do impulso inicial em que exprimiram a experiência primária de um indivíduo, depois de serem validados por um grupo. Como exemplo refere o mito da deusa – mãe que provavelmente derivará das experiências da criatividade feminina e da maternidade que mais tarde se transformarão nos mitos de Ísis e Demeter e perdurarão, apesar das iniciais tentativas de seu apagamento por parte do cristianismo, mas que posteriormente serão integrados nesta religião (*ibidem*:4-6). Tal como Barthes, Lauter também defende que o arquétipo não é uma imagem inalterável, antes pelo contrário, surge como uma tendência para formar imagens como resposta a certas experiências repetidas, constituindo-se em fenômenos não fixos, mesmo quando envolvem figuras arquetípicas, em vez de figuras históricas (*ibidem*: 232). Lauter reflete sobre a importância do ato de revisão tal como foi definido por Adrienne Rich, que o considera para as mulheres como um ato de sobrevivência, acrescentando: “We seem to have settled on the word “re-vision”, following Adrienne Rich, as a term to describe our stance toward myth.” (*ibidem*: 11) Lauter refere ainda Alicia Ostriker que vê “revisionist mythmaking

by women as a complex act of theft from virtually any mythological pasture, regardless of its place in history, followed by re-evaluation of the cultural values previously enshrined there, and re-presentation of the stolen elements in experimental forms to emphasize the poet's argument with tradition." (citado em Lauter 1984: 11)

Em *Managing Monsters: Six Myths of Our Time*, (1994: xiii), Warner explica a sua visão do mito como decorrente das interpretações de Freud ao considerar o mito como a chave para as estruturas internas da consciência. No entanto, distancia-se das teorias deste último, assim como das de Carl Jung, pois Warner defende que os significados dos rituais e imagens mudam em relação à estrutura social com a qual interagem. Warner apoia Barthes e o seu princípio de que não há verdades eternas, antes pelo contrário, os mitos escondem as suas contingências transitórias contando histórias que parecem imutáveis, eternas, escondendo a mutabilidade das contingências que lhes deram origem. Também sublinha o facto de ter sido Barthes o pioneiro na revelação de como o mito esconde motivações políticas e secretamente faz circular a ideologia através da sociedade (*ibidem*: xiii-iv). Afirma que é a repetição dos mitos que perpetua a ideologia:

A myth is a kind of story told in public, which people tell one another; they wear an air of ancient wisdom, but that is part of their seductive charm. Not all antiques are better than a modern design – especially if they're needed in ordinary, daily use. But myth's own secret cunning means that it pretends to present the matter as it is and always must be, as its heart lies the principle, in the famous formula of Roland Barthes, that history is turned into nature. But, contrary to this understanding, myths aren't writ in stone, they're not fixed, but often, telling the story of the same figures – of Medea or of dinosaurs – change dramatically both in content and meaning. (*ibidem*: 13)

Os mitos não são imutáveis, podem levar a outros:

Myths convey values and expectations that are always evolving, in the process of being formed, but – and this is fortunate – never set so hard they cannot be changed again, and newly told stories can be more helpful than repeating old ones. (*ibidem*: 14)

Assim, para Warner, é esta abertura do mito que permite a construção de novos significados e que lhe dá a sua vitalidade, dando razão ao inestimável contributo de Freud e Jung, ao fazerem leituras dos mitos que decorrem de

explicações simbólicas e psíquicas da consciência e comportamento humanos, demonstrando a vitalidade do material mítico tanto ao nível consciente como do inconsciente. Susan Sellers também concorda com Warner neste aspeto de que o mito deve ser objeto de um exame cuidadoso, de reformulações e de novos atos criativos de mitos. Sellers reforça a insistência de Marina Warner em como não há uma versão original do mito, mas que este está em permanente construção e apresenta sempre novas faces. Susan Sellers também acredita no contar e recontar do mito de maneira que tenha a força de refletir as nossas experiências mais poderosamente do que se retivessem uma profusão de detalhes pessoais. Sellers vê, conjuntamente com Warner, os autores criativos a desempenharem um papel vital neste processo. No entanto, Sellers é um pouco mais cética do que Warner, não acreditando demasiado na força individual para desconstruir os mitos. É que o mito tem sempre o poder de emergir em momentos inesperados e resiste à mudança. No entanto, considera que, apesar da sua força, quando se reflete sobre um mito, somos forçados a confrontar problemas que preferíamos ignorar, somos forçados a olhar para os nossos preconceitos ou podemos examinar situações sob uma nova perspetiva (2001: 7-8).

Angela Carter lança definitivamente a questão do mito e a importância que este tem para a redefinição da entidade feminina na sua obra *The Sadeian Woman*, quando afirma: “graffiti directs me back to my mythic generation as a woman and, as a woman, my symbolic value is primarily that of a myth of patience and receptivity, a dum mouth from which the teeth have been pulled....All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsenses seems to me a fair definition of myth, anyway” (1979: 5). Carter partilha com Barthes o conceito de mito: “ideas, images, stories that we tend to take on trust without thinking what they really mean, without trying to work out what, for example, the stories of the New Testament are really about.”<sup>15</sup> E, tal como Barthes preconiza, afirma que “I’m basically trying to find out what certain configurations of imagery in our society, in our culture, really stand for, what they mean, underneath the kind of

---

<sup>15</sup> Em “A Conversation with Angela Carter”, entrevista a Anna Katsavos, 1994.

semireligious coating that makes people not particularly want to interfere with them.” (*ibidem*). No seu artigo “Notes from the Front Line” afirma-se como uma escritora que está “in the demythologizing business” (71), ao referir “I’m interested in myths (...) just because they are extraordinary lies designed to make people unfree.”(*ibidem*: 71). Para combater os grilhões dos mitos é importante que as mulheres escrevam a sua própria linguagem:

Yet this [applied linguistics], of course is why it is so enormously important for women to write fiction as women – it is part of the slow process of decolonialising our language and our basic habits of thought. I really do believe this. (...) it is to do with the creation of a means of expression for an infinitely greater variety of experience than has been possible heretofore, to say things for which no language previously existed. (75).<sup>16</sup>

Desta maneira, para as críticas feministas, os mitos tradicionais revelam atitudes patriarcais que se revelam hostis ao poder feminino e muitas vezes perpetuam a desigualdade das mulheres de uma maneira muito acutilante, em que estas são representadas apenas em termos da sua função sexual. As teóricas e autoras feministas estão ativamente interessadas na crítica da mitologia ocidental tradicional em geral e certos mitos em particular. Tentam, assim, desconstruir os mitos tradicionais que consideram misóginos e que mostram uma mulher sem poder porque vítima do poder patriarcal das sociedades em que estão inseridas. Simultaneamente, surge uma tentativa de os transformar e recriar segundo as perspetivas feministas. Como os mitos são histórias contadas, e essas histórias estão intimamente ligadas a uma linguagem que veicula ideologias que importa alterar, também a linguagem das autoras feministas tem sido alvo de amplo debate, uma vez que se sente a necessidade de criar uma linguagem especificamente feminina portadora de novos significados.

#### **4. Reinvenções da escrita /A escrita feminina**

O conceito de escrita feminina nasceu nos anos setenta pela crítica feminista francesa.<sup>17</sup> Esta *écriture féminine* tenta gerar ou procurar no passado uma tradição feminina na literatura e, simultaneamente, procura uma tradição

---

<sup>16</sup> Carter refere também no já citado artigo o poder da linguagem nos seguintes termos: “But language is power, life and the instrument of culture, the instrument of domination and liberation.” (77).

<sup>17</sup> Ver *Dicionário de Crítica Feminista* (2005), p 52.

que apresente alternativas à cultura patriarcal ainda dominante na cultura ocidental. Este conceito é utilizado pela primeira vez por Hélène Cixous e designa a sintonia entre o discurso e o corpo feminino. Também o conceito cunhado em 1979 por Elaine Showalter de *Gynocritics* tem por objeto a crítica feminista que se focaliza na mulher escritora, a mulher como produtora de significado textual. Como explica,

Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture.”(Showalter 2012: 28).<sup>18</sup>

A necessidade de uma escrita com um cunho feminino é referida por Virginia Woolf em *A Room of One's Own*, quando menciona que uma mulher tem que ter dinheiro e um quarto que seja seu se quiser escrever ficção; para ela, a escrita feminina não se pode enquadrar na fórmula masculina, por ser demasiado pesada, demasiado pomposa para uso das mulheres.

The weight, the pace, the stride of a man's mind are too unlike her own for her to lift anything substantial from him successfully... Perhaps the first thing she would find, setting pen to paper, was that there was no common sentence ready for her use. (Chapter IV).

Woolf lança os fundamentos para o conceito essencial da escrita feminina, expondo as limitações das mulheres ao escrever, numa sociedade de homens dominantes e que as tem remetido para o silêncio. (v. Capítulo IV de *Room of One's Own*)<sup>19</sup>

A necessidade das mulheres assumirem um papel de intervenção criativa na construção cultural e na mudança de mentalidades sentida por Woolf tem levado a diferentes respostas por parte de várias pensadoras que

---

<sup>18</sup> Showalter defende que “The task of feminist critics is to find a new language, a new way of reading that can integrate our intelligence and our experience, our reason and our suffering, our scepticism and our vision.” (Showalter 2012: 39).

<sup>19</sup> Marina Warner na sua obra *From the Beast to the Blond: On Fairy Tales and their Tellers* refere esta tradição de exortação para as mulheres se manterem caladas, com o exemplo de gravuras do século XVI em que mostra a mulher com os lábios selados por um cadeado do qual que só o pai ou marido possuem a chave. (1995: 34)



ativamente discutiram a questão à volta da criatividade e da construção de textos no feminino.

Julia Kristeva identifica a criatividade artística das mulheres como momentos vanguardistas de negatividade e ruptura em que a diferença é valorizada. Esta pensadora opõe-se ao conceito da mulher como *o outro* inferior ao homem, mas valoriza a sua diferença, pois considera-a estrangeira ao poder simbólico em que a sociedade se baseia.<sup>20</sup> Define o conceito de *chora* visto como uma parte essencial do feminino. O *chora* faz parte do domínio do semiótico, composto por ritmos e pulsões pré-linguísticos, semelhantes aos da poesia e música, como os ritmos e movimentos do ser humano no corpo materno. (v. “Revolution of Poetic Language” in Toril Moi 1986: 93-6). É o domínio do sentido pessoal e social mas que a ordem social ainda não escolheu para designar como significante. É um estágio anterior ao simbólico que existe nas fissuras da linguagem denotativa que se abre em espaços de linguagem poética e multisignificativa. Refere que no século dezanove o reino do simbólico (que para Kristeva se confunde com a linguagem) se tornou inacessível às mulheres devido ao enquadramento social de menorização das vozes femininas a que Woolf também já alude. No entanto, a força de *chora* está latente e pronta a emergir como significado, sempre fisicamente presente. Kristeva inscreve a necessidade de novas formas de verbalizar o que não está verbalizado, por um lado, porque a voz feminina tem sido reprimida, e, por outro, porque essa voz ainda procura uma expressão.

Na sua introdução ao capítulo oito da sua obra sobre Kristeva, Toril Moi (1986: p. 188) refere: “According to Kristeva, female subjectivity would seem to be linked both to *cyclical* time (repetition) and to *monumental* time (eternity), at least in so far as both are ways of conceptualizing time from the perspective of motherhood and reproduction.” Também refere que o tempo da linguagem é caracterizado por Kristeva como linear e histórico, considerando-se que é a

---

<sup>20</sup> Ver no Dicionário da Crítica Feminista (2005), p 53: “É nesta qualidade de de “alienada” ou “desapossada” da linguagem e do poder que a mulher seria, assim, uma espécie de visionária, de profetisa do “porvir”. O papel fundamental que as mulheres têm a desempenhar consistirá, então, segundo Kristeva, em assumir a sua *negatividade* no social: “rejeitar aquilo que é finito, definido, esruturado e carregado de sentido no presente estado da sociedade.”

enunciação de uma sequência de palavras ordenadas numa certa lógica. Assim, o tempo do simbólico é linear e histórico, diferente do tempo necessário para a expressão do feminino. A nova geração de feministas agora a surgir têm que conciliar o tempo maternal (da maternidade) com o tempo linear (político e histórico), num enquadramento em que se reconhece a multiplicidade das mulheres. Para Kristeva, a tarefa da escritora é abraçar o semiótico ou energias heterogêneas corporais que rejeitam, entram em disrupção, suplementam e alteram a relação da pessoa com o contrato cultural, o que constituirá uma prática radicalmente em oposição com os procedimentos monológicos do regime patriarcal.

A procura de geografias de diferença também é uma preocupação para Luce Irigaray que fala da importância de uma escrita feminina plenamente assumida na diferença, em termos de uma escrita experimental. Evidencia a relação entre a sexualidade feminina e a sua escrita e deseja opor a experiência do corpo da mulher aos padrões fálico-simbólicos, pertença do mundo. Este *parler femme* destina-se a evitar o silêncio cultural por parte das mulheres. Na sua obra *Ce sexe qui n'en est pas un* (traduzido para o inglês com o título *This Sex Which is Not One*) considera que esta libertação terá que passar obrigatoriamente pela cultura e por “its operative agency, language”. E que sem esta interpretação de uma gramática da cultura geral, o feminino nunca se inscreverá na história, exceto como “a matter of speculation.” (155) Esse lugar apenas emergirá se for concedida ao feminino a sua especificidade na sua relação com a linguagem. Isto implicará uma lógica diferente imposta pela coerência discursiva, já que Irigaray quer regressar ao imaginário masculino, interpretar como se reduziu a mulher “to silence, to muteness or mimicry”, dizendo também que “I am attempting, from that starting-point and at the same time, to (re) discover a possible space for the feminine imaginary.” Este espaço, segundo a pensadora, não poderá ser uma tarefa individual, já que ao longo da história, muitas mulheres foram colocadas na mesma situação cultural, social e política. Chama a atenção para a importância de um trabalho coletivo por parte das mulheres, “allowing that experience be politicized” (*ibidem*: 164).

No seu ensaio “Sorties” (1994: 37-40), Hélène Cixous apresenta o argumento de que a linguagem que a ordem patriarcal reproduz está baseada em oposições binárias (atividade/ passividade; homem/ mulher; cabeça/ coração, por exemplo). Esta diferenciação foi naturalizada e ficou enraizada na cultura ocidental, sendo que a mulher se encontra posicionada sempre como um constructo do homem, o *outro* inferior na oposição hierarquizante. Cixous vê na reclamação do feminino o potencial de mudança, de minar e substituir a ordem masculina, já que as mulheres estão acostumadas a aceitar diferentes formas de subjetividade: “I will say: today, writing is woman’s. That is not a provocation, it means that woman admits there is an other.” (2000:42) Assim, as mulheres deverão pensar de uma maneira diferente sobre as suas histórias, não só nos seus temas, mas também nos termos da sua própria linguagem, através de um mergulhar no imaginário.

No seu célebre ensaio “The Laugh of the Medusa”, de 1975, esta pensadora refere a incapacidade das mulheres se exprimirem através da linguagem patriarcal que as tem deixado numa situação a que ela chama “that dark which people have been to make them to accept as their attribute.” Faz um urgente convite à construção de uma comunicação textual feminina original que represente as mulheres: “Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies.” (2000: 161) A escrita, tal como em Irigaray e em Virginia Woolf,<sup>21</sup> está intrinsecamente ligada à verdade do corpo feminino.

Refere o imaginário das mulheres como “inexhaustible”, comparando-o à música, à pintura, à escrita. *Esta écriture feminine* ou *white ink* será uma forma de expressão que unirá as mulheres na sua luta por uma voz diferente e estará ligada ao leite materno que substituirá o esperma do pai que aliena as mulheres umas das outras e também de si próprias. Neste ensaio, a figura terrível da Medusa de Freud é reinventada através de uma nova figura que será bela e subversiva e que, como tal, terá a capacidade de subverter o

---

<sup>21</sup> Em “Professions for Women” também refere Virginia Woolf: “There were two of the adventures of my professional life. The first - killing the Angel in the House – I think I solved. She died. But the second, telling the truth about my own experiences as a body, I do not think I solved. I doubt that any woman has solved it yet.”

sistema falocêntrico<sup>22</sup> que está incorporado no seu riso, aliando a crítica à repressão do passado um incentivo forte à escrita feminina que libertará o texto de todo o tipo de essencialismos. Sobre os mitos, diz Cixous:

I am passionately interested in myths, because they are always (this is well known) outside the law, like the unconscious. Only afterwards there is the story, which signifies that there has been a clash between the in-law and the out-law. ... What happens? Interpretation, of course, because we do have myths and their interpretation. One never questions enough the traditions of interpretation of myth, and all myths have been referred to a masculine interpretation. If we women read them, we read them otherwise." (1984: 155-6)

Para Cixous, o subconsciente e o sonho constituem formas ainda não totalmente censuradas e, como tal, poderão constituir-se forma de expressão privilegiadas para as mulheres. E também reclama uma legitimação para reescrever os mitos que apresentam as mulheres apenas como vítimas passivas, sereias perigosas ou Cassandras ignoradas.

Kristeva, Irigaray e Cixous baseiam-se num interesse comum de ligação entre a linguagem, a psicanálise e a sexualidade. Baseiam-se em Lacan para localizarem o imaginário na fase pre-edípica (ligado ao corpo, à mãe e ao peito), tempo anterior à criação de binários oposicionais, antes da imposição das categorias de homem e mulher. Opõem-se ao simbólico, associado à lei do pai e que é a condição da aquisição da linguagem e da diferença sexual.

As Feminista Francesas, sobretudo Hélène Cixous, propõem um lugar utópico onde a mulher terá um espaço livre da ordem simbólica do pai, onde o ser ainda está ligado à voz a que Cixous chama a voz da mãe. Será então esta voz que estará na origem da escrita feminina. Luce Irigaray também aponta para este espaço utópico que viverá no semiótico de Kristeva. Este espaço de utopia tem-se vindo a revelar na crítica feminista com a revisitação dos mitos antigos que parecem indicar um passado possível no qual as mulheres teriam

---

<sup>22</sup> Falocentrismo é um termo cunhado a partir de falocentrismo e de logocentrismo e que define uma combinação entre os modelos da autoridade patriarcal e os modelos de autolegitimação dessa mesma autoridade pela sociedade. Falocentrismo deriva de "falo" é usado na psicanálise para exprimir o valor simbólico do órgão sexual masculino, associado ao pensamento falocêntrico que a psicanálise valoriza, desvalorizando simultaneamente a mulher. O Logocentrismo está ligado a Jacques Derrida que afirma que o pensamento ocidental está fundado na palavra falada em detrimento da palavra escrita. Para Paul Smith, o conceito do falocentrismo é fundamental porque coloca o feminismo no centro de todas as lutas políticas, com a sua conjugação do feminismo, psicanálise e desconstrução. (Ver *Dicionário da Crítica Feminista 2005*: 64-65).

tido mais poder e até papéis centrais na sociedade. Por um lado, existe esse espaço de poder perdido que se quer readquirir, por outro, a desconstrução de mitos que prolongam a ideologia patriarcal, perniciosos para as mulheres. Susan Sellers reforça essa mesma ideia quando refere que:

Feminist rewriting can thus be thought of in two categories: as an act of demolition, exposing and detonating the stories that have hampered women, and as a task of construction – of bringing into being enabling alternatives. (2001: 30)

Susan Sellers aponta várias razões desta reconstrução de mitos pelas feministas: a primeira porque a cultura ocidental se alicerça no estudo das civilizações greco-latinas e dos seus clássicos. Uma segunda razão estará no processo de construção do próprio mito, já que ao contarmos estórias sobre o mundo, tornamos mais fácil a sua compreensão. Sellers cita Don Cupitt que afirma que o mito opera em camadas múltiplas, o que o tornará ideal para espelhar a complexidade do funcionamento neurológico humano. Esta ligação entre os estudos neurológicos e o mito terá duas consequências: recordamos estórias mais facilmente do que simples informação e os mitos têm o poder de abrir novos caminhos neuronais que nos habilitarão a lidar com situações novas, libertando a imaginação. Uma outra razão, segundo Sellers, para a pujança dos mitos será o refinamento de inúmeros séculos de narrativas que, apesar das distorções inevitáveis, ainda contêm muito de verdade. Há a necessidade de apropriação do mito através das nossas recriações para obtermos o máximo efeito, pois considera que a voz individual não tem a força do mito que é uma construção coletiva. Como os mitos não são facilmente desalojados, a melhor arma será construir novos mitos para desalojar os velhos. Finalmente, Sellers conclui: “A final response, then, to the question “why myth?” Might be that its procedures enable the expression of more individually resonant, less easily co-optable, multifarious truths.” (2001: 30-2).

## II. A escrita de A. S. Byatt

All my books are about the woman artist – in that sense, they’re terribly feminist books – and they’re about what language is.”

(A. S. Byatt, in Interview with Nicolas Tredell)

I am a political feminist.

(A.S. Byatt, LM Interview)

### 1. A questão da autoria no feminino

A. S. Byatt aceita alguns dos postulados das feministas mais radicais, embora lhes aponte críticas que a colocam numa posição de dissidência no panorama das escritoras atuais.<sup>23</sup> Esta autora também não deixa de ser sensível ao paradoxo que existe no conceito de identidade feminina no feminismo contemporâneo, ao afirmar:

It is one of the paradoxes of feminist thought that discussions designed to liberate women from narrowly prescriptive, gender-based descriptions and definitions are themselves inevitably intensely preoccupied with gender and sexuality.<sup>24</sup>

Para Byatt, esta questão essencial da identidade feminina, de que “our very self-definition is grounded in a concept that we must de-construct and de-essentialize in all its aspects”, (citado em Franken 2001: 31) será contornada, segundo Christien Franken, através de um desejo de manter uma separação entre a mulher apaixonada e a intelectual apaixonada. Byatt demarca, logo nos anos cinquenta, os atos de escrever e pensar da questão do género, ou seja, ser-se mulher é diferente de se ser intelectual e artista, num processo de *laminação* que mantém estas categorias separadas: “ ‘The woman’ and the ‘intellectual’ are in different categories of identity, Byatt describes ‘lamination’ as ‘a strategy of survival’ ” (Franken 2001: 28).

---

<sup>23</sup> Byatt demarca o seu isolamento afirmando: “A novelist like me living in London isn’t part of any group. Your world is your own world and you fight your own battles.” In *An Interview with A.S. Byatt* por Jenny Newman & James Friel, 2003.

Por outro lado, o facto de ser simultaneamente crítica literária e escritora, também lhe dá um estatuto especial entre as vozes femininas da contemporaneidade.

<sup>24</sup> In A. S. Byatt, ‘Hearts in the Wilderness’, TLS (15 May 1987), pp. 507-8 (507).

Assim, a autora vê no ato de escrever uma libertação dos limites de se ser mulher, afirmando numa entrevista que: “literature has always been my way out, my escape from the limits of being a female. I don’t want to get back in”. (Dusinberre 1983: 186). É neste contexto que abraça a teoria do artista como um ser andrógino: “I have always had a romantic idea that the writer or the artist was, as Coleridge and Virginia Woolf said, androgynous.”<sup>25</sup> Acrescenta que, por exemplo, o primeiro volume da tetralogia Potter, *The Virgin in the Garden*, é precisamente sobre essa questão, acerca do interesse de uma mente artística andrógina. A esse respeito, refere Margarida Esteves Pereira:

Byatt repete um argumento que pode encontrar-se em outras escritoras, principalmente nas da sua geração, ou de gerações anteriores, que buscam na androginia uma instância criativa privilegiada, na medida em que lhes permite rejeitar uma condição que veem como limitadora à forma como escrevem. (2007: 92)

O conceito de androginia que Byatt subscreve foi cunhado por Virginia Woolf, que especifica o/a escritor/a como alguém portador em simultâneo dos dois sexos “in the mind”, ou seja, de uma fusão criativa: “It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties” (Woolf, cap. V).<sup>26</sup>

Segundo Virginia Woolf, a conceção de androginia oferece aos escritores a hipótese de escreverem sem a consciência do seu sexo, o que leva a uma criatividade sem inibições.<sup>27</sup> Será, assim, uma maneira de libertar as mulheres das forças negativas do patriarcado. Pretende-se promover uma força positiva criadora que se desembarace dos preconceitos ligados ao género e discriminação na literatura. Brenda Silver aponta a figura de *Orlando* como a corporização ficcional desta ideia do ser andrógino, que incarna um corpo nómada que desliza pelas categorias do tempo, espaço e género, mudando de sexo ao longo do romance. A androginia passaria assim da mente

---

<sup>25</sup> Em *An Interview with A.S. Byatt* por Jenny Newman & James Friel, 2003.

<sup>26</sup> In *A Room of One’s Own*, capítulo cinco. Esta obra é de tal maneira importante para Byatt que a referência como “It was a light in my darkeness. But in my twenties and thirties I found myself returning more and more to Virginia’s Woolf’s elegant dictum ‘it is fatal for anyone to think of their sex.’” (apud Franken 2001: 28-29)

<sup>27</sup> Woolf baseia-se em Coleridge que advoga que a capacidade criativa apenas se pode realizar através de “great minds androgynous” (Coleridge 1835:173). No entanto, para Elaine Showalter, este conceito em Woolf tem a ver com uma visão irreal, através do qual a escritora pretendia escapar à ideia da bipolarização dos sexos. (Macedo e Amaral 2005:4-5).

do/a escritor/a, para se tornar num corpo mutante no qual se inscreveria uma multiplicidade de sentidos (1999: 222-3).<sup>28</sup>

Esta posição de Byatt sobre o artista andrógino tem a ver com a sua formação académica muito influenciada pela teoria de F. R. Leavis, de quem foi aluna em Cambridge. Leavis vê na literatura e no seu estudo um farol que evitaria o declínio da sociedade (Franken 2001 : 4). Esta conceção quase religiosa que coloca a literatura inglesa num pedestal também leva ao culto da impessoalidade do artista, tendo T. S. Eliot dito que: “the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality ” (*Tradition and the Individual Talent*) O artista será um génio, alguém que dá uma “authentic vision of life” (*ibidem*: 7).<sup>29</sup> No entanto, Byatt posiciona-se já criticamente em relação a Leavis na sua obra sobre George Eliot.<sup>30</sup> Leavis via falta de impessoalidade e qualidade feminina (na ligação emocional que Eliot demonstra para com as heroínas); Byatt vê uma característica positiva, pois defende que Eliot escrevia com imensa energia e paixão. É esta emoção que a visão crítica de Byatt acrescenta a Leavis: para além de uma escritora inteligente, séria e moralista, a sua leitura passa pelo cunho pessoal de género que Eliot empresta às suas personagens (cf. Franken: 26). Como Christien Franken enfatiza:

Clearly, A.S. Byatt's critical work on George Eliot can easily be read as feminist, not only in its explicit reaction to the *Great Tradition* in the way it emphasizes Eliot's gender but also in Byatt's strong identification with George Eliot as a woman writer and critic. (Franken 2001: 27) [itálicos de Franken].

Nesta identificação de Byatt com Eliot, na dupla vertente de escritora e crítica, Byatt exprime já uma certa ambivalência que a distancia da crítica ligada à grande tradição preconizada por Leavis. Se por um lado defende a androginia do grande escritor, não deixa de valorizar características

---

<sup>28</sup> Anote-se a escolha que Byatt faz para a sua persona literária como A.S. Byatt, que simultaneamente a inscreve na rota da tradição de grandes autores ingleses, nomeadamente D.H. Lawrence, G.K.Chesterton, G.B. Shaw, T. S. Eliot, só para citar alguns, mas que também mantém a sua identidade de género confortavelmente (?) escondida.

<sup>29</sup> Diz Franken: “For Byatt counteracts post-structuralism by defending the concept of creative identity, a concept which she equates with individualism, self-sufficiency, separation and isolation; in short, with a concept which bears more than a superficial similarity to the writer as ‘genius’”.

<sup>30</sup> Segundo Christien Franken, em “George Eliot: a Celebration” in *Passions of the Mind*: pp 72-6.



consideradas femininas em George Eliot, demarcando-se de uma visão impessoal do/a artista. Aliás, esta mesma subtileza na construção da imagem da mulher-artista já existe em Virginia Woolf, que simultaneamente constrói e desconstrói esta categoria.<sup>31</sup>

Numa entrevista em 1996,<sup>32</sup> Byatt refere a tradição de grandes romancistas femininas inglesas que não está a ter sequência, já que aponta o facto de haver escritoras que estão a escrever sobre temas femininos para mulheres usando estilos femininos, estando a criar literatura menor em relação à tradição daquelas romancistas. Simultaneamente, também se insurge contra a restrição feita por mulheres ao tentarem limitar a imaginação de outras. Considera que essa liberdade passa por todas terem acesso aos melhores autores, não interessando o seu género, mas a qualidade com que escreveram: “If you want to teach women to be great writers, you should show them the best, and the best was often done by men.” (Miller 1996). Nesta mesma entrevista justifica a importância da sua posição de escritora, considerando que a ficção vai a lugares onde a crença política não chega e que o texto literário tem a capacidade de mostrar as diferentes faces dos problemas onde as crenças políticas tomam posições unilaterais. Acredita que ainda há muito a melhorar nas vidas das mulheres contemporâneas, apesar das inegáveis conquistas dos últimos tempos, muitas delas devido às precursoras feministas. Apesar da neutralidade como autora que advoga, Byatt afirma no entanto que está interessada em temas feministas e na liberdade das mulheres (*ibidem*).

Estas características do seu pensamento levam a que a obra de Byatt não seja facilmente caracterizável como feminista, antes se distinguindo pela ambivalência e polivocalidade. Como vamos ver, será ao nível da temática que a condição feminina assumirá uma posição central nos seus romances.<sup>33</sup> Ou

---

<sup>31</sup> Brenda Silver (1999:217) vê em Woolf uma posição ambivalente no que respeita ao género e à arte da literatura. Se por um lado para Woolf tem que haver uma mente andrógina para a criação da grande arte, Woolf não deixa de referir em *A Room of One's Own* que é “fatal for any one who writes to think of their sex” (Woolf: cap. VI), que os textos femininos devem ser “somehow adapted to their bodies” e que “it would be a thousand pities if women wrote like men, or lived like men, or looked like men.” (Woolf: Capítulo V).

<sup>32</sup> Em *The Salon Interview* “The author of *Possession* on the dark side of utopia, the chains of literary feminism, and the albatross of sex.” Entrevista de Laura Miller em *Salon Magazine* June 17, 1996.

<sup>33</sup> Margarida Esteves Pereira demonstra na sua obra que “a escrita de Byatt é tudo menos neutra; pelo contrário, é bem exemplificativa (...) de uma instância narrativa claramente marcada pela experiência feminina.” (2007: 97)

seja, revela um pouco de impaciência para com as ideologias feministas, mas não deixa de problematizar a circunstância feminina, através da centralidade e multiplicidade das personagens que cria. Na sua introdução a *The Shadow of the Sun*, Byatt refere que todos os seus romances “think about the problem of female vision, female art and thought”<sup>34</sup> (Byatt *apud* Jane Campbell: 1). A maior parte das suas personagens são mulheres preocupadas com a literatura, mas em situação, em diálogo com as pressões sociais que enfrentam e que muitas vezes truncam a sua expressividade artística. Assim, em *Matisse Stories*, *The Djinn in the Nightingale’s Eye*, *Elementals* e em *Possession*, coloca mulheres em confronto direto com o *storytelling* e também em confronto com os desafios de assumirem o controlo das suas próprias vidas. Será então esta tensão que enformará a revisão que Byatt vai realizar ao visitar mitos que problematizam a sua visão da mulher artista, não só no século dezanove, mas que se refletem no século vinte (e vinte e um...) e que representa ainda uma agenda premente e absolutamente atual, como vimos pela discussão anterior das posições das críticas feministas ao pensamento contemporâneo, eivado como está ainda de preconceitos e injustiças que urge debelar.

Neste contexto, Byatt também se define como uma *political feminist*,<sup>35</sup> Como tal, não deixa de salientar a importância de uma criatividade livre de restrições que se manifesta numa temática mais abrangente que não exclua um leque variado de temas e de leitores. Como afirma Richard Todd, Byatt está a trabalhar em “a total field” que inclui uma grande variedade de formas artísticas (Richard Todd, *apud* Jane Campbell, 2004: 2).

Esse lado feminista proclamado por Byatt também não passa pela concepção de *écriture féminine*, já que considera que o facto de haver palavras pertencentes ao género neutro retira muita da carga de género à língua, o que não acontece por exemplo com a língua francesa (em Cixous e Irigaray), colocando-se num plano de neutralidade quanto ao género, também no aspeto formal da escrita.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> A única exceção é *The Biographer’s Tale*.

<sup>35</sup> Em *The Salon Interview* “The author of *Possession* on the dark side of utopia, the chains of literary feminism, and the albatross of sex”, entrevista por Laura Miller em *Salon Magazine* June 17, 1996.

<sup>36</sup> Em *An Interview with A.S. Byatt* por Jenny Newman & James Friel 2003.

Pode-se resumir o pensamento de Byatt, dizendo que adota uma posição universalista que permite a uma escritora a libertação das restrições impostas ao seu sexo, identificando a identidade feminina com limitações que urge superar. O seu ponto de fuga do paradoxo feminista será o distanciar-se das escritoras e pensadoras feministas através do conceito do grande escritor como ser andrógino, distanciando-se assim, aparentemente, das questões de género que considera muito limitadoras da criatividade e coíbem a mulher artista de atingir a universalidade, impedindo-a assim de pertencer ao cânone.

No entanto, a escrita de Byatt não é neutra como reclama, já que o seu interesse pelas problemáticas femininas é permanente, assumindo uma atitude de desconstrução de soluções que interessam às mulheres, estando a experiência feminina sempre presente nos seus textos. A sua escrita é exemplar da rutura de estereótipos inerentes à representação do feminino. Byatt não rejeita o feminismo político que trouxe inegáveis conquistas para as mulheres.<sup>37</sup> Rejeita, sim, o feminismo literário que acha muito redutor em relação às problemáticas abrangentes que os autores canónicos deverão tratar, embora, como vimos, não deixe de o subscrever, ao adotar posições que inscrevem as suas preocupações com a localização das mulheres numa cartografia da contemporaneidade e as incertezas que lhe são inerentes.

Cumprе, assim, clarificar o que se entende por ficção feminista. Poderá ser a “escrita que se baseia no género e sexualidade como construções culturais, procurando romper com as convenções ao revelar e subverter o modo como a cultura ocidental centrada no homem tenta manter a sua posição de domínio sobre a mulher.” (Magali Cornier Michael, *apud* Pereira 2007: 98). Estes romances de cariz feminista seriam predominantemente realistas, mas, a partir dos anos oitenta, começaram a surgir romances mais experimentalistas. Segundo Pereira:

O romance realista não põe em causa a crença humanista-liberal na unidade do ser e numa natureza humana universal. Ao contrário, o romance feminista pós-

---

<sup>37</sup> Ver Drexel University Interview.

moderno tenta, entre outras coisas, pôr em questão a subjetividade (feminina e masculina) tal como construída pelo pensamento humanista ocidental, buscando, nesse sentido, não uma subjetividade única das mulheres, mas a pluralidade da subjectividade feminina (2007:101).

A utilização dos recursos da ficção pós-moderna, a ironia paródica e a metaficção permite desorganizar as verdades inerentes de um sistema ideológico que expatria a mulher para uma condição inferior e, portanto, podem ser usadas em favor de uma política ativa de mudança. Como em Byatt a questão da política está sempre presente, estas táticas desestabilizadoras começarão a ser amplamente usadas sobretudo a partir de *Possession: A Romance* (1990). Verifica-se que o seu percurso evolui dos romances realistas dos anos sessenta e setenta para formas mais experimentais do pós-modernismo literário dos anos oitenta e noventa. Byatt inova em *Possession*, romance que se encontra na encruzilhada entre o romance realista da tradição inglesa e o romance pós-modernista metaficcional. Apesar da obra de Byatt não ser facilmente caracterizável como feminista, uma das temáticas centrais será a pluralidade de visões do feminino que apresenta, entroncando-se neste aspeto no feminismo contemporâneo que advoga a multiplicidade e heterogeneidade das vozes femininas. A noção de mulher como sujeito homogêneo universal é assim substituída pela concepção de mulheres individuais, com problemáticas que também se tornam particulares e únicas. A aceitação de diferenças entre as mulheres é o corolário direto de um pressuposto básico do movimento feminista contemporâneo, o de que as categorias de identidade são construídas socialmente, as categorias mulher, tal como raça, etnia e orientação sexual são portadoras de significados específicos. Para se desafiar esses significados, devem-se explorar estas diferenças, simultaneamente com a diferença de género. Estas visões da dissemelhança têm levado a concepções como a do ciborgue, uma “identidade fraturada, um híbrido de máquina e organismo, simultaneamente uma criatura com realidade social e uma criatura de

ficção”<sup>38</sup> de Donna Haraway, que “pode apontar para um caminho para sairmos dos dualismos em que explicámos a nós mesmas os nossos corpos e os nossos instrumentos. Este sonho não é um sonho de uma língua comum, mas de uma poderosa e infiel heteroglossia” (Haraway 1991: 250); ou de Rosi Braidotti que caracteriza as mulheres como “seres nomádicos que viajam permanentemente entre linguagens e culturas, intervindo e interagindo sempre, invadindo fronteiras e dissolvendo modelos e heranças patriarcais” (Braidotti: 1984 *apud* Macedo, 2005: 17).

A. S. Byatt tem uma posição problemática em relação ao pós-modernismo e feminismo. Louisa Hadley (2008:138-9) explica que Byatt é uma romancista de ideias, nunca longe da Byatt crítica e que, como tal, se relaciona com um vasto campo de preocupações intelectuais, consciente das teorias críticas contemporâneas, o que a leva a uma atitude ambivalente, subscrevendo-as e simultaneamente criticando-as nas suas obras. Byatt articula o pós-modernismo com o feminismo no sentido de problematizar identidades femininas cristalizadas por via de mitos falocêntricos, projetando novas identidades que procuram escapar a esses estereótipos através de uma criatividade que seja libertadora dos enquadramentos a que estão sujeitas, apesar da sua apregoada neutralidade no que diz respeito ao projeto de diferença sexual e da construção do sujeito.

Christien Franken aponta um forte argumento a favor da filiação de Byatt no feminismo, ao afirmar que está fortemente preocupada com a figura da artista que imagina modos alternativos para a criatividade feminina.<sup>39</sup>

Byatt, na introdução de *Shadow of the Sun* refere a imaginação das mulheres como heliotrópica, ou seja, vira-se para o sol da criatividade. A relação dela e também a das suas personagens que, ao experimentarem experiências intelectuais e sentimentais, as levam em direção à luz que reflete o conhecimento (Byatt, *apud* Jane Campbell: 2).

Jane Campbell centraliza o feminismo de Byatt na criação de uma rica variedade de personagens femininas imaginadas (21), não numa posição ideológica que enforme os seus textos. Assim, a identidade

---

<sup>38</sup> ‘O Manifesto Ciborgue’ in *Género, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo contemporâneo*, p 222.

<sup>39</sup> É esta uma das principais ideias defendidas em *A.S.Byatt Art, Authorship, Creativity*.

feminina será corporizada através dos corpos, mentes e vozes de uma imensa galeria de personagens que têm uma característica comum: a sua conexão profunda com questões relacionadas com a arte e com a instância da criatividade: Frederica, Anna, Stephanie, Maud, Blanche, Fiammarosa, Gillian Perholt, LaMotte, entre outras. Byatt assim o afirma, a respeito do facto destas personagens serem elas próprias afirmações feministas: “a strong ... as any [statement] that I could theoretically make, and as much use” (Tredell 1994: 61). A riqueza destas personagens femininas pode perfeitamente subscrever a agenda política do feminismo, ao desconstruir mas também ao criar imagens plurais e positivas que poderão constituir alternativas aos mitos patriarcais que se concretizarão nas relações das suas personagens com a criatividade e inovação.

## **2. A escrita vitoriana e pós-moderna**

For the Victorians were not simply Victorian. They read their past, and resuscitated it (H&S: 47).

Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the bottles explode.

Angela Carter, “Notes from the Front Line”

*Possession: a Romance* (1990) não só ganhou o Booker Prize como foi um imenso sucesso literário, do qual se fez uma adaptação cinematográfica.<sup>40</sup> Como já foi referido, este é o romance de Byatt que marca a sua transição do realismo para o pós-modernismo num romance que recria a vida de dois poetas vitorianos, Randolph Henry Ash e Christabel la Motte, os quais são objeto de pesquisa de outro casal de académicos contemporâneos que lhes investigam a obra e a vida (Roland Mitchel e Maud Bailey). O que torna esta obra fascinante para o leitor contemporâneo, é o artifício de se inscrever uma narrativa pós-moderna através de um retorno à época vitoriana, uma era considerada mítica,

---

<sup>40</sup> Em 2000, pelo director Neil La Butte, com Jennifer Ehle e Jeremy Northam nos papéis do casal vitoriano e Gwyneth Paltrow e Aaron Eckhart nos do casal de académicos.

devido à sua aparente robustez e cujas crenças pareciam inatacáveis, representando simultaneamente o período sobre o qual o edifício do contemporâneo se edificou.<sup>41</sup>

O encantamento de Byatt por este período cristaliza-se na publicação não só de *Possession*, mas também de uma outra obra, *Angels and Insects* (1995), que contém duas novelas, *Morpho Eugenia* e *The Conjugal Angel*. Precisamente por ser um tipo específico de romance, *Possession* entrelaça características do romance vitoriano realista com características mais experimentais do romance pós-moderno, o que torna a sua obra objecto de debates, devido a ser difícil rotulá-la.

Constitui-se assim como um híbrido criativo onde as inquietações de género, principalmente as representações do feminino no texto literário estarão sempre presentes, numa reflexão que abre caminhos e debates.

O subtítulo do romance, *A Romance*, aponta para um género mais denso, mais complexo e com maior liberdade poética. O romance surge como uma composição popular, no “modo como este consegue dissolver as barreiras entre o real e o potencial (...) condição essa que aponta para o romance como género utópico, por oposição ao mimetismo do romance realista do século XIX.” (Pereira 2007:108). Mas, sobretudo a partir do século dezanove, o *romance* passa a revelar uma progressiva feminização, em que “a associação das mulheres ao *romance* é feita à custa da marginalização do género, por oposição à superioridade da *novel*, associada aos homens.” (*ibidem*:109) Desta maneira, o género do *romance* é uma forma muitas vezes depreciada, devido a estar associado à emoção e ao feminino dos romances cor-de-rosa, aglutinado à literatura mais popular e conservadora, desvalorizada pelas críticas feminista por veicularem estereótipos negativos de feminilidade. Apesar destas conotações, *romance* também tem a aceção de estória (s) de amor que *Possession* é, mas também pode significar o romance da demanda medieval, como assegura Byatt:

---

<sup>41</sup> Esta robustez da época vitoriana se por um lado atrai os leitores, também já é considerada aparente, como assinala John Fowles: “By the 1860s the great iron structures of their [the Victorians] philosophies, religions, and social stratifications were already beginning to look dangerously corroded to the more perspicacious” (Fowles 1977: 141). Será precisamente esta ambivalência que se presta à paródia por parte dos escritores pós-modernos.

I decided to include every conceivable version of romance. But it did start with Nathaniel Hawthorn who defined a romance as 'a novel that didn't have to keep strictly to the truth and could include elements of fantasy', and I also think Hawthorn was talking about the historical novel as being a kind of imaginative structure as opposed to the realistic account. So I started with him, and then I thought, what other meanings are there: and I thought of medieval courtly love and I thought it's a love story in the past and in the present, and then I thought about Tennyson reworking the Arthurian legends (Noakes 2004: 11)

Assim, em *Possession*, há o conceito mais popular do termo, o de estória de amor entre dois críticos contemporâneos, mas também coexiste um sentido mais alargado do conceito, ligado à realidade poética, ao exercício da imaginação,

uma forma narrativa que se opõe ao realismo do romance da época vitoriana, para abraçar um romantismo da imaginação, da criatividade, da emoção e do excesso, corporizado na demanda pelo conhecimento relativamente à relação existente entre os dois poetas vitorianos (Pereira 2007:111).

A categoria do *romance* é, para Diane Elam (1992: 1), um género indispensável do pós-modernismo, pois ambos partilham um excesso quase barroco que obriga ao repensar das categorias históricas e culturais. Neste contexto, *Possession* é uma obra emblemática que pertence ao domínio da criatividade e da emoção que se materializam na busca da conexão entre os dois poetas vitorianos. Inscreve-se assim na tradição romanesca de um realismo no limiar do maravilhoso e de liberdade poética, não só através da atmosfera feérica de atemporalidade para que os intertextos míticos vitorianos apontam, como também através da sensação do tempo suspenso, como resultado da alternância temporal entre o século vinte e a época vitoriana.

Neste sentido também se pode ler *Possession* como uma possessão que desestabiliza as categorias temporais, ao codificar uma possessão do passado pelo presente, assim como do presente pelo passado.<sup>42</sup>

Michael Levenson chama Byatt de “vitoriana pós-moderna”, enquadrando-a num pós-modernismo que faz um vínculo direto entre a era vitoriana e o contemporâneo. (Pereira, 2006: 265). A própria autora o aceita, ao afirmar em “True Stories and the Facts in Fiction: “And yet my

---

<sup>42</sup> Margarida Esteves Pereira revela este conceito da seguinte maneira: “Em última instância, o título de *Possession* aludiria a uma re-possessão do passado, quer ela seja evidenciada pela posse dos textos pertencentes aos poetas vitorianos, pela posse do conhecimento das suas vidas ou posse do outro através do acto sexual e pela consumação do desejo. Mas *Possession* é, também, o acto passivo de estar possuído pelo passado, ou por ele ser deixado possuir-se e, nesse sentido, encarnar o espírito dos que já partiram e assim ressuscitá-los através das suas palavras.” (2006: 274).



sense of my own identity is bound up with the past, with what I read and with the way my ancestors, genetic and literary, read, in the worlds in which they lived.” (Byatt 2000: 93) Este revivalismo é um pouco eivado pela nostalgia e pela admiração que a autora sente pela cultura, escritores e pensadores da época. Relaciona assim, nos seus romances neo-vitorianos, um enredo imaginado com factos conhecidos da história. Linda Hutcheon cunhou o termo “historiographic metafiction” para estas obras que define como “novels that are intensely self-reflexive but that also both re-introduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge” (Hutcheon 1996: 479).

Para Hutcheon, este recurso à narrativa paródica pós-moderna é considerado como “a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations” (Hutcheon 1989: 94). Aponta assim o potencial político dos recursos do pós-modernismo através da apropriação que as feministas fazem da paródia, mas também porque este movimento faz perguntas que revelam “art as the place where values, norms, beliefs, actions are produced; it deconstructs the processes of signification”, não deixando de salientar no entanto a sua ambiguidade, pois “it deconstructs the processes of signification. But it [postmodernism] never escapes its double encoding: it is always aware of the mutual interdependence of the dominant and the contestatory” (*ibidem*: 157).<sup>43</sup>

A metaficção historiográfica representará por excelência o género pós-moderno, ao congregar em si as contradições deste movimento, e integrará então o romance de Byatt no pós-modernismo, como aliás a grande maioria dos críticos reconhece. Estes romances, que são intensamente autorreflexivos e paradoxais, instalam e depois esbatem a fronteira entre ficção e história, considerando que já que a história pode ser ficcional e a ficção pode ser verdade, não há uma linha definida que as

---

<sup>43</sup> Hutcheon apresenta uma visão em que o feminismo resistirá a ser incorporado no pós-modernismo, devido à sua agenda de mudança social que se opõe àquele movimento e que não oferece estratégias teóricas de resistência política. Segundo Hutcheon, o uso por parte das feministas de estratégias pós-modernistas paródicas de subversão é apenas o primeiro degrau da desconstrução, não o último (1989:168).

separe.<sup>44</sup> Byatt explica esta dificuldade de equacionar o passado a propósito do romance de John Fowles *A Maggot*, ao considerar comovente a imagem de um grupo inicial de viajantes com que aquela obra se inicia: “Perhaps it is moving because it epitomizes our desire to call up the past, and simultaneously the difficulty, and the fragmentary nature, of any attempt to do so” (H&S: 40). É esta fragmentação inevitável do passado que se encontra também em *Possession*, “which is about all these things, ventriloquism, love for the dead, the presence of literary texts as the voices of persistent ghosts or spirits” (*ibidem*: 45).

Não é por acaso que um romance de demanda pelo conhecimento do passado se inicia com duas cartas que Roland encontra no livro de Giambattista Vico, *La Nuova Scienza*. Vico, apesar de ser um filósofo do século das luzes, questiona a teoria cartesiana da apreensão matemática da realidade, lançando as bases filosóficas das ciências humanas.<sup>45</sup> Segundo Joseph Mali, Vico recusa a visão dos seus contemporâneos de que o conceito de *mythos* é essencialmente oposto a *logos*, antes os considera complementares e igualmente válidos. Desestabiliza a noção de história, ao assumir o valor do mito como *narração verdadeira*. (Mali 1992: 160) Assim:

Vico’s theory of myth assumed wider critical and ideological dimensions: it was designed to lay down a new foundation for the cultural history of Western civilization, based on a new perception of mythology as “true narration.” (Mali 1992: 153)

Vico trata o mito “in a thoroughly positive manner, regarding it as a unique mode of expression, complete with its own forms, history, and even logic” (*ibidem*: 149). Joseph Mali dá ênfase a este assumir do subjetivo das estórias mitológicas no estudo histórico, ao afirmar:

For the latter [the Enlightenment historians], historical criticism was a ‘science’ of knowing facts, an attempt to secure, through the rigorous analysis of textual and

---

<sup>44</sup> Byatt defende esse conceito ao afirmar: “The idea that ‘all history is fiction’ led to a new interest in fiction as history” (H&S: 38).

<sup>45</sup> Tatjana Jukic afirma: “That Roland peruses a copy of Vico only underlines Byatt’s neohistoricist and postmodernist inclinations – Vico’s theory of circular history was warmly greeted by the postmodern academe, since it opposed the concept of progress and linear history” (Jukic 2000: 83).

antiquarian evidence, one ultimate and objective truth about what had 'really happened' in history. Vico, in contrast, perceived historical criticism as an 'art' of recollecting meanings, i.e., an attempt to redeem from the evidence of the past many subjective truths and hidden or forgotten meanings, and so, as it were, to secure their tradition through history. And so, whereas all the other methods in this field sought to separate fact from fiction, *The New Science* alone devised a new hermeneutical method by virtue of which historians could explain under what conditions in human history fact and fiction necessarily merged into those 'true fictional' modes of comprehension and narration.(Mali 1992: 209)

A esta tentativa de acomodar as evidências objetivas dos historiadores com as narrativas mitológicas descartadas por estes como irracionais, Vico chamou *nuova arte critica* que valoriza o valor cognitivo das metáforas precisamente no seu modo de percepção não-científico ou pré-científico da realidade. Seguindo o pensamento de Vico, Mali afirma que: "What we get in and through metaphorical representations of reality, instead, are worlds which are uninhibited by pre-established empirical relations and laws." (Mali 1992: 182) Estas representações vão para além das significações naturais e inventam novas combinações de interpretações simbólicas. Vão para além da realidade natural, criando uma nova realidade. As mitologias não são distorções primitivas do mundo, mas antes representações criativas dele, essenciais, segundo Vico, ao desenvolvimento da consciência humana. (*ibidem*: 182) Este filósofo faz uma revisão da história considerando que a imaginação e a poesia permitem a fusão entre a história e a mitologia.<sup>46</sup> Inscreve assim, através das estórias que os mitos são, verdades poéticas das pessoas, esperanças, sonhos, crenças, que não são contadas no discurso normativo histórico. "This, then, was the radical innovation in Vico's 'historical mythology' – that mythology was thereafter perceived as neither a-historical nor anti-historical but as counter-historical". (*ibidem*: 264) A verdadeira história jaz na tradição subterrânea que deve ser trazida à luz, nas estórias que foram suprimidas nas narrativas oficiais. Assim, Vico

---

<sup>46</sup> Mali também refere a importância que Vico teve para T.S. Eliot, pois ambos consideram que os mitos, ao serem uma interpretação de uma experiência comum, também dão corpo a essa experiência de tal modo que será impossível e mesmo fútil expurgar as narrativas históricas das suas ficções mitológicas (Mali 1992:271).

pode considerar-se como um precursor, ao estabelecer o valor da criação poética na desestabilização do conceito de história que também preside às metaficcões historiográficas pós-modernistas de que *Possession* é um exemplo, ao incorporar estórias imaginadas na realidade histórica. Por outro lado, também é um pioneiro ao instituir a verdade dos mitos que são as vozes dos que foram ignorados pelo discurso histórico das narrativas do poder. Serão essas as genuinamente verdadeiras narrativas da história. Como é referido em *Possession*, “Vico had looked for historical fact in the poetic metaphors of myth and legend; this piecing together was ‘his new science’”. (P: 3)

Em *The Biographer’s Tale* surge também a busca pela verdade factual, histórica, com a personagem central, também um académico, Nanson, que se lança na pesquisa da biografia do biógrafo de Elmer Bole, Scholes Destry-Scholes. Nanson acaba por verificar que a verdade concreta e irrefutável que buscava é inatingível, o que fica é o de relato impreciso de factos, a estória que é veiculada pela linguagem. E, surpreendentemente, o que consegue é apenas uma autobiografia, o oposto das tais provas irrefutáveis que tinham originado a sua demanda. Ou seja, verifica que a subjetividade infiltra tudo, não há meio de se lhe escapar. Na mesma linha de pensamento, Pereira afirma que “a escrita reverte sempre para a artificialidade da ficção, a estória torna-se, assim, incompatível com a verdade histórica e esta assume-se como mais um relato de uma realidade possível” (Pereira 2003: 99).

Em *Possession*, Roland procura as origens de um poema de Ash, the “ Garden of Proserpina”, e é este mito poderoso que dá o tom ao romance e que Ash via como uma meditação sobre o mito da ressurreição, um reflexo da dúvida religiosa, a personificação da própria história nos seus primórdios míticos. Na cultura ocidental, o mito de Prosérpina (Perséfone) associa-se ao ciclo das estações, mas também a todo um ressurgir glorioso e periódico, “a golden figure in a tunnel of darkness.” (*ibidem*: 3) As duas cartas são endereçadas a uma senhora desconhecida, estabelecendo-se uma ligação entre esta e Perséfone, em que se liga um mito com uma personagem chave do romance e que levará a uma busca

quase iniciática do conhecimento das relações entre Ash e LaMotte. Desta maneira, num texto neo-vitoriano, estão incluídos mitos mais antigos que são revisitados, com novas visões do feminino, através das personagens e das suas relações, numa leitura trans-temporal que simultaneamente codifica e descodifica estórias basilares da civilização ocidental. Nesta revisão do vitorianismo, há uma integração de mitos mais antigos da cultura grega e medieval, constituindo-se numa *mise-en-abîme*, uma estratégia pós-moderna. Pretexto para rever as estórias da história, como consideraria Vico. Não de uma maneira revivalista, nostálgica porque ideologicamente vazia, como defendem Frederic Jameson ou Terry Eagleton<sup>47</sup>, mas como Linda Hutcheon e Christian Moraru, que consideram que o pós-modernismo não é ahistórico, mas antes uma rejeição de visões conclusivas da história. (Moraru 2001: 170) Refere este crítico:

In brief, this sort of postmodern literature is “knit” together, in the very act of rewriting, with other discourses of our age and with a whole literary and cultural history vibrating in the present. Reweaving literary history, the revisionary or extensive rewrite recreates history.” (*ibidem*: 172)

De salientar um traço pós-modernista que se insinua na obra de Byatt, que é a rutura dos géneros. Há uma fragmentação textual que se traduz na introdução de géneros menores como os mitos, o conto de fadas, o conto de detetives, diários, poesia, crítica literária, romance epistolar e o gótico e que pressupõe um desafio criativo ao discurso oficial do romance e inscreve simultaneamente uma renovação formal. Os géneros marginais são chamados a exprimir as preocupações das sociedades modernas.<sup>48</sup> Byatt, tal como outros escritores pós-modernistas, enleia factos e ficção, realidade e mito, verdade e efabulação, original e

---

<sup>47</sup> Christian Moraru afirma a respeito deste pensadores que “They ground their argument in postmodern ‘flatness,’ ‘weakness,’ or lack, lack, that is, of moral standards, political agency, historical depth, and, underlying all these negative categories, lack of subjectivity.” (Moraru 2001: 169).

<sup>48</sup> Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (1988) chamam a tenção para a importância do marginal na construção dos textos contemporâneos. Hutcheon assinala como uma das características do pós-modernismo a busca de temáticas periféricas, a conjugação de distintos géneros e artes que inscrevem e desestabilizam convenções do discurso oficial.

cópia, o que dá um caráter labiríntico ao texto, mas que abre simultaneamente inúmeros caminhos ao leitor que os vai desvendando.<sup>49</sup>

Nos anos sessenta John Barth classifica a literatura pós-moderna como “literature of exhaustion”, dando como exemplo a obra de Jorge Luis Borges, onde as convenções artísticas podem ser subvertidas, ultrapassadas ou mesmo retomadas contra elas mesmas, numa reciclagem através da ironia paródica. (1990: 71-85) Substitui uma década depois este conceito pelo de uma “literature of replenishment” que se consubstancia na hibridez do romance pós-modernista que faz a fusão entre o romance realista e modernista, onde a linguagem e a ação voltam a estar numa posição central (perdidas como estavam após os romances modernistas que se centram na psicologia das personagens), que mistura gêneros como o ensaio, o conto, o diário, a carta e onde se citam outras obras e autores. (Barth 1980: 70). A literatura não conhecerá jamais o esgotamento, porque a sua significação reside nas trocas efetuadas com os leitores individuais através do tempo, do espaço e da linguagem. Será o excesso, o barroco, a plenitude das capacidades do texto como construtor de realidade múltiplas que assim darão voz à complexidade do pensamento contemporâneo. Nesta plenitude, a intertextualidade desempenha um papel fulcral, como característica dos caminhos que se bifurcam sucessivamente até ao infinito.

Em *Possession*, aliás como em toda a obra de Byatt, as referências a outros textos são permanentes, não só na poesia de Randolph Ash e de Christabel La Motte que evocam poetas vitorianos como Robert Browning e Emily Dickinson respetivamente. Também a sua correspondência ecoa a que Robert Browning trocou com a sua esposa, Elizabeth Barrett Browning. A personalidade de Ash entronca na dos míticos *gentlemen* vitorianos, com a sua curiosidade e enciclopedismo, de que Sir Richard Burton é um dos ícones.<sup>50</sup> Também os nomes das personagens evocam

---

<sup>49</sup> Diz Byatt: “*Possession* plays serious games with the variety of possible forms of narrating the past-- the detective story, the biography, the mediaeval verse *Romance*, the modern romantic novel, and Hawthorne’s fantastic historical *Romance* in between, the campus novel, the Victorian third-person narration, the epistolary novel, the forged manuscript novel, and the primitive fairy tale at the three women, filtered through Freud’s account of the theme in his paper of the Three Caskets” (H&S: 48).

<sup>50</sup> Richard Francis Burton, escritor, tradutor, linguista, geógrafo, poeta, antropólogo, orientalista, erudito, espadachim, explorador, agente secreto e diplomata britânico, pode considerar-se o arquétipo de personagens como Charles Smithson de *The French Lieutenant Woman* de John Fowles, e, nas obras de Byatt, de Elmer Bole de *The Biographer’s Tale*, de Adamson de *Morpho Eugenia* e de Ash.

textos icónicos de autores vitorianos, como *Christabel* de Coleridge, *Childe Roland to the Dark Tower Came* de Robert Browning, ou *Maud*, de Tennyson. (Pereira 2006: 271-72) Mas estes são apenas alguns dos intertextos roubados e reutilizados que se imiscuem no fio da narrativa, pois as suas leituras são infinitas, no entrecruzar de sentidos e ecos com que os caminhos desta autora se constroem. Simultaneamente, há alusões a lendas medievais, estórias de fadas e mitos. Os mitos são vozes incontornáveis e são mais um intertexto dentro da narrativa vitoriana: estórias enquadradas dentro da estória principal dos poetas, que por sua vez tem um enquadramento temporal contemporâneo, seguindo uma estrutura de molduras sucessivas que se tornam labirínticas pela leituras que potenciam. É Byatt que nos lembra este facto: “The novel in the nineteenth and twentieth centuries has always incorporated forms of myths and fairy tales, working both with and against them.” (H&S: 130) Esta asserção remete para a intertextualidade da sua prosa, em que todos os textos são intertextualmente ou dialogicamente fabricados, numa *mise-en-abîme* sucessiva.<sup>51</sup>

Este romance apresenta várias camadas de leituras, é simultaneamente a imitação do romance vitoriano e a poesia vitoriana numa reavaliação dessa época através de um ponto de vista do contexto contemporâneo. Daí a importância da metaficção, paródia, pastiche e a narrativa que se desestabilizam através da intertextualidade, artifícios emblemáticos dessa reinterpretção e que inscrevem a ficcionalidade do romance. É a própria Byatt que diz que “parody and pastiche are particularly literary ways of pointing to the fictiveness of fiction, gloomily or gleefully” (Byatt 1991: 176). Simultaneamente, também se faz uma reescrita paródica e autorreflexiva do pós-estruturalismo e da crítica feminista que também são

---

<sup>51</sup> Bakhtin define o seu conceito de dialogismo, a interação constante entre formas e significados em *The Dialogic Imagination: Four Essays (2004)*: “dialogism, a property of language whereby forms and meanings constantly interact, struggling and competing for supremacy” (282 -3). Segundo Bakhtin, o espaço privilegiado para o desenvolvimento do dialogismo será o do romance, por oposição ao texto épico, no capítulo “Epic and Novel” da mesma obra (3-40). A literatura dialógica estabelecerá comunicação com múltiplas obras de diferentes espaços temporais e geográficos. Este conceito é também partilhado pela ideias de T.S. Eliot em “Tradition and the Individual Talent”(1921), onde assume que “the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past.” Também Julia Kristeva retomará este conceito ao definir a intertextualidade.

visados, numa atitude que desconstrói conjuntamente mitos do passado e também do presente.

Para além dos espaços metafóricos que potencia, nesta obra ficcional há dois espaços temporais incontornáveis, que poderão funcionar como emblemáticos de uma simbiose das preocupações da autora no que concerne a teoria literária contemporânea. Byatt inequivocamente glorifica os grandes poetas criativos do passado ao afirmar a autoridade do escritor, por oposição às ideias pós-estruturalistas do anonimato da morte do autor. Podemos então afirmar que Byatt instaura a autoridade do autor como vital no texto, assumindo a sua crença na criatividade individual e problematizando assim um dos princípios basilares do pós-estruturalismo. Ao apresentar sob uma luz quase mítica os poetas vitorianos que incendiam com a sua força criativa a atmosfera do romance, cria-se um contraste positivamente valorizado em relação à impessoalidade e a perda de subjetividade dos críticos modernos. Roland e Maud teorizam o amor, mas não amam,<sup>52</sup> há um vácuo emocional preenchido por uma racionalidade teórica, como de resto reconhecem:

We are very knowing. We know all sorts of other things, too – about how there isn't a unitary ego – how we are made up of conflicting, interacting systems of things – and I suppose we *believe* that? We know we are driven by desire, but we can't see it as they did, can we? We never say the word Love, do we – we know it's a suspect ideological construct – especially Romantic Love – so we have to make a real effort of imagination to know what it felt like to be them, here, believing in these things – Love – themselves – that what they did mattered – ( P: 267).<sup>53</sup>

Esta afirmação parodia a crise da literatura e da cultura ocidentais que perderam as grandes narrativas e que se refugiam num niilismo relativizante, incapaz de sentir a motivação criadora que sentiram os grandes autores vitorianos. No entanto, a necessidade da procura do conhecimento sobre o

---

<sup>52</sup> Na sua entrevista a Nicolas Tredell, Byatt refere essa sua convicção da grandiosidade e complexidade dos poetas vitorianos que não têm sido devidamente apreciados pelos académicos, que considera 'tiny people compared to writers'. Simultaneamente, diz que uma das razões por que o sexo deixou de ser interessante é devido a " the endless sexual analysis of everything done by theorists" (Tredell 1994: 58-59).

<sup>53</sup> É o narrador que afirma, em *Possession*, acerca da recém-descoberta compreensão muda dos corpos de Roland e Maud: " Speech, the kind of speech they knew, would have undone it." (P: 424).



passado é valorizada nas personagens modernas que assim vão reapropriar-se das suas origens. Esta busca vai imprimir uma mudança nas personagens, pois, para além de obterem o conhecimento concreto do que se passou, também tem consequências inesperadas ao nível do seu desenvolvimento pessoal.

As personagens em *Possession* estão claramente definidas pela sua maneira de tomar posse do passado: enquanto as que procuram possuir poder e objetos do passado são os vilões, as que se deixam possuir pela curiosidade e procura da compreensão da história e amor obtêm dádivas inesperadas que assumem a característica quase mágica da transformação e metamorfose interior, como a dádiva da capacidade de criação. Como refere Ivan Janik:

The novel makes a clear-cut distinction between proper (that is, positive, life-enhancing) and improper (objectifying, life-denying) attitudes toward the past, a distinction that turns on the variety of meanings and implications of the word "possession." Those who seek to possess-power, place, property, the past – are revealed as villains, while those who can allow themselves to be possessed – by curiosity, the desire for understanding, history, love – are rewarded richly in unexpected ways (164).

É neste contexto que Roland, estudante de doutoramento que trabalha para o professor Blackadder (o editor oficial das obras de Randolph Henry Ash) descobre que houve um encontro entre Ash e La Motte, a outra personagem ficcional vitoriana, na casa de Crabb Robinson (uma personagem que existiu realmente). A pesquisa de Roland leva-o a encontrar-se com Maud Bailey, uma ilustre feminista especialista em La Motte, assim como uma plêiade de críticos literários, nomeadamente, o já referido Blackadder, a sua colega Beatrice Nest (especialista na esposa de Ash, Ellen), Leonora Stern e Mortimer Cropper, editor americano da correspondência de Ash que tem uma obsessão por objetos ligados ao poeta, não olhando a meios para os adquirir.

Neste enquadramento, Byatt faz uma sátira aos críticos literários profissionais, nomeadamente, às feministas e aos pós-estruturalistas (Rudaityté 2007: 121), parodiando a ironia e caricatura da descrição das personagens dos romances realistas do século dezanove. A principal visada é Leonora Stern, crítica feminista americana cuja interpretação do poema

Melusina é satirizada por excessivas referências ao corpo da mulher.<sup>54</sup> Mas também outros aspetos da crítica literária são visados: os críticos estruturalistas em Fergus Woolf (estudou com Barthes e Foucault); desconstrucionistas na figura de Roland Michell e a escola levisiana com James Blackadder que trabalha na 'Ash Factory', um inferno gótico, cujas personagens não vêm a luz, embrenhadas nas suas pesquisas e obsessões particulares. A crítica literária será vista como um impedimento à vivência da vida na sua plenitude. O discurso pós-moderno é apresentado parodicamente como limitador, uma clausura que impede estas personagens de aceder às suas próprias realidades. A única personagem que destoia nesta sátira é Beatrice Nest que, por dar uma imagem de Ellen (a esposa de Ash) ligada ao doméstico, não a enquadrando nas categorias feministas vigentes, se encontra um tanto marginalizada, por ser portadora de uma mensagem irrelevante, apesar de ser fruto de um estudo sério e o mais verídico possível de acordo com as suas fontes. Há em *Possession* uma crítica à natureza ideológica das interpretações atuais, nomeadamente dos poetas vitorianos que se querem subalternizados a conceitos de natureza ideológica da crítica pós-moderna. Ou seja, ao ser metaficcional, *Possession* também se assume como uma obra pós-modernista na sua desconstrução da atualidade. Através da sátira da galeria dos críticos, Byatt assume a sua menoridade e até vacuidade em face dos escritores vitorianos que são o objeto das suas vidas e do seu estudo.

Simultaneamente, como refere Pereira, num certo sentido (sobretudo os críticos mais tradicionais, Blackadder e Cropper) estes académicos podem considerar-se como escritores falhados, uma vez que não conseguem ultrapassar a ansiedade de influência que sentem em face de Randolph Ash (Pereira 2007: 234).

Pode-se assim dizer que neste romance há um elevar da narrativa em face da teoria, em que o crítico aparece como opositor ao escritor. No entanto, e apesar dos aspetos caricaturais dos críticos visados, existe também e nitidamente uma certa simpatia pelos exageros, uma vez que estas

---

<sup>54</sup> Segundo Leonora Stern, "Melusine's fountain has a *female wetness*, trickling out from its pool rather than rising confidently, thus mirroring those female secretations which are not inscribed in our daily use of language (*langu*e, tongue) – the sputum, mucus, milk and bodily fluids of women who are silent for dryness" (Itálicos de A.S. Byatt) (P: 245).

personagens estão imbuídas pela necessidade imperiosa de descobrir o passado, o que os leva a ficarem de tal maneira possuídos que já não conseguem discernir o ridículo das suas atitudes que os leva muitas vezes a extremos.<sup>55</sup> No entanto, estes críticos contemporâneos chegam a conclusões, a sua pesquisa compensa, apesar do seu comportamento ter contornos maníacos e góticos, a raiar o hilariante (veja-se o confronto entre Leonora e Cropper, quando esta abalroa o seu Mercedes que fica num estado lastimável (P: 426-9). No entanto, no final do livro, descobrem documentos sobre o relacionamento entre Ash e LaMotte, o que parece indiciar que a sede de conhecimento do passado compensa e que os esforços da crítica não são em vão, apesar de ser levada a cabo por pessoas muito humanas nos seus defeitos, que contrastam com a grandiosidade dos poetas vitorianos.

Para Roland e Maud, o encontro com o passado tem um impacto mais profundo, pois à medida que pesquisam sobre o relacionamento dos dois poetas vitorianos, o passado e o presente confluem num espaço textual que dilui os dois espaços temporais, e que convergem no capítulo quinze, que se inicia ambigualmente como: "the man and woman... opposite each other in the railway carriage hurtling toward Yorkshire" (P: 273) não se sabe se se trata dos dois críticos literários se dos dois poetas vitorianos, tal já é a intrusão recíproca entre categorias temporais e personagens. É também neste capítulo que Ash e LaMotte aparecem como personagens diretamente referidas pelo narrador, pois até aqui surgiam sempre referidos através de documentos: poemas, diários, correspondência. É no Yorkshire que os poetas consumam a sua paixão, parecendo que é a liberação do sentimento que lhes dá mais verdade, tornando-os "reais" nesse momento. A abertura emocional de Roland e Maud coincide com esta possessão do conhecimento do romance entre os poetas vitorianos, o que leva a que as suas preocupações profissionais comecem a ser relativizadas, em face a esta abertura à vida emocional. Em Roland esta transfiguração leva à escrita de listas de palavras, que já constituem tentativas de poemas "as though the words were living creatures or stones of fire" (*ibidem*:

---

<sup>55</sup> Maud diz: "Of course we are mad. And bad. I lied shamelessly to Leonora. I've done worse – I nicked Ariane Le Minnier's address [a French critic] when she wasn't looking. I'm as bad as Cropper and Blackadder. All scholars are a bit mad. All obsessions are dangerous" (P: 332).

472) e que levam posteriormente ao misterioso jorrar criativo de poemas: "He had time to feel the strangeness of before and after; an hour ago there had been no poems, and now they came like rain and were real" (*ibidem*: 475). Para Roland, o efeito da descoberta do passado potencia a criatividade já latente do crítico literário, criatividade essa que toma posse da sua vida, sem rumo até então. Ofertas de emprego surgem como um prémio à sua sede de conhecimento: "I felt possessed. I had to know " (*ibidem*: 486). A busca do passado também afeta Maud, pois esta descobre que é descendente daquele encontro que ligou Ash e LaMotte. Mortimer Cropper rouba do túmulo de Ash no Sussex um cofre que contém a última (não aberta) carta de La Motte para Ash, onde aparece uma fotografia da filha de ambos, Maia (May), a tetravó de Maud, o que leva Blackadder a concluir que Maud " [had] been exploring all along the myth – no, the truth – of your [her] own origins" (*ibidem*: 503). E a testar o facto, as parecenças entre LaMotte, Maia e Maud (*ibidem*: 504). Ou seja, a investigação profissional tornou-se pessoal para os dois, uma demanda das suas verdades interiores e das suas origens, estando a pesquisa da verdade histórica inelutavelmente ligada à dimensão pessoal, como a última carta de LaMotte assegura: " All History is hard facts – and something else – passion and colour lent by men" (*ibidem*: 499).

Em Byatt, o pós-modernismo assume desta maneira uma faceta que se vira para o passado para o recolocar na ordem do dia, assumindo-o não só como positivo, mas como indispensável na visão e autoconhecimento que o homem contemporâneo tem de si mesmo. O passado é apresentado como uma presença imprescindível e uma mais-valia para a compreensão do presente. Byatt faz assim uma revisão positiva do vitorianismo, pois através da sua reconstrução e metamorfose em novas formas de pensar, estabelece pontes entre espaços históricos aparentemente desconexos. Mas essa valorização vai mais longe, na sua evocação intertextual do passado. É que em *Possession* não há só uma releitura do passado vitoriano, porque a obra de Ash e LaMotte veicula uma profusão de outras estórias, contos de fadas, fábulas e mitos, tirados da tradição dos romances medievais, de mitos gregos e das suas reescritas novecentistas. Como afirma Rudaityté ( 2007:118), há em *Possession* uma rede vasta de referências aos marcos importantes da cultura

novecentista inglesa, tais como a irmandade pré-rafaelita e o seu interesse pelos mitos medievais, assim como a poetas como Tennyson e a pintores como William Morris. Byatt presta homenagem a estes artistas, que tinham uma conceção valorizada da história, nas figuras de Ash e LaMotte, mas também inscreve a importância dessa mesma valoração para o contemporâneo, a importância do passado na construção do futuro.<sup>56</sup>

Esta intertextualidade de Byatt poder-se-á integrar no conceito de excesso, que para Derrida está associado ao feminino, o suplemento que existe no texto e que exacerba os significados: “this ‘feminine’ excess entails the possibility of a plurality which deconstructs our conceptual system...a ‘feminine’ text is an unguarded network that continually unfolds outwards towards others” (Sellers 2001: 25). Ainda segundo Sellers,

Derrida’s insistence that the text will always slip away from us: just as the logocentric enterprise is never intact, so our own rewritings will always exceed and disrupt our intentions. We can actively encourage this process by leaving the web of the text open: as Derrida reminds us, ‘to weave is first to make holes’...Perhaps the answer lies in rethinking the conjunction between the old and the new – or the live and the dead, to borrow philosopher Paul Ricoeur’s resonant phrase.” (Sellers, 2001:28-29).

Susan Sellers afirma que a contradição e polissemia estão ligadas à metamorfose, característica persistente do mito, “since one object does not stand for another but rather slides into it, blurring the divisions and any concomitant hierarchy”. (Sellers 2001: 29). Sellers ainda sublinha a qualidade do simbolismo mítico da seguinte maneira: “The honed quality of mythic symbolism also seems to me to provide rich potential since it encourages multiple interpretations.” (*ibidem*: 29).

---

<sup>56</sup> Diz Byatt a esse propósito. “I think, they [people] think, that *Possession* is postmodernist because it deconstructs, they think, Victorian poetry. The one person, rather perceptively, said to me: *you deconstructed it only in order to put it together more strongly again*. And I think that’s what I feel about deconstructing things. You know, if you really deconstruct Browning, or T.S. Eliot, it’s only in order to make them more themselves. You find how they work. It’s like understanding how to make a kiln make a pot not come to pieces” ‘Interview with A.S. Byatt’ – Tanya Harrod and Glenn Adamson, (Itálicos nossos).

O uso do excesso<sup>57</sup> levou a que Susan Becker classificasse a obra já não como pós-modernista, mas já como um passo em frente em relação a este movimento, devido ao facto de ser uma obra gótica quanto à centralidade da intriga no romance:

Byatt uses parody in *Possession* to recall and repeat questions that postmodernism has rejected as classic realist – questions of history, knowledge and even origin – and then to defer the answers by shifting them into the ambiguous realm of Gothicism (Becker 1999: 262).

Byatt utiliza este conceito do excessivo para ressuscitar o passado e forçar novos olhares sobre o presente: “As a writer I know very well that a text is all the words that are in it, and not only those words, but the other words that precede it, haunt it, and are echoed in it” (H&S: 46).

Os espaços entre a realidade e a fantasia, entre o passado e o presente, entre a vida e a morte, a ambivalência e a metamorfose, é este o percurso das mulheres em *Possession* que se apresentam como seres liminais e que não se emolduram nas normas vigentes, como Byatt reconhece, a propósito da conferência de Luce Irigaray a que assistiu, sobre mulheres poderosas que não eram mães nem virgens e que enformou o poema da LaMotte, *Melusine*. Mas também confessa que, ao ler Jean d’Arras, John Keats e John Milton quer homenagear a imaginação dos autores vitorianos que leram o seu passado e o renovaram com as suas obras artísticas: “For the Victorians were not simply Victorians. They read their past, and resuscitated it ”. (H&S: 47).

*Possession*, para além de ser uma reflexão sobre a relação entre a história e a literatura, ou entre a realidade e a ficção, implica sempre uma preocupação por parte de Byatt sobre a posição marginal/ liminal da mulher. É aqui que residirá também a originalidade da autora, pois pretende ressuscitar para reescrever, dar voz a essas vozes esquecidas, ao visitar mitos femininos da cultura ocidental, veiculando imagens de

---

<sup>57</sup> Susan Becker refere: “*Possession* perfectly exemplifies gothic form. Byatt’s excessive genre (and media) mix draws attention to the multitude of possibilities between gothic, historic, fantastic and realistic representation. However, it is important to realize that the gothic is positioned at the centre of that narrative abundance” (Becker 1999: 262).

mulheres incompreendidas na sua luta pela autonomia e individualidade e que reclamam um espaço criativo seu, único e inalienável.

### III - Tapeçarias femininas míticas em *Possession*

#### 1. Melusina: liminalidade e maternidade

'I write about laminality. Thresholds. Bastions. Fortresses.'

Maud Bailey

'All my life I have been Melusina.'

Christabel LaMotte

We think back through our mothers if we are women...

Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929)

O mito da fada Melusina é introduzido através do poema épico de LaMotte, *The Fairy Melusine* (P: 1991-298), mito que é mais conhecido através do texto medieval de Jean d' Arras, *Le Roman de Melusine ou L'Histoire des Lusignan*. Constituindo-se um dos principais *pastiches* vitorianos no romance, este paralelismo mítico organiza as relações entre as personagens principais, com referências a ecos da literatura romântica.

Byatt refere na sua entrevista a Nicolas Tredell que entrou em contacto com este mito da mulher híbrida, metade serpente, metade mulher, através de Luce Irigaray (Tredell 1994: 61).<sup>58</sup> Apesar de criticar esta filósofa na figura de Leonora Stern, Byatt partilha no entanto com Irigaray uma perspetiva feminista na sua leitura deste mito.

A ação central resume-se da seguinte maneira: A mãe de Melusina castiga-a e transforma-a numa mulher serpente que necessita do amor de um homem para viver como mulher, senão viverá em sofrimento eterno. Encontra Raimondin a quem seduz com a sua beleza e que a desposa, prometendo-lhe que a respeitará e que a não visitará aos sábados, dia em que ela regressa à sua forma de mulher serpente da cintura para baixo, facto desconhecido do marido. Segundo a maldição, se ele a vir na sua forma serpentária, ela perderá o aspecto de mulher. Desta união nasceu uma extensa prole, dez rapazes,

---

<sup>58</sup> Ao assistir a uma conferência de Irigaray sobre o tema e posterior publicação intitulada: "Femmes Divines", sobre os perigos das deusas femininas. (Tredell 1994: 61).



cada um com a sua deficiência. Mas a poderosa força fértil desta fada não se limita à descendência, já que a sua prodigiosa fertilidade estende-se igualmente à abundância agrícola, pelo que o seu reino conhece grande prosperidade. Mas Raimondin ouve rumores e espia-a, vendo-a na sua verdadeira forma num sábado, denunciando-a publicamente e assim condenando-a a uma vida eterna como monstro liminal, incompleto, entre dois mundos. Apenas Ihe permite que entre no castelo para amamentar os dois filhos mais novos. Melusina voa à volta do castelo na sua forma de dragão e dá gritos horríveis, “les cris de fée” que anunciam morte e desgraças aos descendentes de Luisignan. Assim, ela encontra o seu destino já predeterminado, como a *Lady of Shallott* e a mítica Cassandra. Melusina está presa à sua maldição: para existir, tem que estar ligada ao homem, mas é banida pelo seu aspeto, o que acarreta o impedimento exercer a sua maternidade, pois retiram-lhe o direito de ver os filhos, excepto os dois mais novos.

Ao longo de *Possession* há um paralelismo constante entre as figuras femininas, a lendária e a poetisa que Ihe dá voz ao escrever o poema épico sobre o destino da fada. O principal paralelismo é o hibridismo das duas, que ecoa nas seguintes palavras de Christabel:<sup>59</sup>

I am like the fairy Melusine, the Sirens and the Mermaids, half-French, half-English and behind these languages the Breton and the Celt. Everything shifts shape, my thoughts included. My desire to write came from my father, who was not unlike your father. But the language in which I write – my *mother-tongue* exactly – is not his language, but my mother’s. And my mother is not a spiritual woman, and her language is that of household minutiae and female fashion (P: 348).

LaMotte afirma-se híbrida não só nas suas duas nacionalidades, mas também na sua linguagem,<sup>60</sup> mostrando dificuldade em exprimir na língua da mãe as preocupações mais profundas e filosóficas recebidas de seu pai. Revela assim uma dificuldade em enquadrar-se na linguagem que Ihe não

---

<sup>59</sup> Citadas no diário da sua prima bretã, Sabine, em cuja casa se tinha refugiado depois de saber que estava à espera de uma filha de Roland (May) (P: 348).

<sup>60</sup> Numa das cartas para Ash, Christabel afirma o seu amor ao conhecimento, incentivado pelo saber enciclopédico do pai, escritor especialista em mitologias, que Ihe conta lendas e que Ihe ensina grego, latim, francês, bretão e alemão. Do pai herda também o desejo de autoria que se concretiza num forte interesse pela linguagem (P: 173-174).

serve por estar mais ligada ao doméstico e advir da mãe, com quem não tem afinidades espirituais. A corroborar este facto, ficamos a saber que Christabel não vai ter com a progenitora na situação difícil em que se encontra, mas vai antes para a Bretanha, para o seu tio paterno que a acolhe.

Esta incompatibilidade com a linguagem da mãe representa para a poetisa vitoriana uma problemática que as feministas caracterizam como a falta de referências maternas na sociedade patriarcal. LaMotte queixa-se da ausência de afinidade com a sua mãe que patenteia uma quebra na genealogia entre mãe e filha, ou seja, o veículo de transmissão do valor da cultura faz-se pela via paterna. LaMotte parece inscrever aqui dificuldades em encontrar uma voz clara para a expressão da sua arte. Neste contexto da expressão criativa da mulher-escritora, Sandra Gilbert e Susan Gubar referem o contexto inóspito em que as precursoras escritoras do século dezanove se situam, num universo em que o pai patriarcal é o detentor da caneta, a metáfora da paternidade literária (Gilbert and Gubar 1979: 7), e em que a mulher é considerada apenas como objeto de inspiração. Neste âmbito, falam já não de *anxiety of influence*, pois não pertencem ao cânone predominantemente masculino, tal como foi definido por Harold Bloom,<sup>61</sup> mas de uma *anxiety of authorship*, ou seja, uma poetisa não experimenta uma ansiedade de influência como um poeta sentiria em relação aos seus pais criadores, pela razão de que se terá de confrontar com precursores quase sempre masculinos, não se revendo na sua forma e temas de expressão e, sobretudo, nas imagens da mulher que veiculam.<sup>62</sup> Segundo estas críticas literárias, a mulher escritora enfrenta uma ansiedade de auto-confiança na sua arte:

Thus the “anxiety of influence” that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary “anxiety of authorship” – a radical fear that she cannot create,

---

<sup>61</sup> Gilbert and Gubar (1979) fazem a seguinte leitura da ansiedade de influência de Harold Bloom, salientando a exclusão das mulheres do cânone literário que este modelo preconiza: “Bloom’s paradigm of the sequential historical relationship between literary artists is the relationship of father and son, specifically that relationship as it was defined by Freud. Thus Bloom explains that a ‘strong poet’ must engage in heroic warfare with his ‘precursor,’ for, involved as he is in a literary Oedipal struggle, a man can only become a poet by somehow invalidating his poetic father.”(46-47).

<sup>62</sup> Nas palavras de Virginia Woolf sobre a incapacidade patrimonial das mães, também está implícita a inexistência de um legado de criação artística e intelectual: “At the thought of all those women working year after year and finding it hard to get two thousand pounds together, and as much as they could do to get thirty thousand pounds, we burst out in scorn at the reprehensible poverty of our sex. What had our mothers been doing then that they had no wealth to leave us?” (A Room of One’s Own: chapter 1).

that she can never become a 'precursor' the act of writing will isolate or destroy her.' (Gilbert and Gubar 1979: 48-49).<sup>63</sup>

Esta problemática da influência do pai encontra-se muito visível em Anne Severell, no primeiro romance de Byatt, *The Shadow of the Sun* e que, tal como Christabel, são jovens com ambições literárias à sombra de um pai escritor muito famoso. No entanto, esta última, ao contrário de LaMotte, não consegue desenvolver as suas capacidades de escritora visionária ao não conseguir ultrapassar a falta de modelos femininos inspiradores que libertem o seu talento criador.<sup>64</sup> Numa posição ambivalente, Byatt alude, no entanto, às circunstâncias específicas de Inglaterra, diferente de outras culturas e o facto de terem existido grandes escritoras, o que retira alguma pressão às escritoras inglesas para darem provas, porque há uma grande tradição feminina. Esta linha de talento no feminino começou com Jane Austen, George Eliott as irmãs Brontë, depois Iris Murdoch, Doris Lessing, Muriel Spark, todas escritoras muito bem sucedidas. Mas mesmo assim não deixa de acrescentar as dificuldades que uma jovem escritora sentia (e sente) por ser mulher, nas seguintes palavras:

I think what the father in "Possession" stood for was the fear of the goodness of good literature, this terror of the great past. Though I left it open as to how good a novelist the father was, I think he did represent the terror of everything that has been done when you're just starting, and the feeling, when you're a woman, that you start with one hand tied behind your back, despite George Eliot and the Bröntes and Iris Murdoch. (A S Byatt Interview/review).<sup>65</sup>

Para Byatt, as mulheres sentem insegurança em relação à sua autoridade precisamente por serem mulheres, pois confrontam-se com representações do feminino que lhes são alheias e esta ansiedade está edificada pela construção cultural do seu género, por elas interiorizado.

Daí as dificuldades que LaMotte sente em descobrir a sua voz, porque tem poucas referências artísticas ligadas a um feminino que vá de encontro ao

---

<sup>63</sup> Num registo mais otimista, Gilbert e Gubar (1979) referem, que, apesar de ser "The daughter of too few mothers, today's female writer feels that she is helping to create a viable tradition which is at last definitively emerging" (50).

<sup>64</sup> Byatt refere esta problemática na entrevista "A S Byatt Interview/review".

<sup>65</sup> Nessa mesma entrevista, Byatt fala das dificuldades sentidas, enquanto jovem escritora, ao enfrentar um cânone predominantemente masculino, na afirmação seguinte. "I had a supervisor of a Ph.D. I was doing in Oxford, and she said, 'My dear, every young girl with a first class degree expects to be able to write a good novel. None of them can.'"

que quer exprimir na sua poesia. Daí também a sua incerteza e insegurança em relação ao valor dos seus poemas que se verificam nas cartas a Ash (P: 180). Por parte de Byatt, há um registo ambivalente sobre esta problemática, pois, apesar de se declarar contra uma literatura de mulheres, não deixa de denunciar a situação das condições sociais das precursoras feministas vitorianas pela voz de uma feminista que ousou dedicar-se à escrita. Christabel LaMotte tem dificuldades em encontrar uma linguagem que sinta como sua porque às mulheres foi roubada a capacidade de terem voz, foram menosprezadas e afastadas dos centros de decisão.<sup>66</sup> O reino da mulher vitoriana era o do doméstico, sem uma presença na sociedade que extrapolasse o limite das suas atribuições quotidianas. Sem mães que a guiem, esta poetisa sente-se marginalizada, pois quer seguir a sua vocação da escrita, um destino muito pouco usual na sua época. Aqui, há outra semelhança com Melusina, ao ter um objetivo diferente do comum das mulheres e ao adotar conscientemente um percurso alternativo que a inscreva como adepta da diferença, não só porque se refugia na sua arte, mas também porque se recusa ao destino da mulher vitoriana respeitável no contexto espartilhado da separação das esferas.<sup>67</sup> Antes pelo contrário, o seu romance com Ash vai representar uma mulher duplamente transgressora: não só se envolve num relacionamento adúltero, mas também se atreve a desafiar as convenções sociais, ao ter uma filha fora do casamento, o que a transforma na *fallen woman* vitoriana, o pólo diabolizado do normativo *angel in the house*. É uma Christabel insubmissa, na qual se refletem as palavras que Gilbert e Gubar usam para retratar o percurso da mulher-escritora: “a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of ‘angel’ and ‘monster’

---

<sup>66</sup> Numa das cartas a Ash, Christabel afirma ter enviado alguns poemas seus a um outro grande poeta perguntando-lhe: “Have I a voice?” ao que o poeta teria respondido: “they were pretty things...but he would encourage me, moderately - they would do well enough to give me an interest in life until I had – I quote him exactly- ‘sweeter and weightier responsibilities’” (P: 180).

<sup>67</sup> O corte com a mãe em Christabel representa um corte com a transmissão de valores associados ao normativo vitoriano: enquanto os homens ocupavam a esfera pública da economia e política, as mulheres estavam associadas com a esfera privada onde eram ensinadas sobre o que é ser-se mulher pelas mães. Nancy Chodorow (1978) aponta como um aspeto negativo da maternidade o facto de que ainda hoje o desejo das mães se tornarem mães é porque as mães lhes ensinaram a fazê-lo, na atmosfera do doméstico. “Women mother daughters who, when they become women, mother.” (209). Ou seja, às filhas são transmitidos os valores de passividade e dependência face aos homens e de atividade e independência em relação às crianças. (177). Concomitantemente, e em contraste com os homens, associados com independência e individualidade, as mulheres são vistas como o sexo ligado ao emocional: “Feminine identification processes are relational, whereas masculine identification processes tend to deny relationships” (176).

which male authors have generated for her” (Gilbert e Gubar 1979: 17). Como Virginia Woolf, LaMotte quer matar o anjo da casa,<sup>68</sup> numa luta pela autonomia que a pode transformar num ser anómalo, “when such creative energy appears in a woman it may be anomalous, freakish, because as a ‘male’ characteristic it is essentially ‘unfeminine’” (*ibidem*: 10). A presunção das mulheres que se atrevem a escrever com a pena fálica do pai reflete-se na resposta do poeta às ansiedades de Christabel, que é olhada, de uma maneira paternalista, como querendo ocupar os tempos mortos, à espera da sua verdadeira vocação, a casa e a maternidade. Por outro lado, em relação às que se atrevem a escrever e a desafiar o bastião do cânone masculino, também há outra atitude, que vê a autonomia proclamada pelas artistas criadoras que se atrevem a escrever, como ameaçadora, monstruosa até e de tal perigosidade que tem que ser diabolizada (Gilbert e Gubar 1979: 79). Beauvoir fala do medo do *Outro* que estas mulheres rebeldes representam para os esquemas vigentes da sociedade.<sup>69</sup>

Para Irigaray, a aparência da Melusina é simbólica da maneira como as mulheres têm sido representadas, deformadas, sem forma, impotentes, algo que não é completamente humano, meio mulher, meio animal. São seres incompletos, forçados a seguirem modelos que não são os da sua natureza. Estes modelos alienam-nas delas próprias e das outras, impedindo a sua realização no amor, na arte e no ensamento. O mito surge como o símbolo da natureza incompleta da mulher, sem uma identidade real, que se manifesta na sua aparência. Melusina nasceu mulher, mas ainda não é completamente mulher (Franken 2001: 98). Segundo Gilbert e Gubar, mulheres loucas ou monstruosas representam a dupla da escritora, uma imagem da sua própria ansiedade e raiva:

---

<sup>68</sup> Em *Professions for Women*, Virginia Woolf fala desta luta nas seguintes palavras: “These then were two very genuine experiences of my own. These were two of the adventures of my professional life. The first – killing the Angel in the House – I think I solved. She died. But the second, telling the truth about my own experience as a body, I do not think I solved. I doubt any woman as solved it yet.”

<sup>69</sup> Gilbert e Gubar referem que as associações satíricas do século dezoito das mulheres escritoras vistas como monstros carnis ao conceito do *Outro* de Beauvoir nos seguintes termos: “the female monster is a striking illustration of Simone de Beauvoir’s thesis that woman has been made to represent all of man’s ambivalent feelings about his own inability to control his own physical existence, his own birth and death. As the Other, woman comes to represent the contingency of life, life that is made to be destroyed. ‘It is the horror of his own carnal contingency, ‘de Beauvoir notes’ which [man] projects upon [woman]’”. (Gilbert e Gubar 1979: 34).

much of of the poetry written by women conjures up this mad creature so that female authors can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be (78).

As críticas supracitadas acrescentam que todas as escritoras dos séculos dezanove e vinte que evocam o monstro feminino nas suas obras alteram o seu significado tradicional, devido à identificação que sentem com representações monstruosas femininas:

for it is usually because she is in some sense imbued with interiority that the witch-monster- mad-woman becomes so crucial an avatar of the writer's own self.... But from a female point of view the monster woman is simply a woman who seeks the power of self-articulation, and therefore, (...), she presents this figure from the inside out. (Gubar 1979:79).

Christien Franken menciona que nas versões do mito de Melusina a partir do século dezassete se verifica uma progressiva diabolização desta figura. Ela é então exposta como um exemplo dos perigos que a sedução feminina representa para a salvação espiritual dos homens. Embora dependendo completamente do amor de um homem para existir, o medo que os homens parecem sentir pelos seus poderes anti-naturais tem como consequência um desejo de a quererem domesticar. Como a domesticação falha, ela tem de morrer (Franken 2001: 94). Neste aspeto, Melusina é a tentadora de Keats, um intertexto que surge no "Postscript 1868", em que Ash encontra a filha Maia e se despede desta:

"Tell your aunt", he said, "that you met a poet, who was looking for the Belle Dame Sans Merci, and who met you instead, and who sends her his compliments, and will not disturb her, and is on his way to fresh woods and pastures new." (P: 510).

A mulher mesmerizadora, com poderes sobrenaturais, do célebre poema de Keats que deixa os homens alienados de si próprios pela sua beleza, constitui uma ameaça. Quer Christabel, quer Melusina são a *Belle Dame* (1820),<sup>70</sup> não só devido à sua beleza que torna os homens fracos, mas também

---

<sup>70</sup> "La Belle Dame sans Merci" em *Norton Anthology of English Literature (787-788)* pode ter a leitura da visão criativa fulgurante que ilumina o poeta, mas quando o abandona, deixa-o nas trevas da morte espiritual. Neste caso, associa-se esta figura de deusa ao ato da criação, mais um intertexto que apontará

no poder que se manifesta na sua independência, no facto de se não deixarem domar. Ao deixar o poeta só, “Alone and palely loitering” (Keats: 787), próximo da morte, La Belle Dame, um ente sobrenatural que quase destrói o cavaleiro que por ela se ousou apaixonar, prefigura as palavras de Ash a Ellen, sua mulher, sobre LaMotte: “For the last year perhaps I have been in love with another woman. I could say it was a sort of madness. A possession, as by daemons. A kind of blinding.” (P:453) Tal com Melusina e La Belle Dame sans Merci, assim também o aspeto sobrenatural da possessão está presente, ao associar estas figuras de mulheres ao medo pelo desconhecido.

Ao recuperar este tema da *femme fatale* encantatória, Byatt continua a estabelecer um diálogo com a poesia do período romântico. Em *Lamia* (1819), Keats recupera o antigo mito das lamias, mulheres- demónio que enfeitiçam os jovens para os devorar<sup>71</sup> e que necessitam também do amor de um homem para existir como mulheres. A *Lamia* de Keats apaixona-se pelo jovem Coríntio Lycius que fica rendido à sua beleza. Neste poema Lamia simboliza a imaginação e o amor, apresentando no entanto ambivalências de leitura, pois, se por um lado é uma feiticeira e uma especialista no amor, uma cobra disfarçada, por outro também é uma jovem belíssima, genuinamente apaixonada e sem intenções malévolas. Lycius também é retratado como um jovem filósofo escravo das suas paixões, cruel, na maneira como expõe a sua amada, e Appollonius é a racionalidade rígida, puritana e inumana que, ao ver a serpente em Lamia, a desmascara como o mal, incapaz de prever o fim trágico de Lycius que morre sem o fogo da paixão e vida que a sua noiva representava. *Lamia*, tal como a *Belle Dame*, estão associadas à imaginação fulgurante, à inspiração divina do poeta romântico, ou seja, ao génio criador. É a inspiração que potencia a vida e sem a qual “Lycius arms were empty of delight, / As were his limbs of life, from that same night.” (Keats: 813).<sup>72</sup> A conexão da mulher-serpente desmascarada como um demónio tem aqui uma conexão inequívoca com o potencial da criatividade e com a vida intelectual,

---

para a capacidade criativa quer de Melusina, quer da própria Christabel, associando-as com o mistério e a imaginação.

<sup>71</sup> Na *Norton Anthology of English Literature*, é feita uma apreciação do significado alegórico desta enigmática personagem em Keats. Parece querer apresentar um confronto inevitável entre a razão e a imaginação em que nenhuma personagem parece monopolizar a nossa simpatia ou antipatia (197).

<sup>72</sup> *The Fairy Melusine* é também um *pastiche* do poema de Christina Rossetti “Eve”, ligada à imagem da serpente do Éden, de acordo com Regina Rudaityté. (2007:119).

indispensável na arte. Ou seja, tal como com Melusina, há uma ambivalência nestas mulheres serpentes. São mortíferas, mas também são os arautos da vida, e, na sua monstruosidade e na sua diferença mágica, apresentam perspectivas ligadas a novas visões da realidade. A figura da serpente é também o símbolo da imaginação para Coleridge na *Biographia Literaria* (1818), tal como os críticos do período pré-rafaelita (incluindo Swinburne) referem na sua crítica ao poema:

a quiet, muscular serpent of a tale, with more vigour and venom than is at all usual in the efforts of the female pen, but without narrative thrust; rather, as was Coleridge Serpent who figured the Imagination, with its tail stuffed in its own mouth. (P: 37).

Os críticos vitorianos atrás referidos denotam já o conteúdo feminista do poema épico, mas também apontam para a associação inevitável da serpente com a imaginação e a auto-suficiência, que o símbolo fálico da cauda pode prefigurar, dando uma noção dos impulsos autonómicos da autora do poema. A associação de LaMotte com a serpente simbólica também epitomiza o amor e a originalidade ligados às deusas primordiais da criatividade e fertilidade. A reforçar esta leitura, há uma reescrita interessante do poema *Lamia* no conto “A Lamia in the Cévennes”, em que Byatt apresenta um pintor, Bernard Lycett-Kean,<sup>73</sup> que é visitado por uma sedutora e colorida lamia na forma de serpente na sua piscina e que anseia por um beijo seu para obter a sua ‘immortal soul’ (Byatt 1999: 06). No entanto, este artista não está minimamente interessado na mulher, mas deixa-se permear pela sua sedução na forma serpentária, estando apenas interessado na representação da sua beleza, enquanto serpente. ‘He didn’t want the woman: “He wanted another visual idea. A mystery to be explained by rule and line.”’ (*ibidem*: 110). No diálogo que estabelece com Lycett-Kean, a serpente continua a seduzir o artista, mas de uma outra maneira. Não através do amor-paixão pelo ser físico consubstanciado numa deusa fatal, mas no amor à arte, e às suas formas de representação. A lamia consegue que o amigo do pintor se apaixone por ela, a beije e a restitua à sua forma plenamente humana, enquanto que o primeiro continua apenas obcecado pela sua arte:

---

<sup>73</sup> Nome que ecoa simultaneamente Lycius e Keats, numa clara alusão ao poeta e à sua obra.



Personally, Bernard said to himself, he had never gone along with Keats about all that stuff. By philosophy Keats seems to mean natural science, and personally he, Bernard, would rather have the optical mysteries of waves and particles in the water and light of the rainbow than any old gnome or fay. He had been at least as interested in the problems of reflection and refraction when he had had the lovely snake in his pool as he had been in its oddity - in its *otherness* – as snakes went. (Byatt 1999:109-110).

Neste conto de Byatt, a ligação da serpente à criatividade é intrínseca à preocupação da representação artística da realidade, preocupação omnipresente em Byatt. Propõe assim uma diferente visão da arte através da ‘cold philosophy’ que potencia a verdade e a beleza da representação artística. Bernard é o pintor metódico, absorvido pelo método racional que leva à pintura dos mistérios da luz e da cor que o fascinam. A mulher está impotente, mas a serpente continua a configurar uma ligação com a arte, embora tornada objecto através do olhar analítico do pintor. Byatt faz assim uma revisão do cânone e apresenta um artista que assume o protagonismo, o que mostra a importância para esta autora da figura do artista criador e da atenção e racionalidade extrema imprescindíveis para descobrir os segredos da representação da realidade. Olhando para o seu trabalho, Bernard considera-o bom, mas interroga-se sobre o que vai fazer a seguir, e deixa-se seduzir por uma borboleta na sua chávina, e a sua busca continua. Assim, a preocupação com a questão artística é assumida por Byatt como a sua preocupação central, associada ao feminino, mas nunca excluindo o masculino, nas palavras iniciais de *Shadow of the Sun*, em que Byatt afirma: “My subsequent novels all think about the problem of female vision, female art and thought... [but] not without interest in the male too.” Na entrevista a Nicholas Tredell, reforça essa asserção da sua preocupação com a expressão artística, ao afirmar que todos os seus romances podem ser vistos como apresentando problemas relacionados com mulheres artistas (Tredell 1994: 66).

Para Christian Franken, em *Possession* Byatt segue um caminho único, pois usa a figura de Melusina para reescrever a estória de uma mulher artista: “*Possession* is quite unique in imagining Melusine as a mother *and* as a woman artist.” (Franken 2001: 99, itálicos de Franken). Esta conceção manifesta-se na afirmação de LaMotte sobre a sua visão de Melusina:

“[A]n Unnatural Monster and a most proud and loving and handy woman. (...) all she touched was well done – her palaces squarely built and the stones set on rightly, her fields full of wholesome corn.” (P: 174) Compara-a a uma Ceres francesa pela sua fertilidade, mas acentua-lhe a fragilidade “an unfortunate creature – of power and Frailty – always in Fear of returning to the ranging of the Air – the not-eternal” (P: 175). Com estas palavras, Christabel questiona imagens estereotipadas veiculadas por poemas românticos e vitorianos e que transmitem dicotomias associadas às mulheres: ou são as mulheres tentadoras que arrastam os homens para a perdição, como nos exemplos de *Lamia* e *La Belle Dame*, ou o oposto, as mulheres inocentes e passivas, como a Christabel (1816) de Coleridge.

A preocupação de Christabel em afastar-se destas imagens dicotômicas reflete-se nas afirmações que faz à sua prima Sabine de Kercoz, “all men see women as double. Who knows what Melusina was in her freedom with no eyes on her?” (P: 373). Interroga o poder do olhar patriarcal que impede a liberdade da mulher de se manifestar na sua plenitude, a mutilação do ser humano simbolizada pela sua associação ao animal. Ou seja, refere o olhar masculino que constantemente ameaça expor a autonomia das mulheres: em Melusina, é Raimondin que a espia no banho, Ash ameaça a autonomia de Christabel através do amor e do desejo carnal e também, já num registo de *pastiche*, Roland, espia Maud no banho. Todos eles encarnam a vigilância constante do patriarcado sobre as mulheres por estas possuírem poderes diferentes dos homens que muitas vezes os leva a receá-las e a tentar domesticá-las. Olham-nas como detentoras de poderes que lhes estão vedados, sobretudo os da maternidade, mas também o da criatividade, daí a vigilância que leva à punição das transgressões à norma. É neste contexto que Christabel menciona que “The fishtail was her [Melusina’s] freedom.” (P: 374), e que Sabine conclui que “she [Christabel] was telling me, in her riddling way, of the pains of womanhood.” (*ibidem*: 374).

Christian Franken, no entanto, afirma que A. S. Byatt não escolhe a faceta de monstro em *Possession*, mas que esta associação entre LaMotte e Melusina dá mais ênfase ao facto de Christabel também ser mãe e filha.<sup>74</sup>

O destino trágico pré-determinado de Melusina como esposa, mulher e mãe, reflete-se em Christabel. Não só o seu relacionamento com Ash está condenado ao fracasso, como o ciclo de alienação mãe-filha se repete, pois a falta de afinidade afetiva e cultural que se verificou com a sua mãe se vai repercutir na filha que dá à luz (Franken 2001: 95). É a sua irmã Sophie (que nunca se importou com a cultura (P: 174) que educa May, estando a Christabel vedada essa felicidade, tal como a Melusina. May não está interessada em literatura: “I never saw her read them [small printed tales] for pleasure” (P: 502), o que acarreta um sofrimento acrescentado ao facto da sua filha a ver como uma tia excêntrica e literária e não a reconhecer como a progenitora.

A privação da continuidade afetiva e literária inscreve LaMotte num destino trágico da maternidade, comum a muitas mulheres da época vitoriana. A fragilidade que Christabel sente em Melusina repercute-se na sua própria condição da mulher emparedada na ideologia da separação das esferas: o sexo levava à concepção, o que restringia a liberdade às mulheres, o que a apresenta como vítima das suas circunstâncias sociais. Tal como Melusina, que não resiste ao preconceito, é banida e impedida de ver os filhos, também LaMotte vai ter de renunciar à maternidade:

I have been Melusina these thirty years. I have so to speak flown about and about the battlements of this stronghold crying on the wind of my need to see and to comfort my child , who knew me not...Me she did not love. (P: 501).

Se outra cultura e outra imaginação tivessem dado forma à narrativa de Melusina, o seu destino teria sido outro, pois ela é punida por possuir poderes que os homens não têm e receiam, sendo o principal a maternidade. É esta incapacidade de mudar os seus destinos que leva as feministas a olhar para a figura de Melusina como uma vítima, a mãe banida que não pode estabelecer

---

<sup>74</sup> Nas palavras de Franken: “The nineteenth-century story about Ash and LaMotte resists an image of Melusine as an evil woman and a monster by emphasizing the fact that Melusine is both a mother and a daughter. References to both these roles can be found in *Possession's* portrait of Christabel LaMotte.” (Franken 2001: 94).

uma ligação emocional com a sua descendência, um símbolo da condição incompleta da mulher,<sup>75</sup> apresentando-se assim a maternidade como toda impotência e dor. Byatt assume a impossibilidade da desmarcação da maternidade biológica na mulher, como sendo inerente à sua condição, na entrevista a Tredell:

this problem is to do with the fact that you're a chilbearing animal and that, whatever the feminists say, the nurturing of small children is a female thing. Men join in, and this may be very desirable as a piece of social engineering, but damn it, one's instincts are there, you can't theorize them away. (Tredell 1994: 62).

No entanto, Byatt faz uma revisão do mito em que a maternidade faz parte integrante do impulso criativo da mulher, desenvolvendo concepções alternativas de genealogia, arte e criatividade. A associação com a natureza da capacidade reprodutiva é valorizada num contexto de revisitação dos mitos da fertilidade associados à deusa mãe, em que as preocupações com as representações artísticas são o fulcro das suas preocupações. Embora Byatt diga na entrevista a Tredell que não quer “to be ghettoized by modern feminists into writing about women's problems” (60), já o está a fazer com a revisão da mitologia de Melusina sob o ponto de vista de uma feminista do século dezanove e que é paradigmática das dificuldades que as mulheres encontraram ao longo dos séculos na procura de uma autonomia, e ao propor uma nova identidade feminina que luta pela emancipação. Na mesma entrevista já citada, Byatt acrescenta:

I think in methaphors, not in propaganda. If Christabel's poetry is properly read, it contains all sorts of images which modern feminist scholarship has made available for me to see as the powerful guiding images of women's lot....I think I'm fighting a different theoretical battle, for the work of art not to be propaganda (Tredell 1994: 61).

---

<sup>75</sup> Franken afirma: “ In the readings of feminist theorists such as Stuby, Irigaray and Vincenot, the melusine mythology becomes the vehicle for an analysis of a creature who is thoroughly victimized as a woman, a mother and a wife.” (Franken 2001: 96). O corpo grotesco de Melusina também pode ser paradigmático da sua condição de vítima da engenharia ideológica patriarcal que transforma as mulheres em monstros. Um dos exemplos mais extremos de mulheres vítimas estropiadas com corpos grotescos, serão as mulheres-autómato que Angela Carter retratou na obra *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, em que a parte superior das mulheres são de um animal, uma árvore e de uma medusa e a parte inferior feminina, apenas para o prazer sexual. Segundo Pérez Gil (1996), “Esta descripción coloca a la mujer en el grado má bajo, la conecta con nociones como la bestialidad, la irracionalidad y la naturaleza, y muestra su calidad de objeto.” (135-6).

Ao demarcar-se das feministas, não deixa, no entanto, de se colocar numa posição de ambivalência ao reescrever figuras de mulheres imaginativas que se atrevem a trilhar caminhos inovadores e que constituem uma homenagem às feministas que abriram caminho a muitas das conquistas das mulheres contemporâneas.

Na sua última obra publicada, *Ragnarok*, Byatt descreve uma outra mãe poderosa, na figura da deusa nórdica Frigg (Freia): “tall, stately, imperious, crowned, with long pale hair, flowing in the wind.” (R: 83). Frigg tem tanto poder que todas as criaturas vivas lhe obedecem, mesmo os deuses, na sua ordem de proteção ao seu amado filho, Baldur, o Belo, o que traz a primavera a Asgard.<sup>76</sup> E assim,

Everything was held together by these agreements. The surface of the earth was like a great embroidery cloth, or rich tapestry, with an intricately interwoven underside of connected threads (R: 87).<sup>77</sup>

Com o ciclo da natureza protegido por uma vontade coletiva e universal orquestrada por uma deusa benéfica, o equilíbrio da natureza expande-se diretamente para o presente da narradora de meados do século vinte, a *thin child*: “The gods celebrated the cohesion of earth, air, fire, water and all the creatures in and on these elements.” (R: 89), porque “Frigg was a mother and also a power.” (R: 96). Mas Baldur morreu, apesar de todas as precauções e promessas de todas as criaturas da terra e Frigg fica enraivecida pela dor provocada pela morte do filho. Mas não desiste de o resgatar do reino dos mortos e é Hermodur que fica com essa missão.<sup>78</sup> No entanto, nem todo o poder de Frigg consegue trazer de novo a luz ao mundo, “the spring of the world was gone” (R: 110) e o fim dos deuses, o Ragnarok, vai lentamente começando a desenhar-se.

---

<sup>76</sup> Segundo o mito, Frigg apenas se esqueceu dos homens e de um pequeno teixo. E é na forma de uma velha que Loki, o deus mestre no disfarce, fica a saber que a deusa não ordenou ao teixo que não fizesse mal ao seu filho, e é com este arbusto que Loki afia uma seta com a qual Baldur vai ser morto involuntariamente pelo seu irmão cego, Hödur, depois de ser manipulado com esse objetivo por Loki (R:83-96).

<sup>77</sup> A influência de Frigg, a toda – poderosa, é associada pela narradora, a *thin child*, à explosão de flores, pássaros e insetos que a rodeiam no seu caminho para a escola (R:88).

<sup>78</sup> Hermodur consegue a promessa da deusa do inferno que Baldur será restituído ao reino dos vivos se todas as criaturas do mundo o chorarem livremente. Mas o emissário de Frigg encontra uma gigante da montanha Thöck (Loki disfarçado) que o não faz, pelo que Baldur ficou no reino dos mortos (R: 109).

No mito de Frigg há, como em LaMotte e em Melusina, uma maternidade truncada que as leva a um destino trágico. Frigg não podia viver sem o filho (R: 105), luta por ele, mas mesmo assim a sua estória tem um desfecho funesto, pois apesar da sua vontade indómita, “This death has diminished the light of the world.” (R: 105). Frigg é mãe da primavera e da vida, da renovação, mas toda a sua força não foi suficiente, pois é então que Thöck, a escuridão começa a conta do mundo. Frigg, que é a propiciadora do frágil equilíbrio e harmonia da natureza, preside à criação de uma tapeçaria de uma coesão delicada, que Byatt associa à ecologia e à destruição do meio-ambiente pelo homem. Apesar de ter todas as qualidades que a tornam numa entidade forte, não resiste à destruição do seu filho e do que ele representava. Mas no universo dos mitos de Asgard surge outro poder associado ao feminino, a serpente Midgard, Jörmungdr que enlace o mundo num abraço auto-suficiente. “She was wound round the earth like a girdle. She thought of resting on the sea floor in an eternal knot.”(R: 76). Byatt considera-a fulcral na reescrita que faz do mito nórdico, ao afirmar que:

In a way the Midgard Serpent is the central character in my story. She loves to see the fish she kills and consumes, or indeed kills for fun, the coral she crushes and bleaches. She poisons the earth because it is her nature. (R: 168).

A serpente tem uma força negativa conotada com a poluição e envenenamento que não deixa de ecoar o poder de uma outra serpente que se encontra no jardim mítico do jardim das Hespérides (P: 1), no jardim do Éden da tradição judaico-cristã, assim como no mito do jardim da tradição nórdica com o nome de Ash, o dragão Nidhogg que rói perpetuamente as raízes da árvore Yggdrasil (P: 22). Segundo Gillian Alban,

These garden myths frequently contain a serpent or dragon in paradise, which has come to be seen as the primal evil force causing the loss of paradise, hence bringing us to our fallen state (Alban 2003: 2).

Alban investigou estas lendas e mitos e chegou à conclusão de que ao ler-se *Possession* esta serpente no jardim e os seus avatares na forma de

mulher, serpente, dragão e lagarta,<sup>79</sup> não são mais do que a poderosa deusa feminina adorada nas culturas gilânicas pré-históricas.<sup>80</sup>

Há quatro mil anos, existiam culturas matriarcais que veneravam divindades femininas, e que tomavam a forma de serpentes ou eram representadas com elas. Riane Eisler vê nos vestígios paleolíticos de estatuetas femininas antigas manifestações do que mais tarde se desenvolveria numa complexa religião centrada na Deusa-Mãe (1989: 33).<sup>81</sup> Refere, assim, sociedades basicamente igualitárias, não havendo desigualdade sexual (*ibidem*: 41), a que chamou de gilânicas,<sup>82</sup> em épocas em que os valores femininos eram criativamente e pacificamente expressos, em oposição às sociedades representadas pela metalurgia e o seu uso de maneiras eficazes de destruição, que levou à espada fálica, tempos androcárnicos de uma natureza mais repressiva e militar, responsáveis pela sujeição do feminino (*ibidem*: 78).

Embora incompletos, estes aspetos históricos patenteiam indícios desta adoração na pré-história em que deus é mulher e simultaneamente é a mãe natureza.

Também Susan Sellers aponta os estudos de Mary Daly, Monica Sjöö e Barbara Mor, Robert Graves e Joseph Campbell para argumentar que o poder maternal e cósmico das civilizações primordiais foi suplantado por invasores agressivos e competidores ligados à figura do pai, assim como os traços desta antiga mitologia ainda se repercutem, já que explicam a importância dos mitos na nossa época. De acordo com este ponto de vista,

rewriting myth is not only a matter of weaving new images and situations but also involves the task of excavation, sifting through the layerings of adverse patriarchal

---

<sup>79</sup> Melusina é também, no poema de LaMotte “a long flying worm, whose sinewy tail and leather pinions beated the parted sky.” (P: 289).

<sup>80</sup> Segundo Alban, “The snake in the garden, which Western tradition unites to vilify and demonize, seeing the devil in the serpent who extends the apple to Eve, is no less than the previously powerful female deity who was widely worshipped in prehistoric gylanic cultures (which give place to both female and male values). This extraordinary discovery throws the most exciting significance on the whole Melusine story. Melusine the snake woman therefore has her roots in these ancient myths.” (Alban 2003: 2).

<sup>81</sup> Eisler refere escavações em Çatal Hüyük que revelam que a igualdade entre os sexos era a norma geral no período neolítico (Eisler 1989: 39). Estas sociedades eram de natureza pacífica, por volta de 6000 antes de Cristo na Anatólia e Turquia.

<sup>82</sup> Propõe o termo *gilania* que constituirá ‘a resolução de nossos problemas através da libertação de ambas as metades da humanidade da rigidez de papéis, inútil e deformadora, imposta pelas hierarquias de dominação inerentes a sistemas androcárnicos.’ (*ibidem*:146).

renderings from which women were excluded, marginalised or depicted negatively to salvage and reinterpret as well as discard. It means looking at the petrifying figure of medusa and perceiving the vitality of the ancient snake goddess beneath the veneer of loathing she has been condemned to wear. (Sellers 2001: 22).

Ao reescrever mitos ligados a essa força criadora primordial, Byatt parece associar o poder da deusa que foi destronada pelas sociedades patriarcais e que deve ser reempossada da sua majestade, na figura da mulher criadora, que é a herdeira direta dessa deusa primitiva. A relação com o poder está no poema feminista de LaMotte, *Melusina*, ao afirmar que todo o poder feminino será castigado: “But let the Power take a female form/ And ‘tis the Power is punished”. É das mulheres que assumem o poder, como Medusa, Scylla, Hydra, ou Sphinx, a sereia, que os homens fogem com horror tornando-as escravas e vítimas: “Man named Himself and thus assumed the Power/Over His Questioner, till then his Fate -/ After, his Slave and victim.” (P: 292).

Segundo Riane Eisler, é o facto de Eva obedecer à serpente, o antigo símbolo profético ou oracular da Deusa e que a aconselha a provar os frutos da árvore sagrada da sabedoria, árvore associada à deusa das mitologias primitivas, que a leva a ser castigada por Jeová. (Eisler 1989: 125-6).<sup>83</sup> Eva revela-se assim como seguidora da religião antiga e acha que Jeová não tinha direito a ordenar-lhe que não comesse da árvore sagrada que pertencia à deusa. O castigo da primeira mulher é visto em termos do poder político impositivo de uma sociedade dominadora, em que se verifica uma

transformação do símbolo antigo de sabedoria oracular em símbolo de mal satânico e atribuição de culpa à mulher por todos os infortúnios da humanidade, constituíram expedientes políticos, inversões deliberadas de uma realidade anteriormente percebida. (ibidem: 126).

Como consequência da sua grave desobediência, Eva é mais punida do que Adão, um aviso de que na nova ordem social as mulheres teriam que evitar o culto da Grande Deusa e obedecer ao deus masculino que a substituiu. Daí

---

<sup>83</sup> Ainda segundo Eisler, mesmo nas sociedades posteriores à decadência do culto da Grande Deusa, a Pitonisa da Grécia e a Sibila de Roma eram sacerdotisas ainda vistas como o veículo da sabedoria e revelações divinas. (Eisler 1989: 126).



em diante seria dominada por “esse Deus vingativo e seu representante terrestre, o homem” (*ibidem*: 127) que lhe multiplicaria a sua infelicidade, pois a concepção como castigo passaria a ser dominada por este, impedindo-a de controlar a natalidade (*ibidem*: 277-278).<sup>84</sup> Assim, a difamação da serpente pela sua associação da mulher ao mal representou uma forma de desacreditar a Deusa. (*ibidem*: 127). Mas para Byatt, embora carregue o estigma de estar conotada com a queda da humanidade associada ao pecado original, é também esta a serpente que segura o mundo, lhe dá coerência, dentro do ciclo de destruição e renascimento, constituindo uma outra face da deusa Frigg. Em Byatt a serpente ambivalente e que é a fonte de vida e de destruição, está ligada aos princípios cósmicos da criação do mundo. Na entrevista a Dusinberre (1983), Byatt aponta nesse sentido, ao referir-se à serpente:

The serpent is both sex and destruction, and imagination and preservation, and these two are curiously and intimately combined. Coleridge certainly knew that his serpent of the imagination was also derived from Milton’s depiction of Satan (193).

Também para Alban, esta serpente é a deusa nas suas múltiplas facetas de dadora de vida:

She is the creatrix and founder of all that exists, connecting the birth-giving qualities of woman with the female gender of the first cause. As goddess, she was in charge of culture, agriculture, war, prophecy, judgment, and wisdom, as well as birth, death, and rebirth. One might mention Tiamat, Ninhursag, and Ninmah of Mesopotamia, Ua Zit, Hathor, and Isis of Egypt, Asherah or Astarte of Canaan, Atargatis of Syria, Cybele of Anatolia and Rome, and Gaia, Rhea, Athena, Demeter, and Hera of Greece, all of whom are life-giving goddesses, either shown in snake form themselves, or iconically seen together with serpents (Alban 2003: 4).<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> O poema de LaMotte sobre o mito bretão da cidade de Is reflete esta usurpação do poder feminino pelo masculino na maldição de que as rebeldes mulheres de Is são portadoras e que as torna invisíveis. Leonora Stern também faz o seguinte comentário: “The theme was of particular interest to a woman writer, as it might be said to reflect a cultural conflict between two types of civilisation, the Indo-european patriarchy of Grandlond and the more primitive, instinctive, earthy paganism of his sorceress daughter, Dahud (...)” (P: 133-134). A cidade é o inverso do mundo tecnológico industrial de Paris e Is só virá à superfície quando Paris se afundar devido aos seus pecados. Tal como Eva, as habitantes de Is foram castigadas pelo seu desejo de independência em relação aos homens e pela sua liberdade sexual: “For their excessive wickedness/ In days of old, was this distress/ Come on them, of transparency/ And openness to every eye./ But still they are proud, their haughty brows/ Circled with gold...” (P: 134).

<sup>85</sup> Marija Gimbutas na sua obra *The Language of the Goddess* (1989) refere a ligação dos poderes de criação da deusa pré-histórica à serpente, mas também à ave, nos seguintes termos: “The unity with

Primeiro poderosa, depois denegrida, a deusa da origem da vida na forma da serpente é vista, já não como a fonte pristina da criação, mas como o inimigo, e a deusa e a sua cobra são metamorfoseadas em monstruosos atentados à vida. A fecundidade ficar-lhes-á associada, mas as posições inverteram-se: no início o homem era o consorte ou filho, secundário em relação à deusa, mas é este agora que torna a sua fecundidade secundária, relegada para uma parte insignificante da vida. As tradições que surgem posteriormente apagaram os traços deste culto na cultura e na religião. Onde sobrevive, aparece ligada a maldições e estas divindades femininas tomam identidades andróginas ou o seu papel é apropriado por um culto masculino. Como refere Alban, os poucos traços remanescentes do divino feminino encontram-se no judaísmo e cristianismo nos cultos de Ashera (sabedoria) e da virgem Maria, a mãe de deus (Alban 2003: 6). A marginalização que a deusa sofreu em relação ao seu anterior poder das culturas pré-históricas, levou a uma demonização de maneira a remover a sua atração e autoridade. A deusa surge então associada a representações monstruosas de feminilidade, mas que ainda detém poder aos olhos do patriarcado. No entanto, a sua estória persiste sob a forma de mito, em lendas, em textos literários, em que a mulher se transforma na sereia tentadora e impiedosa aos olhares dos homens e que continua com um poder que é destrutivo para os homens, e como tal, receado, na forma das mulheres perversas, as mulheres fatais.

Byatt estabelece em *Possession* um círculo de reposição do poder inicial que a mulher detinha, ao criar personagens femininas liberadas, ao mesmo tempo que faz uma releitura dos velhos mitos, restaurando a força da sua antiga dignidade com imagens da serpente como símbolo da total e completa imagem da vida. Esta reposição encontra plena expressão na auto-suficiente Melusina da feminista LaMotte:

---

nature is particularly clear in the symbolism of the snake; its life and energy ramifies into surrounding living creatures: the family members of the house which the snakes guards, domestic animals, and trees. Of singular interest is the belief in the immortality of the snake because of its renewal through sloughing off the skin and because of its awakening in the spring after the hibernation period. Because the snake is immortal it is a link between the dead and the living; snakes embody the energy of the ancestors. So do the birds." (317).

Melusina, singing to herself on the brink of this mystic fountain, is a potent being of great authority who knows the beginnings and ends of things – and is, as it has been pointed out, in her aspect of water-serpent, a complete being, capable of generating life, or meanings, on her own, without need for external help. (P: 245).<sup>86</sup>

Segundo Alban é esta a imagem tremendamente poderosa da fada Melusina que une os dois principais enredos mediados por um século, em *Possession*. (Alban 2003: 1) Representando um espelho contemporâneo da sua antepassada LaMotte, Maud é uma mulher enigmática e independente, com uma carreira académica e com um forte interesse na lenda da Melusina, não só através dos seus estudos académicos feministas, mas também através das raízes familiares, pois é descendente da poetisa vitoriana. Maud surge então como a figura que restaura o poder da deusa primitiva, pelas conotações positivas que lhe estão associadas. É em Maud que a deusa, destronada e tornada símbolo do mal, se metamorfoseia outra vez na fonte da vida, amante e propriedadora da cultura. Igualmente em Maud se conjugam imagens enraizadas na deusa poderosa que, apesar de possuir aspetos destruidores, é apresentada como fonte pristina da vida, a cultura e natureza juntas. Alban afirma que nesta reescrita do feminino por Byatt, as dicotomias tradicionais de que fala Hélène Cixous que associam as mulheres à natureza e ao corpo e que as excluem da cultura e do espírito são implodidas por esta visão recuperada da unidade vital da mulher: “These stories show woman as the original cultural force, while at the same time as the source of natural life. Therefore, culture and nature together.” (Alban 2003: 11). Ainda segundo Alban,

Byatt builds her imaginative world on this mythic and legendary tradition, and with her insights into Melusine and her hints at a preceding goddess, she creates liberated female characters. Although the goddess has been dispossessed, Byatt creates a circle of repossession by telling this tale in her aptly named novel *Possession*. (Alban 2003: 8).

---

<sup>86</sup> No poema *The Fairy Melusine* LaMotte fala do poder perdido destas mulheres destronadas, vistas como monstruosas ou rainhas exiladas, numa visão que irmana Eva, Melusina e todas as insubmissas que vivem nos mitos masculinos, congregando-as numa irmandade que agora apenas existe na imaginação: “Who claimed the first Invisibles of the world/ As witnesses to their Creator’s Power, / Beyond the scope of men’s inquiring mind/ (...) Sisters of Horror, or Heav’n’s exiled queens/ Reduced from spirit-power to fantasy?” (P: 291).

Maud, que surge no início do romance como fria, distante e auto-suficiente, emerge neste contexto como a personificação de Perséfone, encarnação do eterno ciclo da natureza, a deusa da germinação dos cereais. Maud descobre no fim do romance que é a herdeira biológica de Ash e LaMotte através da filha comum, Maia, mas esta herança é mais do que biológica, é também a herdadeira cultural dos interesses artísticos da *New Woman* que foi Christabel. Para Cristian Franken, “*Possession* writes beyond LaMotte and Melusine’s ending by creating Maud.” (Franken 2001: 105). Byatt constrói assim uma genealogia feminina, em que as relações simbólicas mãe-filha estão ligadas através da arte. A força da maternidade que ficou truncada em LaMotte (e em Melusina) segue uma linhagem até Maud que usa um broche emblemático com uma serpente sereia que assinala a sua conexão com o verde da água primordial. Maud é a Fénix que se ressuscita através do fogo de Ash. É a promessa renovada da fecundidade biológica e cultural da sua antepassada. A linhagem maternal que une estas mulheres está fortemente ligada à utilização recorrente do mito de Perséfone e Deméter (Ceres), mito que é o epítome da maternidade e que reforça a noção de continuidade e de laços físicos e culturais entre mulheres, uma ponte entre o passado e o presente, no retorno mítico às origens.

Este tema do relacionamento entre mães e filhas e das mulheres com a arte é um tema recorrente em Byatt, presente no conto autobiográfico “Sugar” (1988), em que fala da sua mãe, e de como lhe deve a capacidade para fantasiar a realidade. Byatt teve uma relação problemática com a mãe, que largou uma carreira brilhante universitária para se dedicar à família. Em “Sugar” presta-lhe homenagem, pois foi através dela que aprendeu a arte de contar e a metaforização do real e é esse o legado que passou da mãe para as filhas. As suas outras irmãs são escritoras e uma delas, Margaret Drabble, tal como Byatt, também é uma autora de referência no panorama da literatura inglesa atual.

## 2 - Deméter e Perséfone

Em *Possession*, Byatt reconstitui a fragmentação do poder da Grande Deusa que se verificou a partir das idades do ferro e do bronze, através da reescrita do poderoso mito grego de Deméter e Perséfone e que reforça a simbologia da fertilidade já veiculada por Melusina, associada ao crescimento e aos ciclos da natureza.<sup>87</sup> Este mito foi objeto de estudo por parte de James George Frazer (1890 – 1915), antropologista de Cambridge, e que foi o primeiro a chamar a atenção para o mito de morte e renascimento que está presente em todas as mitologias culturais e que é representado em termos do crescimento das estações e da vegetação, simbolizado pela morte (colheita) e renascimento (primavera) do deus da vegetação (Frazer 2005: 36-38). Como exemplo, Frazer cita o mito grego de Perséfone, a qual foi raptada para o submundo por Hades. Como comeu sementes de romã, foi forçada a passar parte do ano debaixo da terra, período que representa o outono e o inverno, para regressar à superfície nas restantes estações, onde se encontrará com a mãe, Deméter, altura em que a natureza floresce, se revitaliza e frutifica, num ciclo de morte e renascer permanente (*ibidem*: 45-51). Este mito de morte e renascimento cíclico que vem da Antiguidade foi expandido e revisto por Ovídio na sua obra *Metamorfoses*, onde Deméter se torna na romana Ceres, numa narrativa que mostra mais uma vez a violência masculina sobre o feminino.<sup>88</sup> Na época vitoriana é revisitado por Mary Shelley num drama em verso marginalizado pelos críticos, chamado *Proserpine* (1832). O poema lamenta a intrusão masculina no paraíso pastoral e exulta a criatividade de Ceres, a capacidade de produzir, a fertilidade e a devoção a sua filha. (Radford 2007:

---

<sup>87</sup> Citando os estudos de Sjö e Mor, Susan Sellers afirma que as deusas mais famosas do panteão grego resultam do desmembramento da figura anterior da deusa universal nos seus aspetos constituintes: Afrodite, a deusa do amor, Atena, a deusa da sabedoria, Deméter, a mãe, Perséfone, a filha, Artemis, a deusa virgem caçadora, o que potenciou a sua posterior desunião, com a sua representação frequente em luta, umas contra as outras. Sellers refere por exemplo Hera, invejosa e competitiva e as mães destrutivas, como Medeia e Clymnestra, que demonstram este estilhaçar da harmonia da Grande Deusa em imagens de desequilíbrio e infelicidade e que confluem no conceito do medo masculino pela mulher madura e maternal numa fragmentação que documenta a usurpação masculina da deusa:

They document the introduction of Zeus, the sky-father, into Mycenaen-Greek myth by nomadic invaders, and trace the gradual transformation of the goddess's son or lover into a war god and increasingly dominant patriarch, usurping her functions and powers and served by a male priesthood actively remaking the old mythologies. (Sellers 2001: 18).

<sup>88</sup> À filha de Deméter também se chama de “Cora, Perséfone e Hécate, a Deusa na sua forma de Tríade, enquanto Donzela, Ninfa e Mulher Decrépita, numa época em que as mulheres praticavam os segredos da agricultura” (Graves 1990:87).

26). Ceres representa o amor maternal e a vida que desafia o poder dos deuses, e Plutão (Hades), a morte e a violação. O poema é uma afirmação do amor maternal e filial, mas também acentua a solidariedade entre mulheres que ativamente resistem ao poder violento masculino, constituindo um elogio à criatividade feminina e à fecundidade. É também o rapto que faz com que a comunidade de mulheres se junte contra o homem que surge como corruptor e perturbador do ciclo da natureza e da união entre mãe e filha e conseqüentemente do ciclo normal das estações, pois a raiva e desespero de Deméter provoca o inverno eterno. Mary Shelley faz uma revisão de uma cultura baseada na violência do poder masculino, por oposição ao sentido de comunidade, dádiva e amor que o seu poema veicula.<sup>89</sup> A este propósito, em *Of Woman Born* (1986), a poetisa feminista Adrienne Rich escreve que “the loss of the daughter to the mother, the mother to the daughter, is the essential female tragedy.” (237). Rich acrescenta que o amor entre mãe e filha era expresso através dos Mistérios de Eleusis, e que constituíram a fundação espiritual da Grécia durante duzentos anos, mas que entretanto o poder desta ligação entre mãe e filha se perdeu. (*ibidem*: 236). O significado real dos Mistérios era a reintegração da morte e nascimento, em que Deméter representava comida e riqueza e Perséfone nascimento debaixo da terra, simbolizando a ressurreição final dos aspetos múltiplos da grande deusa no mundo patriarcal clássico (*ibidem*: 240).

Em *Possession*, Roland procura as fontes do poema “The Garden of Proserpina” de Ash nas notas que este escreveu no seu Vico. O mesmo Vico que tinha procurado “historical fact in the poetic metaphors of myth and legend; this piecing together was his ‘new science.’” (P: 3). Para Vico, a sua Proserpina era o trigo, a origem do comércio e da comunidade e as espigas de cereais eram as maçãs de ouro, o ouro primordial antes do ouro metálico. A Proserpina de Ash é “gold-skinned in the gloom”, “grin-golden” e “bound with golden links”. (P: 4). Ao procurar respostas sobre o poema de Ash, Roland descobre as

---

<sup>89</sup> Gilbert e Gubar afirmam que o drama de Mary Shelley faz parte de uma tradição feminina literária que inclui H.D., Virginia Woolf, Sylvia Plath, Muriel Rukeyser e Toni Morrison que descrevem a iniciação sexual através do mito de Proserpina e que o mito também afirma aos poderes únicos da mulher de procriação, explicando a morte sazonal da natureza em termos da dor da mãe em relação ao rapto perpetrado pelo rei do submundo. O mito é uma maneira de lidar com a experiência de se ser filha a crescer para a maturidade e para a maternidade potencial (1979:504).

cartas deste a LaMotte, estabelecendo desde logo uma ligação entre a deusa e LaMotte e a subsequente busca de respostas que lhe trarão consequências inesperadas para a sua demanda. Ao longo de *Possession*, Christabel é a personificação de Proserpina através da recorrência do doirado e do verde da natureza a ela associados:

He [Ash] studied the pale loops of her hair on her temples. Their sleek silver-gold seemed to him to have in it a tinge, a hint of greenness, not the copper-green of decay, but a pale sap-green of vegetable life, streaked into the hair like the silvery bark of young trees, or green shadows in green tresses of young hay (P: 277).

O ouro da terra, a fecundidade, o trigo e o loiro das searas também são recorrentes em Melusina:

Her living hair was brighter than chill gold/ (...) Like phosphorescent sparks off a pale sea, / (...) Seeming to plait each celandine-bright tress/ with the spring's sound, the song's sound and the sound/ Of its living whisper, warm and light... (P: 296).<sup>90</sup>

E também em Maud estas cores da vida se refletem: “Roland saw the light rush towards it and glitter on it, the whirling mass, and Maud inside it saw a moving sea of gold lines, waving.” (P: 272). Uma Maud que veste verde, a metáfora da água, o elemento líquido, fonte de vida e da natureza que propicia as searas e as colheitas, ou seja, o impulso vital da criação. A ligação destas mulheres fica estabelecida pelas gamas dos amarelos e doirados associados ao verde da vegetação que todas partilham. Associam-nas ao mito grego da celebração da fertilidade, mas simultaneamente estabelecem uma continuidade positiva entre mães e filhas, as míticas e as simbólicas. As potencialidades positivas desta ligação entre mães e filhas parecem englobar os velhos mitos da grande deusa, de Deméter e Perséfone e Melusina num círculo em que a mulher é vista como uma força cultural original, ao mesmo tempo que é uma fonte de vida natural e biológica.

É em Maud que as potencialidades criativas estão centradas, a protagonista contemporânea do romance. Esta é uma feminista universitária, especialista no trabalho de LaMotte e partilha a sua paixão pelas palavras e

---

<sup>90</sup> Ainda Segundo Stephen Dondershine, “As green associates the two women [Melusina e LaMotte] with one another, it also associates them both with feminine Nature — the green of the sea, the sap-green of plant life, and the golden yellow hue of the harvest... The color therefore links these women, as does green, in reflecting an essential element of their feminine nature—fertility and vegetable growth; the life-force of earthly creation.”

pelas ideias relacionadas com a liberdade e autonomia preconizadas pela sua tetralogia feminista. Estabelece assim uma genealogia feminina com o passado, e é este amor às palavras que forma uma ponte entre gerações de mulheres que têm objetivos comuns.<sup>91</sup> LaMotte torna-se assim a mãe simbólica de Maud, mas também biológica e Maud, uma descendente literária, uma herdeira da sua visão sagrada. (cf. Morse: 150).

O biológico fica associado à cultura, é uma influência positiva. LaMotte torna-se a figura alegórica da mulher velha que em *The Story of the Eldest Princess* fala do papel da figura maternal no caminho das “princesas” que querem perseguir os seus próprios caminhos e as suas próprias narrativas:

There is always an old woman ahead of you on a journey, and there is always an old woman behind you too, and they are not always the same, and may be fearful or kindly, dangerous or delightful, as the road shifts, and you speed along it. Certainly I was ahead of you, and behind you too, but not only I, and not only as I am now. (Byatt 1994:70-71).

Como herdeira plena de Ash e LaMotte, Maud não só é a portadora da primavera, ao encarnar a capacidade cíclica de renascimento na natureza e no ser humano, mas também a é vista como possuindo o potencial de mudança da sua própria vida e dos que estão à sua volta, ao congregar em si as capacidades herdadas.

Para Christian Franken, este estabelecer de continuidade entre as mulheres de *Possession*, nomeadamente, através do mito de Melusina, constitui a resposta de Byatt a Luce Irigaray que afirma a falta de genealogia feminina no mito referido, mencionando a maldição que a mãe de Melusina lançou à própria filha e culpando a sociedade patriarcal pela descontinuidade destes laços. (Franken 2001: 97). Esta situação está espelhada também em LaMotte, na medida em que não há uma continuidade como filha, e também

---

<sup>91</sup> Franken refere a entrevista de Byatt em que esta fala da necessidade de uma ligação entre mãe e filha através da arte, ao evocar a mãe a ler Keats; e é dessa mãe que ela sente falta, não da mãe sempre zangada por ter desistido de uma brilhante carreira universitária para se dedicar às filhas e à domesticidade, facto que marcou muito a escritora, pois também sentiu esse dilema ela própria, nos anos sessenta e setenta do século passado. (Franken 2001: 138).



como mãe.<sup>92</sup> É através do poema “Spilt Milk” que LaMotte lamenta a falta de *continuum* maternal metaforizado pelo leite que não irá alimentar a filha Maia:

(...)

It [the milk] runs on table top

It drips onto the Ground

We hear its liquid Lapse

Wet on soft dust its sound.

We run with milk and blood

What we would give we spill

The hungry mouths are raised

We spill we fail to fill

This cannot be restored

This flow cannot redeem

This white's not wiped away

Though blanched we seem

Howe'er I wipe and wipe

Howe'er I frantic – scour

The ghost of my spilled milk

Makes my Air sour.

(P: 382).

Este poema é para Byatt a invenção de uma nova religião feminista (Tredell: 63). Byatt refere ainda que:

Now that is a feminist poem at its deepest level, a blasphemous feminist poem because it's set against the male Christ figure who in every icon pours forth blood and water from his side which feed the people, and here is a woman who has lost her child and is expressing this useless milk which any woman who has given birth to a child that has been taken away from her has got to do, and it's very painful (Tredell 1994: 63-64).

Mas a filha de Ash e LaMotte, Maia, é identificada pelo seu pai como Proserpina, (P: *Postscript 1868*: 510) a deusa da primavera, sendo a inspiração para o seu *Garden of Proserpina*, o seu poema de regeneração e nascimento.

---

<sup>92</sup> Luisa Muraro explica o conceito de “female genealogy” da seguinte maneira: “a genealogy based on procreation which bind us to the mother, to her mother, and so on, maternity functioning as the structure of a female continuum that links us to the origins of life.” (Luisa Muraro *apud* Franken: 97).

Para Deborah Denenholz Morse, talvez Byatt pretenda que o leitor tenha uma visão mais aprofundada do que o próprio Ash desta associação de May com Proserpina, a de que “the separation of mother and daughter leads to a kind of death of female creativity in May, who rejects the art Christabel creates in unrequited desire and sorrow.” (Morse 2000: 158). É por esta razão que o leite derramado de LaMotte é só aparentemente desperdiçado, porque vai florescer mais tarde. A semente de renovação que Maia transporta em si e que brilha no escuro<sup>93</sup>, desabrocha mais tarde, na primavera do século vinte, através da promessa de vida que o mito simboliza, revelando a necessidade de uma genealogia maternal para que haja criação. Andrew Radford assinala que os rituais de Eleusis, devotados ao culto das deusas, prometiam a vida eterna e simbolizavam o perpétuo ciclo da vida, em volta da rainha do grão e da deusa da morte (Radford 2007: 55n),<sup>94</sup> em que a alma é salva pela sabedoria secreta obtida através da experiência dos mistérios (Eva Thury e Margaret Devinney 2009: 387). Esta sabedoria secreta dos rituais que leva à imortalidade perdeu-se com os tempos, mas Irigaray faz uma releitura, à luz do respeito do mito pelo ciclo natural, que entra em antagonismo com a cultura ocidental, posicionada na violência gratuita, carnificina sacrificial e abuso ambiental (cf. Radford: 94). Nesta questão une-se a Byatt nas críticas à civilização contemporânea patriarcal que necessita dos valores de renovação, criatividade e uníssono com a natureza, veiculados pelo mito de Deméter e Perséfone em *Possession*. Elizabeth T. Hayes tem uma posição semelhante, ao afirmar que este mito

(...) valorizes female ways of being and acting. It explores Demeter and Persephone’s response to patriarchal law and power, highlighting the women’s valuing of relationship, of unity, of conjunction over the separation and hierarchical ordering valued by the male gods. (Hayes, *apud* Radford: 95).

A valorização do contributo das mulheres através da renovação cíclica do tempo tem também expressão em Julia Kristeva, que considera o tempo das

---

<sup>93</sup> LaMotte descreve Mrs Lees, a medium que também está em contacto com o reino dos mortos, como “a true Persephone, a light in Darkness.” (P: 388). Este é o doirado do sol e das searas dos cabelos de Christabel, Maia e Maud.

<sup>94</sup> Andrew D. Radford aponta este mito como o mais popular na época vitoriana, onde “a virtual cult of Demeter and Persephone appeared among a seminal group of artists, ethnographers, and novelists.” (Radford 2007:27). O mito recebeu um estímulo intenso através da descoberta do *Homeric Hymn to Demeter* em 1777, assim como com descobertas arqueológicas alusivas em Cnidus. (ibidem:30),

mulheres como sendo cíclico e espacial, diferente do tempo linear dos homens. Segundo esta pensadora, em “Women’s Time”, para a mãe, o tempo e a história são noções masculinas, enquanto o útero representa o espaço intemporal, substituindo a linearidade por um tipo de temporalidade monumental que essencialmente retém “*repetition and eternity from among the multiple modalities of time known through the history of civilizations.*” (Kristeva 1986: 191). Este conceito representa “a curious [female] truth: outside time, with neither before nor an after, neither true nor false; subterranean, it neither judges nor postulates, but refuses, displaces and breaks the symbolic order before it can re-establish itself” (*ibidem*: 153). A temporalidade do feminino será uma noção arcaica de desconstrução do tempo, presidida por uma lógica circular. (*ibidem*: 153). Assim, instaura a importância da *jouissance*, do discurso marginal, da gravidez e de uma outra temporalidade na descoberta de uma verdade alternativa e escondida, para as mulheres.<sup>95</sup> Kristeva associa a *jouissance* maternal ao potencial para disrupção que a noção possui, pois, apesar de desvalorizada, é também temida pelo seu poder.<sup>96</sup>

As feministas culturais contemporâneas salientam, tal como Kristeva, os aspetos positivos da maternidade. Para Alicia Ostriker, a maternidade é uma vantagem para a mulher escritora, porque a coloca em contacto imediato com as forças da vida e da morte, com o crescimento e a corrupção, numa proximidade privilegiada com estas forças que a tornam capaz de uma representação diferente do real; Sarah Ruddick assegura que o pensamento maternal envolve desenvolver capacidades intelectuais, fazer julgamentos, afirmar valores e que, com a possibilidade de complementar e favorecer outras espécies de pensamentos, é visto como um enriquecimento da mulher.<sup>97</sup>

O conceito mais positivo da maternidade e dos laços simbióticos que levam à criatividade através da mãe das pensadoras supracitadas opõe-se a uma visão mais hostil das feministas dos anos sessenta e setenta em relação à figura da mãe, que, ao constituir-se como reprodutora das desigualdades da

---

<sup>95</sup> “*Jouissance*, pregnancy, marginal discourse: this is the way in which ‘truth’ hidden and cloaked (...) by the truth of the symbolic order and its time, functions through women.” (Kristeva 1986: 154).

<sup>96</sup> O poder da mãe fálica, toda-poderosa na esfera da casa, é temido pelo poder patriarcal, como se verifica nas imensas restrições sociais e culturais impostas às mulheres e o facto de lhes estar vedado o acesso à esfera pública.

<sup>97</sup> Em Flynn, Elizabeth A. *Feminism Beyond Modernism*, 2002 (p. 80).

sociedade, retira às filhas a capacidade de se constituírem como autónomas, energéticas e seres humanos produtivos. Assim, Chodorow, em *The Reproduction of Mothering*, (1978) refere que mãe e filha mantêm elementos do seu relacionamentom pré-edipal, e estabelecem uma ligação mais longa do que com os rapazes, perpetuando os seus papéis sociais e posição de hierarquia de género. (209). Esta reprodução do *status quo* das mulheres (208-209) deve-se ao facto da filha procurar inconscientemente recriar o laço íntimo que tinha com a sua mãe. Como consequência, os rapazes crescem possuindo um forte sentido de autonomia e as raparigas sentem um maior sentido de interdependência e ligação com as outras pessoas, valores associados à maternidade e ao doméstico. No entanto, este aspeto negativo da maternidade é apresentado sob uma luz diferente por Adrienne Rich, que no seu livro *Of Woman Born* (1976) distingue a instituição da maternidade (que se prestou ao controlo e servidão das mulheres por parte das instituições patriarcais) dos prazeres da maternidade como experiência. (Rich: 14).<sup>98</sup>

A posição das feministas representa perspetivas diferentes e até contraditórias no que respeita a esta questão, pois as relações mãe-filha ora inscrevem a primeira como uma entidade que restringe a liberdade e autonomia das filhas de acordo com as normas sociais, mas por outro lado, há a visão positiva da ligação simbiótica entre as duas, visível nas feministas francesas e também em Adrienne Rich.

Christabel situa-se entre estes dois focos contraditórios: se, por um lado, quer quebrar com as convenções transmitidas pela mãe, não deixa de assumir um desgosto por não conseguir uma ligação profunda com a filha e sofre por isso, por não estar a usufruir desse prazer em toda a sua plenitude, pelo que se sente um ser humano truncado, tal como Melusina. Esta problemática entre as feministas contemporâneas sobre a influência da mãe é resumida por Judith Kegan Gardiner nas seguintes palavras:

Dinnerstein, Chodorow and Rich describe gender differences in terms that imply women are nicer than men. Empathy, responsibility and interdependence seem preferable to defensive aggression, destructive rage against women and nature and a compulsion for

---

<sup>98</sup> "If rape has been terrorism, motherhood has been penal servitude. *It need not be.*" (Rich: 14). (Itálicos de Rich).

control. However, other feminists evaluate the same characteristics in terms of female disadvantage. For Jane Flax and Jessica Benjamin, women's fluid ego boundaries are a weakness. They see women's chief problems as achieving independence, separation from others and autonomous individual identities. (Gardiner *apud* Paulina Palmer: 114).

No que respeita à escrita feminina, o aspeto positivo tem como expressão uma identificação da feminilidade com uma forma fluida e experimental que subverte as expectativas do leitor e que ultrapassa a hostilidade das feministas relativamente à figura da mãe (*ibidem*: 97).

Também Morse afirma que o mito de Demeter exprime um conjunto alternativo de valores, que se focalizam na importância da ligação entre mãe e filha e nas emoções e prioridades femininas. Pode ser visto como uma força que aproxima as mulheres e as suas emoções e que se associam para fazer face ao poder masculino. Assim, o mito de Perséfone está muito vivo, porque mostra uma imagem feminina que representa mas também transforma os papéis da mulher na nossa sociedade. Um mito com a vitalidade da vida. E do renascer, pois o romance estabelece uma genealogia feminina conectada através da arte. Esta genealogia é mais perceptível entre LaMotte e Maud que tentam lutar para preservar a sua identidade como artistas, o que é refletido pelo grito de Melusina, que assim se revela contra o olhar masculino que as espreita e condiciona.

Segundo Morse, o nome de Maud remete para alusões literárias a "Maud" (1855) de Tennyson e Maud Gonne (1866-1953), a musa poética de W. B. Yeats. No entanto, Maud Bailey já não está confinada ao seu papel de musa, mas é uma escritora por direito próprio, que celebra um ciclo que se fecha nos dois enredos e que a une à sua precursora no mito do Jardim das Hespérides. No início de *Possession*, Byatt reúne o tesouro da mãe e da filha, as maçãs doiradas da imortalidade, o fruto valioso roubado por Hércules. Este tema inicia o romance e recorre no fim, unindo as muitas imagens da deusa, a sua árvore e o seu ciclo de morte e vida que asseguram o fluxo da vida. É Roland, a personagem que sistematicamente faz reflexões metaficcionalis no romance, que realiza uma leitura iluminada das mensagens de Ash, no fim do livro, ao reler a *Proserpina* de Vico, fazendo a ligação com o poema de Ash

“The Garden of Proserpina”. Byatt fala não só do prazer de ler, mas também do poder transfigurador da leitura, nas palavras de Roland:

Roland read, or reread, *The Golden Apples*, as though the words were living creatures or stones of fire. He saw the tree, the fruit, the fountain, the woman, the grass, the serpent, single and multifarious in form...He saw too that Christabel was the muse and Proserpina and that she was not, and this seemed to be so interesting and *apt*, once he had understood it, that he laughed aloud. (P: 472).

Detentor de uma compreensão mais profunda da mensagem do poema, Roland aprende a respeitar os limites de Maud como uma Ceres/Perséfone encarnada, detentora do fruto da sabedoria e da fecundidade. A revisão que faz da leitura do poema e do mito transforma-o num bom leitor, mas também em alguém que de fazedor de listas de palavras subitamente iluminado, começa a elaborar poesia, à luz do amor que sente por Maud.<sup>99</sup> Já no fim do livro e depois de finalmente estabelecerem uma relação física perfeita, o dia seguinte cheira a maçãs, “the whole world had a stange new smell. (...) It was the smell of death and destruction and it smelled fresh and lively and hopeful” (P: 507). Assiste-se assim ao retorno a todos os ciclos míticos eternos que são evocados na imagem final do romance, nessa manhã seguinte, numa confluência de vida, morte e esperança. O renascer no cheiro das maçãs simboliza o aceder ao Éden primordial, ao jardim das Hésperidas, na dupla condição de realização emocional, sexual e artística que até então lhes estava negado.<sup>100</sup> Os dois compreendem o significado de “words that named things, the language of poetry” (P: 473). Num retorno cíclico da vida num círculo que se fecha, verifica-se uma profunda mudança interior das personagens em direção ao auto-conhecimento e também a uma espécie de iniciação à imortalidade que a arte propicia. À luz do seu relacionamento, os poemas de Ash e LaMotte surgem com novas e enriquecidas conotações, sendo uma delas a ânsia de conhecimento que motivam todos os protagonistas do romance, pois os críticos literários procuram e encontram (embora em

---

<sup>99</sup> Para Byatt, uma *greedy reader* confessa, o ato de ler e de escrever nunca estão separados. “Greedy reading made me want to write, as if this was the only adequate response to the pleasure and power of books. Writing made me want to read (...)” (PM: 1).

<sup>100</sup> Maud refugiava-se no seu apartamento torre, que a mantém longe da vida vivida, condição sentida como essencial para a criação literária, (mas esta situação poderá eventualmente mudar, face a relacionamento apaixonado com Roland, havendo aqui uma ambivalência em Byatt, a das condições da criação artística feminina) e Roland, no apartamento escuro onde vive com Val, apenas conseguem vislumbres do jardim florido da senhoria.

diferentes graus), a posse do fruto da sabedoria e conseguem chegar a conclusões sobre a origem de Maud e do relacionamento dos poetas vitorianos.

O tema do jardim aparece ligado com a linguagem poética, a posse do paraíso e com o cheiro vivo das maçãs. Tal como o culto de Deméter levava à imortalidade na Antiga Grécia através dos mistérios de Eleusis, o seu triunfo celebrado pelo regresso de Perséfone do mundo dos mortos pode ser visto como uma sugestão de que os seres humanos (nos quais se incluem as mulheres artistas) também podem superar a morte, através da arte. E esta é a inscrição positiva por parte de Byatt.<sup>101</sup> Assim, Maud já não será apenas musa, pois a relação com Roland sugere que vai conseguir viver com um poeta sem comprometer a sua própria identidade como escritora. É que a posição de Maud é diferente de LaMotte: desde o início do romance que a primeira é uma reputada crítica literária, com um reconhecimento social que falta a Roland, um obscuro e pobre investigador de Ash; no século dezanove, a situação é diametralmente oposta, pois é Ash o poeta laureado e reconhecido na esfera pública e LaMotte é uma aspirante a escritora. Não deixando de mostrar que as coisas mudaram para as mulheres no século vinte, Byatt ainda fala de situações em que a plena realização das mulheres continua a necessitar de negociação para que a sua independência criativa não seja invadida.

### **3 - The Lady of Shalott, o doméstico versus o intelecto**

Uma das preocupações de LaMotte é manter a sua independência, que quer preservar a todo o custo. Para isso, afasta-se de uma mãe mundana que apenas lhe transmite atitudes ligadas a futilidades e ao doméstico. Sendo uma *New Woman*, representa as precursoras, que, sem mães literárias que as guiem e não se sentindo representadas nas imagens veiculadas pelos textos dos pais criadores, procuram novos caminhos para exprimirem a sua visão do mundo numa arte que exprima as suas vivências e ansiedades de uma

---

<sup>101</sup> A cauda de Melusina nos primórdios representava o dinamismo da força da vida, o que a leva a relacioná-la com o mito de Perséfone. Como assegura Guy – Edouard Pillard : " sa queue de serpent symbolise les forces productrices et nourricières de la terre, et elle n'est en rien la conséquence de la malédiction maternelle. Par sa queue de serpent, Mélusine devient Perséphone, elle aussi doublet de Déméter."(Pillard 1989: 213).

maneira verdadeira e não estereotipada. Para seguir o seu próprio trajeto, LaMotte isola-se, não só devido à incompreensão social que estranha estas mulheres que seguem percursos alternativos, mas também porque este isolamento é imprescindível à artista que quer ser. É na casa de Bethany que LaMotte e Blanche Glover, uma pintora, criam um espaço de reclusão criativa voluntária que dá voz ao sábado que Melusina precisa só para ela, para dar asas à sua autonomia e diferença. Bethany é o quarto da Melusina, o espaço de ‘um quarto só para si’ de que fala Virginia Woolf, mas também a torre da Lady de Shalott, assim como a banheira de Anna Severell, indício de libertação e reencontro pleno com o eu autónomo e artístico. Pode também prefigurar um desafio à sexualidade normativa, devido às referências ao poema de Coleridge “Christabel”, em que há um relacionamento lésbico entre duas companheiras, o que indicia uma rebelião dupla contra as normas patriarcais, ao associar a liberdade sexual com a artística. Há também um embrião de um estabelecimento de uma proto comunidade feminina utópica e autónoma. Byatt reescreve assim os espaços góticos asfixiantes das obras das escritoras do século dezanove, dos quais as personagens querem escapar, ao desenvolver um espaço alternativo que subverte o fim para o qual foi criado pela sociedade vitoriana. Em *Madwoman in the Attic*, Gilbert e Gubar observam que os espaços fechados na literatura escrita por mulheres até à atualidade, têm constituído um instrumento de crítica da sua realidade social e também artística, afirmando que:

(...) imagery of enclosure reflects the woman writer’s own discomfort, her sense of powerlessness, her fear that she inhabits alien and incomprehensible places. Indeed, it reflects her growing suspicion that what the nineteenth century called ‘woman’s place’ is itself irrational and strange. (Gilbert e Gubar 1979: 83).

No entanto este espaço é paradoxalmente reescrito como o sítio de libertação das energias femininas, pois as heroínas vitorianas de Byatt têm a capacidade de gostarem dos espaços pequenos que são a única liberdade que lhes resta, como se lê no poema de Christabel: “All day snow fell” (P: 128), onde uma criatura feminina que está no interior sente “Delight” (P: 128).<sup>102</sup> Ao

---

<sup>102</sup> Esta ideia é referida por Franken nos seguintes termos: “The Melusine mythology in the nineteenth-century –plot of *Possession* is used to investigate the subject of a woman artist’s autonomy. It revises the usual idea of the nineteenth century, confining women to their homes, imprisoning them. LaMotte prefers it this way, because it enables her to live the only life she wants to have: the life of the mind, of language, of



assumirem o espaço doméstico para desenvolverem atividades artísticas de poesia e pintura, estas heroínas representam uma desconstrução e uma subversão do *angel in the house* vitoriano, o que as coloca numa situação de fuga à norma da época.<sup>103</sup>

Por outro lado, apesar de Byatt afirmar reiteradamente que arte deve ser vivida individualmente e em privado,<sup>104</sup> não deixa de ser interessante esta tentativa de formar uma irmandade dedicada à arte em *Possession*, onde a busca da expressão artística pode ser vista como uma união criadora, com uma congregação de mulheres para a tornarem possível, numa irmandade pré-refaelita no feminino. Assim, o poema “Psyche” de LaMotte faz a apologia das “Spinster Ants” que ajudaram Psique a escolher um monte de sementes que Vénus lhe tinha ordenado, trabalhando com afã o dia inteiro, interagujando-se, pois “The Ants toil for no Master/ Sufficient to their Need/ (...) They meet-and Exchange Messages-/But none – bows down/ They – like God’s thoughts-speak each to each/ Without – external-crow” (P: 162).<sup>105</sup>

Estas artistas separadas da sociedade numa torre e em segurança em relação ao olhar masculino, são a imagem da princesa, isolada, em estado virginal, que nos contos de fadas é libertada pelo cavaleiro, mas que para Byatt congrega uma carga simbólica de unidade, de preservação da autonomia, condições únicas propiciadoras da realização artística:

I think I knew, even then [as a little girl], that there was something secretly good, illicitly desirable, about the ice-hills and glass barriers. (...) There was something wonderful about being beautiful and shinning and high up with a lap full of golden fruit, something which was lost with human love, with the descent to be kissed and given away (H&S:155).

---

art. She is able to secure this by living out her ideal with another artist, Blanche Glover.” (Franken 2001: 101).

<sup>103</sup> Talvez uma das mais bem conseguidas heroínas que representam esta subversão do anjo vitoriano, seja a aerialista de Angela Carter, da obra *Nights at the Circus*, Fevvers, que, sendo também um corpo grotesco, uma jovem com enormes asas, se assume como ligada à realidade, aos prazeres terrenos, se apropria do desejo masculino em seu proveito, consegue realizar-se no amor e se liberta de todos os grilhões que a sociedade lhe quer impor.

<sup>104</sup> Byatt afirma o seu conceito do artista como uma identidade separada na entrevista a Dusinberre: “I don’t want to be part of a school or movement. I have to hang on to my individuality, my lone voice, because that is the source of my identity as an artist. For me being part of a group would be the death of creativity, because I need to be separate from other people. I still believe in the liberal concept of the individual.” (Dusinberre 1983: 1869).

<sup>105</sup> Segundo Jane Campbell, “Christabel rewrites it [Psyche’s story] as an allegory of females helping females, one that recalls the life of equality and shared labour she had with Blanche.” (Campbell 2004: 116).

Como artista, LaMotte está neste estado de mulher de gelo, que abdica do amor heterossexual por amor à arte – “who is deeply afraid that any ordinary human happiness may be purchased at the expense of her art, that maybe she needs to be alone in her golden hair on her glass eminence, an ice-maiden.” (H&S: 157). Também é, num certo sentido, a rainha Isabel I, na sua figuração como Astreia, a Virgem arquétipica auto-suficiente que se recusou a casar, andrógina e intocada. (Pereira 2007: 145-146). Como já foi referido, para Byatt, o ideal da criatividade é o da androginia, ou seja, a criatividade não deve ser permeada pelo género. É a cauda de Melusina que aponta para a sua autosuficiência e independência, um ideal de criatividade que em Byatt é ambíguo, pois o feminino está sempre presente nas tensões expressas pelas suas mulheres. A rainha Isabel preservou o seu poder através da recusa do casamento, que poderia ser uma ameaça à determinação em prosseguir o seu rumo de ser rainha e também de ser artista, pois escreveu belos poemas e prosa. Tal como LaMotte, ela é uma “snow queen” (H&S: 158) andrógina, que consubstancia o pensamento e sensibilidade numa só pessoa como uma fonte de energia criativa.<sup>106</sup>

Para além de estar identificada com o gelo, esse poderoso catalisador da originalidade, também a temática do vidro assume conotações ligadas à vida do génio criativo, ao associar LaMotte à lenda arturiana da Lady of Shalott.<sup>107</sup> Segundo Byatt, a Senhora está congelada, “half sick of shadows”, e Sir Lancelot é fogo e brilho da paixão perigosos para a mulher que se deseja artista.

The lady was solitary and alive, even if the magic colours bright were only shadows and reflections. (...) Preserving solitude and distance, staying cold and frozen, may, for women as well as artists, be a way of preserving life. (H&S: 158).

---

<sup>106</sup> Byatt afirma que: “Sexual identity can be a form of energy, but also the refusal to be bound by sexual identity releases creative energy which is perhaps why androgyny is such a compelling symbol for the artist.” (Dusinberre 1983: 193).

<sup>107</sup> “The Lady of Shalott” (ca. 1830), poema de Alfred Lord Tennyson, narra a estória de um Senhora que vive isolada num quarto na ilha de Shalott e que está debaixo de uma maldição que a impede de olhar diretamente para o exterior. Está permanentemente a tecer uma tapeçaria, inspirada nas imagens que vê refletidas num espelho. No entanto, vê e apaixona-se por Sir Lancelot, e, revelando-se contra a maldição, sai para o exterior à procura do cavaleiro, morrendo num barco em direção ao reino de Camelot. Representa a falência artística, segundo Byatt: “Cassandra [*The Game*] and Christabel are very close to each other. They’re the woman closed in the tower who has given her soul for her writing but is also somehow destroyed. They’re all the Lady of Shalott.” (Tredell 1994: 66).

Em *The Game*, a escritora já revisitara esta lenda, que simboliza as consequências potencialmente desastrosas para a criatividade feminina do emergir da paixão sexual. No poema de Tennyson ela deixa o mundo de sombras da torre e olha diretamente para sir Lancelot. Como a heroína de Tennyson é punida por trocar a vida imaginativa pela vida ativa, também Júlia Corbett está condenada quando escolhe o amor sobre a arte e o ativo em vez da vida contemplativa. Assim, para Byatt torna-se imperativa esta imagem da frialdade associada à independência da criatividade:

The frozen, stony women became my images of choosing the perfection of the work rejecting (...) the imposed biological cycle, blood, kiss, roses, birth, death, and the hungry generations. These stories are riddles, and all readers change them a little and they accept and resist change simultaneously' (H&S: 164).

Também LaMotte se compara à Lady of Shalott, numa carta a Ash, ao falar do perigo que este representa e que lhe ameaça a independência:

Think of me if you will as the lady of Shalott – with a Narrower Wisdom – who... chooses to watch diligently the bright colours of her web... to make – something. You will say, you are no Threat to that... I know in my Intrinsic self – the Threat is there. (P: 187).

Pela voz da sua heroína, Byatt acentua a necessidade do distanciamento frio, para que a criatividade aconteça e vê o calor sexual, o casamento e a parentalidade como uma ameaça a essa mesma criatividade. Maud também vive no seu apartamento de um branco virginal e trabalha no seu escritório – torre, ecoando Emily Dickinson e o seu celibato voluntário, vestida de branco. Pereira também vê a cor branca em *Possession* como “o desejo feminista pela autonomia artística e é o branco “que assim aparece como a representação da dificuldade de uma ligação entre dois seres que não tenha de significar a perda de autonomia.” (Pereira 2007: 154). Quer Roland, quer Maud sonham com “an empty bed in an empty room. White.” (P: 267).<sup>108</sup> Roland refere “the best state is to be without desire” (P: 267), já que Roland,

---

<sup>108</sup> Byatt, em entrevista, declara o desejo que ela própria sente em várias ocasiões do quarto branco: “And yes, I quite often had that fantasy. Christabel had it because she wanted to write, she wanted to be alone. (...) And then, during all my years of very happy married life, and having had four children, I’ve also had this coexisting fantasy of being able to be alone in a white room, with a white bed, and just think things out.” (Watchel 1993:86).

como potencial artista, também se sente irmanado com Maud nesta necessidade de autonomia. No entanto, Maud e Christabel sabem da sua necessidade de autonomia, estabelecem um limiar que não pode ser ultrapassado, tal como a proibição de Melusina e a sua necessidade de solidão. O quarto branco também pode ser a ausência de desejo, o objetivo último das mulheres que se querem tornar auto-suficientes para criar e que vêem a paixão como uma ameaça à arte.<sup>109</sup> Em Byatt este é sempre um tema recorrente, o dilema da escolha entre o doméstico, o casamento e o que esta situação implica para as mulheres com a carga de trabalho e abnegação dos seus ideais de auto-desenvolvimento e expressão, e a visão feminina que leva à criatividade. Byatt sentiu agudamente essa questão no início da sua carreira de escritora, o que lhe marcou a obra de maneira indelével, onde a perda inevitável da liberdade e vida da mente provocada pelo casamento ocorre ciclicamente. Neste sentido, *Possession* regressa à problemática do conflito entre o biológico e o intelectual nas mulheres, já explorado em *The Virgin In The Garden* e *Still Life*.<sup>110</sup> Byatt metaforiza a necessidade de independência em LaMotte nos seguintes termos:

Christabel gives a cry which is my cry throughout the book. "You're taking away my autonomy, you are giving me something wonderful that I regard as secondary, my work is what matters"; and nevertheless she falls heavily in love because she is a very powerful and passionate woman" (Tredell 1994: 60.)

O espelho partido da Senhora é a traição da arte feminina no coração da estória de LaMotte, a perfeita solidão criativa destruída violentamente pela intrusão da figura masculina e pela paixão sexual. É o exemplo de energias bloqueadas, a falência da criatividade feminina devido à perigosidade do elemento masculino, que existe não só na Lady, mas em Melusina e em Anna

---

<sup>109</sup> O branco está também associado à criatividade na imagem de Emily Dickinson, que a partir de 1862 passa a vestir sempre de branco (Gilbert & Gubar 1979: 613), a "Maude" de Rossetti, que usa o branco para significar a devoção à sua arte, enquanto Aurora Leigh de Elizabeth Barrett Browning usa um vestido branco quando recusa a proposta de casamento de Romney, em favor de uma vida dedicada à arte. (*Ibidem*: 617).

<sup>110</sup> Na entrevista a Dusinberre, Byatt menciona a sensação de afogamento que Stephanie experimenta num pesadelo antes do seu casamento nos seguintes termos: "Stephanie's dream is about her fear that marriage will preclude creativity, which is a fear I used to have, a terror that you can't do both, though I don't have that fear now" (Dusinberre 1983: 185). Também na entrevista a Tredell afirma a mesma ideia: "It's to do with the thing that all my books are about: the sensuous life, childbearing, therefore men, therefore danger, and making things by yourself of exquisite beauty which can be accused of being unreal" (Tredell 1994: 66).

Severell, adolescente que quer realizar o seu potencial artístico mas que falha porque engravida e desiste da sua visão criativa. Byatt associa ainda as energias femininas bloqueadas a um outro mito poderosíssimo de falência da comunicabilidade que representa a trágica figura grega de Cassandra. Baseando-se no conceito da artista como uma mulher visionária, Byatt relaciona este mito, logo desde o início da sua carreira com as dificuldades de se tornar uma escritora e da incomunicabilidade da verdade feminina, como afirma no prefácio de 1991 de *The Shadow of the Sun*:

The other thing I wrote at Cambridge, over and over, was the story of Cassandra who was loved by the sun god, also Lord of the Muses, and wouldn't give in to him, so couldn't speak, or not to be believed by anyone. Female visionaries are poor mad exploited sibyls and pythonesses. Male ones are prophets and poets. Or so I thought. There was a feminine mystique but no tradition of female mysticism that wasn't hopelessly self-abnegating. There is no female art I can think of that is what I wanted to be able to do.

Se Cassandra recusou Apolo, o deus das musas e da arte, não pode ser uma artista (Franken 2001: 69-70) e esta é a primeira consequência da sua rebelião. Por outro lado, sendo as suas profecias verdadeiras, ninguém acredita nelas. Cassandra é vista como uma louca, porque sabia falar a verdade e ninguém a escutava.<sup>111</sup>

Em Byatt, a figura de Cassandra Corbett, em *The Game* fecha-se em si mesma, numa esterilidade que a torna incapaz de comunicar ao mundo exterior, o que a leva à loucura e ao suicídio.<sup>112</sup> Segundo Christian Franken, “*The Game*’s portrayal of Cassandra draws an image of female identity which suggests that women need to achieve a certain amount of ‘impersonality’ and ‘autonomy’ in order to prevent (self)-effacement.” (Franken 2001: 72). A impessoalidade surge então como um elemento necessário para a criatividade

---

<sup>111</sup> Sanja Bahrun-Radunovic e V.G. Rajan em *Myth and Violence in the Contemporary Female Text: New Cassandras*, afirmam que os antropologistas sugerem uma mudança de paradigma histórico do matriarcado para o patriarcado veiculada na estória da mítica insubordinação de Cassandra em relação a um divino masculino e os custos trágicos dessa insubordinação. Cassandra é, assim, mais uma vítima do patriarcado (Bahrun-Radunovic e V.G. Rajan: (2011: 2).

<sup>112</sup> Na entrevista a Jean-Louis Chevalier (1999), Byatt refere que “The image I formed for Cassandra was, as it were, of a burning glass with all the light coming in, and because Apollo had said she could not tell the truth, it could not come out, so it was destroying her, and I do see myself as auctor, as a person who is, as it were, the meeting point of a lot of things coming in which then, on the whole, come out. There is a sort of flow of light coming in and of light emitted, whereas if it all comes in and you can't release it, it destroys you. There is a sense in which, if I can't write, experience becomes intensely oppressive, and this is to do with connections, and the connections go.” (19).

feminina. É a artista falhada, que ninguém ouve, tal como a Lady of Shalott, vive no mundo de sombras, do qual não consegue emergir, ou seja, é incapaz de constituir a fusão entre o mundo e a sua individualidade criativa. O isolamento também pode resultar em esterilidade, loucura e morte, pela incapacidade de comunicar a sua visão, incapacidade de ser lida e ouvida, tal como a sua homónima mítica.

*The Game* problematiza também a possibilidade da existência de uma sororidade ligada pela arte, pois Cassandra não consegue demarcar-se da imagem que a sua irmã Julia, uma muito bem sucedida escritora, dá dela no seu romance. Julia apropria-se e destrói a vida de Cassandra ao escrever um romance que expõe os segredos da irmã. Em crianças, jogavam o jogo da imaginação e construíam identidades imaginárias. Em adultas, Júlia consegue concretizar a sua arte porque consegue atingir a impessoalidade artística, como escritora afasta-se do material sobre que escreve. (Franken 2001: 76). Mas Cassandra é incapaz de se ver como uma pessoa separada, pois está aprisionada numa armadilha entre a ficção e a realidade cujos limites são indefinidos, faltando-lhe a autonomia para se libertar deste estádio de prisioneira. Apesar de serem as duas escritoras, o facto de terem em comum a imaginação, não há um relacionamento produtivo, pois a arte não salva Cassandra.<sup>113</sup> A tragédia da morte de Cassandra tem um paralelo com a morte de Blanche Glover que se suicida, ao confrontar-se com o aparecimento de Ash na vida de Christabel e que leva à interrupção deste elo de sororidade à volta da criatividade feminina. Ash surge como o elemento de amor heterossexual disruptor, que, através da união de corpos e mentes, simboliza a paixão sensual e intelectual, para dar origem a um jorrar de poemas por parte dos dois apaixonados.<sup>114</sup> Apesar de Byatt ter uma posição crítica sobre a reclusão desta sororidade que se fecha sobre si mesma, Denenholz Morse vê a morte de Blanche depois de LaMotte se ter ido embora para ter a filha de Ash,

---

<sup>113</sup> Sobre o relacionamento problemático das irmãs em *The Game*, Kathleen Coyne Kelly refere a possibilidade de haver alguma contaminação biográfica, pois a rivalidade entre Byatt e a sua irmã, Margaret Drabble tem sido muito comentada (Kelly 1996: 1996:25).

<sup>114</sup> Na entrevista a Dusenberre, Byatt afirma desconfiar do ideal da sororidade: "I am, apart from anything else, unashamedly heterosexual, I like working with men and I like teaching men. I think there is a danger that sisterhood could be the enemy of objective truth, in that one is so busy supporting and being supported by other women that one becomes cocooned against unpalatable realities and criticism which might create growth" (Dusenberre 1983:187).

como a necessidade de “female identification and community for women’s to flourish” (Morse 2000: 155). Com o elo quebrado, também a inspiração e a motivação para viver se acaba em Blanche, que se torna uma imagem de artista truncada, e que, tal como Cassandra, se sente perdida, porque não encontra eco nos outros, o que leva à dissolução da sua identidade. Tal como a Lady of Shallott, o mito de Cassandra aparece ligado à falência da criatividade feminina, que se cristaliza nas dúvidas em relação à sua capacidade criativa, e, tal como em Anna Severell, a inspiração esfuma-se, ficam sombras, não consegue mais criar a arte, congelada numa passividade auto-destrutiva.

Mas o mito de Cassandra também pode refletir um outro aspeto mais positivo, que é o dom do desafio e da dignidade por parte da mulher. Segundo Sanja Bahrune V. Rajan,

Cassandra’s story brings to the fore what could be regarded as the productive semantic instability of all myths. We tend to think of myths as fixed narrative patterns that may or may not receive critique in their long life, but they are in fact unstable epistemological and epistemic structures: mythic fabulations that sanction social containment of, or even violence against, women also house spaces for contested meanings and resistant readings. (Sanja Bahrune-Radunovic’ e V.G. Rajan 2011:1).

O mito reconhece as severas limitações que o patriarcado exerce sobre as mulheres, mas simultaneamente dá ênfase à sua capacidade de se afirmarem como sujeitos pensantes, com uma agência potencialmente subversiva para o patriarcado. Consequentemente, o mito de Cassandra tem sido invocado em discussões e representações que dizem respeito ao poder visionário feminino e à criatividade feminina, ao corporizar o discurso do outro e um corpo de mulher violado que se tornou um ícone feminista. (*ibidem*: 2).

Em Byatt, mais uma vez a ambivalência prevalece, pois, concomitantemente com a ausência de solidariedade entre as mulheres, que leva ao corte da criatividade, também se verifica que a sua obra é profícua em exemplos de mulheres que estabelecem laços de irmandade propiciadores da criatividade, arte e cultura que as tornam numa reescrita do mito da artista falhada.<sup>115</sup> Esta sequência de associações metafóricas tem de ser tomada em

---

<sup>115</sup> É este fio de sucessão que se verifica, por exemplo do seu conto ‘The Eldest Princess’, onde se dá importância à leitura, pois a princesa reconhece a narrativa em que está inserida e altera a sua própria vida ao escolher para si o papel de contadora de estórias, na senda da

conta porque indicia a importância de um relacionamento criativo entre as mulheres, sejam sob o signo da maternidade ou do da sororidade. Rosi Braidotti refere o conceito de rizoma de Deleuze para definir estas relações fundamentais para a afirmação do feminino. O rizoma cresce debaixo do solo, e expande-se lateralmente, constituindo-se “a nonphallogocentric way of thinking: secret, lateral, spreading, as opposed to the visible, vertical ramifications of Western trees of knowledge”<sup>116</sup>. Ao constituir uma forma de resistência a visões totalizadoras, o rizoma representa a consciência nómada como “uma forma de resistência política das visões hegemónicas excludoras da subjetividade.” (Braidotti 1994: 23).

Neste fio de pensamento, o papel das escritoras e artistas ficará sob a égide da noção das novas Cassandras, que alertam para o que está mal na sociedade, desde a violência (não apenas sobre as mulheres), mas também para outras lutas sociais e artísticas, nomeadamente, a destruição e abuso dos recursos naturais, (mensagem muito atual em Byatt, em *Ragnarok*), através de perspectivas de realidades inerentes à experiência feminina, passada e presente, e também para falarem de experiências globais e locais históricas e políticas. (Sanja Bahrun-Radunovic´ e V.G. Rajan 2011:5).

É neste espaço de resistência que LaMotte também se poderá considerar, pois escapa, de certa maneira, às concepções negativas da artista em falência, pois, como criadora, consegue conservar a sua autonomia, embora a expensas da sua vida afetiva e perda simbólica da filha, refletindo um aspeto mais positivo que os mitos de energias bloqueadas atrás referidos veiculam. Apesar de se ter entregado à paixão por Ash, o famoso poeta laureado, opta por uma vida dedicada à escrita, em parte devido às convenções sociais, pois ele é um homem casado e ela uma mãe solteira, mas também porque sente essa condição de autonomia irreduzível como imprescindível para a sua identidade de artista. No entanto, não se pode esquecer que a criatividade dos dois é, no romance, dinamizada não só pelo

---

velha mulher que lhe dá guarida. Aqui também surge a ideia de que se pode fugir à biologia como destino, pois a princesa não procura o amor, mas o prazer de narrar histórias.

<sup>116</sup> Em *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994), p. 23.



amor, mas também pela sua correspondência e troca de ideias, como Roland e Maud vão descobrir.

Esta situação instaura, então, uma outra problemática, que é a capacidade da arte se constituir um elemento de fusão entre os sexos e de se constituir o meio privilegiado em que o amor sexual pode existir e se pode expressar (Tiffin 2009: 119). E na obra de Byatt também coexiste este espaço de possibilidade de conexões positivas entre os sexos mediadas pela arte, de forma a possibilitar a liberdade em vez de insistir na certeza da destruição. Assim, Byatt metaforiza a complexidade da identidade feminina, dividida que está entre o seu desejo de autonomia criadora e a ameaça que o elemento masculino representa, sobretudo sob a forma da instituição do casamento e dos mitos de abnegação que tal compromisso impõe às mulheres.

No conto de Byatt “Cold”,<sup>117</sup> há também uma metáfora sobre a autoria no feminino, e a necessária dissensão em relação ao pré estabelecido, ao oferecer a imagem de uma outra princesa que precisa do ambiente certo para se liberar com toda a sua criatividade, embora prefigure a estória tradicional de uma princesa e um príncipe que se amam, com o *happy-ending* correspondente. Apesar de apresentar uma letargia profunda inicial, cedo se descobre que a passividade da princesa Fiammarosa era devida a estar inserida num ambiente quente. Circunscrevendo a abulia às circunstâncias, a estória demarca-se desde logo das outras princesas dos contos de fadas, constituindo Fiammarosa como uma identidade que desconstrói os estereótipos, ao necessitar do gelo para florescer, o que a circunscreve ao isolamento e à solidão, mas que no entanto lhe agradam. Ao contrário do comum dos mortais, é num ambiente gelado que ela dança, desenha e cria tapeçarias fabulosas e originais com maravilhosos “ice-blue threads” (134). Byatt faz aqui uma releitura onde se desconstrói os opostos fogo-calor/ vida e gelo-frio/ morte nesta princesa diferente, com uma identidade muito própria. O que Byatt parece querer sublinhar é que o frio pode ser o oposto binário do fogo (conotado com energia, criatividade, paixão), mas não necessariamente. O próprio príncipe Sasan é o valor energético e criador do fogo, mas compreende esta necessidade fundamental de Fiammarosa, pois ele próprio é

---

<sup>117</sup> Em *Elementals: Stories of Fire and Ice* (1999).

um grande artista do vidro. É esta dupla característica do reconhecimento de uma alma de artista em Sasan assim como o facto de trabalhar o vidro (que para ela é água gelada) em maravilhosas peças de arte, que leva a que se apaixone pelo príncipe. Mas o vidro é talhado em fornalhas ardentes que são também a paixão que Sasan personifica, letais para uma princesa que vive no gelo.<sup>118</sup> No entanto, ele compreende e aceita esta sua separação e a sua irreduzibilidade como mulher de gelo que culmina com a construção de um palácio de vidro no interior de uma montanha onde Fiammarosa vive num ambiente propício e se dedica ao conhecimento e à criação. Como refere Sarah Gooderson:<sup>119</sup> “Fiammarosa makes a compromise with Sasan's creative imagination, and is enabled to recommence study and writing. Thus, I think ‘Cold’ presents ‘making contact’ as a positive creative process.” Ao potenciar esta fusão de opostos que subvertem as dicotomias tradicionais na preservação da identidade da mulher, Byatt parece instituir assim o poder da criatividade para superar situações em que as personagens saem dos seus papéis tradicionais e se unem numa solução que não colida com as suas identidades primordiais, de fogo e gelo. Ou seja, instaura o papel ativo da arte na configuração de novas soluções que extrapolem os estereótipos convencionais que espartilham a criatividade, ao subordinarem as mulheres aos preconceitos patriarcais.

Neste conto, Byatt continua a retratar identidades que se preservam voluntariamente do quotidiano para se dedicarem à arte, e que, tal como a *Snow Queen* de Hans Christian Anderson, são associadas com o intelecto, com a solidão e com a frialdade do gelo, “the frightening loneliness of cleverness, the cold distance of seeing the world through art, of putting a frame round things” (H&S: 156).<sup>120</sup> Em “Cold”, o gelo de Fiammarosa está associado ao vidro de Sasan, através dos elos do amor e da criatividade que os unem,

---

<sup>118</sup> Em *Possession*, a perigosidade que o elemento masculino representa na sua vertente sexual está presente nas conotações do nome de Ash, que pode transformar em cinza toda a vitalidade criativa da mulher-escritora que LaMotte personifica. Para Byatt, as escolhas das mulheres baseadas no domínio do biológico podem representar escolhas irreversíveis que as acorrentam à domesticidade, à auto-aniquilação, como se vê com o exemplo da sua própria mãe e de personagens como Anne Severell em *The Shadow of the Sun*.

<sup>119</sup> No artigo “Writing a Tale”, publicado em *The Guardian* em 22-09-2005.

<sup>120</sup> Ainda neste mesmo capítulo, Byatt continua a referenciar o gelo e as suas associações paradoxais com a criatividade nos seguintes termos: “Graham Greene wrote that every artist has a splinter of ice in his art and artists recognize the distancing of glass and ice as an ambivalent matter, both chilling and and life-giving, saving as well as threatening” (H&S: 156).

instaurando um ponto de interseção entre quente e frio que é o vidro, metáfora da arte (Tiffin 2009: 119).

Ainda sobre a temática das relações entre a mulher e a arte, Byatt publicou um outro conto “The Stone Woman”,<sup>121</sup> em que uma mulher é transformada em pedra, um processo tradicionalmente simbólico, já que configura a rigidez do corpo minado pela doença e pela morte subsequente. Mas nesta estória de cariz surrealista, a metamorfose<sup>122</sup> implica que Ines saboreie também a liberdade criativa que descobre ao utilizar novas palavras com texturas vibrantes e coloridas que ela associa ao seu isolamento. Byatt reescreve parodicamente os mitos femininos de Eco,<sup>123</sup> da mulher de Lot e de Pigmalião. Aqui a clausura em sim mesma, a ausência de uma voz num corpo de pedra potencia a auto-realização e a criatividade, ao contrário dos mitos atrás aludidos, em que a rigidez (granítica e/ou não dialogante) é um castigo que traz a incapacidade de comunicação. Aqui, a heroína sem casa, num mundo alienante potencia energias insuspeitas. O isolamento não é impeditivo da criatividade, é o oposto, é condição dessa mesma criatividade em imagens da diferença. Mesmo que num registo ambivalente, uma vez que este isolamento da existência também possa personificar a loucura e o alheamento do real, num espaço e tempo alienados (Pereira 2007: 186), Byatt dá no entanto uma nota positiva a estas configurações de originalidade produtiva que diferentes mulheres potenciam. Assim, esta “Stone Woman”, uma mulher de carne e osso que se transforma em pedra estará paradoxalmente mais próxima da Galatea, de Pigmaleão, (uma estátua de pedra que ganha vida através do poder da arte do artista que por ela se apaixonou). A unir estes mitos, estará a força da arte que inspira e cria a vida sob formas diferentes. O que as metamorfoses potenciam em Byatt, então será este direito ao dar voz a uma diferença que se consubstancia na criação de novas representações do

---

<sup>121</sup> Publicado em *Little Black Book of Stories* (2003).

<sup>122</sup> Aqui há um eco de obras incontornáveis, como *A Metamorfose* de Franz Kafka e também *As Metamorfoses* de Ovídeo.

<sup>123</sup> Eco é uma infeliz ninfa castigada por Hera ao retirar-lhe a voz, fazendo-a repetir sempre a última sílaba das palavras que eram faladas na sua presença. A ninfa Eco ficou conhecida como aquela que não sabe falar em primeiro lugar, que não pode calar-se quando se fala com ela, que repete apenas os últimos sons da voz que lhe chegam. De Eco apenas permanece a voz, enquanto os seus ossos se transformam em pedras (Ovid: *The Metamorphoses*, Book III-Fable VI).

feminino que se assumem na assunção da criatividade potenciada pela arte.

Como refere Pereira:

Porém, acima de tudo, parece-nos certo ver nestas metamorfoses, a possibilidade de formação de uma nova identidade feminina, não já baseada no estereótipo e na tradição dualística dos géneros, mas na pluralidade e na diferença. Essa nova identidade feminina, baseada que está na busca de uma nova energia, que possa romper com modelos de passividade adquiridos, é-nos aqui apontada, paradoxalmente, através de metáforas que, tradicionalmente, estão também elas associadas à estagnação e à enérgia – o enregelamento, a petrificação -, mas que aqui denotam um princípio oposto, de energia e atividade. Apontam, nesse sentido, para a necessidade de desconstruir dicotomias enraizadas no nosso pensamento, levando-nos a um questionamento implícito da sua validade (Pereira 2007:186).

Há então em Byatt uma transmigração, ao rejeitar os mitos tradicionais de passividade apática associados ao feminino, ao apresentar papéis mais libertadores para as mulheres, inscrevendo simultaneamente o elemento mágico da transmutação. Byatt entra, assim, em territórios que ultrapassam o realismo convencional de que se diz apologista, congregando imaginários tão díspares como os mitos, os contos de fadas e o passado ligados ao quotidiano doméstico, potenciando a paródia, a metaficção e a ironia, que dão visões novas a velhas formas. Mas também neste conto o mediador da transformação é um artista escultor, que a acha bela e lhe proporciona a deslocação para um meio propiciador, em contacto com seres semelhantes a ela, o mundo dos *trolls* na Islândia.

Mais uma vez, a ambivalência de Byatt se manifesta, pois, se por um lado constitui a energia racional como imprescindível para a mulher, por oposição a uma energia sexual que a escritora vê como o caminho para a morte e a rejeição de uma entidade autónoma, também o perigo da sexualidade não deixa de ser desconstruída através de imagens de artistas masculinos que ativamente participam no desenvolvimento da personalidade artística das mulheres com quem se relacionam. Ou seja, este perigo da energia sexual nas mulheres pode ser ultrapassado e reescrito positivamente em relacionamentos potenciadores de autonomias que se realizam criativamente.

Em *Possession*, e apesar do relacionamento dos dois poetas vitorianos se ter quebrado, este encontro identicamente marcou um florescimento. Desde o início que Ash é visto como uma ameaça ao equilíbrio criador de LaMotte,

porque representa o aspeto da tentação física (P: 187). Mas o facto de Mortimer Cropper invadir o túmulo de Ash e daí retirar o cofre que Ellen lá tinha colocado, onde se encontra a última carta de Christabel que Ash não leu, vem lançar uma nova perspetiva sobre a validade do seu relacionamento. Ao ser lida por Maud, perante o círculo de críticos contemporâneos que sofregamente escutam o teor da mesma, Christabel revela a Ash a existência da filha comum, Maia, que desconhece os seus verdadeiros pais, mas simultaneamente confessa que é uma velha artista que tem sobretudo saudades da troca de ideias entre os dois: “I regret (...), our old letters, of poetry and other things, our trusting *minds* which recognised each other.” (P: 501, destaque de Byatt). É este amor ao conhecimento intelectual e paixão pela arte que fez com que existisse um espaço de plenitude e fusão completa entre os dois. E tivesse havido outras circunstâncias sociais, talvez o fim da sua estória de amor tivesse um desfecho feliz. O que os uniu, então, foi o amor à sua arte, que em Byatt aparece também ligado ao tema do casamento, no conto de LaMotte “The Glass Coffin”,<sup>124</sup> onde o alfaiate trabalha na sua arte porque ela é sentida como intrínseca à sua individualidade e à sua realização como ser humano. E esta intensa alegria reflete-se em Roland e Maud, quando referem o prazer intenso de ler, ligado à curiosidade intelectual que os une: “the pleasure of the brain as opposed to the viscera.” (P: 471) em Roland, corresponde a “pricles all down my spine and at the roots of my hair” em Maud (P: 237) quando descobrem versos iguais<sup>125</sup> nos dois poetas, o que sugere que ela e Roland descobriram provas de um relacionamento desconhecido até à data. Maud verbaliza o sentimento de que os prazeres intelectuais ultrapassam todos os outros, em consonância com o sentimento de Roland. E também é interessante referir que o que une toda a comunidade de críticos é, precisamente, este amor à descoberta intelectual que surge como galvânica e congregadora de

---

<sup>124</sup> Neste conto, que se baseia no homónimo dos irmãos Grimm, um alfaiate acorda a princesa, (adormecida num caixão de vidro) com quem casa, depois de matar a figura sinistra do artista negro com uma lasca de gelo. Mas, insatisfeito com o desfecho tradicional, este alfaiate sente a necessidade imperiosa de continuar a trabalhar na sua arte, ato que vê como vital para a sua realização como pessoa e artista.

<sup>125</sup> As linhas iguais que Roland e Maud descobrem são: “And shall those founts /Which freely flowed to meet our thirsts, be sealed?”, e que aparecem simultaneamente no poema de LaMotte “Melusina” e no de Ash, “Ask to Embla”. Descobrem que o tema da fonte é recorrente nos dois poetas, associado à fonte da vida, à inspiração e ao amor, fruto do seu relacionamento amoroso e intelectual.

vontades criativas. O prazer da descoberta intelectual não une apenas os pares Ash/ LaMotte, Maud/ Roland, mas é extensível à pleiade de personagens ferozmente interessadas na pesquisa das vidas e obras dos poetas com os quais desenvolveram relações ambíguas entre a posse e a autêntica possessão pelos poetas mortos.

O final feliz do romance surge, então, como uma negociação entre os dois, baseada na paixão e na cumplicidade de saberem ambos possuírem a curiosidade que não só os levará à continuação de uma carreira de sucesso, mas também a uma ligação profunda baseada no amor à compreensão dos mistérios que a arte e o conhecimento podem proporcionar. Conseguem uma negociação em que Roland promete não ameaçar a autonomia de Maud (P: 507), pois “We could think of a way – a modern way – Amsterdam isn’t far” (P: 507).

Esta capacidade de negociação revela uma perspectiva otimista por parte de Byatt que aponta no sentido das lutas feministas terem conseguido mudar as mentalidades em relação à época de Christabel. Agora há condições para um relacionamento livre, sem que a autonomia e a carreira de Maud sejam postas em causa pelo homem que ama e pela sociedade. Mas para Maud ainda há, no início de *Possession*, constrangimentos que se revelam no facto de usar um turbante para esconder a sua belíssima cabeleira, [“It’s the wrong colour, you see, no one believes it’s natural. I once got hissed at a conference, for dying it to please men.” (P:271)], o que implica que ainda haja condicionalismos ideológicos que restringem a liberdade das mulheres. As mulheres do século vinte também ainda sofrem com a agressividade sexual, aqui personificada por Fergus Woolf, que se apresenta como um predador egotista que não respeita a autonomia de Maud, assim como Leonora Stern, a feminista americana que faz avanços constrangedores e que vê toda a realidade sob o prisma da sexualidade. Estes exemplos mostram que mesmo no século vinte a situação das mulheres independentes ainda não é de liberdade e autonomia absolutas, pois ainda há atentados à sua individualidade, mas já há mais espaço para que esta situação se resolva sem tanto sofrimento como na época vitoriana. Por outro lado, também há

aqui uma homenagem inequívoca por parte de Byatt às pioneiras feministas que se afirmaram como tendo direito à sua independência ao longo dos tempos, com especial relevância nas mulheres do século dezanove, como é o caso de Christabel LaMotte, e das mulheres que nos mitos se atreveram a revoltar contra uma ordem das coisas injusta para as mulheres.

No prefácio de *The Shadow of the Sun*, diz Byatt: “I didn't want to be, and wasn't capable of being, an unsexed mind. I meet women now who work in different places from their husbands, and meet at the weekends to talk, and I envy them what I believe to be their certainty that they have the right to this (ix).” Maud também consegue conciliar a profissão com a realização amorosa e dar asas à sua vocação, possibilidade que cada vez mais as mulheres contemporâneas estão a exigir, como nota Byatt.<sup>126</sup> Ou seja, tendo em conta Maud, as modernas Ladies of Shalott e Cassandras já têm mais condições para alterar mitos insidiosos de energias negativas relacionados com a liberdade criativa, de maneira a que a sua independência e força artística, apesar de encontrarem ainda obstáculos, se possam concretizar em obras de arte que façam a diferença. Assim, apesar da temática feminina ser central na sua obra, Byatt parece subordinar o seu sentido de feminismo ao seu sentido da criatividade, ou seja, da arte e sobretudo da literatura, como afirma Tiffin:

The problem for Byatt in the eyes of modern feminism, however, is not that she lacks a feminist sense of literature; it is that her sense of feminism is entirely subordinate to her sense of literature as art. (Tiffin 2009: 117).

#### **4 - O prazer do texto: Aracne**

I found the poems came easily – they were written as they were needed in the shape of the novel, as part of the run of words – I see a novel as a piece of knitting, all one continuous thread.

In **Guardian Book Club**

---

<sup>126</sup> Byatt é o exemplo vivo de como conciliar quatro filhos com uma criatividade prolífica e carreira académica. Byatt combina carreira e família, embora no pós-guerra com dificuldades, agora com mais liberdade, pois entretanto os filhos cresceram, pelo que as suas últimas obras têm vindo a revelar uma visão mais liberta dos constrangimentos que sufocam as mulheres.

Ariachne's Broken Woof

From so blotched and cramped a creature  
Painfully teased out  
With ugly fingers, filaments of wonder  
Bright snares about  
Lost buzzing things, an order fine and bright  
Geometry threading water, catching light. (P: 38).

Christabel LaMotte

Roland toma contacto com o poema de Christabel LaMotte acima em epígrafe, notando que a poetisa escrevera muitos poemas sobre insetos, este seria apenas mais (P: 38). Com efeito, o tema dos insectos é recorrente em LaMotte e em Byatt, usados como símbolos das sociedades matriarcais,<sup>127</sup> e que significativamente assumem uma importância muitas vezes apresentada como um poder alternativo do feminino. Os poemas de LaMotte enaltecem estas sociedades laboriosas e ordenadas que, apesar de minúsculas, são valorizadas como imagens alternativas do doméstico e da criatividade feminina. Na primeira carta a Ash, La Motte auto-proclama-se como

a very fat and self-satisfied Spider in the centre of her shining Web, (...) Arachne is a lady I am greatly sympathetic to, an honest craftswoman, who makes perfect patterns, but is a little inclined to take unorthodox snaps at visiting or trespassing strangers, not perceiving the distinction between the two, it may be, often until too late. (P: 87)

ou seja, visualiza-se como a tecelã honesta e perfeccionista,<sup>128</sup> não deixando, no entanto, de avisar para os perigos que as aranhas como ela representam para os intrusos na sua teia. Também Ash, por sua vez, no poema "Swammerdam" escreve que as sociedades de insetos são femininas: "She is no king/ But a vast Mother, on whose monstrous flanks/ climb small sisters,

---

<sup>127</sup> Segundo Alban: "Byatt uses the images of matriarchal insect and arachnid societies of bees, ants, and spiders. LaMotte uses these symbols to draw parallels with prepatriarchal societies." (Alban 2003: 202).

<sup>128</sup> Alban considera o arquétipo da tecedeira como a imagem da mulher que ainda conserva poder na sociedade patriarcal através da sua criatividade: "The spider, the ant, the spinster behind the loom, weave the web of Fate, and in this area at least, women have never been entirely dispossessed, and continued to be seen as the power behind the throne of the gods, in their fatal, albeit metaphorical influence. Melusine and LaMotte both create their works. Melusine's are engineering and constructive feats and the whole dynasty, while LaMotte is under compulsion to spin her tale, her writer's craft." (Alban 2003: 210-211).



“...for she is Queen, / The necessary Centre of the Brood.” (P: 208). Nos dois, há alusões à era matriarcal da Grande Deusa que se mantém no reino minúsculo dos insectos, com muitas das qualidades associadas: labor e disciplina no seu trabalho. LaMotte fala da labuta gratuita das formigas e enaltece a sua capacidade de trabalho independente de donos, apenas pelo amor à arte. Da mesma maneira, o amor à obra literária é uma necessidade intrínseca do seu ser, só comparável à labuta incessante das sociedades de insectos que vê como femininas e que só um artista como Ash poderá compreender:

You understand (...) that the need to set down words – what I see, so – but words too, words mostly-words have been all my life, all my life – this need is like the Spider’s need who carries before her a huge Burden of Silk which she *must spin out* – the silk is her life, her home, her safety – her food and drink too – and if it is attacked or pulled down, why, what can she do but make more, spin afresh, design anew – you will say she is patient – so she is – she may also be Savage – it is in her Nature – she Must – or die of Surfeit – (P: 180).

Byatt associa o tema do trabalho dos insectos com o poder das sociedades matriarcais na *novella* “Morpho Eugenia”, em *Angels and Insects*, constituindo um paralelismo entre as sociedades de formigas e a organização hierárquica de uma família senhorial vitoriana, em que a casa é retratada como um formigueiro presidido pela rainha, cuja função primordial é a reprodução e que se torna um cargo hereditário. Produto das teorias de Darwin de adaptação ao meio-ambiente levadas ao extremo, em que Eugénia é destituída de valores morais para se assumir como uma reprodutora, numa atitude de regressão civilizacional e que a coloca nos antípodas da luta feminista pela autonomia.<sup>129</sup> O contraponto desta degenerescência surge no marido de Eugénia, William, um cientista enredado na teia da sedução e incesto e em Matty, uma *New Woman* que se dedica ao intelecto e, que, ao contrário de Eugénia, não usa vestidos espetacularmente coloridos, mas antes cores neutras. Contudo, que tal como as formigas, Matty possui a resistência e o amor ao trabalho, e

---

<sup>129</sup> Alban refere as cores usadas nos trajes dos seres humanos na adaptação fílmica do realizador Philip Haas como retratos dos motivos do mundo dos insectos e que dão ênfase ao paralelismo entre as duas sociedades (Alban 2003: 205).

também outras qualidades inesperadas, sendo uma delas a da imaginação, o que aplica na escrita de histórias plenas de significado; no fim, esta personagem transmuta-se num ser verdadeiramente brilhante, libertando-se, conjuntamente com William, da prisão de enganos em que a casa-formigueiro se transformou. A lagarta cinzenta que Matty era sofre uma metamorfose, ganha asas e finalmente voa rumo à realização pessoal que permite a libertação da sua imaginação e que tem o contraponto em William, o cientista, numa fusão de capacidades e autonomias que lembram a reunião de Roland e Maud.

O mundo dos insetos pode ser visto de vários ângulos. Uma das suas principais características é de que sofrem metamorfoses, tal como Melusina, constituindo-se como seres liminais, instáveis na sua constituição e significado. No conto já anteriormente citado de Byatt, “Lamia”, Bertrand está obcecado pela cor e formas sinuosas de uma cobra, que são a sua fonte de inspiração, mas que se transforma numa mulher. Mal esta se vai embora, descobre uma belíssima borboleta a provar o seu sumo, numa contiguidade de motivos de inspiração que ligam a cobra com o inseto, que já foi lagarta com forma ofídica. Para Alban há aqui uma ligação subliminar com as forças cíclicas do renascer da vida que se consubstanciam na criação artística.

She [Byatt] is subliminally using the notion of the snake as a life force, through this repeated connection to the butterfly, an insect than metamorphoses from worm to larva to beautiful winged insect. This is based on Jung’s association of the serpent and the bird, through the dragon, in which the chthonic becomes aerial, embracing and encircling all of life. This also connects with the ancient view of the goddess as an ophidian life force, metamorphosing snake or dragon, from which life emerges. (Alban 2003: 204).

Também no poema de LaMotte sobre a metamorfose (P: 161) há uma meditação sobre a criação e morte em que insetos e homens se encontram na mesma situação, num contexto de eterna fluidez e retorno entre a morte e a vida por parte do Criador.<sup>130</sup>

O poeta helénico Ovídio na sua obra *Metamorfoses* (Livro VI) relata o mito de Aracne, uma jovem tecelã que desafiou a deusa Palas Atena para um

---

<sup>130</sup> But both [the ruffled Silken Flyer] [man] / in their Creator’s terrible keen sight / Lay curled and known through timeless Day and Night / He form and Life at once and always – Gave / Is still their Animator and their Grave- (P: 161).

duelo a ver qual era a melhor artista. A deusa tece uma tapeçaria em que a ordem e a autoridade dos deuses prevalecem, com os doze deuses do Olimpo sentados nos seus tronos e nos cantos humanos a serem metamorfoseados em animais e coisas pelos deuses vingativos. Por sua vez, Aracne, desafiadora, descreve as violações e raptos dos deuses sobre raparigas mortais e inocentes. Diz-nos Byatt que “It is a poem, not a picture, full of visual delights and felicities. Ovid tells us that neither Pallas Athene, nor Envy himself, could find any fault in Arachne's work.” Zangada pelo desafio e pela perfeição do trabalho,<sup>131</sup> Atena bate-lhe com a sua lançadeira na cabeça, levando a que Aracne, desesperada, se enforque. Atena, talvez com pena, ou por ironia, transforma-a numa aranha, condenando-a a tecer teias que lhe saem do seu corpo para sempre.

A reescrita do mito de Aracne é, tal como os outros mitos greco-latinos, um celeiro inesgotável de apropriações constantes por parte dos artistas ao longo dos séculos e que continua no cenário atual, como nos diz Marina Warner:

The great granary – to borrow Keat's phrase – of Hellenic and Roman narratives has fed us for millennia: there is indeed a fresh surge of hunger for revisionings, attested by many contemporary writers' inventions and versions – they are continuing Shakespeare's way of plundering and mining and recasting (Warner 2002: 210).

Dante coloca Aracne no purgatório no círculo dos orgulhosos, num castigo que considera proporcional para as loucas mulheres que sofrem do pecado da ambição (Warner 2002: 42). Byatt mostra LaMotte como a aranha, uma solteirona escritora que fia os seus textos, seguindo a tradição milenar das mulheres, de dar forma aos fios, ao criarem tapeçarias, bordados, roupagens multicolores que coloriam a monotonia dos seus dias, enclausuradas em quartos escuros e que davam voz à única liberdade que os homens teceram para elas. No seu ensaio “Arachne” (2001), Byatt confessa que “Needlework of all kind is a woman's art. For that reason, perhaps, I hated it as a child.” (A: 136). Apesar da sua tia e avó serem bordadeiras exímias com fios de seda, a autora achava essa tarefa um cruel destino para as mulheres (A: 137). Num artigo de *The Guardian* (2008) afirma ainda que associava o bordar e fiar a

---

<sup>131</sup> No artigo de *The Guardian*, ‘Twisted Yarns’ (21-06- 2008).

clausura e medo, exceptuando Ariane,<sup>132</sup> cujo fio da meada permitia a fuga de labirintos, como o demonstrou ao ajudar Teseu. O arquétipo da tecedeira enclausurada e totalmente dedicada à sua arte é para Byatt a Lady of Shalott:

She [The Lady of Shalott] resembles the people in Plato's myth of the cave and the fire, who see only what shadows are cast on the wall in front of them. She speaks to and for all those women who were kept indoors in drawing rooms, doing ladylike work, looking out from behind lace curtains at the street – except that she may not look out at all. There is the sense in which she is every perfectionist artist who makes up, pieces together, records, and weaves a world – at the expense of living in it, or tasting it, or loving it directly. And of course she is disturbed by sex, by the knight flashing and blazing into her mirror, so that she must see the real thing (Byatt, “Twisted Yarns”).

Byatt afirma que a arte têxtil foi reclamada pelas feministas do século vinte, numa recuperação desta atividade milenar associada ao feminino, acentuando a importância simbólica do ato de tecer nas vidas dos humanos. Assim se afirmam as Moiras, Clotho, Lachesis e Atropos, as tecelãs do tempo que desenrolam o fio da vida dos mortais e a que os nórdicos chamavam as Nornas. O desenhar dos padrões da vida está, à luz destas divindades femininas, indelévelmente articulado com o enredar das histórias individuais e dos textos que as contam:

We think of our lives – and of stories – as spin threads, extended and knitted or interwoven with others into the fabric of communities, or history, or texts. (Byatt: “Twisted Yarns”).

É nesta senda de valorização do ato de tecer que Nancy K. Miller baseia a sua crítica feminista literária, a que chama de “Arachnologies” (1986). Baseando-se no conceito de texto como um tecido em construção, tal como teorizado por Roland Barthes, pretende fazer uma interpretação e reapropriação de uma história no quadro das estruturas de poder, género e identidade na produção da arte.<sup>133</sup> Miller pretende rever a narrativa de Aracne

---

<sup>132</sup> Diz Byatt: “As children we read fairy stories about spinners – always with something menacing in this essential domestic activity. The miller in Rumpelstiltskin imprudently boasts to the king that his daughter can spin straw into gold. Shut in a room with heaps of straw, she is rescued by a manikin who does the work and a claim rewards – ultimately her first child – unless she can tell him his name. Then there is Sleeping Beauty, who is kept from the knowledge of spinning wheels until, as a grown girl, she climbs into a turret, pricks her finger with the spindle of an old woman, and falls asleep – along with all the inhabitants of the palace – for a hundred years. As a girl, I registered the sense of danger and unease in this enclosed activity. Both the miller's daughter and the princess were passively trapped and endangered by spinning.” (Byatt, “Twisted Yarns”, in *The Guardian*, 2008).

<sup>133</sup> “By arachnology, then, I mean a critical positioning which reads *against* the weave of indifferenciation to discover the embodiment in writing of a gendered subjectivity; to recover within representation the

dizendo que Ovídio, por um lado, apresenta uma mulher que quer produzir arte, mas que, por outro lado, a desautoriza, quando a envia para o domínio do natural, onde ela (aranha metáfora da mulher), apenas tece teias literais, de padrões incompreensíveis e pegajosos, retirando-lhe a agência que a arte proporciona. (*ibidem*: 50-51). Compara essa desautorização do feminino com a “Morte do Autor” de Barthes, que esquece a importância do autor na elaboração de textos, ou seja, “chooses the threads of lace over the lacemaker”, (*ibidem*: 271) o que leva à supressão da importância da autoria, que Miller contesta, pois retira a voz às mulheres, numa altura em que apenas a começam a ter. Pretende, portanto, fazer da sua crítica a ligação entre autora e texto, o ponto de encontro entre a aranha e a teia e assim não só recuperar os textos femininos da indiferença, mas também identificar o ato destas leituras como a possibilidade de outras poéticas, ligadas a corpos com género ligados a existências concretas, ou seja, recuperar os desenhos da tapeçaria de Aracne (*ibidem*: 288). Este propósito parece também inspirar a obra de A. S. Byatt, uma vez que as suas discussões estéticas prendem-se essencialmente com as possibilidades e potencialidades da linguagem em representar o real, mas ambiciona como que salvar o autor da sua morte, insistindo em atribuir-lhe um papel primordial na criação do texto.

A tapeçaria urdida por Aracne descreve todas as outras histórias das *Metamorfoses*, pelo que a sua tapeçaria se transforma numa *mise-en-abyme* da obra de Ovídio, ao entrelaçar nos fios coloridos da trama os outros fios das narrativas de todo o livro sobre as metamorfoses que as raparigas humanas sofreram sob as mãos dos deuses cruéis. Aracne potencia uma mistura dos dois mundos, o das imagens e o das palavras, em que a contiguidade e ambiguidade dos dois estão patentes na sua arte. Ambíguo também é o quadro de Vélasquez *Las Hilanderas* (1656)<sup>134</sup>, que retrata a fábula de Aracne e cujo significado reside no primeiro e último plano, no mar e no céu da tapeçaria que representa o rapto de Europa. (A: 141-142). Byatt chama a atenção para as

---

emblems of its construction. It is from that perspective that I propose now to read Arachne's story: both as a figuration of woman's relation of production to the dominant culture, and as a possible parable (or critical modeling) of a feminist poetics.” (Miller 1986: 272). Miller acrescenta que a sua posição coincide com a de Elaine Showalter e a sua *Gynocritics* (*ibidem*: 271).

<sup>134</sup> Em anexo, p.120 desta dissertação.

referências, incluídas na tela de Velásquez, às pinturas de Ticiano e de Rubens sobre o mito e que Velásquez já conhecia. Byatt cita Pérez de Moya e a sua *Philosophia Secreta*, que Vélasquez possuía na sua biblioteca:

This metamorphosis is given to us to show that no matter how skilled anyone may be in any art, there may come, later, another who will outdo him, adding new things, as happens in all branches of knowledge, for as Aristotle says, Time is a Great co-worker, and through time, the arts are changed and enhanced. (A: 142-143).

Assim, para Byatt, “Vélasquez was in a line, a thread, of emulation, of reworking, from Ovid to Titian to Rubens. He added the painting of light on textiles. He added the spinners.” (Terry 2001: 143). O quadro é sobre visão e capacidade do artífice e mapeia a visibilidade da luz, ao fazê-la incidir sobre as fiandeiras e os seus artefactos. Byatt afirma que essa é a sua preocupação desde o início, “the mapping of the visibility of light” (A: 147), estabelecendo relações de contiguidade entre imagens e palavras. Ao falar de aranhas literárias, reclama visões de eternidade através do tempo, como Emily Dickinson nos poemas sobre aranhas (*ibidem*: 152) ou em Christabel LaMotte, cuja aranha é simultaneamente um animal feio, mas também a arquiteta da ordem no caos. (*ibidem*: 154).<sup>135</sup> Em “Aracne”, Byatt refere que não se sabe quem ganhou o desafio, se a mortal, se a deusa, concordando com Calvino, segundo o qual não há uma interpretação única para o resultado do desafio, porque isso constitui a essência dos mitos: “The nature of myth is not to be resolved into one meaning or another. It is a fluid, endlessly interconnected web.” (Calvino *apud* Byatt: 143). Calvino, no artigo chamado “Ovid et la contigüité universelle”,<sup>136</sup> fala do universo das metamorfoses e da contiguidade entre deuses e mortais que é apenas uma ilustração, uma instância da contiguidade entre tudo o que existe: deuses e deusas, homens e mulheres, fauna e flora e o mundo mineral (119-120). Estas relações não implicam uma ordem hierárquica, mas um complicado sistema de interrelações nas quais cada nível pode influenciar os outros. Byatt parece querer construir uma teia intrincada em *Possession*, uma manta de retalhos, um têxtil composto de

---

<sup>135</sup> Neste seu ensaio Byatt refere-se às mulheres tecelãs contemporâneas nos seguintes termos: “Women are still weaving light and shifting shapes into tapestries”, ao referir-se a uma exposição em 1998 de artistas dinamarquesas que foi ver e a quem chama de “Northern Arachnes” (A:155) e cuja técnica consiste em misturar a tradição com a novidade, ao associar aos materiais tradicionais da seda e lã materiais inesperados e fora do comum, como fios de plástico, penas e lascas de madeira.

<sup>136</sup> Na obra *La Machine Littérature Essais*. (1984).

pedaços de narrativas de diferentes proveniências. Um texto com diversas origens e diversos materiais e seguir essa lei da contiguidade universal que se configura num exercício de polivocalidade que implica necessariamente um esforço por parte do leitor de descobrir o fio da meada. Byatt cria várias teias de conexões abertas, mundos contíguos que se tocam e interpenetram, numa tentativa de capturar a luz, o visível e o invisível. Para Byatt, a teia da aranha, tal como as conchas do mar, os esqueletos das folhas, o crescimento dos ramos de um tronco, são chamadas de atenção visuais da ordem inerente na confusão e excesso do mundo (A: 147). Similarmente, a recorrência do mito é talvez a recorrência de certos padrões que dão forma à vida humana, “myths have always been alive and can still catch us up in their original power” (A: 131). E esta tentativa de tecer o tempo nos textos constitui a sua resposta criativa à consciência da efemeridade da vida.

O mito será então uma tentativa de pôr ordem no caos, de ordenar a realidade, que a autora associa ao poder da linguagem.<sup>137</sup> É a função ordenadora de Roland que começa por elaborar listas e cujas palavras florescem subitamente na poesia que metaforiza o real.

O mito de Aracne levanta assim muitas problemáticas. Não era um desafio que uma mortal pudesse ganhar. Aracne queria a imortalidade através das suas obras, mas a imortalidade é a prerrogativa dos deuses. No entanto, Aracne não perdeu o desafio, porque a sua lenda continua bem viva através dos tempos a inspirar tecidos, têxteis e textuais, sobretudo a inspirar arte ligada às preocupações das mulheres. O que a fez perdurar foi a memória da beleza inultrapassável da sua tapeçaria na narrativa de Ovídio. O legado da sua tapeçaria é um exemplo para as mulheres vindouras porque é um protesto feminino de uma simples artesã, obscura e marginalizada pelo poder, que se atreve a revelar a violência da estrutura patriarcal que continuamente raptou e violou Europa, Leda, Antíope, Filomela. Aracne ousa dar voz à perspectiva das mulheres, sistemática e violentamente calada. Ousa-o através da sua arte

---

<sup>137</sup> Na entrevista a Tredell, Byatt afirma: “When Virginia Woolf says that life hits us as a series of random impressions, it jolly well doesn’t. It hits us as a series of narratives, though they may be mutually exclusive narratives. We may be hit by random impressions, but if we’re intelligent we immediately put them into an order.” (Tredell 1994: 60).

magnífica e o certo é que a sua descrição é a mais excitante, mais viva, a que perdurou na memória.

Ao pensamento de Ash, “The individual appears for an instant, joins the community of thought, modifies it and dies; but the species, that dies not, reaps the fruit of his ephemeral existence” (P: 4) LaMotte contrapõe o seu grito de fada: “I think she *will not die*, my Melusina, some discerning reader will save her?”(P: 501). Este apelo dirige-se às mulheres do futuro que lhe lerão e compreenderão os poemas de maneira a ousarem modificar as suas próprias vidas.<sup>138</sup> Esta necessidade humana de ultrapassar o efémero do individual e de recuperar e transmitir beleza e sabedoria passará ciclicamente de mães para filhas, através das gerações de leitores (as) que finalmente participarão na criação de condições mais justas para os homens e para as mulheres. Será esta a leitura do facto de Maud também partilhar a paixão pela arte, pela criatividade e pelas palavras com LaMotte. Na correspondência que LaMotte manteve com Ash associa-se simultaneamente à Lady de Shalott “who chooses to watch diligently the bright colours of her Web” (P: 187), e à sua teia diligentemente tecida, estabelecendo um paralelo entre a arte da tapeçaria e a arte da poesia, o visual e o escrito.

Tal como a Aracne de Velásquez é uma meditação sobre a mutabilidade da vida e a permanência da arte, também as escritoras de Byatt procuram a permanência e a visibilidade. Com o desejo ancestral de eternidade, de perdurabilidade, de luta contra a morte física das mulheres, há também o desejo de terem voz. Mulheres que ousam o que não podiam ousar. Cassandra, Melusina, Aracne, Deméter, Perséfone, Christabel LaMotte, Maud Bailey, todas têm em comum o desejo de possuírem uma voz que lhes restitua um poder pleno que lhes foi retirado por serem mulheres. Não desistiram de desejar a visibilidade sob a forma de tapeçarias entrelaçadas com a luz que Byatt rouba a Velásquez e que sofre constantes metamorfoses através da imaginação das artistas que a procuram captar em cartografias originais, numa

---

<sup>138</sup> Na entrevista a Olga Kenyon, Byatt aprecia este esforço de valorização dos escritos de escritoras, embora rejeite a associação dos mesmos com o irracional: “I enjoy their [recent feminist critics] re-valuing of everything that is female. (...) But I resent the fact that a few feminists claim they stand for the irrational. It is not good to allow men to think only they represent the rational. Though I agree with the French theorists that ‘reason’ is particularly culturally and biologically conditioned, it is valuable and I respect it as much as I respect truth.” (Kenyon 1992: 18).



tentativa de roubar aos deuses a imortalidade. Como aponta Marina Warner, o poder eterno dos textos tem a ver com a sua capacidade de metamorfose, de adaptabilidade a novas realidades, presentes no eterno renascer de mitos e contos:

Tales of metamorphoses express the conflicts and uncertainties, and doing so, they embody the transformational power of story-telling itself, revealing stories as activators of change. They can help us respond to the fundamental question: Why tell stories? (...) Stories are truly still *made*, made over, made again, shape-shifted.'(Warner 2002: 210-211).

É o processo mágico de mutação das narrativas e o seu perpétuo renascer que agrega o fio de Ariane e a tapeçaria de Aracne. As duas tornam-se numa, na aranha de Christabel, pois, segundo Byatt, “What we see is a clue only to the force, and the beauty, and the order and the complexity, of what we don’t see. Gods or spider-silk” (A: 157).

## CONCLUSÃO

All old stories...will bear telling  
And telling again in different ways (P: 350)

Ao longo desta dissertação fizemos a revisão de algumas das teorias do mito. Assim, para Carl Jung, o mito está relacionado com os arquétipos da Humanidade; para Claude Lévi-Strauss, o mito só tem relevância se integrado numa estrutura de elementos inter relacionados; para Roland Barthes, o mito tem uma função essencializadora, é algo ilusório, não testado e naturalizado que propõe inscrições insidiosas e que subliminarmente propagam ideologias; para as feministas, os mitos são constructos masculinos patriarcais que exprimem significados opressores para a liberdade das mulheres, e que pressupõem uma demolição seguida de uma necessária reavaliação dos valores culturais por eles veiculados. As teorias das feministas francesas, nomeadamente Luce Irigaray e Hélène Cixous, afirmam a capacidade das mulheres de subverter os valores míticos transmitidos através de uma linguagem que as não representa e que também as incita a construir imagens ligadas ao corpo e à experiência feminina, que conjuntamente desconstruam dicotomias essencializantes que transmitem valores negativos e inferiorizantes da mulher.

No seu ensaio “Old Tales, New Forms”, Byatt comenta, a propósito de Roberto Calasso, que este “sees human history in terms of an increasing distance between the divine and the human, in which myth succeeds sacrifice, and stories succeeded myths. Myths, like organic life, are shapeshifters, metamorphic, endlessly reconstituted and reformed” (H&S: 125). Ao sublinhar a capacidade plástica das histórias antigas ao serem objeto de revisões cíclicas, Byatt pressupõe que a perspectiva histórica se terá necessariamente que diluir através destas metamorfoses e que por essa razão estas narrativas se encontram vivas e disseminadas no património das sociedades (*ibidem*: 132). A

razão da sua perenidade está também intrinsicamente ligada ao facto de sermos seres biológicos, com um ciclo de nascimento, crescimento e morte, tal como as narrativas que nos transmitiram os nossos antepassados sob a forma mítica. É por isso que Byatt valoriza as estórias em si, não quem as conta, porque são tentativas de escapar à morte: as crianças lêem-nas como seres infinitos e imortais, os velhos lêem-nas porque sabem que são mortais e que estas lhes irão sobreviver (*ibidem*: 132). Assim, a estória dá origem ao mito na luta contra a precariedade humana.

É a luta contra o tempo que Byatt procura com a rapidez e a leveza, qualidades que considera fundamentais nos seus textos: “I found myself using stories within stories, rather than shape-shifting recurrent metaphors, to make the meanings.” (H&S: 131).<sup>139</sup> Byatt opta pela integração de estórias dentro de estórias que mostram a relatividade do tempo (*ibidem*: 125) e são veículos para exprimirem incertezas e conflitos através da reutilização de material arquétipo pré-existente no leitor. Ao empregar técnicas do pós-modernismo, nomeadamente a disrupção de fronteiras entre os géneros literários, o jogo, a ironia, a repetição, a paródia, e a plurivocalidade, a autora recria uma “jigsaw-like *bricolage*”, (*ibidem*: 124), uma teia ou uma miscelânea, uma outra forma de “collected storytelling” que pretende ser um sumário do mundo (*ibidem*: 139). Nesse mesmo ensaio, a autora refere Jorge Luis Borges que nos seus contos retrata o universo como um labirinto ou uma biblioteca, em que um livro para ser infinito tem que ser cíclico e circular, de maneira a que o processo de escrita possa continuar indefinidamente. Cada indivíduo acrescenta uma página, um capítulo ou uma correção às páginas dos mais velhos e isso levará a uma infinidade das repetições de estórias. “I like the conjunction here of the infinity of Scheherazade’s repetitions and the infinity of genetic replication in the ‘hereditary sort of work’ which fits onto the biological image of the metamorphoses.” (*ibidem*: 140). A repetição com circularidade, e a adaptabilidade intrínseca sob a forma de metamorfose, parece ser uma das suas preocupações, pontos num círculo (PM: 1) em que o padrão das estórias parece estar exactamente aferido ao padrão genético humano.

---

<sup>139</sup> Susanne Becker (1999) sublinha esta “lightness of voice” das novas ficções femininas que não só lhes trazem popularidade, mas também propiciam o entretenimento, assim como um meio de desafio ao *establishment*, potenciando a crítica feminista da sociedade (Becker 1999: 3).

A repetição com variações leva à multiplicidade que para Italo Calvino é um dos valores literários a conservar no próximo milénio:<sup>140</sup>

os livros modernos que mais amamos nascem da confluência e do choque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, modos de pensar e estilos de expressão. Mesmo quando o projecto geral foi minuciosamente concebido, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas sim a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade não parcial. (Calvino 1990: 138).

Byatt tem este carácter enciclopédico criador de textos múltiplos que se tornam infinitos pelas redes que instauram, integrando o interesse pós-moderno em criar novas versões de narrativas do património dos povos, buscando material não só no acervo literário canónico, mas também em fontes de raiz popular, como os mitos e contos de fadas, procurando uma interação dinâmica entre o passado e o presente.

Sobre a função da literatura, Calvino diz que durante um longo período esta parece trabalhar para a confirmação dos valores estabelecidos e da aceitação da autoridade. Mas vem uma certa altura em que se faz a iniciadora de um processo contrário, em que se recusa em ver e dizer as coisas como eram vistas e ditas até então (Calvino 1984: 26-27).<sup>141</sup> Calvino fala dos homens e do poder da literatura. Mas as mulheres por certo estariam também implícitas na sua generalização, possuidoras do mesmo poder de mudar as formas de pensamento através do poder do texto. Byatt filia-se então no conjunto de escritoras e artistas que não se confinam na ahistoricidade do mito, antes descobrem nele um meio adequado para negociar contra formas de silenciamento das mulheres e mostrar a sua perspectiva da experiência feminina, passada e presente, e assim forjar estratégias emancipatórias relevantes do papel do feminino na sociedade contemporânea. Ao apresentar histórias míticas sob uma perspectiva feminina (e feminista, pode-se

---

<sup>140</sup> Na sua obra *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, que compôs entre 1984 e 1985, Calvino refere-se a esta proposta da seguinte maneira: “Entre os valores que eu desejaria ver transmitir-se ao próximo milénio está sobretudo este. O de uma literatura que tenha como apanágio o gosto da ordem mental e da exactidão, a inteligência da poesia e ao mesmo tempo da ciência e da filosofia, como a de Valéry ensaísta e prosador” (Calvino 1990: 140).

<sup>141</sup> “La littérature naît ainsi sous le poids d’un devoir de consécration, de confirmation de l’ordre existant; poids dont elle ne se libère que très lentement au cours des siècles (...) Or, la littérature parvient à cela (...) à travers ses jeux combinatoires qui, à un moment donné, se chargent de contenus préconscients, qui donnent finalement une voix à ses derniers. C’est sur cette voie libératrice ouverte par la littérature que les hommes acquièrent l’esprit critique, et le transmettent à l’aculture ou à la pensée collective.” (Calvino 1984:27).

acrescentar), Byatt contribui para o objetivo fundamental das feministas: o de alterar mitos associados a imagens negativas das mulheres e a criação de novos, onde a multiplicidade e as experiências das mulheres tenham um lugar no mundo contemporâneo, lugar roubado pela sociedade patriarcal. Os novos mitos criados emergem parcialmente dos padrões míticos herdados, mas também a partir das experiências das mulheres contemporâneas. Como afirma Christien Franken, a leitura de Byatt é impossível sem uma discussão de gênero, (Franken: 112) mas também é impossível sem a consideração das problemáticas levantadas pela questão da criatividade no feminino e as condições para que essa criatividade possa acontecer. Na sua revisão de mitos da cultura ocidental, Byatt deixa clara essa luta que as mulheres ao longo dos tempos tiveram que travar para se afirmarem como vozes de pleno direito na sociedade.

Uma preocupação igualmente central na sua obra é a problematização da conciliação do doméstico, da maternidade e da criação artística. Em *Possession*, é apresentada uma solução ambivalente que aponta em direções opostas e possíveis. O fim do romance pode ser visto como uma resolução destes impulsos em conflito: o facto de Maud ter um relacionamento apaixonado e promissor parece indiciar a possibilidade das mulheres contemporâneas conciliarem a carreira, a vida amorosa e uma possível maternidade. Sobretudo, o facto de viver com um poeta não invadirá a sua esfera criativa e a sua necessidade de autonomia, não comprometendo a sua identidade como escritora. Mas também pode sugerir o contrário, de que LaMotte só é livre para criar a sua arte se rejeitar o papel de mãe e de se recolher na sua torre intocável da criatividade, onde Ash também não tem lugar, já que a posse amorosa não implica a posse da alma criativa feminina que se torna irreduzível na sua independência e no seu segredo, como mãe de Maia.

O universo da obra de Byatt é assim povoado por mulheres marginalizadas de algum modo pela sociedade. No entanto, Byatt problematiza o porquê da situação: se a culpa é da sociedade, ou é também uma opção das próprias artistas que procuram essa marginalização para manterem a sua autonomia inviolada, sobretudo em relação à emoção amorosa que pode

assumir contornos de ameaça à sua emancipação. Byatt, sobretudo no início da sua carreira como escritora, equaciona este isolamento criativo sentido por muitas das personagens femininas da sua obra e que apresentam uma simbologia de bloqueamento de energias quando em contacto com o mundo. Os mitos de Melusina, de Cassandra e da “Lady of Shalott” são imagens emblemáticas de criação artística truncada, no feminino, sitiada como está em confronto com a sociedade.

A imagem da mulher serpente, com referências intertextuais a diferentes mitos icónicos, como “LaBelle Dame sans Merci” e “Lamia” de Keats perspectiva mulheres diferentes, possuidoras de visão, com capacidade de equacionar o real e de o transformar criativamente e que se querem libertar das cadeias que as impedem de se afirmar de uma maneira positiva. A ligação da serpente à deusa mãe também surge como o símbolo da criatividade e da sabedoria primordial, entretanto perdida nas sociedades patriarcais subsequentes, que tem reflexos na ausência de uma linhagem maternal e posterior falta de modelos de criatividade.

O relacionamento entre mães e filhas surge como ambivalente. Se por um lado, LaMotte sente a necessidade de cortar com o universo da mãe, vista por ela como agente de atitudes de submissão à ideologia do doméstico como castrador das potencialidades das filhas, a autora não deixa de valorizar os elos necessários entre mães e filhas, nomeadamente na relação simbólica de transmissão dos genes biológicos e literários que passam de Christabel para Maud, vistos como necessários ao florescimento da criatividade e autonomia.

O elemento masculino pode ser visto como uma intrusão no universo criativo feminino e como tal uma ameaça à integridade autonómica que representa a paixão sexual. Por outro lado, Byatt parece querer implicar que o relacionamento entre os sexos pode ser negociado através da arte, num diálogo entre artistas e de autonomias que são respeitadas, como se verifica em Maud e Roland, cuja estória amorosa é portadora de um desfecho feliz que se não verifica com os poetas vitorianos, impossibilitados pelos constrangimentos da época.

A autora preconiza a revisitação dos mitos ligados à capacidade de criação das mulheres, mitos ligados à Grande Deusa que se perderam com a

emergência das sociedades patriarcais. Esta fusão com a natureza cíclica e fecunda do mito de Deméter e Perséfone completa-se com o da construção física de castelos, de uma sociedade próspera e da multiplicação biológica em Melusina, aspetos positivos dos mitos atrás referidos. Byatt cria um conceito mais sofisticado de fertilidade, associado à criatividade artística e que estabelece um ciclo de renascimento da semente doirada portadora de uma luz que tem a ver com o poder do feminino de ser portador da vida.

É essa luz que Byatt rouba a Velásquez e que usa para tecer o seu tecido de Aracne. À pergunta de quem perdeu o desafio entre a mortal e a deusa, Byatt cita Calvino que fala de Ovídio e que por sua vez dá voz a narrativas velhas orais de antepassados gregos. Pode ter sido Atena, porque tirou a cabeça e a razão a Aracne e a envia para o domínio do natural, onde tece automaticamente a sua teia, perdido o sopro divino da sua arte. Mas Aracne também não perdeu o desafio, porque a sua tapeçaria era a mais excitante, cheia de vida e de cores e que desafia os deuses ao retratar a violência sobre as mortais, humilde artesã que era. Foi castigada por querer para si o dom da criação, pertença dos deuses patriarcais e também o dom da metamorfose que une a tapeçaria e a narrativa num só tecido vivo entrelaçado com fios de eternidade para as gerações vindouras. Aracne é o símbolo da artista que desafia, denuncia o silenciamento das mulheres. Aracne é Christabel LaMotte, mas é também Maud, a feminista que encontra as suas raízes e prossegue a sua vocação e, sobretudo Byatt, feminista relutante, mas que refere, citando Calvino, que os deuses continuam vivos, sempre através da arte, em galerias ou na linguagem.

Byatt entretence mitos de fertilidade e de renovação com imagens de heroínas que refletem um impulso criativo em que a mulher já não está associada ao natural essencializante, mas a uma perspetiva de força cultural original, ao mesmo tempo que é uma fonte de vida natural e biológica, num ato de reposição de um poder perdido e ao qual tem direito pleno.

## Anexo

“Las Hilanderas” de Diego Velázquez





# Bibliografia

## Bibliografia Primária

### 1.1. Ficção (edições usadas)

Byatt, A. S. (1981). *The Virgin in the Garden*. London: Penguin Books [1978].

\_\_\_\_\_, (1988). *Sugar and Other Stories*. London: Penguin Books.

\_\_\_\_\_, (1991). *Possession: A Romance*. London: Vintage.

\_\_\_\_\_, (1991). *The Shadow of the Sun*. London: Vintage.

\_\_\_\_\_, (1994). *The Matisse Stories*. London: Vintage.

\_\_\_\_\_, (1995). *Angels and Insects*. London: Vintage.

\_\_\_\_\_, (1996). *Still Life*. New York: Simon & Schuster. [1985].

\_\_\_\_\_, (1998). *The Djinn in the Nightingale's Eye*. New York: Vintage International.

\_\_\_\_\_, (1999). *Elementals: Stories of Fire and Ice*. London: Vintage.

\_\_\_\_\_, (2000). *The Biographer's Tale*. London: Chatto & Windus.

\_\_\_\_\_, (2003). *Little Black Book of Stories*. London: Chatto & Windus.

\_\_\_\_\_, (2011). *Ragnarok The End of the Gods*. Great Britain: Canongate Books Ltd.

### 1.2. Ensaios e Estudos Académicos

A.S. Byatt. (1993). *Passions of The Mind: Selected Writings*. London: Vintage. [

\_\_\_\_\_, (2000). *On Histories and Stories: Selected Essays* London: Chatto & Windus.

\_\_\_\_\_, "Arachne" (2001). in **Terry**, Philip (ed.) *Ovid Metamorphosed* London:Vintage.

\_\_\_\_\_, (2008). "Twisted yarns" in *The Guardian*, (21 June).Disponível online em:

<http://www.guardian.co.uk/books/2008/jun/21/saturdayreviewsfeatres.guardianreview9> [acedido: 27-07-2012].

\_\_\_\_\_, (2009). "AS Byatt on knitting Possession into a satisfying whole" in *The Guardian*, (4 July). Disponível online em:

<http://www.guardian.co.uk/books/2009/jul/04/as-byatt-possession-book-club> [acedido 12-03-2012].

\_\_\_\_\_, Introduction to *The Shadow of the Sun*. Disponível online em:

<http://www.asbyatt.com/Onherself.aspx> [acedido: 12-04-2012].

### 1.3. Entrevistas com A.S. Byatt

**Noakes**, Jonathan (2004). "Interview with A.S. Byatt (London: 2 April 2003)", in **Reynolds**, Margaret and **Noakes**, Jonathan. *A.S. Byatt: the Essential Guide*. Vintage Living Texts. London: Vintage/Random House.

**Bragg, Melvyn** "Ovid Metamorphoses" com A. Catherine Bates. Disponível online em: <http://www.youtube.com/watch?v=T5PbTOMQm1k> [acedido em 01-05-212].

**Chevalier**, Jean-Louis "*Speaking of Sources*": An Interview with A. S. Byatt", *Sources. Revued'études anglophones*, 1999, nº7: 6-28. Retrieved April 26, 2004. Disponível online em: <http://www.paradigme.com/sources/sommaires.html#7> [Acedido em 23-04-2012].

**Cohen**, Paula Marantz "The Drexel Interview A.S. Byatt" -Episode 102- DIV-10-4001 TRT: 26:45. Disponível online em: <http://www.youtube.com/watch?v=TkcLdrUkKWc> [acedido em 05-03-2012].

Dusinberre, Juliet (1983). «A.S. Byatt, interviewed by Juliet A. Dusinberre», in **Todd**, Janet (ed.). *Women Writers Talking*. New York and London: Holmes & Meier, 181-95.

**Harrod**, Tanya e **Adamson**, Glenn *The Journal of Modern Craft* Volume 4— Issue 1—March 2011, pp. 65–82 'Interview with A.S. Byatt'. Disponível online em: <http://journalofmoderncraft.com/docs/Byatt.pdf> [acedido 14-03-2012].

**Kenyon**, Olga (1992). "A.S. Byatt". *The Writer's Imagination: Interviews with Major International Women Novelists*. Bradford:University of Bradford Print Unit, 9-21.

**Miller**, Laura (1996). "The Salon Interview". *Salon*, Issue 17 June 17-21. Disponível online em : <http://www.salon.com/weekly/interview960617.html> [acedido em: 23 -01-2012].

**Newman**, Jenny and **Friel**, James (2003). "An Interview with A. S. Byatt". Disponível online em: <http://www.cercles.com/interviews/byatt.html11> [acedido em 23 -01-2012].

**Tredell**, Nicolas (1994). «A.S. Byatt», in **Tredell**, Nicolas (ed.). *Conversations with Critics*. Manchester: Carcanet, and New York: Sheep, 58-74.

**Watchel**, Eleanor (1993). «A.S. Byatt (interview prepared in collaboration with Sandra Rabinovitch, 1991). *Writers & Company*. Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 77-89.

"A S Byatt interview/review" in Salon – 7 February 2002. Disponível online em: <http://readersplace.co.uk/view-reading-guide/possession-a-romance/> [acedido em 23-1-12].

## 2. Bibliografia Secundária

**Abrams**, M.H. (ed.). (1993). *The Norton Anthology of English Literature*, sixth edition, volume 2, New York and London: W.W.Norton Company.

**Alban**, Gillian M. E. (2003). *Melusine the Serpent Goddess in A.S. Byatt's Possession and in Mythology*. Oxford: Lexington Books.

**Alfaro**, María Jesús Martínez, « A Tapestry of Riddling Links: Universal Contiguity in a. A. Byatt's "Arachne" », *Journal of the Short Story in English*, 45 | Autumn 2005, [Online], Online since 01 septembre 2005. Disponível online em: <http://jsse.revues.org/index454.html>. [Acedido em 26 -06-2012].

**Arras**, Jean d'. (1925). *Mélusine ou la fée de Lusignan*. Adaptation en français moderne par Louis Stouff. Paris: Librairie de France.

**Auerbach**, Nina (1982). *Woman and the Demon The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.

**Bahun-Radunovic**, Sanja, **Rajan**, V.G. Julie (eds.) (2011). *Myth and Violence in the Contemporary Female Text : New Cassandras*. England: Ashgate Publishing Limited.

**Bakhtin**, M.M. (2004). "Epic and the Novel", in **Holquist**, Michael (ed.). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, [1981].

\_\_\_\_\_, M.M. (2004). «Discourse in the Novel», in **Holquist**, Michael (ed.). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, [1981].

**Barth**, John (1980). "The Literature of Replenishment". *The Atlantic Monthly*, January, vol.245, 1, 65-71.

\_\_\_\_\_, (1990). "The Literature of Exhaustion". [1967], in **Bradbury**, Malcolm (ed.) (1990): 71-85.

**Barthes**, Roland (1957). *Mythologies*. France: Éditions Seuil.

**Becker**, Susanne (1999). *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester and New York: Manchester University Press.

**Biggell**, Jonathan [1997] (2002). *Media Semiotics: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.

**Bloom**, Harold [1993] (1997). *The Anxiety of Influence*. New York Oxford: Oxford University Press.

**Bradbury**, Malcolm (ed.) (1977). *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. London:Fontana Press.

**Braidotti**, Rosi (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

**Brink**, André (1998). "Possessed by Language A.S. Byatt: Possession" in *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. UK: Macmillan Press Ltd.

**Butler**, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

**Buxton**, Jackie "What's love love got to do with it?" in Alfer, Alexa and Noble, Michael j. (eds.), (2001). *Essays on the fiction of A. S Byatt*. London and Westport, Connecticut: Greenwood Press.

**Calvino**, Italo (2002). *Seis propostas para o próximo milénio*. Barreiros, José Colaço (trad.). Lisboa: Teorema. [1990].

\_\_\_\_\_, (1984). *La Machine Littérature Essais*. Orcel, Michel e Wahl, François (trads).Paris: Éditions du Seuil. [1980].

**Campbell**, Jane (2004). *A.S. Byatt and the Heliotropic Imagination*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

**Campbell**, Joseph (1976). *The Masks of God Occidental Mythology* vol.3. Harmondsworth: PenguinBooks. [1964]. 3-41.

**Carter**, Angela (1979). *The Sadeian Woman An Exercise in Cultural History*. Great Britain: Virago.

\_\_\_\_\_, (1984). *Nights at the Circus*. London: Chatto & Windus.

\_\_\_\_\_, "Notes from the Front Line" Wandor, Michelene (ed.) in *On Gender and Writing*. London: Pandora Press. 69-77.

\_\_\_\_\_, (1994). "A Conversation with Angela Carter" **Katsavos**, Anna. From "The Review of Contemporary Fiction," Fall 1994, Vol. 14.3. Disponível online em:

<http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100621780&extrasfile=A09F7835-B0D0-B086-B6050CC6F168CDAE.html>

**Cheira**, Alexandra Isabel Bugio Bonito Batista (2004). "As Coisas (não) são o que Parecem": ambivalência, androginia, simbiose e metamorfose nas representações da identidade sexual feminina em *Possession*, *Morpho Eugenia* e "Cold" de A.S.Byatt. Lisboa: Universidade de Lisboa / Faculdade de Letras.

**Chodorow**, Nancy (1978). *The Reproduction of Mothering Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

**Cixous**, Hélène "The Laugh of the Medusa" in *The Routledge Language and Cultural Theory Reader* Burke, Lucy Crowley, Tony Girvin, Alan (eds.) London New York: Routledge. [2000].

\_\_\_\_\_, "Sorties" in *Hélène Cixous Reader* Sellers, Susan (ed.) (1994). New York: Routledge.

\_\_\_\_\_, (1984). "An Exchange with Hélène Cixous" in V. Andermatt Conley, *Hélène Cixous . Writing the Feminine*. Lincoln: Nebraska Press.

**Clayton**, Jay e **Rothstein**, Eric (eds.) (1991). *Influence and Intertextuality in Literature History*. Wisconsin London: The University of Wisconsin Press.

**Coleridge**, Samuel Taylor, 'Christabel', em **Abrams**, M.H. (ed.). (1993). *The Norton Anthology of English Literature*, sixth edition, volume 2, New York and London: W.W.Norton Company.

\_\_\_\_\_, *Biographia Literaria*. Disponível online em:

<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm> [acedido em 12-06-2012].

\_\_\_\_\_, (1835). *Specimens of the Table Talk*, Coleridge, Henry Nelson (ed.). Londres: Routledge.

**Coupe**, Laurence (2009). *Myth (The New Critical Idiom)*. New York : Routledge. [1997].

**Cox**, Fiona (2011). *Sybilline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*. Oxford New York: Oxford University Press.

**Daly**, M. (1978) *Gyn/Ecology*. Boston: Beacon Press.

**Dondershine**, Stephen (1997). «Color and Identity in A. S. Byatt's *Possession*». Disponível online em:

<http://www.sjsu.edu/depts./jwss.old/possession/dondersh.html> [acedido em 14-05-2012].

**Eagleton**, Thierry (1991). *Ideology: An Introduction*. UK USA : Verso.

**Eisler**, Riane (1989). *O Cálice e a Espada Nossa História, Nosso Futuro*. (trad. de Terezinha Santos). Rio de Janeiro: Imago Ed. [1987].

**Elam, Diane** (1992). *Romancing the Postmodern*. London and New York: Routledge.

**Eliot**, T.S. "Tradition and the Individual Talent" in *The Sacred Wood* (1921). Disponível online em: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html> [acedido em 12-03-2012].

**Flynn**, Elizabeth A. (2002). *Feminism Beyond Modernism*. USA: Southern Illinois University Press.

**Fowles**, John (1977). "Notes on an Unfinished Novel (1969)", in Bradbury, Malcolm (ed.) *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester: Manchester University Press.

**Franken**, Christien (2001). *A. S. Byatt: Art, Authorship, Creativity*. Hampshire: Palgrave.

**Frazer**, James George (2005). *The Golden Bough A study in Magic and Religion*. Virginia: IndyPublish.com.

**Fry**, Northrop (1982). *The Secular Scripture: a Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press.

**Gibson**, Jeffrey K. "And the Princess, Telling the Story": A. S. Byatt's Self-Reflexive Fairy Stories" in Bobby, Susan Redington (ed.) (2009). *Fairy tales Reimagined: Essays in New Retellings*. USA: McFarland & Company, Inc., Publishers.

**Gil**, Maria del Mar Pérez (1996). *La Subversión del Poder en Angela Carter*. Las Palmas de G.C.: ULPGC. Servicio de Publicaciones.

**Gilbert**, Sandra M. & **Gubar**, Susan (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.

**Gimbutas**, Marija (1989). *The Language of the Goddess*. London: Thames and Hudson.

**Goddard** Bergin, Thomas; Harold Fisch Max. (1948). *The New Science of Giambattista Vico*. Cornell University Press. Disponível online em:

<http://archive.org/details/newscienceofgiam030174mbp> [acedido em 27-03-2012].

**Gooderson**, Sarah, "Writing a Tale". *The Guardian* (22-09-2005). Disponível online em: <http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/22/fiction.asbyatt> [acedido em 26-03-2012].

**Graves, Robert.** (1990). *Os Mitos Gregos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

**Gutleben**, Christian (2001). *Nostalgic Postmodernism: the Victorian tradition and the contemporary British Novel*. Amsterdam New York: Rodopi B.V.

**Hadley**, Louisa (2008). *The Fiction of A.S. Byatt*. Hampshire New York: Palgrave Macmillan.

**Haraway**, Donna (2002). "O Manifesto Ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século vinte." **Macedo**, Ana Gabriela (org.) **Chaves**, Ana Maria (trad.) in *Género, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia. [1991].

**Hekman**, Susan J. (1995). *Gender and Knowledge: Elements for a Postmodern Feminism*. Cambridge and Oxford: Polity Press, [1990].

\_\_\_\_\_, (2006). "Feminism" in **Malpan**, Simon and **Wake**, Paul (eds.) *The Routledge Companion to Critical Theory*. London, New York: Routledge.

**Homem**, Rui Carvalho and **Lambert**, Fátima (eds.) (2006). *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*. Amsterdam and New York: Rodopi.

**Humm**, Maggie (1994). *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. UK: Harvester Wheatsheaf.

**Hutcheon**, Linda (2000). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, [1988].

\_\_\_\_\_, (2006). *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.

\_\_\_\_\_, (1989). *The Politics of Postmodernism*. London New York: Routledge.

\_\_\_\_\_, "The Pastime of Past Time': Fiction, History, Historical Metafiction", em Hoffman, Michael J. e Murphy, Patrick D. (eds.). (1996). *Essentials of the Theory of Fiction*. London: Leicester University Press,

**Irigaray**, Luce (1990). Porter, Catherine (trad.) *This Sex Which is not One*. New York: Cornell University Press.

\_\_\_\_\_, (1993). *Writing as a Woman*. in *Je, Tu, Nous: Towards a Culture of Difference*. New York, London: Routledge.

**Janic**, Ivan *No End of History: Evidence from the Contemporary English Novel*  
Author(s): Del Ivan Janik  
Reviewed work(s): Source: Twentieth Century  
Literature, Vol. 41, No. 2 (Summer, 1995), pp. 160-189  
Published by: Hofstra

UniversityStable URL: <http://www.jstor.org/stable/441645> [acedido em 02/04/2012].

**Jukic**, Tatjana (2000). "From Worlds to Worlds and the Other Way Around: the Victorian Inheritance in the Postmodern British Novel", in Todd, Richard e Flora, Luísa (eds.) (2000).

**Jung**, C.G. (1967). Trindade, Ingrid Bauner Trigo (trad.). *Acerca da Psicologia do Inconsciente*. Lisboa: Edições Delfos.

\_\_\_\_\_, *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Volume 9 Hull, R.F. Hull (trad.) (1990). USA: Princeton University Press.

\_\_\_\_\_, 'Carl Jung Interview'. Disponível online em: <http://www.youtube.com/watch?v=RfB56ErylIM> [acedido em 15-11-2011].

**Keats**, John "Lamia", em **Abrams**, M.H. (ed.). (1993). *The Norton Anthology of English Literature*, sixth edition, volume 2, New York and London: W.W.Norton Company. 797

\_\_\_\_\_, "La Belle dame sans Merci", em **Abrams**, M.H. (ed.). (1993). *The Norton Anthology of English Literature*, sixth edition, volume 2, New York and London: W.W.Norton Company. 787-788.

**Kelly**, Kathleen Coyne (1996). *A.S. Byatt*. New York: Twayne Publishers.

**Kristeva**, Julia in **Moi**, Toril (ed.) 1986. *The Kristeva Reader*. Uk: Blackwell Publishing. 138-213.

**Lauter**, Estella (1984). *Women as mythmakers: poetry and visual art by twentieth-century women*. USA: Library of Congress Cataloging in Publication Data.

**Levenson**, Michael (1994), "Essay: the Religion of Fiction", in Byatt, A.S., *Degrees of Freedom: the Early Novels of Iris Murdoch*, London: Vintage, 337-44.

**Lévi-Strauss**, Claude (1963). "Myth and Meaning" em *Structural Anthropology*. Volume 2 USA: Basic Books.

\_\_\_\_\_, Claude (1963). "The Structural Study of Myth" em *Structural Anthropology*. Volume 2 USA: Basic Books.

**Liebowitz**, Bettina Knapp (1998). *Women Myth and the Feminine Principle*. New York: State University of New York Press.

**Macedo**, Ana Gabriela, Amaral, Ana Luísa (orgs.) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

**Mali**, Joseph (1992). *The Rehabilitation of Myth: Vico's New Science*. Great Britain: Cambridge University Press.



**Miller**, Nancy K. (1986). "Arachnologies: The Woman, The Text and the Critic". In: Miller, Nancy K. (ed.). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press 1986. 270-288. Disponível online em: <https://www.ned.univie.ac.at/Data/4/384/MillerNancyArachnologies.pdf> [acedido: 27-03-2012].

**Moi**, Toril (ed.) 1986. *The Kristeva Reader*. Uk: Blackwell Publishing.

**Moraru**, Christian (2001). *Rewriting Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany : State University of New York Press.

**Morse**, Deborah Denenholz (2000). "Crossing Boundaries: The Female Artist and the Sacred Word in A.S. Byatt's *Possession*", in **Werlock**, Abby H.P. (ed.) (2000):148-174.

**Ovid**. *The Metamorphoses*. Book III-FABLE VI. In Project Gutenberg. Disponível online em: [http://www.gutenberg.org/files/21765/21765-h/files/Met\\_I-III.html#bookIII\\_fableVI](http://www.gutenberg.org/files/21765/21765-h/files/Met_I-III.html#bookIII_fableVI) [acedido em 26-04-2012].

**Paglia**, Camille (1990). *Sexual Personae Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London and New Haven: Yale University Press. 317-388.

**Palmer**, Paulina (1989). *Contemporary Women's Fiction Narrative Practice and Feminist Theory*. Hertfordshire:Harvester Wheatsheaf.

**Pereira**, Margarida Esteves (2006). "'History and Ressurrection': o Pós-Modernismo e a História na Narrativa Neo-vitoriana de A.S. Byatt" in *Diacrítica, Ciências da Literatura*, nº 20/3,265-286. Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos.

\_\_\_\_\_, (2007). *Do Romance Vitoriano ao Romance Pós-moderno A Reescrita do Feminino em A.S.Byatt*. Braga: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos.

\_\_\_\_\_, (2007). "Modelling Female Identities: the Power of Patriarchal Discourse in Literary Narratives." In: Macedo, Ana Gabriela, Keating, Maria Eduarda (orgs.) *O Poder das Narrativas - As Narrativas do Poder*. Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos.

\_\_\_\_\_, (2006). "'More than Words': the Elusive Language of A.S.Byatt's Visual Fiction", in Homem, Rui Carvalho and **Lambert**, Fátima (eds.), (2001): 211-221.

\_\_\_\_\_, "O Jardim dos Caminhos que se bifurcam" ou, a narrativa infinita de Borges, Calvino e Byatt." (2003). In *Diacrítica – Jorge Luís Borges Outras Literaturas Outros Labirintos*. 17.3 *Revista do Centro de Estudos Humanísticos*. Braga: Universidade do Minho.

**Pillard**, Guy-Edouard (1989). *La Déesse Mélusine : Mythologie d'une fée*. Anjou, France : Hérault.

**Radford**, Andrew D. (2007). *The Lost Girls: Demeter-Persephone and the Literary Imagination 1850-1930*. Amsterdam and New York: Textet.

**Rich**, Adrienne (2002). "Notas para uma Política da Localização." Gomes, Maria José da Silva (trad). in *Gênero, Identidade e Desejo, Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Macedo, Ana Gabriela, org. Lisboa: Edições Cotovia.

\_\_\_\_\_, (1979). "On Lies, Secrets and Silence", Selected Prose 1966-1978 W.W. New York London: Norton & Company.

\_\_\_\_\_, (1986). *Of Woman Born*. London: Virago. [1976]. 218-255.

**Rothgeb**, Carrie Lee (ed.) (1992). *Abstracts of the Collected Works of C.G. Jung* Great Britain: 1992 H. Karnac(Books) Ltd.

**Rudaitytė**, Regina . (2007). "(De)Construction of the Postmodern in A. S. Byatt's Novel *Possession*". Disponível online em: <http://www.leidykla.vu.lt/fileadmin/Literatura/49-5/str13.pdf> [acedido em 09-03-2012].

**Segal**, Robert Alan (199). *Theorizing About Myth*. USA: University of Massachusetts Press.

**Sellers**, Susan (2001). *Myth and fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York: Palgrave.

**Shelley**, Mary (1832). *Proserpine & Midas*. Disponível online em: [www.gutenberg.org/dirs/etext04/prsm10h.htm](http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/prsm10h.htm) [acedido em 18-07-2012].

**Showalter**, Elaine (2012). "Towards a Feminist Poetics" in **Jacobus**, Mary (ed.) *Women Writing and Writing about Women RLE*. Oxon: Routledge Library Edition: Women, Feminism and Literature. [1979]. 22-41.

**Silver**, Brenda (1999). *Virginia Woolf Icon*. Chicago: University of Chicago.

**Sjöö**, Monica and Barbara Mor (1987). *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*. San Francisco: Harper and Row.

**Stenudd**, Stefan (2007). "Psychoanalysis of Myth" Disponível em:

<http://www.stenudd.com/myth/freudjung/jung-applying.htm> [acedido 31-12-2011].

**Strongman**, Luke (2002). *The Booker Prize and the Legacy of Empire*. Amsterdam New York: Editions Rodopi B.V.

**Tennyson**, Alfred, Lord (ca. 1830). "The Lady of Shalott" em **Abrams**, M.H. (ed.). (1993). *The Norton Anthology of English Literature*, sixth edition, volume 2, New York and London: W.W.Norton Company. 1059-1063.

**Tew**, Philip (2004). *The Contemporary British Novel*. London and New York: Continuum.

**Thury**, Eva M. **Devinney**, Margaret K. (2009). *Introduction to Mythology Contemporary Approaches to Classical and World Myths*. New York Oxford: Oxford University Press.

**Tiffin**, Jessica (2009). *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.

**Todd**, Janet (ed.) (1983). *Women Writers Talking*. New York London: Holmes & Meier, Publishers.

**Todd**, Richard and Flora, Luísa (eds.) (2000). *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.

**Wallace**, Elizabeth Kowalski (ed.) (1996). *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. USA Canada: Routledge.

**Wallhead**, Celia M. (2007). *A.S. Byatt: essays on the short fiction*. Bern: Peter Lang AG International Academic Publishers.

**Warner**, Marina (2001). *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*. Oxford New York: Oxford University Press.

\_\_\_\_\_, Marina (1995). *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. Great Britain: Vintage.

\_\_\_\_\_, Marina (1994). *Six myths of our Time Managing Monsters The Reith Lectures*. London: Vintage.

**Waugh**, Patricia. (1990). *Metafiction. The Theory and practice of self-Conscious Fiction*. London: Routledge, [1984] .

**Werlock**, Abby H. P. (2000). *British Women Writing Fiction*. Tuscaloosa and London : The University of Alabama Press.

**Woolf**, Virginia (1929). *A Room of One's Own*. Oxford World's Classics, reissued 1998. Electronic text, ebooks at Adeliade, 2004. Disponível online em: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html> [acedido em 21-12-2011].

\_\_\_\_\_, “Professions for Women”. Disponível online em <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html> [acedido em 21-12-2011].

\_\_\_\_\_, (1988). Meireles, Cecília (trad.). *Orlando*. Lisboa: Livros do Brasil.

**Worton**, Michael e **Still**, Judith (eds.). (1990). *Intertextuality*. Manchester and New York: Manchester University Press.

**Wrobel**, Isabella (2010). *Identity and Identity Construction in A. S. Byatt's Possession* - Seminar Paper. Germany: Grin Verlag.